

Volume 40
Número 3
Ano 2025
Id e59129

Artigo Original

DOI: 10.1590/s0102-6992-20254003e59129

Quem classifica as classificações? Uma análise da presença de artistas latino-americanos(as) nos rankings internacionais (ArtFacts)

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros,
São Paulo, SP, Brasil.

email:

orcid: 0000-0002-9305-6139

Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da Licença Creative Commons Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.



Recebido em: 30/07/2025
Aprovado em: 04/10/2025

Editoria: Eduardo Dimitrov

Quem classifica as classificações? Uma análise da presença de artistas latino-americanos(as) nos rankings internacionais (ArtFacts)

Ana Paula Cavalcanti Simioni

Resumo: O artigo aborda a questão da integração dos artistas latino-americanos no sistema artístico internacional. Para tanto, analiso os dados produzidos pelo ArtFacts, um importante ranking internacional, entre 1988 e 2024. O artigo se compõe de três partes. Na primeira, analiso o lugar do ArtFacts no campo da arte global (Buchholz, 2022) e sua metodologia. Na segunda, discuto a presença dos artistas latino-americanos no ranking, notadamente a partir dos casos de Gabriel Orozco, Vik Muniz e Ana Mendieta. Finalmente, na terceira parte, abordo as fontes utilizadas pelo ArtFacts para a obtenção dos dados, problematizando seu caráter efetivamente “neutro” e “global”; e, a seguir, com base em entrevistas, procuro salientar o lugar simbólico que ele ocupa para agentes significativos no mundo da arte brasileiro.

Palavras-chave: campo da arte global; presença latino-americana; mulheres artistas; ArtFacts; centros e periferias artísticas.

Abstract: This article addresses the integration of Latin American artists into the international art system. To this end, I analyze data produced by ArtFacts, a major international ranking, between 1988 and 2024. The article is divided into three parts. In the first, I analyze ArtFacts' place in the global art field (Buchholz, 2022) and its methodology. In the second, I discuss the presence of Latin American artists in the ranking, notably through the cases of Gabriel Orozco, Vik Muniz, and Ana Mendieta. Finally, in the third part, I address the sources used by ArtFacts to obtain the data, questioning its allegedly “neutral” and “global” nature. Based on interviews, I seek to highlight the symbolic place it occupies for significant actors in the Brazilian art world.

Keywords: global art field; Latin American presence; women artists; ArtFacts; artistic centers and peripheries.

Introdução¹

Há um relativo consenso sobre a percepção de que, a partir da década de 1980, o mundo da arte tornou-se mais globalizado², com fronteiras mais porosas e permeáveis à participação de agentes (instituições, artistas, curadores, colecionadores etc.) oriundos de várias partes do mundo. Entretanto, as interpretações sobre os sentidos desse processo são alvo de muitas controvérsias. Questões como: se a internacionalização significa de fato uma abertura crescente para a pluralidade de modos de se pensar e fazer “arte” nos diversos mundos que habitam o nosso mundo, ou se é sinônimo de ocidentalização? Internacionalizar-se implica propiciar práticas e noções mais democráticas e plurais, ou, na realidade, engendra novos tipos de hierarquia? E mais, uma história global da arte significa que essa inclui apenas novos agentes dentro de sua estrutura (valorativa e narrativa) já disponível, ou é de fato escrita a partir de outros lugares e com outras premissas que desestabilizem os cânones tradicionais? (DaCosta Kaufmann, Dossin e Joyeux-Prunel, 2015; Joyeux-Prunel, 2019).

1: Esta pesquisa contou com apoio do CNPq por meio do processo 311313/2022-1.

2: Utilizarei o termo globalização ao longo do artigo, embora esteja consciente da reserva que alguns autores possuem a respeito dele (Sapiro, 2019), uma vez que a referência teórica mais direta com que discuto ao longo do texto é a de Buchholz (2022). No primeiro capítulo do livro, a autora escrutina as diversas interpretações e posicionamentos sobre a noção de globalização, mas utiliza essa terminologia para discutir como, especialmente desde os anos 2000, pode-se pensar em um campo da arte global, o qual possui posições, capitais e moedas próprias, que diferem, mas não substituem e podem se articular com os campos nacionais, regionais e locais. Dentre os modos específicos de funcionamento do campo da arte global encontram-se indexadores que funcionam como legitimação, hierarquização e valorização de artistas dentro de uma lógica global, como o próprio ArtFacts, objeto da presente análise.

