



Impactos da pandemia no sistema das artes visuais brasileiro

Impactos de la pandemia en el sistema de artes visuales brasileño

Impacts of the pandemic on the Brazilian visual arts system

Cristiélen Ribeiro Marques^{a1}; Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves^{b2}

^a  cristielenmarques@gmail.com  0000-0002-9658-9213

^b  lisbethrebollo@gmail.com  0000-0003-4075-5865

¹ Universidade de São Paulo, Brasil

² Universidade de São Paulo, Brasil

Recebido: 13-04-2022 • Aceito: 21-07-2022 • Publicado: 20-08-2022

Resumo

Neste artigo, é apresentada a investigação realizada em torno do sistema das artes visuais no Brasil, no contexto latino-americano e global, parte das atividades que couberam as autoras deste artigo participantes do grupo de estudos sobre a “Covid-19 e seus impactos sobre a sociedade”, nas instâncias do Consumo, da Vida Acadêmica e da Cultura. Com base em fontes secundárias, reportagens e pesquisas sobre o setor, bem como em informações aprofundadas no webinar “O sistema, os museus e a coleções públicas de arte em tempos pandêmicos”, o circuito da arte brasileiro é analisado em dimensões simbólica e econômica da arte, abrangendo os momentos iniciais da pandemia, os períodos de suspensão das atividades e de reabertura. Além de certo consenso sobre o quanto a pandemia escancarou as profundas desigualdades socioeconômicas em que vivíamos, também presentes nas relações e dinâmicas de operação do sistema da arte, a questão fundamental que se colocou é menos quanto aos meios, digital e presencial, e mais sobre o próprio modelo de sociedade. Assim, numa visão prospectiva, a arte, em sua potencialidade latente e de certa autonomia, se mostrou fundamental para a concepção de novas utopias.

Palavras-chave: sistema da arte; pandemia covid-19; arte brasileira; arte latino-americana; mercado de arte

Resumen

Este artículo presenta la investigación realizada en torno al sistema de artes visuales en Brasil, en el contexto latinoamericano y mundial, parte de las actividades que correspondieron a las autoras de este artículo, participantes en el grupo de estudio sobre “Covid-19 y sus impactos en la sociedad”, en las áreas de Consumo, Vida Académica y Cultura. A partir de fuentes secundarias, informes e investigaciones sobre el sector, así como informaciones de profundidad del webinar “El sistema, los museos y las colecciones públicas de arte en tiempos de pandemia”, se analiza el circuito del arte brasileño en las dimensiones simbólica y económica del arte, cubriendo los momentos iniciais de la pandemia, los periodos de suspensión de actividades y reapertura. Además de cierto consenso sobre cuánto abrió la pandemia las profundas desigualdades socioeconómicas en las que vivíamos, presentes también en

las relaciones y dinámicas de funcionamiento del sistema del arte, la pregunta fundamental que se planteó es menos sobre los medios, digitales y presenciales, y más sobre el propio modelo de sociedad. Así, en una mirada prospectiva, el arte, en su potencialidad latente y cierta autonomía, se mostró fundamental para la concepción de nuevas utopías.

Palabras clave : sistema del arte; pandemia de covid-19; arte brasileño; arte latinoamericano; mercado del arte

Abstract

This article presents the investigation carried out around the visual arts system in Brazil, in Latin American and in the global context, which was the part of the activities that the authors of this article developed in the study group on "Covid-19 and its impacts on society", in the instances of Consumption, Academic Life and Culture. Based on secondary sources, reports and research on the sector, as well as in-depth information in the webinar "The system, museums and public art collections in pandemic times", the Brazilian art circuit is analyzed in symbolic and economic dimensions of the art, covering the initial moments of the pandemic, the periods of suspension of activities and reopening. In addition to a certain consensus on how much the pandemic opened up the deep socioeconomic inequalities in which we lived, also present in the relations and dynamics of operation of the art system, the fundamental question that was posed is less about the media, digital and face-to-face, and more about the model of society itself. Thus, in a prospective view, art, in its latent potentiality and certain autonomy, proved to be fundamental for the conception of new utopias.

Keywords : art system; covid-19 pandemic; brazilian art; latin american art; art market

Introdução

Os levantamentos e análises apresentados neste relatório fazem parte das pesquisas desenvolvidas desde março de 2021 sob o tema "Covid-19 e seus impactos sobre a sociedade", uma iniciativa que se integrou ao "Projeto: Cátedras Franco-brasileiras no Estado de São Paulo". Os estudos foram conduzidos por professores e alunos da Faculdade de Economia e Administração de Ribeirão Preto (FEA-RP) e do Programa de Integração América Latina (PROLAM), ambos da Universidade de São Paulo, juntamente com a Universidade de Lyon, contando ainda com apoio da FUNDACE (Fundação para Pesquisa e Desenvolvimento da Administração, Contabilidade e Economia) e do Consulado Geral da França em São Paulo.

A pesquisa se desenvolveu em três frentes de trabalho visando identificar e analisar os impactos da pandemia no Consumo, na vida Acadêmica e na Cultura. Esta última se intersecciona às duas primeiras tanto pela perspectiva da indústria cultural quanto pelo caráter formativo dos processos de criação, circulação e recepção da produção artística. Assim, para entender como a pandemia afetou esse campo, foram trabalhadas essas duas dimensões da arte, como bem simbólico e econômico, considerando-as entre três momentos distintos: nos antecedentes, numa realidade paradoxal de êxitos e crise permanente; para então desenvolver um olhar mais aprofundado dos períodos de fechamento (lockdown) das atividades e posterior reabertura, no contexto que ficou amplamente conhecido como "novo normal".

Esse atual campo da arte, também entendido como um "sistema", é resultante de uma série de transformações, cuja evolução pode ser considerada um tanto contraditória. De um lado há certa "exaltação da autonomia da arte por teóricos e historiadores", e por outro uma série de "práticas do mercado e da comunicação massiva", em que às vezes também estão incluídos os museus, que "fomentam a dependência de bens artísticos de processos extra-artísticos" (Canclini 2013, 32).

Este estudo foi desenvolvido no contexto brasileiro, considerando principalmente o sistema de artes visuais que se desenvolve nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, que são uma centralidade que congrega as tendências e características da dinâmica hegemônica do mercado de arte. Além disso, essa realidade foi analisada no âmbito das políticas culturais, práticas, produções artísticas e instituições e espaços de circulação em nível latino-americano e global. Variáveis que constituem a dupla face dos bens simbólicos – mercadorias e significados – (Bourdieu 2007, 99) e que, no contexto da arte contemporânea, se estabelecem numa circularidade em que diferentes agentes desempenham múltiplos papéis e o domínio artístico se confunde com a própria sociedade. Assim, os mecanismos de atribuição de valor coincidem e produzem uma ruptura radical em que artistas e obras simplesmente passam a estar ou não incluídos nesse circuito (Cauquelin 2005, 83).

