

A Bienal de São Paulo: pós - colonial ou neo-colonial?

Reflexões para uma etnografia da arte contemporânea no Brasil¹

Amélia Siegel Corrêa (UFPR/University of Copenhagen)

Introdução

Durante o século XX surgiu no Brasil um *complexo exhibicionário* (Bennet, 1988) com a criação de instituições que tinham como um de seus objetivos melhorar a posição do país na cena artística internacional, fazendo com que a arte brasileira se tornasse conhecida no mundo. Mas foi no início dos anos 2000, com o *boom* econômico, que o mercado internacional começou a prestar mais atenção ao Brasil, o que provocou mudanças na balança de poder entre o país e a Europa, com reflexos no campo artístico.

Se por um lado a hierarquia do sistema da arte - centrado em instituição e agentes do mundo anglo-saxão - não parece muito afetada, a emergência de novos atores globais² e os debates pós-coloniais tem contribuído para o surgimento de novas formas de classificar e exibir obras de arte³. Ao mesmo tempo, a constante necessidade do mercado por novidades foi um dos importantes fatores que levou à sua abertura para a produção das periferias⁴, como a América Latina, Ásia e África. Artistas e obras de arte circulam globalmente e fazem parte de uma rede social cosmopolita, o que colocaria em questão a classificação geopolítica.

Num contexto em que a ideia de arte não é auto-evidente, o papel dos especialistas como curadores, diretores de museus, críticos etc., tem papel central na definição do que é considerado arte. O reconhecimento de uma obra depende da mediação de especialistas e da sua inserção em uma instituição de prestígio, como a Bienal, parte do *complexo exhibicionário* contemporâneo: “a incerteza que envolve os valores estéticos atuais esta na base da importante função desempenhada por vários atores que intervêm

¹ Trabalho apresentado na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB

² A ascensão de importantes colecionadores na Ásia, Rússia e no Oriente Médio têm afetado as preferências globais; veja-se por exemplo o fato de que dos dez pintores mais vendidos no mundo nascidos após 1945, sete são chineses. (Canclini, 2041, p. 53)

³ Dos quais os casos mais famosos são a Tate Modern em Londres, o Museu do Quai Branly em Paris e o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York.

⁴ O modelo de análise da relação entre centro e periferia foi elaborado a partir de um estudo de caso por Ginzburg e Castelnovo (1991). Atualmente, contudo, alguns autores como Hedegard (2015) têm usado o termo *semi-periferia* para posicionar o Brasil no campo da produção cultural global.

no campo cultural e no mercado (...) eles estabelecem o limite entre o que é e o que - ainda - não é arte”⁵ (Moulin, 1994: 10-11).

A Bienal de São Paulo é a principal instituição no âmbito da arte contemporânea brasileira com ampla ressonância internacional e traz ao país os principais agentes da cena global. A presente pesquisa iniciada há poucos meses faz parte do projeto intitulado *Global Europe: Constituting Europe from the outside in through artefacts*, que tem como objetivo verificar em que medida a perda da hegemonia global da Europa - concomitante à ascensão de novos atores globais como os Brics - se reflete em práticas expositivas em cinco países, um deles o Brasil, uma vez que a arte contemporânea é uma das múltiplas narrativas pelas quais as diferenças e as hierarquias são criadas. Outro objetivo da pesquisa é pensar como a ideia de Europa se constrói *de fora para dentro* a partir de formas de classificação e exibição. Este texto traz algumas reflexões teóricas sobre o fenômeno das bienais e sobre o sistema de classificação geopolítica e de gênero nas edições do evento no século XXI a fim de embasar a construção de métodos para uma etnografia da arte contemporânea⁶ que será realizada na Bienal de São Paulo neste ano de 2016.