Diante desse rol de perguntas abrangentes, o presente artigo se propõe a pensar a inserção dos artistas latino-americanos e, particularmente, das artistas mulheres de origem latino-americana nesse universo de bordas dilatadas. Para tanto, coloca-se de imediato um problema: a partir de onde e de quais parâmetros é possível escrever e inscrever a análise? Uma percepção local, situada no “aqui”, compreendido como São Paulo (Brasil), em 2025, possivelmente apresentará um tom otimista. Afinal, trata-se do ano posterior à Bienal de Veneza ter tido como curador, pela primeira vez, um brasileiro, Adriano Pedrosa, diretor do MASP; meses após a exposição exitosa de “Tarsila do Amaral” no Musée du Luxembourg, a qual agregou ainda mais prestígio à reputação da artista, que já havia sido agraciada com mostras de sucesso no MOMA e no MASP em anos recentes. E, ainda, estamos em pleno ano da “Croisée” França-Brasil, quando Lucas Arruda, artista ainda jovem, apresenta-se no Musée d’Orsay, sendo o primeiro artista contemporâneo a obter tal lugar na história de um dos mais visitados museus do mundo, ao mesmo tempo em que Ernesto Neto invade o monumental Grand Palais (Grand Palais, 2025; SP-Arte, 2025; Victoria Louise, 2025). Tais pequenas e grandes glórias, frequentemente mencionadas pela imprensa e pelas redes sociais, ativam a sensação de que o Brasil está, definitivamente, no mapa (Fialho, 2012). Mas, sob outros prismas analíticos, calcados em uma duração temporal ampliada e indicadores diversos, a narrativa sobre tal inserção adquire conotações distintas e menos positivas.

Uma das possibilidades de se avaliar a inserção dos artistas provenientes de regiões ditas periféricas ou semiperiféricas no mundo da arte global diz respeito às suas presenças nos rankings internacionais desenvolvidos e utilizados por esse próprio sistema. Ainda que o escalonamento e a hierarquização de artistas sejam processos tradicionais na história da arte — presentes desde as *Vidas dos Artistas* de Vasari, passando pelas premiações oferecidas pelos Salões acadêmicos implantados no século XVII e pelas listas de artistas mais importantes promovidas, no início do século XX, por críticos e revistas de arte em diversos países —, foi especialmente com a arte contemporânea que indexadores mais complexos, apresentados como mais objetivos e universais, foram erguidos.

O primeiro deles foi o alemão Kunstkompass (equivalente a “bússola da arte” em português), que surgiu em 1970 e foi publicado anualmente pela revista Capital, por iniciativa do jornalista econômico Willy Bongard até 2007; entre 2008 e 2015 passou a ser editado pela revista Manager Magazin. Segundo Alain Quemin, esse primeiro ranking de caráter global foi correlato à emergência da arte contemporânea como categoria, processo complexo que tem como um de seus marcos simbólicos a célebre exposição *When attitudes become form* (1969, Bern Kunsthalle), cujo curador foi Harald Szeemann (Quemin, 2017). Para o autor, uma das explicações possíveis sobre a origem de tais rankings foi o desejo de se tentar reduzir a incerteza que pairava sobre o valor das obras, que traziam consigo a necessidade de novos parâmetros de interpretação e valoração. Interessante notar que o índice foi criado por um jornalista especializado em economia, mais precisamente em investimentos, e foi publicado em uma revista direcionada a esse nicho.³

A metodologia do Kunstkompass foi, à época, muito original. O escalonamento resulta de um sistema de pontos atribuído em função de níveis de reconhecimento obtidos pelos artistas, especialmente a partir de critérios como: >1. exposições solo realizadas em museus ou centros de arte contemporânea de relevo mundial, por meio de uma lógica de acúmulo de prestígio, ou seja, quanto mais importante for a instituição, mais pontos o artista recebe; >2. participações em exposições coletivas relevantes (como Bienais ou

3: Willi Bongard (Alendorf, 1931–1985) formou-se em economia nas Universidades de Göttingen, Colônia, Freiburg im Breisgau, Innsbruck, Munique e Viena, tendo estudado também nos EUA. Inicialmente, foi editor de negócios do *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), onde era responsável, entre outras coisas, pela cobertura diária do mercado de ações. De 1962 a 1968, trabalhou como editor de economia no jornal *Die Zeit*. Posteriormente, mudou-se para a revista *Capital* (Alemanha), onde iniciou a publicação do Kunstkompass em 1970. Publicou também diversos livros, entre os quais: *Männer machen Märkte* (*Os homens fazem os mercados*, 1963) e *Kunst und Kommerz: Zwischen Passion u. Spekulation* (*Arte e Comércio: Entre a Paixão e a Especulação*, 1967). Em 1973, juntamente com Joseph Beuys, cofundou a Universidade Internacional Livre, que também codirigiu até sua morte, em 1985, em decorrência de um acidente (Wikipedia, 2025).

mostras em museus e instituições relevantes); >3. textos críticos, resenhas e notícias recebidas em jornais e revistas de prestígio internacional.