Num primeiro momento, em que o virtual e a vida online eram a única opção para os artistas, os museus, as bienais, as feiras, as galerias e o público, os efeitos foram dos mais diversos sob uma “cruel pedagogia do vírus” (Santos 2020) em meio também a uma “pandemia de imagens” (Beiguelman 2020). Além disso, outro elemento que pôde ser analisado neste cenário, e fundamental no campo das artes, foi a participação do público e do privado na manutenção da agenda e dos agentes, das estruturas e dos espaços destinados à cultura e de seus respectivos acessos pela sociedade. Quando se fala em política pública na cultura, a diretriz nacional tende a ter um “caráter normativo e ordenador” (Calabre 2009) ainda que se possam ter outras nuances em nível estadual e municipal.

Para tratar das diferenças entre iniciativas sob o fomento de capital privado e aquelas com base em política de Estado, neste estudo, que como mencionado já contava com o apoio de instituições francesas e a interface com a Universidade de Lyon, foram observadas duas instituições artísticas, uma no Brasil e a outra na França. Em um encontro promovido online, foram expostos os casos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), uma instituição privada; e os Fundos Regionais de Arte Contemporânea da região de Provence-Alpes-Costa Azul (FRAC P.A.C.A), que são constituídos por coleções públicas de arte e contemplados por uma política de descentralização da arte pelo governo francês.

E, finalmente, ainda que sem o término efetivamente da pandemia, foi possível avaliar a retomada das atividades culturais e artísticas. Nesse sentido, uma série de iniciativas adotadas por artistas e coletivos foram identificadas como medidas de contingência para a continuidade da circulação de suas produções e de sua respectiva recepção, tanto como fruição estética quanto para consumo. E no que diz respeito à produção artística brasileira e latino-americana especificamente, pôde-se observar como os desdobramentos simbólicos, icônicos e até midiáticos pandêmicos foram incorporados às obras de arte, às poéticas e às exposições.

Assim, sob restrições, intermitências, virtualidades, os amplos debates reverberam não somente os efeitos imediatos, mas sobretudo o papel da arte, de seus agentes e instituições nesse limiar de tempo e de possibilidade de construção de novas utopias.

Um breve panorama das políticas culturais latino-americanas

Neste tópico, serão destacados alguns elementos e marcas fundamentais da constituição cultural latino-americana contemporânea e respectivas políticas, cujas raízes coloniais e processos homogeneizadores são comuns nos antecedentes do continente, e que repercutem estruturalmente até os dias atuais.

Os países latino-americanos carregam profundas contradições resultantes de sedimentações, entrelaçamentos, justaposições e apagamentos violentos desde os encontros e desencontros entre principalmente tradições indígenas, ibéricas e africanas, em meio a princípios coloniais católicos, políticas educacionais e comunicacionais modernizadoras e transplantes de estéticas euro-ocidentais. Sob essas forças, houve uma supervalorização de uma cultura dita de elite e de outras genericamente categorizadas como populares, segmentação que também orientou, por exemplo, as práticas de democratização cultural, de preservação e valorização do patrimônio histórico, e na criação e apoio a instituições e iniciativas artísticas.

Adiciona-se a esse cenário de extremas desigualdades, uma forte presença de capital privado para os projetos culturais, desde a década de 1960, advindo de uma burguesia industrial em ascensão e que teve papel fundamental na reorganização do mercado cultural, bem como de empresas transnacionais, principalmente dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, essas estruturas se desenvolveram em meio a governos ditatoriais, autoritarismo e nacionalismo cultural, estando então estes ligados aos projetos de modernidade que se desenvolveram à época. Assim, as políticas culturais não estiveram de início diretamente associadas à democracia, processo que ocorreu apenas na década de 1980 (Bolán 2013, 24-5).

Nas décadas de 1980 e 1990, essa “privatização da cultura” se acentuou devido à crise econômica da década anterior e sob tendências neoconservadoras. Os Estados que se encontravam fragilizados, deixaram uma lacuna ainda maior para que as empresas privadas se tornassem os “promotores da cultura” e expandissem o mercado massivo de “produtos culturais”, tanto local como internacionalmente. Ainda, esse período foi marcado pelo avanço de conglomerados de comunicação como a Televisa no México, a Globo no Brasil, a Cisneros na Venezuela e o Clarín na Argentina, o que levou a uma “subordinação da interação dos agentes do campo artístico a uma única vontade empreendedora” e à “neutralização do desenvolvimento autônomo do campo” (Canclini 2013, 93).

Se por um lado, a América Latina terminou o século XX e ingressou no XXI relativa e assimetricamente modernizada bem como inserida em um mercado globalizado, a indústria cultural então estabelecida baseava-se principalmente no capital privado, em políticas públicas frágeis e em desigualdades na apropriação de bens simbólicos e no acesso à inovação cultural. Precisamente, uma realidade contrária ao que se supõe em uma política democrática, ou seja,

[...] na qual se assegura a existência e a reprodução de uma diversidade de circuitos culturais em suas variadas formas de funcionamento, a participação de agentes das diversas instâncias, dadas as circunstâncias históricas e as condições de cada sociedade. (Bonfil et al. 1987, 197)

Antecedentes da pandemia no Brasil: A indústria cultural na normalidade da exceção

Paradoxal pode ser uma das definições para o cenário do sistema das artes visuais no Brasil, pouco antes da declaração da pandemia da Covid-19. Por um lado, já se deflagrava uma crise social, político-econômica no país que se refletia também na cultura, pois essa já vinha sendo atingida por outro vírus, o da intolerância, do autoritarismo, do obscurantismo e do conservadorismo. De outro ângulo, e especialmente no circuito dos grandes espaços de arte do eixo Rio-São Paulo, viu-se um importante alcance de público, com a realização de exposições que receberam grande número de visitantes e geraram também recursos econômicos.

Por exemplo, a 33ª Bienal de São Paulo, Afinidades afetivas, recebeu 740 mil visitantes no Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, entre setembro e dezembro de 2018. A SP-Arte, umas das maiores feiras de arte da América Latina, recebeu, em 2019, 36 mil pessoas nos seus cinco dias de evento. A edição dessa mesma feira em ano anterior (2018), havia gerado R\$ 230 milhões em negócios, sendo R\$ 125 milhões por galerias paulistas, e dois quais R\$ 57,8 milhões foram em vendas que se beneficiaram da isenção de ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços) e geraram uma arrecadação em impostos estaduais de cerca de R\$ 7 milhões. (Governo do Estado de São Paulo 2019) Ainda, museus brasileiros figuraram no ranking dos mais visitados mundialmente, uma classificação organizada pela publicação britânica especializada Art Newspaper.

O Brasil ocupou as três primeiras colocações e apareceu em várias outras posições entre as “top 100” exposições temáticas e de arte realizadas no período de 2018 a 2019. Destacaram-se a DreamWorks, que apresentava criações do estúdio de animação como Shrek e Madagascar; a Ai Weiwei Raiz, que trouxe obras consagradas do artista chinês em torno a sua atuação pelos direitos humanos e pela liberdade; e a Jean-Michel Basquiat (1960-1988), a maior dedicada ao artista já organizada na América Latina, que congregou 80 obras pertencentes ao acervo particular do maior colecionador de Basquiat, Jose Mugarib. Outra mostra importante que figurou no ranking foi Tarsila Popular, a individual da artista foi ainda um recorde histórico para o próprio Museu de Arte de São Paulo, MASP, que recebeu mais 400 mil visitantes em três meses (The Art Newspaper 2020).