Em *Bienais sem fronteiras*, a pesquisadora chinesa Chin-Tao Wu (2012) questiona as ideias universalizantes por detrás dos discursos das bienais, ao mapear a nacionalidade e o local de moradia dos participantes e concluiu que:

“As bienais, mecanismo institucional mais popular nas últimas décadas para a organização de exposições de arte de larga escala, revelam, apesar das alegações democráticas e anticolonialistas, ainda incorporar as estruturas tradicionais de poder do mundo da arte contemporânea ocidental; a única diferença é que a palavra "ocidental" foi silenciosamente trocada por uma mais popular, a palavra "global".” (p.116)

Numa linha semelhante, trago no final deste texto alguns dados sobre representação de gênero e nacionalidade dos artistas selecionados para a Bienal de São Paulo nas edições do século XXI: 2002, 2004, 2006, 2008, 2010, 2012, 2014. Embora pareça “estranho, e até mesmo retrógrado, pensar a prática da arte contemporânea em termos da nacionalidade e local de nascimento dos artistas, numa época em que se fala muito em globalização, hibridização e transnacionalização, mercados globais e daí por diante”

⁵ Todas as traduções utilizadas no texto foram realizadas pela autora.

⁶ Inspirada por trabalhos como o de Canclini (2014), Ong (2012) e Ciotti (2012).

(Wu, 2012: 110), a nacionalidade continua tendo um papel importante nas bienais⁷, por mais que, como no caso brasileiro, a classificação geopolítica tenha sido abolida.

* * *

Se fossemos contar a história do Brasil a partir da sua história da arte, como fez uma recente exposição na Pinacoteca de São Paulo⁸, percebemos que ela foi realizada em grande parte por imigrantes e seus descendentes. Algo semelhante se deu com nossos museus até meados do século XX: inspirados em modelos europeus, as primeiras instituições no Brasil (Museu Nacional, Museu Paulista, Museu Goeldi) tiveram diretores estrangeiros e buscaram aplicar um modelo das ciências naturais à fauna e à flora locais (Schwarcz, 1989). Instituições como a Academia Imperial de Belas Artes e os Liceus de Ofícios também seguiam os parâmetros e as práticas ditadas pelo velho mundo, ajustadas às condições locais. De fato, não é surpreendente que o Brasil, por sua história colonial, tenha tido uma intensa troca com a Europa e, a partir do século XX, também com os Estados Unidos. Artistas estrangeiros são uma presença constante na arte brasileira e em suas instituições, o que não impediu a busca por uma arte nacional, autenticamente brasileira⁹.

É importante mencionar que, apesar do Brasil contar com cerca de 2500 museus¹⁰ para uma população de mais de 200 milhões de habitantes, a visitação é bastante limitada a parcela mais educada da população¹¹ e geralmente não atrai muito público (Santos, 2001). A Bienal, contudo, apesar de se tratar de uma exposição temporária, não se encaixa no diagnóstico de *museus sem público* (Idem) pois pode ser caracterizada como um lugar de *espectáculo*, geralmente com alto número de visitantes. É por natureza uma instituição mais instável, que se pretende um espaço de experimentação e questionamentos, se comparada com museus, que possuem coleções e exposições

⁷ Propagandas e reportagens sobre as Bienais sempre dão destaque para o número de diferentes nacionalidades representadas.

⁸ <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1071&mn=537&friendly=exposicao-arte-no-brasil-uma-historia-na-pinacoteca-de-sao-paulo>

⁹ A *autenticidade* atribuída pelos intelectuais modernistas à arte barroca do século XVIII servia também para desqualificar a arte acadêmica do século XIX como uma imitação do neo-clacissismo europeu e portanto inadequada para representar o país. Os críticos modernistas avaliaram positivamente o barroco por sua *brasilidade* “making it into a *peripheral conquest* as opposed to *the foreign gaze coming from the center*” (Villas Bôas, 2012: 47). Os debates sobre identidade nacional que se difundiram pelas artes e nas ciências sociais no século XX e as várias respostas construídas tiveram que levar em consideração o legado colonial e o peso dos “universais do Atlântico norte”, como lhe chamou Michel-Rolph Trouillot (2002), na cultura nacional.