A partir de 2003, a Kunstkompass começou a sofrer a concorrência de outra plataforma, a ArtFacts, criada por outro alemão, Marek Claassen. Antes de formar-se em Administração de Empresas na Universidade Livre de Berlim (1990-1994), ele trabalhou na Galerie Brusberg, uma das fundadoras da primeira feira de arte do mundo, a Art Cologne, entre 1987 e 1990. Foi a partir de sua formação em administração e da experiência com o trabalho na área de informatização, desenvolvendo softwares para administração das galerias e das feiras de arte, que ele criou o ArtFacts, em 2001. Nele, utilizando-se dos mesmos parâmetros que a antecessora, a empresa desenvolveu um algoritmo próprio que classifica artistas a partir de pontuações obtidas por meio da mesma lógica de acúmulo de reconhecimentos, mas com um raio de abrangência geográfico muito maior. Em 2024, segundo a base, foram repertoriados mais de 880 mil artistas, 23 mil curadores, 8.715 museus e mais de 27 mil galerias privadas atuantes em 190 países. Para tanto, a empresa afirma contar com um grupo de editores que pesquisam mais de 50.000 websites em todo o mundo e com uma comunidade de utilizadores composta por mais de 10.000 membros, que inclui artistas, galerias e museus líderes, os quais fornecem informações que são checadas pela equipe.⁴ No último item do presente artigo, discutirei os limites da “objetividade” e “globalidade” dessa plataforma.

Se a Kunstkompass frequentemente foi acusada de pontuar mais e melhor artistas e instituições alemãs, a ArtFacts rapidamente conquistou a reputação de ser mais democrática que sua rival, passando, com o tempo, a ocupar seu lugar. Segundo ela, os critérios utilizados são: o tipo de exposição da qual o artista participa (se individual ou coletiva); o tipo de instituição (museu, galeria ou espaço temporário), a qualidade da instituição, a presença global (quão internacional é o artista) e, por fim, a rede do artista (o ranking dos outros artistas com os quais se apresentou).⁵ Nota-se que a internacionalização se torna, a partir de então, um critério de valor. A base opera com aquilo que a socióloga Larissa Buchholz compreende como uma das características fundamentais do campo da arte global, que emerge com força a partir dos anos 1980: a crença coletiva na globalização como um capital simbólico específico e distintivo.

Em *The Global Rules of Art*, Buchholz (2022) analisa a emergência e estruturação do campo da arte global, o que envolve três mecanismos fundamentais, todos interdependentes. Primeiramente, a geração de circuitos internacionais globais, isto é, uma infraestrutura que suporta e permite o trânsito de pessoas, ideias e artefatos. No polo cultural, tal arcabouço é promovido por meio de eventos como as bienais de arte, ao passo que, no polo comercial, são as feiras que ocupam papel determinante. Um segundo ponto crucial diz respeito à criação de um sistema de valores comuns, o que ela denomina “subcampo específico de discursos globais”, promovido por críticas e discursos propagados por publicações diversas (revistas, catálogos, sites etc.), os quais tanto legitimam a globalização como um valor específico quanto engendram e disseminam critérios de valoração partilhados, estabelecendo um vocabulário comum. Por fim, a autora aponta a importância da criação de instituições globais de reconhecimento e consagração, tais como o Prêmio Nobel em literatura e/ou rankings artísticos, no caso das artes visuais. Ela afirma:

Assim, o ArtFacts estabeleceu uma instituição global de hierarquização e avaliação que também desempenhou um papel na redefinição — de formas contestadas, mas ainda assim discursivamente poderosas — de ideias de capital simbólico para além do antigo âmbito internacional do campo artístico (Buchholz, 2022, p. 65).⁶

4: <https://artfacts.net/artfacts-explained>

5: https://artfacts.net/lists/global_top_100_artists

Entende-se que a relevância do ArtFacts deriva de sua contribuição para a criação de parâmetros de classificação dotados de uma lógica efetivamente global. Tais indexadores possuem funções não apenas descritivas, mas também prescritivas, uma vez que diversos agentes os consultam para realizarem suas escolhas (e suas apostas). Portanto, estar presente em boa colocação no ranking aumenta a visibilidade e as chances de angariar ainda mais sucesso. De modo inverso, as posições inferiores contribuem para uma menor visibilidade e, por conseguinte, acarretam uma baixa capacidade de atrair maiores investimentos (simbólicos e financeiros). Produto e produtor de um campo globalizado, o ArtFacts acaba funcionando como um pódio virtual, que se apresenta e se crê como globalmente válido e validador. Mas será mesmo que artistas de “todo o mundo” possuem um lugar nesse mapa? E, se sim, esse lugar é equânime?