Mas o êxito até aqui explicitado em cifras e métricas de desempenho é justamente parte do estado de crise instaurado no sistema da arte no Brasil. Na configuração desses “mercados simbólicos”, como denomina Canclini (2013, 99), há tanto a colaboração quanto a competição. Artistas precisam buscar por “receptores e clientes”, enquanto as relações com o público são mediadas entre consumo, formação e experiência estética, e as instituições culturais enfrentam os desafios da democratização de seus espaços, da adoção de uma postura crítica e das pressões por resultados financeiros.

Essa dinâmica conflitiva, que acompanha e reproduz as assimetrias do poder, foi então acentuada num “mundo distopicamente viral”, entre o medo e a esperança. E o sistema da arte também sofreu as consequências desse acontecimento ainda não bem determinado, se “autópsia social” ou “parto inaugural”, mas que “tal como um e outro nos confrontam no início do século XXI” (Santos 2021, 25-9).

A cruel pedagogia escancara as desigualdades do mercado de arte brasileiro: primeiro ano da pandemia

Praticamente no calor da hora, Boaventura de Sousa Santos (2020) lançava em abril de 2020 uma publicação sobre as primeiras lições da “intensa pedagogia” proporcionada pela pandemia, uma alegoria de múltiplos sentidos para tal “inimigo invisível”. Nas suas várias facetas, estariam entre elas “os mercados”, descrito pelo autor como “insidioso e imprevisível”, “onipresente”, “uma bênção para os poderosos e uma maldição para todos os outros (a esmagadora maioria dos humanos e a totalidade da vida não humana)”.

Essa constatação de Boaventura de Sousa Santos também pede ser verificada no mundo das artes. A pesquisa do Projeto Latitude (Relatório sobre o impacto da COVID-19 sobre o mercado de arte) realizada pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) em parceria com a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX-Brasil) apresentou que entre as 13 galerias que declararam movimentar até R\$ 500 mil em 2019, o volume de vendas, nos três primeiros semestres de

2020, foi considerado equivalente, ou melhor do que o ano anterior. Enquanto para o grupo que informou um movimento de R\$ 10 milhões em 2019, houve uma oscilação maior entre níveis superiores ou inferiores comparativamente ao ano anterior, mas o terceiro trimestre foi melhor em volume de vendas para a maioria dessas galerias (Projeto Latitude Brasil 2020). Aliás, algumas das mais proeminentes galerias brasileiras viram nessa crise uma oportunidade para dar ainda mais foco à internacionalização. Esse foi o tema da matéria publicada em 30 de dezembro de 2020 do jornal O Estado de S. Paulo, Hora da Arte do Brasil lá Fora. Kogan Amaro, Galeria Jacqueline Martins e Nara Roesler estavam na pauta, bem como suas trajetórias rumo a Zurique (2019), Bruxelas (2020) e Nova York (2021), respectivamente (Filho 2020b).

Não surpreende, portanto, que neste período tenha ocorrido também um significativo recorde de venda, no leilão da obra Caipirinha (1923), de Tarsila do Amaral, que do lance inicial de R\$ 47,5 milhões foi arrematada por um colecionador brasileiro por R\$ 57,5 milhões (cerca de US \$ 11,2 milhões de dólares), segundo informações divulgadas pela mídia. Mas o marco de maior valor alcançado por uma obra de arte brasileira em leilão no Brasil e por uma artista latino-americana foi superado no ano seguinte nesse mercado extremamente dinâmico. Em 2021, o novo recorde de 34,9 milhões de dólares foi estabelecido no lance final do colecionador argentino Eduardo Costantini, na obra Diego y yo (1949), de Frida Kahlo (Younis 2021).

Além de leilões e galerias, as feiras de arte tornaram-se um negócio essencial para a geração de vendas de artes visuais e no processo de globalização desse mercado. A partir da formação de uma rede de relacionamentos, as feiras também mobilizam os mercados locais de turismo e hotelaria, eventos, publicidade e têm alcance internacional. Esse conceito e prática de rede é inerente à feira, e parece ser este um fator-chave para que mesmo em tempos de crises, ela siga como um dos principais canais para fazer-se ver e vender. Essa “invenção estrutural” se caracteriza por três aspectos principais: 1) conexão entre negociadores, profissionais e colecionadores de artes de várias, e às vezes distantes, regiões, criando uma rede de um “pequeno-mundo” 2) formação de uma rede de observação mútua e 3) estabelecimento de critérios para outros players do setor por meio, por exemplo, de seus resultados de vendas e da apresentação de novos talentos, atraindo novos participantes para a rede, ativando laços interpessoais no mercado (Morgner 2014, 319).

Observando então o cenário de algumas feiras internacionais e regionais, a princípio, aquelas que iriam ocorrer logo do início de 2020, como a Art Basel de Hong Kong, foram canceladas. Mas já em março a “franquia” Art Basel realizou uma das primeiras feiras totalmente em plataforma online, com a adoção de Online Viewing Rooms (OVRs) o que permitiu um alcance global, ainda que o foco tenha recaído sobre o âmbito local. Nesse ambiente, foram reunidas as que tradicionalmente aconteciam fisicamente em Basel, Miami e Hong Kong. Esses espaços eram como estandes virtuais de cada galeria, com seus artistas, obras e outras mídias complementares (vídeos, áudios, espaços de simulação 3D), criando uma experiência digital ao visitante. Uma das exceções nesse contexto foi a feira ARCO Madrid, que teve a sua 39ª edição aberta no final de fevereiro, e, assim, realizada ainda no formato presencial. Além de sua importância no circuito global da arte, é um dos eventos mais importantes internacionalmente para a arte latino-americana. A feira contou com a participação de 209 galerias de 30 países (MASDEARTE 2020), e o seu programa chamado “Diálogos”, lançado em 2017 para mostrar um panorama da produção artística contemporânea internacional com artistas de diferentes gerações e de diferentes contextos geopolíticos, em 2020, teve foco especial nas práticas da arte na América Latina (Lima 2020).