¹⁰ De acordo com o Instituto Nacional de Museus <http://www.museus.gov.br/>

¹¹ Poderíamos, neste sentido, aproximar este diagnóstico com algumas das conclusões de Bourdieu e Darbel (2003) em sua pesquisa sobre o público de museus na França.

permanentes e portanto são considerados espaços mais canônicos, vinculados à preservação (FILIPOVIC et al, 2010: 20).

Bienais: pós-coloniais ou neo-coloniais ?

A Bienal de Veneza, inaugurada em 1895, tem seu modelo baseado nas exposições internacionais e, portanto, um caráter hierárquico e eurocêntrico. Uma das possíveis leituras deste evento é que seus pavilhões formam uma espécie de mapa geopolítico da cultura no qual dois terços são nações Europeias, cinco da América e dois da Ásia; o Egito é o único país islâmico e sozinho representa o continente africano (Canclini, 2014: 97)

As Bienais que se espalharam pelos quatro cantos nas últimas décadas não tem necessariamente o mesmo formato: cada uma tem características próprias, se organiza de formas diferentes e tem públicos distintos (é importante mencionar que Veneza não tem o poder de permitir ou vetar a criação de novas bienais e tampouco impor taxas ou impostos). É possível dizer que existe, de certa forma, um alto nível de autonomia, uma vez que estes eventos são pensados localmente e dependem de financiamento e articulações que ocorrem nos próprios países (Cohen, 2014).

Contudo, o discurso internacional ou globalizante não encontra terreno empírico de sustentação. Segundo Wallerstein (2006: 40), a ideia de universalismo é, basicamente, uma ideia europeia: “não há nada tão etnocêntrico, tão particularista, como a reivindicação de universalismo”. No mapa atual da divisão do trabalho cultural há uma evidente discrepância entre países que concentram amplos recursos e aqueles com um desenvolvimento restrito da sua produção cultural o que os coloca numa posição pouco competitiva para participar nos mercados da arte, música, filme, televisão (Canclini, 2014: 46). Neste sentido, apesar do avanço da globalização, a ideia de nomadismo e de um mundo sem fronteiras é um discurso, pois diferentes tipos de barreiras dificultam o movimento de pessoas e o fluxo da cultura ocorre em velocidades variadas dependendo da origem dos países de onde vem. (Canclini, 2012: XXI)

Assim, enquanto fenômeno que ocorre em todo o mundo com certo grau de autonomia - Havana, Johannesburg, Emirados Árabes, Sydney, Liverpool entre tantas outras

idades¹² – o desenvolvimento das Bienais nas "periferias" deveria supostamente substituir um difundido referencial de arte modernista focado em homens brancos europeus em nome de uma maior diversidade e da participação de outras culturas e grupos sociais, como mulheres¹³, e portanto ter um caráter pós-colonial, ao invés de representar uma espécie de neo-colonialismo. Tal foi o caso, por exemplo, da fundação da Biennial de Havana, que tinha como missão ser uma plataforma para a produção artística do "Terceiro Mundo" (Filipovic, Marieke e Øvstebø, 2002:23)

A Bienal de São Paulo: entre a América Latina e o “Mundo”

Nas décadas de 1940 e 1950, importantes instituições foram criadas para ampliar o campo da produção cultural no Brasil. Uma delas foi o Museu de Arte de São Paulo, cujo objetivo era o de constituir uma coleção representativa de obras da arte ocidental. Financiada por uma parceria entre Nelson Rockefeller, figura central no expansionismo das políticas culturais Norte-americanas e Cicílio Matarazzo, dono de indústrias e patrono das artes do período, a instituição sediou a primeira Bienal de São Paulo em 1951, com o objetivo de trazer a arte internacional e colocar o Brasil no mesmo nível das "nações modernas" (Oliveira, 2001).

A Bienal de São Paulo é atualmente o evento mais importante da arte contemporânea no Brasil, com grande investimentos de patrocinadores privados e com um alto grau de reconhecimento internacional; é também um evento de massa (Oliveira, 2001: 26-27). Toma-la como objeto de pesquisa é, portanto, buscar compreender algo crucial no campo da cultura nos dias atuais, pois é a partir dela que a maior parte da arte contemporânea se torna conhecida.