A presença dos artistas latino-americanos no ArtFacts

Uma análise dos artistas que ocupam o topo máximo dos relatórios produzidos pelo ArtFacts entre 1988 e 2024 revela uma impressionante concentração em criadores do sexo masculino e advindos de países do norte global, notadamente EUA e Europa Ocidental, como já pontuou Quemin (2013). A participação de artistas provenientes de países não centrais começa, paulatinamente, a ocorrer a partir dos anos 2000, atingindo uma equidade de gênero apenas muito recentemente, mas jamais ultrapassando 10% do total dentre os pertencentes à lista dos top 100 do ArtFacts (ver Anexo).

O processo de integração de artistas externos ao “norte global” foi lento e desigual entre as regiões do mundo. O primeiro a conquistar um lugar no ranking foi Nam June Paik (Seul, 1932-2006), artista sul-coreano, em 1989 (41º lugar). Cabe notar que até 1997 ele foi o *único* não proveniente da Europa ou América do Norte nessa elite mundial. Paik consagrou-se como um dos pioneiros da videoarte e das instalações multimídia. Após formar-se no Japão, mudou-se para a Alemanha em finais da década de 1950, integrando o célebre grupo Fluxus. Em 1964, transferiu-se para Nova Iorque, estabelecendo uma parceria de décadas com Charlotte Moorman, chegando a receber uma retrospectiva de sua produção no Whitney Museum of Art, em 1982. Durante esse período adquiriu a cidadania estadunidense. Ele retornou à Coreia em 1984, despontando como personalidade cultural em seu país, com papel decisivo na transmissão das Olimpíadas de Seul de 1988. Seu percurso evidencia uma trajetória transnacional.

Algo que também se pode identificar no caso de Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires, Argentina, 1961), o segundo artista de origem “periférica” a integrar a lista dos top 100 do ArtFacts, a partir de 1998 (98ª posição). Em virtude de seu local de nascimento está classificado como argentino, logo, latino-americano, entretanto, sua trajetória coloca em questão tal rótulo. Filho de um diplomata tailandês, foi educado na Tailândia, Etiópia e Canadá. Neste último país fez seus estudos universitários, inicialmente em História e depois em Artes, em Toronto. Em 1984 mudou-se para os EUA, onde fixou residência. É tido como um dos expoentes na arte relacional, além de criador de filmes e professor universitário. Em uma de suas obras mais conhecidas, a ação/instalação *paad thai* (Paula Allen Gallery, 1990), ele refutou os objetos artísticos tradicionais e se propôs a cozinhar para os visitantes pratos “típicos” da culinária tailandesa; em uma obra que coloca em questão as identidades nacionais, e seus estereótipos, em um mundo global (MoMA PS1, 2023). Até o final dos anos 1990, apenas esses dois artistas – homens e com carreiras alavancadas em suas longas estadias em Nova Iorque – obtiveram reconhecimento suficiente para serem inseridos na elite mundial do ArtFacts.

Em 2000, ao lado deles, duas mulheres provenientes de países não hegemônicos passam a constar no ranking: a libanesa Mona Hatoum (Beirute, 1952) (63º lugar) e a japonesa

6: No original: “[...] Thus, ArtFacts established a global institution of hierarchization and evaluation that also played a role in redefining — in contested but nevertheless discursively powerful ways — ideas of symbolic capital beyond the art field’s old international scope”. In: Buchholz, Larissa. *The Global Rules of Art: The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*. New Jersey: Princeton University Press, 2022, p. 65.

Yayoi Kusama (Matsumoto, 1929) (82ª posição). O ano de ingresso de Hatoum na lista foi também o de realização de sua importante exposição na Tate Gallery, intitulada *O mundo inteiro como uma terra estranha* (*The Entire World as a Foreign Land*). O museu, um dos mais bem reputados do mundo, está localizado em Londres, terra para a qual a artista emigrou nos anos 1970 e onde fixou residência. Imigração e exílio marcaram sua vida, e são temas abordados em diversas de suas obras. Filha de pais palestinos que se transplantaram para Beirute em função da vulnerabilidade de sua terra natal, com a guerra do Líbano a família se viu obrigada a uma nova partida. Deslocamento das coisas, dos sentidos, das certezas, tornando estranho o que é familiar, são topos em suas produções, identificadas por Ana Gabriela Macedo como estratégias de “mise-en abîme” (*colocar em abismo*, tradução literal minha)(Macedo, 2019).