Entre as feiras de arte moderna e contemporânea mais representativas no continente latino-americano, destacam-se a ArteBa, em Buenos Aires (Argentina), a ArtBo, em Bogotá (Colômbia), a Z?ONAMACO, na Cidade do México (México), a Ch.ACO, em Santiago (Chile) e a SP-Arte, em São Paulo (Brasil). A Z?ONAMACO era tradicionalmente realizada em quatro edições ao longo do ano, com os seguintes temas: “Arte Contemporânea”, “Design”, “Foto” e “Antiguidades”. Justamente em 2020, a organização havia decidido reuni-las em um único evento, marcado para fevereiro e, assim, aconteceu em espaço físico, já que a pandemia ainda não havia sido declarada (ZSONAMACO 2020)[1]. A ArteBa, uma das mais antigas da região, criada em 1991, adiou inicialmente sua edição prevista para abril, e acabou sendo convertida integralmente para o formato online na plataforma da Artsy.net (Artsy 2020)[2]. Esta última mídia também foi a parceira da feira chilena que, aliás, já havia sofrido com o adiamento de sua décima primeira edição desde 2019, quando o país enfrentava uma situação política e socioeconômica crítica (ARTEINFORMADO 2019)[3]. A ArtBo, que foi concebida em 2004 como uma iniciativa da Câmara de Comércio de Bogotá, também decorreu inteiramente em ambiente digital, mas em uma ferramenta própria, com espaços dedicados a galerias e ofertas exclusivas de obras (ARTBO 2020). Enquanto a SP-Arte, que se desenvolveu também digitalmente, oferecia a possibilidade de visitas presenciais, sob demanda e com hora marcada, aos espaços físicos de algumas galerias (SP-ARTE 2020).

A SP-Arte foi realizada no período de 24 a 30 de agosto de 2020, e contou com 136 expositores de arte e design (um pouco abaixo da edição anterior, com 164 expositores), que apresentaram 1.100 artistas. A organização informou ter recebido mais de 56 mil visitantes durante os cinco dias de evento, sendo 15% de público estrangeiro. Ainda que as aquisições entre os colecionadores estrangeiros não tenham sido tão significativas, o marchand Antonio Almeida, sócio da Galeria Almeida & Dale, comentou em reportagens o registro de vendas de importantes artistas, como Volpi, Tunga e Leonilson, e que viu a procura por obras de nomes consagrados crescer durante a feira, em peças de Antonio Dias, Rubem Valentin, Cícero Dias, entre outros, acrescentando que “muitas pessoas que entraram em contato com a galeria por meio do site da SP-Arte, eu diria 80%, nunca tinham acessado digitalmente nosso acervo” (Filho 2020a).

É provável que a receita gerada pelo evento tenha sido menor do que a do ano anterior, pois a edição de 2019 havia sido de recordes, segundo declarou a organização, tendo movimentado R\$ 240 milhões. Uma questão que dificulta na apuração dos resultados de 2020 é que muitas transações teriam sido concluídas fora da plataforma online da feira.

Na galeria Fortes D’Aloia & Gabriel, por exemplo, as vendas realizadas no site oficial representaram só 15% do volume total. Na Simões de Assis, essa fração foi de 20%. Os marchands afirmam que a prática de negociar obras em paralelo é comum também nas feiras presenciais. Mas, argumentam, ela pode ter sido alavancada pela pandemia. (Coutinho 2020)

No Brasil, há ainda uma segunda importante feira de arte, que acontece no Rio de Janeiro desde 2010. A ArtRio foi realizada em setembro de 2020, já de forma híbrida, online e presencial, sob os novos protocolos sanitários. Com cerca de 50 expositores, a ArtRio informou ter recebido mais de oito mil visitantes no pavilhão, ao longo de oito dias, limitado a 450 pessoas presentes simultaneamente, por um tempo determinado de permanência. A versão online contou com a participação de 71 expositores e 300 mil page views. Não houve a publicação de dados oficiais sobre o volume de vendas.

Porém, esses grandes resultados representam uma ínfima fração da diversidade e da complexidade do setor artístico-cultural brasileiro, e bem ilustram a discrepância social do país. No comparativo de 2020-2021, o número de supérrimos aumentou 44%, assim, dos 45 bilionários passou-se a 65, grupo que

detém US\$ 219,1 bilhões, ou R\$ 1,2 trilhão, sendo que no mesmo período houve a queda do PIB do país em 4,1%. Ao mesmo tempo, a insegurança alimentar (leve, moderada ou grave) atingiu 55% da população e 26 milhões de brasileiros ficaram abaixo da linha de pobreza extrema, com uma renda de R\$ 246 por mês (Rocha 2021).

Desde a década de 1970, circula a máxima de que “o mercado de arte não conhece crise em Londres, Paris, Nova York ou qualquer outra grande cidade, pois os compradores da classe AAA estão além das recessões ou crises econômicas locais, inter-regionais ou globais”. Esse senso comum foi estabelecido porque na época alguns pesquisadores acadêmicos da área de Economia foram atraídos a investigar o primeiro “boom” desse mercado, justamente quando deslanchou o choque do petróleo de 1973, desencadeando um aumento da inflação e a depreciação das moedas. A conclusão desses estudos foi que “a incerteza monetária global e a entrada de petrodólares no mercado estimularam os fantásticos investimentos em obras de arte, especialmente nos leilões da Christie’s e da Sotheby’s” (Pinho e Nakane 2007, 305).

Agentes do ramo de arte no Brasil ratificam essas conclusões ao comentarem sobre os resultados em 2020. A consultora de arte Tamara Perlman afirmou em entrevista na mídia que “a principal correlação que existe para o crescimento do mercado de arte é, mais do que com o crescimento de riqueza do país, com o crescimento no número de indivíduos ricos e milionários” (Ferraz 2020). Fernanda Feitosa, diretora da feira SP-Arte, e que já foi executiva do setor financeiro, reforçou que em tempos de crise econômica “alguns ativos se transformam em portos seguros, por estarem menos sujeitos a variações. Obras de arte têm esse caráter [...] É como investir em ouro, com a vantagem de gerar enorme bem estar ao comprador” (Cavalcante 2020).

O Estado seria uma das principais instâncias a atuar para reduzir, corrigir essas assimetrias, mas especialmente sob diretrizes capitalistas neoliberais, as repostas às emergências mais demonstram sua incapacidade, ou até crueldade, na proteção à vida humana. Vidas que durante o período de lockdown encontraram algum alento na própria arte:

[...] a música, o teatro, a literatura, a arte em geral, foram saudadas como canais de escape fundamentais da solidão, como alimento da alma, como alento e esperança de tempos e vidas sãs. Seja através de suportes já consagrados, como os livros impressos, os CDs de música, seja através da internet em um volume muito maior, ou ainda nas janelas e varandas das casas, por todo mundo, temos assistido à ampliação do consumo de produtos culturais, da valorização da cultura e do uso do tempo diário com atividades de arte e cultura. (Calabre 2020)

A mobilização de agentes do setor cultural, como o Fórum Nacional de Secretários e Dirigentes Estaduais de Cultura, o Fórum de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura, a Rede Nacional de Pontos e Pontões de Cultura, foi fundamental no estabelecimento de diálogos no nível federal e na aprovação do projeto lei PL nº 1.075 de 2020, que foi nomeada de Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc. Na prática, a lei traduziu-se em renda emergencial de três parcelas de R\$ 600 a profissionais do setor (artistas, contadores de histórias e professores de escolas de arte e capoeira); e no subsídio de R\$ 3 mil e máximo de R\$ 10 mil, destinados ou para manutenção de espaços artísticos como circos, escolas de música, arte e danças, museus e bibliotecas comunitárias, ou para fomento às atividades culturais por meio de editais, chamadas públicas ou prêmios de estados e municípios (Governo do Brasil 2020).