Contudo, apesar das suas pretensões globais, o evento é palco constante de debates sobre as representações nacionais em suas tentativas de subverter os universais do Atlântico norte. Um importante debate aconteceu na década de 1980s, quando um grupo

¹² Não há uma informação oficial sobre o número de Bienais existentes no mundo hoje, mas estima-se que entre cem e duzentas. (Filipovic et al, 2010:13)

¹³ Não encontrei estudos publicados sobre a participação das mulheres nas Bienais; os estudos feministas sobre o mundo da arte, contudo, mostram que as mulheres continuam sub-representadas nas instituições do mundo artístico (Felski, 2000; Pollock, 2003).

de críticos colocou a necessidade do Brasil repensar a sua posição na América Latina: deveria a Bienal mudar o seu escopo de internacional para latino – americana?

A ideia de transformar a Bienal Internacional em Latino Americana era vista como um passo importante para a integração do continente. Em questão estava também a proeminência das instituições norte-americanas na definição dos caminhos da arte e da cultura na América Latina e a necessidade do continente reescrever a sua própria história da arte (Whitelegg, 2010). Como colocam Baddeley e Fraser “a assimilação simbólica de artistas Latino Americanos na corrente principal da história da arte ocidental poderia ser um exemplo interessante de interação cultural, isso se a produção artística pudesse ser vista como separada de questões mais amplas de política global” (1989: 89).

Para a crítica de arte Aracy Amaral, a principal razão da proposta de mudar o escopo da Bienal era por ela ter sido fundada num erro geopolítico, sem mediação continental: "precisamos deixar de olhar para os outros e olhar mais para nós mesmos e para os nossos vizinhos" (Amaral apud Whitelegg, 2012). A ideia de uma perspectiva latino - americana na seleção das obras era vista como parte da necessidade de uma inversão do locus epistemológico da arte latino americana do Norte para o Sul. O resultado deste debate se deu num encontro entre especialistas (descrito por Whitelegg, 2012) no qual a maioria decidiu pela continuidade do foco Internacional (deveria, contudo, ter uma ênfase Latino Americana). O então já famoso artista neo-concreto brasileiro Hélio Oiticica, que vivia nos Estados Unidos na época, fez a seguinte colocação sobre os debates em curso: "Eu nunca gostei de separar a arte Latino Americana como algo isolado, por muitas razões... primeiro, porque não quero ser incluído (...) é algo muito reacionário no meu ponto de vista, eu acho que o Brasil tem muito mais a ver com com Nova York do que com outros países latino-americanos. Ou com certas tradições europeias..."(Whitelegg, 2012: 138).

Este exemplo dá ideia das disputas em torno da criação de contra - narrativas e experimentação de novos modelos de curadoria e exibição, que continuam sendo uma das promessas utópicas das bienais na era da globalização (Filipovic et al, 2010: 23) Mas que globalização seria essa? Resultado de uma maior inclusão de práticas artísticas para além do ocidente moderno ou, ao contrário, estaria ela representando a promoção

da hegemonia da arte ocidental, seus modelos de exibição, curadores e público? (Idem, p. 23)

Gênero e nacionalidade nas Bienais de São Paulo no século XXI

Trago neste item alguns dados recentemente levantados sobre as Bienais ocorridas no século XIX em São Paulo. O critério foi o mesmo utilizado por Wu (2012:111): partimos das categorias regionais tradicionais América do Norte, América Latina, Ásia, África e Oceania. A Europa foi dividida em A e B pois, como coloca a pesquisadora chinesa, há duas Europas no que diz respeito à prática da arte contemporânea: a que abrange Alemanha, Itália, Reino Unido, França, Suíça, Áustria, Holanda, Bélgica e Espanha que foi chamada de "A" e os demais países, quase todos do "leste" que ficaram como "Europa B". Os números foram coletados a partir dos catálogos da Bienal disponíveis on-line e neste texto serão apresentados as três categorias mais presentes em cada evento. Em alguns casos as informações não estavam disponíveis e os casos "omissos" foram deixados de fora da contagem