A trajetória de Yayoi Kusama – hoje uma das artistas mais populares na cena internacional – também é assinalada por sua permanência e atuação em outra capital artística: Nova Iorque; mas em seu caso por vontade própria. Frise-se que Kusama foi uma das primeiras artistas nipônicas a se instalarem na cidade, ainda em 1957, transgredindo as estritas expectativas sociais que pesavam sobre as mulheres em seu país natal. Inicialmente apresentou-se como pintora na voga do expressionismo abstrato, já se destacando em sua primeira mostra, em 1959. Posteriormente passou a trabalhar com instalações, esculturas e performances, gênero este no qual foi uma das pioneiras. Após tornar-se uma das artistas mais conhecidas da cena nova-iorquina, retornou ao Japão em 1973, alegando problemas de saúde mental. Desde então vive e trabalha em um hospital psiquiátrico, o que não a impede de continuar expondo com regularidade. Segundo alguns de seus críticos, ela forjou uma persona artística altamente midiaticizada, o que colabora para sua projeção internacional (Lee, 2015). É relevante destacar que ambas criaram seus nomes em capitais artísticas como Nova Iorque e Londres, e são compreendidas sob a chave (polifônica) de artistas feministas. Se a correlação entre a passagem por centros artísticos e consagração começa a se mostrar evidente, o impacto do feminismo para as notabilizações de mulheres artistas permanece como uma hipótese plausível, que carece de estudos mais aprofundados.

Apenas em 2001, um artista de origem latino-americana com atuação efetiva na macrorregião passa a integrar a elite da cena internacional. Trata-se do mexicano Gabriel Orozco (Veracruz, 1962) (62ª posição). Proveniente de uma célebre família de artistas, ele formou-se na Escuela Nacional de Artes Plásticas (Cidade do México) em 1984. Insatisfeito com o caráter insular da cena artística de seu país, partiu para Madrid em 1986, onde estudou com membros do Fluxus, como Nacho Criado e Mitsuo Miura, no Círculo de Bellas Artes. Na Europa tomou contato com produções ligadas à arte povera que o impactaram significativamente. Em 1987 retornou ao México, desenvolvendo uma produção de tipo conceitual, vista como inovadora e que repercutiu em seu país. Na década de 1990, Orozco começou a ganhar um paulatino reconhecimento internacional, passando a expor nos EUA, inicialmente em mostras coletivas consagradas a artistas latino-americanos. Segundo Buchholz (2022), sua presença na mostra 1992- *America, Bride of the Sun*, que ocorreu no Royal Museum of Fine Arts, Antuérpia, curada por Catherine de Zegher, como parte das celebrações do V Centenário do Descobrimento da América, foi um divisor de águas. A exposição foi considerada uma das mais importantes daquele ano e trouxe uma visibilidade significativa para Orozco. Logo após ela, ele mudou-se para Nova Iorque, onde passou a ser representado pela importante galeria Marian Goodman. Essa lhe introduziu a Francesco Bonami, curador da *Aperto* de 1993, um setor da Bienal de Veneza dedicada a artistas emergentes. Embalado pelos valores multiculturais em voga nos anos 1990, Bonami viu em Orozco uma escolha perfeita, afinal, um artista de origem mexicana mas cuja produção estava plenamente sintonizada com o circuito artístico internacional. Conforme afirmou “Todos estavam felizes de encontrar um artista mexicano que não parecia tão mexicano” (*apud* Buchholz, 2022, pg 173).^[15] Sua obra

Caixa de sapatos vazia (Orozco, 1993), apresentada na Aperto, provocou discussões, o que ampliou a reverberação de seu nome.