Deflagrada a ruína das institucionalidades e sob críticas à “reorganização corporativa da vida comum”, salvá-las também se tornou uma responsabilidade e uma prioridade no contexto da pandemia. A vontade da salvaguarda de instituições como universidades, hospitais, e porque não incluir também os museus, emergiu entre sentimentos paradoxais por trajetórias que ora reconstroem a esperança, ora decepcionam. Mas sobretudo se estabeleceu como medida de busca pela “continuidade da sociedade e não apenas mercados em disputa” (Canclini 2021).

Museus e arte no novo normal: repensando instituições e agenciamentos

“Não gosto muito de museus. Muitos são admiráveis, nenhum delicioso” (Valéry 2008) “Não é possível fechar museus, e isso nem seria desejável” (Adorno 1998). “O museu é, por definição, voraz” (Eco e Pezzini 2015). Paul Valéry (1871-1945), Theodor Adorno (1903 – 1969) e Umberto Eco (1932 – 2016), intelectuais de diferentes momentos históricos que, em seus respectivos depoimentos, colocaram os museus como objeto de suas reflexões e debates, desenvolvidos em textos e publicações reconhecidas. Visões e sentimentos de tempos mais distantes ou mais recentes, e de outras geografias, mas que contribuem para os questionamentos sobre essas instituições, de indivíduos e sociedades, em meio à crise contemporânea aguçada pela pandemia: “Para que servem os museus”, “O que fazer com eles em tempos de isolamento social”, “Como serão eles daqui para frente?”.

O setor privado parece concordar com o senso geral de relevância do museu para o patrimônio cultural das sociedades, mas potencialmente não como o único nem o principal motivo. A privatização da cultura é um fenômeno que se desenvolveu principalmente ao longo dos anos de 1980 e 1990, fortemente vinculado aos fluxos globais do capital, a uma convergência de interesses governamentais e corporativos no modo capitalista e à acentuada ascensão do setor financeiro. Esse processo de instrumentalização da cultura se deu como “meio de distinção social”, de “estratégia de propaganda” e de “aquisição de clientes”, pelos quais se estabeleceu então uma aproximação de valores e gostos daqueles pertencentes aos segmentos sociais que eram o alvo das ideias veiculadas pelas corporações (Wu 2006).

Nessa dinâmica, é o mercado quem reorganiza o mundo público, se apropria do poder simbólico da arte e da cultura, e detém, portanto, o seu domínio. No estudo aqui conduzido, foi possível a aproximação de dois casos de realidades distintas, para a observação das diferenças resultantes da atuação de instituições sob maior influência do capital privado ou de política pública.

Em junho de 2021, o grupo de estudos organizou um webinar que contou com a participação de Muriel Enjalran, diretora dos Fundos Regionais de Arte Contemporânea da região de Provence-Alpes-Costa Azul (FRAC P.A.C.A), na França; e Cauê Alves, curador-chefe do Museu de Arte Moderna na cidade São Paulo (MAM São Paulo), para que compartilhassem suas experiências à frente das respectivas instituições culturais no período de pandemia.

De forma breve, é importante primeiramente fazer um destaque quanto à gestão da cultura nos países em que estão localizadas as instituições abordadas. Enquanto no Brasil, o atual governo a reduziu a uma Secretaria Especial que integra as atividades do Ministério do Turismo; na França, o tema é tratado por um Ministério. A respeito de dados do setor, o ministério francês estima que a participação da cultura no produto interno bruto (PIB) é de 2,3%, (Ministère de la Culture 2020); e no Brasil, a Secretaria Especial informou uma variação nessa participação entre 1,2% a 2,67%. (Secretaria Especial da Cultura 2020) O

indicador brasileiro foi resultado de estudo conduzido pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), uma fundação pública federal vinculada ao Ministério da Economia, e então publicado em nota técnica (IPEA 2020).

Voltando então aos casos citados, Muriel Enjalran destacou os impactos nos espaços culturais, tanto nos períodos de fechamento – março a julho de 2020 e outubro a maio de 2021 – quanto de reabertura. No que diz respeito à reorganização da programação, a preocupação era quanto às exposições e o impacto para as artes e seus agentes. A primeira adaptação, assim como para as organizações culturais em geral, foi a adoção de algumas atividades remotas. Então, o FRAC conseguiu sob todas as contingências manter 100% de suas equipes dos centros culturais e dos pagamentos já acordados com todos os artistas, mesmo com o cancelamento de atividades como residências e workshops. Isso especialmente graças ao subsídio econômico governamental para a cultura e dirigido aos artistas, uma vez que em termos de mercado, as galerias, por exemplo, muitas delas tiveram redução significativa de faturamento ou até mesmo enfrentaram o fechamento.

De toda forma, o momento de confinamento representou uma drástica ruptura que provocou também uma série de reflexões sobre o papel da instituição. A primeira delas esteve ligada ao ritmo das exposições, com a percepção da necessidade por uma desaceleração. Em relação aos projetos curatoriais, esses foram revistos sob os critérios de impactos ambientais e econômicos, e do isolamento social. Ou seja, para Muriel, a crise mudava a maneira de pensar e produzir arte, e os demais eventos relacionados (Enjalran 2021)[4].

Sobre o MAM São Paulo, Cauê Alves enfatizou a constituição do museu em 1948, já de natureza privada, bem como a sua sustentação por verbas diretas e patrocínios via leis de incentivo. Cauê assumiu a posição de curador em julho de 2020, então sob o fechamento durante a pandemia e os desafios derivados para a manutenção das atividades, o que incluía “ir além dos seus limites físicos e fazer a migração de um museu presencial para um museu online”. Como resultado, enquanto o museu contou com cerca de 30 mil visitas presenciais ao longo de todo o ano de 2020, as atividades online tiveram uma participação de 1,4 milhão pessoas (Alves 2021)[5]. A programação digital compreendeu o próprio site do museu, visitas remotas em ambiente 3D, uma parceria já existente com a Google Arts&Culture, outra com a Microsoft na criação de jogos eletrônicos, e uma intensa atuação da equipe do educativo do museu.

O MAM na Cidade também foi uma ação de destaque, com a projeção noturna de imagens da coleção em empenas de edifícios da capital paulista, nos bairros de Heliópolis e Cidade Tiradentes, regiões com grandes concentrações populacionais e condições socioeconômicas críticas. Houve ainda a inclusão de painéis em centenas de pontos de ônibus de áreas centrais e periféricas da cidade de São Paulo, apresentando artistas e obras do acervo, com QR code para acesso a mais informações no formato de podcasts. Segundo Cauê, o projeto atingiu mais de 15 milhões de pessoas, considerada então uma das ações de maior alcance da instituição.