O alemão Alfons Hug, primeiro curador estrangeiro da Bienal de São Paulo foi o responsável pelas edições de 2002 e 2004 e, por se posicionar contra o critério geopolítico, foi alvo de muitas críticas. Na primeira mostra do século XXI, artistas oriundos da América Latina foram maioria com 27% dos selecionados, seguidos de perto pela Europa A com 24% e Europa B com 18%. Na edição de 2004 a Europa A teve proeminência com 34% do total, seguida pela América Latina com 20% e Europa B com 15%.

A Bienal de 2006 teve como curadora Lisette Lagnado, filósofa nascida no Congo e radicada no Brasil desde 1975. Intitulada "Como viver junto", tampouco foi baseada em representações nacionais. As opiniões da crítica ficaram divididas entre os defensores de uma profunda internacionalização da arte e seu caráter universal e os defensores da ideia de culturas nacionais e regionais (Villas Bôas, 2012: 43). Nesta edição, a América Latina predominou com 36% dos artistas, seguida pela Europa A com 24% e Ásia com 13%.

Dois anos depois, a "Bienal do Vazio" foi realizada pelos curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Dos 42 selecionados de 22 países, 45 % nasceram na América Latina,

seguidos de 24% de Europa A e 13% de América do Norte. Em 2010 Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias estiveram no comando do evento que contou com 159 nomes, no qual o mesmo predomínio de artistas Latino Americanos foi verificado com 43% do total, seguido por Europa A com 27% e Ásia com 13%. Em 2012, o curador venezuelano Luis Péres Oramas, responsável pelo Departamento Latino Americano do MOMa de Nova York voltou a enfatizar o foco latino americano para a mostra, que teve 42% dos artistas, seguida por Europa A com 34% e América do Norte com 13%.

Pablo Lafuente, co-curador da mostra de 2014 afirmou que “quando começamos a trabalhar na 31ª Bienal não queríamos pensar em termos de passaportes e fronteiras nacionais” (Basciano, 2014: 134), mas um incômodo permanecia: “estamos numa era pós-passaporte, contudo, as trocas inter-continentais com a América Latina são nulas” (Lafuente apud Basciano 2014: 134). O evento contou com 46% dos artistas oriundos de América Latina, 20% da Europa A e 14% de Ásia.

Estes dados serão posteriormente comparados com o local de residência destes artistas pois é possível que, tal como na análise de Wu, muitos os artistas nascidos na *periferia* tenham desenvolvido suas carreiras via *centro*. Tal recurso, contudo, tem também seus problemas pois, como colocou o curador Cuauhtémoc Medina (Apud Canclini, 2014: 54), em muitos casos não se trata mais em viver ou residir em certas regiões ou países, mas em estar baseado num lugar temporariamente.

Durante esta primeira fase de pesquisa sobre as bienais, não encontrei nenhuma pesquisa que relacionasse gênero e as bienais. Segundo Felski (2000), tratar da política da cultura contemporânea sem levar em consideração o impacto de um movimento social central como o feminismo é, no mínimo, uma miopia. De fato, desde a segunda onda feminista, muitos trabalhos tem tratado da dominação masculina na história da arte, com diferentes ênfases analíticas como obstáculos materiais, apagamento da história e sobre como o preconceito de gênero permeou as visões sobre a produção de homens e mulheres, influenciando assim o processo de constituição do cânone. A recepção da produção artística feminina as colocava às margens da estética, como resultante dos limites dos seus sexos. Assim, durante séculos, as mulheres não foram grandes artistas pois não continham o *gênio* dentro delas, uma vez que a ideia de artista esteve por muito tempo atrelada aos ideais burgueses de masculinidade (Pollock, 2003:

16). Daí a relevância de questionar de que formas as bienais estão lidando com as desigualdades de gênero, ainda tão presentes no mundo artístico.