Pouco depois disso foi convidado a realizar uma exposição individual no MoMA em 1993, a primeira dedicada a um artista mexicano desde 1931. Em *Home Run* Orozco voltou a ousar (e a “causar”) ao colocar em xeque os limites do próprio espaço expositivo, ocupando com instalações, fotografias e objetos (alguns inusitados, como laranjas) nos corredores, jardins e mesmo prédios adjacentes ao museu.⁷ A partir de então, sua carreira internacional explode, incluindo exposições individuais nos EUA, no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris e na Kunsthalle Zurich, além de sua participação em coletivas prestigiosas como Documenta de Kassel, Bienais realizadas na Coréia do Sul, São Paulo, etc. Em 2000 ele foi agraciado com uma grande mostra retrospectiva no Museum of Contemporary Art de Los Angeles (MOCA). No ano seguinte (2001) passou a figurar na elite artística dos top 100 do ArtFacts, na qual se manteve em praticamente todas as edições até o fim da presente pesquisa (ver Anexo).

O caso de Orozco é interessante por evidenciar os paradoxos que envolvem a condição de artista latino-americano em uma cena global. Ele não apenas nasceu no México, mas formou-se no país, possui um sobrenome que o liga à tradição dos grandes muralistas mexicanos, tradição essa que foi reconhecida já na primeira metade do XX pelo próprio MoMA. Tal condição de “artista mexicano” interessou a mediadores fundamentais para sua ascensão como Zegher, Goodman e Bonami. Entretanto, os dois últimos afirmam em diversas ocasiões que justamente o que lhes chamou a atenção na sua arte foi o fato dela ser pouco “etnicizada” e possuir um caráter universal, livre de particularismos e folclorismos. Visto como um artista de origem *particular*, mas com uma obra que mobiliza uma linguagem *universal*, Orozco conquistou uma trajetória de sucesso no centro. Além de participar de centenas de exposições no norte global, fixar ateliê em Nova Iorque e ser representado por galerias estadunidenses e francesas (como Chantal Crousel); sua obra pode ser plenamente integrada a narrativas de um cânone artístico internacional, ao mesmo tempo que sua origem lhe permite ser acionado como um artista “local”, sempre que oportuno.

Tais tensões estão também presentes no caso de Vik Muniz (São Paulo, 1961), primeiro artista de origem brasileira a ingressar no topo do ArtFacts, em 2004 (86ª posição). Desde então manteve boa performance ombreando e por vezes superando as colocações de Orozco; sendo ambos os artistas latino-americanos com os melhores desempenhos na base ao longo do período estudado.⁸ De origem humilde, filho de um garçom e de uma telefonista, Vicente José de Oliveira Muniz, ainda no colegial obteve uma bolsa de estudos em uma escola de desenho, onde permaneceu por 3 anos; na universidade, formou-se em publicidade pela Faculdade Armando Álvares Penteado (SP). Ao tentar apartar uma briga de trânsito, tomou um tiro na perna e com o valor da indenização foi para os EUA. Chegou a Nova Iorque em 1982 e deparou-se com uma cena cultural efervescente, que o entusiasmou profundamente. Em especial artistas como Warhol e Beuys tiveram papel significativo em sua carreira, cujo início se deu em 1990 por meio de uma mostra numa galeria do Soho, bairro em ascensão (Vik Muniz, 2015). Em sua série *The best of LIFE* [*O melhor da* (revista) *Life*], ampliava retículas dos desenhos realizados de memória a partir de fotos famosas publicadas pelo periódico (Vik Muniz, 1988). Iniciou assim as pesquisas sobre o estatuto da imagem (especialmente a fotográfica), a dimensão da visualidade, em particular na cultura contemporânea em sua relação intrínseca com a cultura de massas, topos constantes de sua produção.

Em 1991, retornou brevemente ao Brasil para regularizar sua situação de visto de residência nos EUA, foi quando realizou sua primeira mostra individual na prestigiosa

7: http://images.kurimanzutto.com/www_kurimanzutto_com/orozco_Home_run_19935.jpg

8: Vik Muniz foi arrolado entre os Top 100 nos seguintes anos: 2004 (86º), 2006 (88º), 2007 (61º), 2008 (56º), 2009 (61º), 2010 (67º), 2011 (57º), 2012 (62º), 2013 (71º), 2014 (73º), 2015 (81º), 2016 (74º), 2017 (83º), 2018 (92º).

galeria de Raquel Arnaud, em São Paulo (Arnaud, 2005). A seguir morou por cerca de um ano em Paris e retornou para os EUA. Em 1995, novamente expôs no Brasil, em outra galeria de destaque, a Camargo Vilaça, participando ainda do *Panorama da Arte Contemporânea Brasileira*, mostra influente no circuito. Destaco tais momentos pois o sucesso do artista é associado, pela crítica e por ele próprio, integralmente aos EUA. Entretanto, tais exposições em solo brasileiro, uma vez que realizadas em galerias muito bem situadas no sistema, certamente foram relevantes para sua trajetória de acúmulo de prestígio. O sucesso viria, de fato, no ano seguinte, com a série *Crianças de açúcar* (Vik Muniz, 1996), exibida na Tricia Collins Contemporary Art, que lhe valeu uma resenha positiva no New York Times e, a partir daí, o convite para integrar a mostra *New Photography* no MoMA.