Essas experiências no MAM São Paulo e no FRAC P.A.CA, além do debate sobre a participação da iniciativa privada e da pública na promoção da arte e da cultura, evocam amplas reflexões sobre a experiência estética em ambientes virtualizados e o papel dos museus na sociedade. Sobre o primeiro aspecto, a curadora e crítica de arte Giselle Beiguelman (2021) traz importantes contribuições ao pensar tanto no suporte como produtor de uma estética, quanto nas imagens produzidas e compartilhadas digitalmente no período na pandemia. Como resultado dessa combinação, tem-se a construção de uma

memória coletiva, e de uma história desta “coronavida” contada em “memes”. Ao mesmo tempo, essa “pandemia de imagens”, num primeiro momento, foi um drástico contraponto para as ruas das cidades esvaziadas, dos que podiam colocar-se em confinamento.

Ao longo de 2021, o Conselho Internacional de Museus (International Council of Museums, ICOM), em nível global e por meio de suas instituições locais, conduziu uma série de iniciativas para justamente adequar-se à nova realidade e repensar seu papel sociocultural. A 19ª Semana Nacional de Museus, que teve como tema O futuro dos museus: recuperar e reimaginar, é um dos exemplos dessa atuação. Em outras frentes, trabalhou uma nova definição para os museus, prevista para ser concluída em agosto de 2022, e ainda em 2021 lançou a campanha #MuseusPelaVida, visando mobilizar as instituições museais em defesa da prevenção e da imunização, como uma prestação de serviços às comunidades.

Além dos museus, outra importante plataforma de circulação e recepção artística na América Latina são as bienais, em que se destacam a Bienal do Mercosul e a Bienal de São Paulo. Ambas tiveram que enfrentar os desafios de trabalhar sob a fatalidade da pandemia e, nessa circunstância, avaliar como promover a visita a uma exposição que em essência se caracteriza pela “experiência total”, ou seja, que pressupõe “uma relação com o espaço que envolve a totalidade do corpo físico do visitante” (Gonçalves 2020).

Para a decisão de realizar a 12ª Bienal do Mercosul totalmente online, a comissão partiu de uma primeira preocupação que era entender as condições em que se encontravam sua própria equipe e os artistas participantes. Em poucos dias, foram reunidos cinquenta e quatro depoimentos de afeto, que conectavam setenta artistas de mais de vinte países em quatro continentes. Estas foram então as forças iniciais para colocar em prática uma série de atividades virtuais por cerca de dois meses, abordando o tema Feminino(s): visualidades, ações e afetos (Biennial Foundation 2020).

De alguma forma, o lado positivo foi poder levar o debate para as redes sociais digitais e ampliar o alcance das reflexões em torno do lugar social das mulheres e minorias no contexto da sociedade atual, questionando as formas de pensar o mundo de forma patriarcal, e as lógicas e construções binárias excludentes. Ainda que online, foi então criada “uma zona de intercâmbios de visualidades, ações e afetos que permitisse confirmar a riqueza da vida democrática, sem eludir sua complexidade”, como propôs a curadora Andrea Giunta (Gonçalves 2020).

A 34ª Bienal de São Paulo havia, meses antes de a pandemia ser decretada, anunciado sua proposta curatorial, “Faz escuro mas eu canto”, que já fazia referência a tempos difíceis, mas obviamente sem o conhecimento de que o cenário poderia ser ainda mais crítico. O enunciado é o primeiro verso do poema de mesmo título do poeta brasileiro Thiago de Mello (1926-2022), nascido no Estado do Amazonas. Escrito em 1965, tratava-se de um ato em oposição à ditadura militar no Brasil à época.

O início da mostra estava previsto para setembro de 2020, mas acabou sendo realizada, então no formato presencial, um ano depois. Neste período, a instituição lançou a campanha “A Bienal Tá on” visando reforçar a sua presença online, e apresentou a exposição Vento entre novembro e dezembro de 2020, já sob os “novos protocolos”. Além disso, ações de formação via internet foram disponibilizadas para professores e alunos, e seu perfil no Instagram se consolidou como ponto fundamental de contato com informações sobre arte contemporânea, além dos temas e artistas abordados pelas bienais.

No campo artístico, o Crítico é outro importante agente para pensar a arte, explorando a compreensão de seu contexto e produzindo conhecimento. Foi com esse propósito que em julho de 2021 a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA International) realizou um seminário online[6] para discutir o

papel da crítica de arte em tempos de crise na realidade latino-americana. Nesta ocasião, os representantes da associação em suas filiações locais, que são também importantes intelectuais dos diversos países da região, apresentaram os casos de instituições artísticas e as produções de artistas, debatidos sob os diversos paradoxos da arte contemporânea ligados a questões socioeconômicas e ambientais, e em particular na contingência da pandemia da Covid-19. Mais do que respostas, as reflexões críticas buscaram formular questões que servissem de vislumbre prospectivo.

As ideias da crise sanitária como divisor histórico que se desdobra em todos os campos da vida e, portanto, também na arte, foram recorrentes. Porém, como interstício, se fazem ainda difíceis as previsões em torno do que de fato permanece e das mudanças que serão adotadas no “novo normal” ou na “sub normalidade”, como apontou a crítica e ensaísta mexicana Argelia Castillo. Visto que, ao mesmo tempo em que o prazer e a experiência corporal são formas de conhecimento e ambas estão restritas, e a alternativa de se “viver da arte” pode ser considerada um oxímoro para os artistas, a crise também se configura como possibilidade de conversão em formas criativas.

Carlos Acero Ruiz, artista visual e curador dominicano, destacou o uso da virtualidade nas dinâmicas de aprender, trabalhar e realizar eventos culturais, citando a experiência do Festival Internacional de Fotografia e Vídeo de Santo Domingo que, apesar das limitações locais, sua implementação no ambiente da Internet possibilitou a participação de especialistas e instituições de outros países da região. Ruiz também comentou sobre o poder comunicacional das redes sociais digitais, especialmente o Instagram e sua adoção nas artes, por críticos e curadores que atingem públicos proporcionalmente comparáveis a influenciadores reconhecidos por reunir milhares de seguidores. Apesar dos números e cifras extraordinários, como no fenômeno comercial da obra de arte em NFT (non-fungible token)[7] leiloadada por 69,3 milhões de dólares[8] e os sucessos medidos em “curtidas”, as desigualdades econômicas em particular no continente latino-americano foram aprofundadas (AICA International 2021).

Para alguns, como Boaventura de Sousa Santos (2021), toda essa realidade acabou por configurar-se efetivamente como um término do século XX. Com isso, anuncia-se também uma nova época “nas margens ou nos interstícios da imensa destruição de vida humana causada pela pandemia”. Deixando dúvidas se terá um caráter “fúnebre e crepuscular” de “início de um fim”, ou de “começo de uma nova época, de um novo modelo civilizacional”.

Essa mesma ideia de termos e recomeços esteve na curadoria da mostra Coronaceno, Reflexões em tempos de pandemia. Organizada pelo Museu do Amanhã, do período de março a agosto de 2021, no Rio de Janeiro, entre os vários temas abordados de uma sociedade transformada pelo vírus e pelo luto, a cultura e a arte emergiram como um outro caminho possível da então nova Era.