No ano de 2002, 78% dos artistas eram homens e 18% mulheres. A edição de 2004 não foi muito diferente: teve 82% de representantes do sexo masculino ao lado de 16% do feminino. O ano de 2008 foi relativamente menos desigual: 53% e 31% e 2010 também: 61% e 32%. Em 2012 a diferença volta a subir, com 76% de artistas homens e 23% de mulheres e em 2014 diminui um pouco: 50% de homens e 40% de mulheres. Há portanto uma predominância significativa de homens selecionados pelas curadorias. Recentemente, a listagem com os participantes da Bienal deste ano de 2016 foi divulgada: pela primeira vez o evento contará com um número maior de artistas mulheres que homens.

Considerações finais

A Bienal é um espaço para a apresentação de perspectivas críticas e a tradicional questão da classificação geopolítica tem sido recorrentemente problematizada nas Bienais do século XXI, ao contrário da questão da representatividade de gênero. Seleções são movimentos de poder que afetam a construção de narrativas e que participam da construção do predomínio masculino, que pode ter sido um dos alvos da curadoria de 2016.

O campo da arte contemporânea tem sido palco de muitos debates sobre como superar o eurocentrismo tão presente nas narrativas do mundo da cultura. Museus de prestígio como o MoMA de Nova York e Tate Gallery de Londres tem investido em criar curadorias a fim de construir suas coleções de maneira menos colonialista e mais diversa. A Nova Tate Modern, inaugurada este ano, é uma das instituições que esta se propondo a lidar com a desigualdade de gênero e tem como proposta exibir mais mulheres artistas, como coloca a diretora Francis Moris em entrevista ao The Guardian: “You can rewrite history but you can’t reinvent it. We are highlighting the great contributions of women but there is an imbalance in the history”¹⁴. É neste sentido que os processos de seleção e inclusão que devem ser analisados e compreendidos.

¹⁴ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/14/new-tate-modern-switch-house-more-women-international-macaws>

O que podemos observar é que, a cada edição do evento, um mapa com atores e processos multidirecionais se desenha, no qual a globalização de algumas localidades e o isolamento de outras, como a África e a Oceania, é moldada por interações entre estados, corporações, movimentos culturais, turísticos e midiáticos que merecem ser devidamente investigados. Esta primeira leitura de dados atesta para a existência de estruturas e não apenas de fluxos.

Com relação à origem dos artistas, apenas a Bienal de 2004 não teve o predomínio de artistas latino-americanos. A "Europa A" esteve sempre entre os três continentes mais representados e em três casos a Ásia aparece em terceiro lugar, o que confirma o peso cada vez maior do continente no campo da arte contemporânea. África e Oceania foram os continentes menos representados. Percebe-se que a noção de interdependência, presença constante nos primeiros estudos sobre globalização, são assimétricas e seletivas.

Análises quantitativas podem ser consideradas frágeis e estão sujeitas à críticas por falta de profundidade na construção da relação dos dados com o contexto específico, neste caso com os curadores, patrocinadores e demais agentes envolvidos num evento deste porte. Contudo, estes dados servem para encadear uma reflexão inicial sobre como a questão geopolítica e de gênero tem sido tratada e permitem perceber que, de fato, a Bienal de São Paulo consolidou uma forma de olhar para a produção artística internacional a partir de uma perspectiva latino-americana. Feito este levantamento de caráter mais teórico sobre as bienais e de dados mais quantitativos, os próximos passos desta pesquisa buscarão aprofundar a análise destes dados e construir um método antropológico para apreender este evento da arte contemporânea a partir dos processos vivenciados, das perspectivas e ações dos seus próprios atores.