A partir de então Muniz conquista projeção internacional. Suas representações compostas com materiais incomuns (como açúcar, chocolate, diamantes, caviar, sucatas, poeira, etc.) se tornaram uma de suas marcas registradas. Concomitantemente aos meios expressivos utilizados, destaca-se o repertório temático, que abarca tanto objetos fetiches de uma cultura de massas globalizada, quanto figurações de um certo imaginário social que incide sobre as realidades periféricas. O tema da pobreza – já presente na série *Crianças de açúcar* – é abordado em diversas outras obras, associado ainda à vulnerabilidade, marginalização e às muitas precariedades que assolam países latino-americanos. Nesse sentido, a série *Lixo extraordinário* é paradigmática (Vik Muniz, 2008). O longa metragem lançado em 2010, que partia da série de obras que o antecederam, foi fruto de um trabalho realizado com catadores e moradores do Jardim Gramacho, maior depósito de lixo do mundo, localizado no Rio de Janeiro (Walker, Jardim e Harley, 2009). O filme foi indicado ao Oscar de melhor documentário, recebendo ainda prêmios nos festivais de Sundance e Berlim, de modo a cravar seu nome e veicular sua produção em um cenário internacional.⁹ Esse amplo reconhecimento alicerça-se na qualidade estética da obra, mas também em seu caráter de denúncia social, o qual não se faz a despeito de sua condição de artista brasileiro, consciente das imensas desigualdades que atravessam seu país de origem. Entretanto, se o Brasil é um bom tema e um bom espaço para o engajamento social que desde então o artista exerce, é menos interessante como pátria (ou identidade) artística. A esse respeito, Muniz afirma:

Por falar em grandes dimensões, sou muito influenciado pela arte do meu tempo. Não sou um artista brasileiro. Lastimo desapontá-los, sei que me consideram assim, mas sou um artista americano, pois desenvolvi meu interesse por arte analisando, estudando, pesquisando e examinando a história da arte desde que nasci. Isso significa que a arte dos anos 60 e 70 é o centro do meu trabalho. Penso que meu trabalho é influenciado por artistas como Joseph Beuys e Andy Warhol, mas recebi muita informação da arte minimalista também [...] (Vik Muniz, 2015, p. 22).

Identities são construtos fluídos. No caso de artistas com trajetórias internacionais, que em grande parte foram conquistadas também porque esses estavam “no centro” (como se vê bastante identificado com a cidade de Nova Iorque), exigir que os autores vistam uma suposta capa de nacionalidade é, de certo, um erro. Todavia, parece-me que tanto no caso de Orozco, quanto no de Muniz, suas projeções internacionais foram possíveis em parte porque ambos responderam bem a um mundo da arte que buscava (e ainda busca) ampliar suas fronteiras, firmar-se como mais plural, diverso e democrático, integrando artistas e práticas oriundas de realidades periféricas. Mas isso desde que artistas e práticas se insiram de modo plausível (e inteligível) nas grandes narrativas sobre arte contemporânea em curso. Se Orozco foi aplaudido como aquele artista mexicano

9: A lista completa de exposições das quais o artista participou — que são muitas — pode ser encontrada em sua página oficial: <https://vikmuniz.net/pt/bio>

“não tão mexicano”, Muniz talvez possa ser compreendido como aquele que encarna, sobretudo para o olhar estrangeiro, a “brasileiridade” na medida certa.¹⁰

Foi apenas em 2018 que uma mulher de origem latino-americana obteve tal reconhecimento: Ana Mendieta (77º lugar). Nascida em Havana (Cuba) em 1948, oriunda de uma família de classe média com passado de participação política, foi enviada com cerca de 13 anos, ao lado de sua irmã dois anos mais velha, para os EUA. A própria família buscou apoio da Operação Peter Pan, liderada pela Igreja Católica, que se dedicava a “salvar as crianças do comunismo” e, desde então, elas passaram a viver entre abrigos e lares adotivos. Essa história pessoal foi revisitada em muitas de suas obras, que possuem uma dimensão autobiográfica, sem estarem restritas a isso. Ela concluiu seu bacharelado em pintura na Universidade de Iowa em 1969, mas foi efetivamente a partir de 1970, quando tomou contato com dois programas, o Center for New Performing Art e o Programa Multimídia, que teve início a fase mais importante e criativa de sua carreira (Herzberg, 1998). Foi então que passou das telas para trabalhos com outros suportes, como seu próprio corpo, começando suas foto-performances. Em 1973, o assassinato de uma colega no campus da faculdade inspirou uma de suas mais conhecidas obras, *Rape Scene*.¹¹ Desde o início suas temáticas e proposições vinculam-na às práticas artísticas feministas que emergem em grupos estadunidenses, dos quais ela fez parte em seu momento áureo.