Pois a cultura nunca morre, se transforma. Seguimos cantando essa ode à resiliência humana, que floresce mesmo frente às mais terríveis circunstâncias. A cultura e a criatividade nos deixaram, nos deixam, nos deixarão mais fortes. Sempre. (Museu do Amanhã 2021)[9]

Imaginário da pandemia nas artes visuais brasileiras e latino-americanas

Das diferentes leituras propostas até aqui, por meio de autores e suas publicações, conferências, reportagens midiáticas, essas também podem ser realizadas por meio de outro agente crucial, os artistas e a sua produção artística. Artes que manifestam seus múltiplos potenciais de resistência, denúncia, história e até criação de realidades.

O cenário de distanciamento social trouxe mais força à ação coletiva na esfera da criação artística, bem como na circulação e comercialização de obras, como na organização de sites para vendas conjuntas. Caso do projeto Quarantine, idealizado pelas artistas Lais Myrrha e Marilá Dardot, ao lado da curadora Cristiana Tejo e da galerista Juliana Morelli (SELECT 2020). O projeto teve base na proposta de um novo modelo econômico para as artes, semelhante a uma cooperativa. Todas as obras dos quarenta e cinco artistas participantes – que incluía Lenora de Barros, Márcia Xavier, Guto Lacaz e Paulo Bruscky – tiveram o mesmo preço, R\$ 5.000, e o valor total da venda era dividido igualmente entre todos. Além disso, foi criada uma cota extra para um fundo emergencial de apoio a pessoas trans afetadas pela Covid-19, apoiadas pela organização não governamental Casa Chama. As obras incluíam desenhos, impressões digitais, arte sonora, vídeos, fotos e textos, suportes e formatos que levavam em conta a viabilidade de envio e acesso digitalmente. O comprador escolhia apenas o artista pela plataforma online, uma vez que todas as obras eram simplesmente representadas pela imagem de um envelope pardo e reveladas somente na entrega.

No que tange à poética artística, a pandemia também se tornou discurso e forma, como nas obras do artista brasileiro Mundano, que usou a arte de rua para a conscientização sobre o uso de máscara. O “ativista” fez uma pergunta a seus seguidores no perfil nas redes sociais digitais: “Você sabe por que usa máscara?”. As respostas se tornaram obras sob o patrocínio da Urbia, concessionária que gere parques na cidade de São Paulo. Mundano fez ainda a obra A Segunda grande onda do COVID-19 (2021)[10], em que usou colagem de notícias sobre a pandemia, numa releitura da reconhecida xilogravura do artista japonês Katsushika Hokusai, A grande onda de Kanagawa (1830).

Na última década, a arte brasileira e a latino-americana tiveram uma grande ascensão no mercado internacional motivada, como apresentada anteriormente, por instituições, feiras, marchands, colecionadores que constituem o tal circuito globalizado das artes visuais. Nesse âmbito, os Estados Unidos há muito figuram entre os patrocinadores dessa “etiqueta latino-americana”, tanto no contexto de negócios da arte, em leilões e galerias, quanto no geopolítico, sendo um dos exemplos dessa empreitada o Harvard David Rockefeller Center for Latin American Studies (DRCLAS), fundado em 1994, com escritórios nos Estados Unidos, no Brasil, no Chile e no México. No período então da pandemia, esse Centro organizou uma chamada aberta dirigida a artistas e fotojornalistas para uma exposição digital, intitulada Documentando o Impacto da Covid-19 por meio da Fotografia: Isolamento Coletivo na América Latina. Os vencedores também foram convidados a participar de uma mesa-redonda virtual e de um suplemento digital especial da ReVista, Harvard Review of Latin America[11]. A iniciativa teve o objetivo de apoiar os artistas assim como criar um registro visual crítico desses tempos sem precedentes, das desigualdades e fissuras em nossa sociedade, da relevância de viver e participar das comunidades, com foco no contexto latino-americano (DRCLAS 2020)[12].

No entanto, esses exemplos explicitam dois movimentos principais de reação, ou de sobrevivência, que é o desenvolvimento de certo “circuito de emergência”, no qual as redes sociais tiveram papel de destaque, e o outro como “razão direta” dos processos criativos, ou seja, uma representação literal da situação traumática. Diante disso, parece permanecer um caminho em aberto para as questões propostas pelo crítico de arte Ticio Escobar. Sua reflexão remete a como o desastre se manifestou enquanto verdade da arte contemporânea, e aparece ou é subtraído das obras para nomear não apenas ao vírus, mas seu outro lado, aquele além dele (Escobar 2020). Sob essa certa provocação, o crítico invoca a potência latente e múltipla da arte, pois não lhe cabe dar respostas:

É por isso que a arte não responde a perguntas; ela as envia de volta a dimensões onde elas ressoam de uma maneira diferente e se tornam um eco de si mesma; assim multiplicam seus significados possíveis. A arte não prevê o futuro, imagina seus deslocamentos e delírios, suas miragens e espirais. Ela incuba suas sementes. Ela ficcionalmente antecipa o tempo que está por vir, discute-o por meio dos argumentos da memória, busca desenvolvê-los desde os sábios caprichos do desejo e das razões bem fundamentadas da ilusão.[13] (Escobar 2020)

Nessa perspectiva, fica claro, portanto, o quanto a pandemia colocou em xeque justamente a supervalorização dos aspectos produtivos e a objetificação da arte. Para o artista e curador Luiz Camnitzer, a arte deve ser abordada como um instrumento de cognição, cuja função é a geração de significados, e como tal não se trata de compartilhar objetos de arte, mas formas de pensar e sentir a partir da arte. Para isso, alerta para um problema básico, a educação, pois cada cidadão em seu campo de atuação e em diferentes graus, independentemente de sua especialização, é, em última instância, um “operário do conhecimento”. No entanto, “o conhecimento como tarefa coletiva, não competitiva, de domínio público, com a missão de melhorar a sociedade, integrada à ética” (Camnitzer 2022).

Conclusões

O que parece ser consenso é o quanto a pandemia escancarou as profundas desigualdades socioeconômicas em que vivíamos, e como tal uma realidade que não poderia ser diferente nas relações e dinâmicas de operação do sistema da arte. Também houve certo alinhamento em torno ao caráter pedagógico da pandemia, ficando em aberto se as lições serão mesmo aprendidas. A qualidade desse aprendizado, segundo Boaventura de Sousa Santos está diretamente ligada às escolhas entre as diferentes narrativas possíveis em torno desse “acontecimento extraordinário”, uma vez que são justamente essas que irão apontar os vários cenários correspondentes.

Se por um lado as crises do passado podem nos dar alguma perspectiva de superação, como as provocadas pela gripe espanhola, a Primeira Guerra ou a depressão de 1929, por outro, a comparabilidade se perde quando a pandemia da Covid-19 passa a ser lida como marco inaugural do século XXI. Além disso, paira a hipótese de que esse pode ser “um período em que as pandemias recorrentes serão parte da nova normalidade” (Santos 2021, 329), com impacto intenso em todas as regiões do mundo.