Bibliografia

- Asbury, Michael (2012), "The Uroborus Effect", *Third Text*, 26:1, 141-147.
- Baddeley, Oriana; Fraser, Valerie (1989). "Drawing the line: art and cultural identity in contemporary Latin America". London: Verso.
- Basciano, Oliver (2014), "Brazil, Being local, becoming global". *ArtReview*, Summer, p. 132-135.
- Bennett, Tony (1988). *The Exhibitionary Complex*. *New Formations* 4: 73-102.
- Bourdieu, Pierre (2002) "As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário". São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdie, Pierre; Darbel, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003
- Brandellero, Amanda (2015) "The Emergence of a Market for Art in Brazil". In: Velthuis, Olav and Curioni, Stefano. *Contemporary Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford University Press.
- Campos, Marcelo (2007) "Arte contemporânea brasileira nas fronteiras do pertencimento". *Revista Arte & Ensaio* nº 15, p. 106-115.
- Canclini, Néstor (2014) *Anthropology for a society without a story line*. Durham: Duke University Press.
- Ciotti, Manuela (2012) "Post-colonial Renaissance: 'Indianness', contemporary art and the market in the age of neo-liberal capital". *Third World Quarterly* 33(4): 637-655.
- Cohen, Paula (2014). *Post-Colonial or Neo Colonialism? Making Biennials in Contemporary Times*. *Essays from the World Biennial Forum nº2* São Paulo, 2014
- Felski, Rita (2000) "Why feminism doesn't need an aesthetic (and why it can't ignore aesthetics)" In: ____ *Doing time: feminist theory and postmodern culture*. New York University Press.
- Filipovic, Elena; Hal, Marieke van; Øvstebø (Ed.) (2010) "The Biennial Reader: An anthology on large-scale perennial exhibitions of contemporary art." Norway: Bergen Kunsthall and Germany: Hatje Cantz Verlag.
- Foster, Hall (2015) "Museus sem fim" *Piauí*, n. 105.
- Ginzburg, Carlo; Castelnovo, Enrico (1991) "História da arte italiana, centro e periferia", in Ginzburg, Carlo. *A Micro-História e Outros Ensaio*s, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, pp. 5/19.

- Hedegard, Danielle (2015) "Transnational connections: The meaning of global culture in the tastes of Brazilian elites". *Poetics – Journal of Empirical Research in Culture, the Media and the arts*. n. 53, p. 52-64.
- Moulin, Raymonde (1994) "The construction of art values". *International Sociology*, vol.9, n.1, p. 5-12.
- Oliveira, Rita (2001) "Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira". *São Paulo em Perspectiva*, 15 (3), 2001.
- Ong, Aihwa (2012) "What Marco Polo Forgot: Contemporary Chinese Art Reconfigures the Global" *Current Anthropology*, v. 43 (4), p. 471-494.
- Pollock, Griselda (2003). "Vision and Difference: *Feminism, femininity and the histories of art*" London and New York: Routledge.
- Quemin, Alan (2006) "Globalization and Mixing in the Visual Arts: An Empirical Survey of 'High Culture' and Globalization". *International Sociology*, 21 (4): 522-50.
- Santos, Myrian (2005), "Representations of black people in Brazilian museums", *Museum and Society*, 3 (1) 51-65.
- Santos, Myrian (2015). "Por uma sociologia dos museus". *Cadernos do CEOM*, v. 27, p. 47-70.
- Santos, Myrian (2001). "The New Dynamic of Blockbuster Exhibitions: The Case of Brazilian Museums". *Bulletin of Latin American Research*, v. 20, n.20, p. 29-45.
- Schwarz, Lilia Moritz (1989). "O nascimento dos museus brasileiros". In: Miceli, Sérgio. *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice/IDESP.
- Trouillot, Michael (2002) "North Atlantic Universals: Analytical Fictions, 1492-1945". *The South Atlantic Quarterly*, Vol. 101 (4), p. 839-858.
- Villas Bôas, Gláucia (2012), "Geopolitical Criteria and the Classification of Art", *Third Text*, 26:1, 41-52.
- Wallerstein, Immanuel (2006) "European universalism: The rhetoric of power". New York: The New Press.
- Wu, Chin-Tao. (2012). Bienais sem fronteiras? *Novos Estudos - CEBRAP*, (94), 109-116.