Das narrativas possíveis, se ao final, for contada como mais uma grande crise, a probabilidade é que mergulhemos no “capitalismo abissal”, em que permanecem bases colonialistas, racistas e patriarcais, cujo extremo autoritarismo já vinha sendo exercido no Brasil e regionalmente na América Latina. O que na produção artística se reflete por meio de censura e corte de investimentos sob o viés de ideologias conservadoras. Numa outra versão a ser contada, encontra-se a demonstração de preocupações sociais e humanitárias, mas desde que mantida a rentabilidade da economia capitalista. Apesar do discurso mais sensível às necessidades de mudanças, prevalecerão os fluxos financeiros, o que na arte sustenta sua internacionalização, mercantilização e importantes lances em leilões. Porém, numa terceira possibilidade, se vigorar um discurso que questiona mesmo o modelo de civilização e, portanto, vislumbra novas formulações sociais, a arte poderá também se desdobrar na sua potencialidade de desenhar novos horizontes sociais, “animando um olhar ético, resistindo à instrumentalização de suas imagens e reinventando continuamente os alcances e os modos da temporalidade” (Escobar 2020).

Assim, do ponto de vista sistêmico da arte, seu funcionamento está sujeito às essas mesmas condicionantes, e a questão fundamental que se coloca é menos quanto aos meios, digital e presencial, e mais em relação ao modelo de sociedade. No entanto, se a escolha entre esses cenários apresentados não resulta apenas de uma prática intelectual, mas de desdobramentos de processos políticos, prospectar outras realidades e transcender as circunscrições, podem também derivar do pensar, do sentir e do fazer artístico. De uma forma mais contingente, como a que caracterizou o período pandêmico, a arte pode ser alívio para as limitações sociais e humanas, e, sobretudo, fortalecer-se como ato artístico, via cognitiva e de construção de novas utopias.

Referências

- Adorno, Theodor W. 1998. *Prismas, Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática.
- Beiguelman, Giselle. 2020. *Coronavida: pandemia, cidade e cultura urbana*. São Paulo: ECidade.
- Beiguelman, Giselle. 2021. *Políticas da Imagem; Vigilância e Resistência na Dadosfera*. S.l.: UBU EDITORA.
- Bolán, Eduardo Nivón. 2013. «Las políticas culturales en América Latina en el contexto de la diversidad». Em *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO.
- Bonfil, Guillermo, Joaquín José Brunner, Jean Franco, Óscar Landi, e Sergio Miceli. 1987. *Políticas culturales en América Latina*. Editado por Néstor García Canclini. 1a ed. Colección Enlace. México: Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *A economia das trocas simbólicas*. Editado por Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva.
- Calabre, Lia. 2009. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Calabre, Lia. 2020. «A arte e a cultura em tempos de pandemia: os vários vírus que nos assolam». *Revista Extraprensa* 13, n.º 2: 7-21.
- Camnitzer, Luis. 2022. «¿Cómo sanar un mundo herido?» Em *Cómo sanar un mundo herido: el poder del arte como motor de transformación social en la era pospandémica*, editado por Manuela Reyes, Trinidad Zaldivar, e Javier Ruiz. Inter-American Development Bank.
- Canclini, Néstor García. 2013. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.
- Canclini, Néstor García. *As instituições fora de lugar*. 2021. «A institucionalidade da cultura e as mudanças socioculturais». *Cadernos de Pesquisa*. [S. l.]: 15-26. Acesso em: 7 set. 2021.
- Cauquelin, Anne. 2005. *Arte contemporânea: uma introdução*. Traduzido por Rejane Janowitz. São Paulo: Martins.
- Cavalcante, Klester. 2020. «Isolamento com arte». *ISTOÉ DINHEIRO*, 28 de agosto de 2020. /
- Coutinho, Clara Balbi João Pereira. 2020. «SP-Arte termina primeira edição virtual com vendas, mas por fora da plataforma». *Folha de S.Paulo*. 30 de agosto.
- Eco, Umberto, e Isabella Pezzini. 2015. *Le musée, demain*. Casimiro Livres.
- Escobar, Ticio. 2020. «Mundos latentes». *Arte & Crítica, ABCA Jornal Online*, n.º 55 edição. Internacional. /
- Ferraz, Marcos Grinspum. 2020. «Um ano bom, ao menos para o mercado de arte». *ARTE!Brasileiros (blog)*. 21 de dezembro. /
- Filho, Antonio Gonçalves. 2020a. «SP-Arte registra boas vendas em edição digital». *O Estado de S. Paulo*, 2 de setembro, seq. Cultura/Artes.,sp-arte-registra-boas-vendas-em-edicao-digital,70003423378
- Filho, Antonio Gonçalves. 2020b. «Hora da arte do Brasil lá fora». *O Estado de S. Paulo*, 30 de dezembro.
- Gonçalves, Lisbeth Rebollo. 2020. «Bienal 12: um espaço de intercâmbios». *Revista USP*, n.º 126: 111-24.
- Governo do Brasil. 2020. «Lei Aldir Blanc alcança mais de 4 mil municípios que nunca receberam recursos diretos para a cultura». 30 de novembro.

- Governo do Estado de São Paulo. 2019. «Governo do Estado decreta isenção de imposto para obras da SP-Arte». Governamental. Cultura e Economia Criativa (blog). 1. de março. /
- IPEA. 2020. «O setor cultural na pandemia: o teletrabalho e a Lei Aldir Blanc | Carta de Conjuntura». N.º 49. Carta de Conjuntura. Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA. /
- Lima, Julia. 2020. «ARCOMadrid 2020». Arte Que Acontece (blog). 26 de fevereiro. /
- Ministère de la Culture. 2020. «L'impact de la crise du Covid-19 sur les secteurs culturels». © MINISTÈRE DE LA CULTURE. 6 de julho.
- Morgner, Christian. 2014. «The Evolution of the Art Fair». Historical Social Research / Historische Sozialforschung 39, n.º 3 (149): 318-36.
- Pinho, Diva Benevides, e Marcio Issao Nakane. 2007. «Arte na América Latina. Exemplo de análise econométrica». Em América, Américas: arte e memória, editado por Elza Ajzenberg, 305–14. São Paulo: Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte.
- Rocha, Lucas. 2021. «Enquanto fome avança, número de bilionários cresce no Brasil, e seu patrimônio dobra». Revista Fórum, abril de 2021.
- Rubinstein, Gabriel. 2021. «NFT de Beeple é vendido a US\$ 70 milhões e quebra recorde no mundo das artes». Exame. 11 de março. /
- Santos, Boaventura de Sousa. 2020. A cruel pedagogia do vírus. São Paulo: Boitempo.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2021. O futuro começa agora: da pandemia à utopia. São Paulo: Boitempo.
- SELECT. 2020. «Economia em tempos de crise». seLeCT, 16 de abril. /
- Valéry, Paul. 2008. «O Problema dos museus». ARS 6, n.º 12: 31-4.
- Wu, Chin-Tao. 2006. Privatização da cultura a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80. Traduzido por Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo SESC.
- Younis, Omar. 2021. «Frida Kahlo self-portrait sets auction record for Latin American painting | Reuters». 2021. /