Após o mestrado em Iowa, Mendieta partiu para Nova Iorque, conquistando reconhecimento junto aos circuitos alternativos. Ela recebeu bolsas de fundações como o National Endowment for the Arts (em 1978 e 1980); do Creative Artists Program Service de Nova Iorque em 1979 e, finalmente a bolsa Guggenheim em 1980. No mesmo ano, participou da exposição coletiva *Dialética do isolamento: uma exibição de artistas terceiro-mundistas nos Estados Unidos* levada a cabo pela A.I.R., a primeira galeria feminista fundada nos EUA (em 1972). O título evidencia a consciência interseccional das artistas ali reunidas, elas eram *presentes* (dentro do feminismo dos EUA) mas também *isoladas* em virtude de suas origens nacionais e étnicas. Nesse mesmo ano Mendieta visitou Cuba pela primeira vez desde o exílio, aprofundando os trabalhos da série *Silhuetas in loco*, como dizia, “em sua fonte original”. Finalmente em 1985, Mendieta recebeu sua primeira encomenda pública de vulto: o Otis Art Institute de Parsons, situado em Los Angeles, a convidou para criar uma obra para ser instalada em uma área central da cidade, como parte do programa de arte público do parque MacArthur. Todavia, a obra nunca se realizou em virtude do fim trágico de sua vida. Após anos de relacionamento turbulento, em 1985 ela e Carl Andre, um artista minimalista já reconhecido, formalizaram o casamento. Poucos meses depois, após uma briga conjugal, ela “cairia” do 34º andar do edifício em que moravam. As circunstâncias do óbito nunca foram totalmente esclarecidas. Ele foi acusado de homicídio em um processo que durou três anos, concluído com sua absolvição. Todavia, a tragédia provocou reações acaloradas no mundo artístico, que se dividiu entre partidários dele e dela.¹² A repercussão midiática do processo, das contendas que atravessaram o mundo da arte tornaram, ainda que de modo paradoxal e indesejado, Ana Mendieta um símbolo.¹³

Foi no bojo desse contexto que se organizou a primeira retrospectiva importante da artista, *Ana Mendieta: a retrospective* no New Museum of Contemporary Art em 1987, dirigido por sua fundadora, a ousada crítica Marcia Tucker (Phillips, 2017). Diga-se de

10: Outros nomes de artistas latino-americanos que integram a ArtFacts até 2024 são os do ítalo-argentino Lucio Fontana (90ª posição), a partir de 2010, e o chileno Alfredo Jaar, que conquista boas posições em 2014 (91º) e 2021 (94º). Até então, percebe-se que são realmente poucos nomes e todos masculinos.

11: Amigos foram convidados para uma reunião em seu apartamento e, ao entrarem, se depararam com seu corpo parcialmente despido e ensanguentado, causando comoção. Dessa performance privada, hoje restam apenas fotografias. (Mendieta, 1973.)

12: Em texto publicado logo após a absolvição de André, o crítico Luis Camnitzer recordava que a separação dos grupos evidenciava mais do que uma clivagem de gênero; mas sim a divisão entre defensores da hegemonia e da contra-hegemonia (Camnitzer, 1989). Sobre o processo, ler também: Germano (2023).

13: Em 2017, com a abertura de uma retrospectiva de Carl Andre no Museum of Contemporary Art (MOCA), diversos grupos de artistas organizaram manifestações contra a exibição. Os eventos tinham como slogan “*Donde está Ana Mendieta? (Where is Ana Mendieta?)*”. Mendieta tornou-se um símbolo das violências de gênero (Stromberg, 2017).

passagem, um museu jovem, sem a notabilização de outros como MoMA ou Whitney, concebido como espaço de resistência e laboratório da criação. Desde então foi tema de dezenas de mostras individuais em instituições e galerias de prestígio e mais de uma centena de participações em exposições coletivas. A partir disso é de se estranhar que apenas em 2018 ela tenha passado a fazer parte da elite do ArtFacts.¹⁴

É importante pontuar que Ana Mendieta, embora de origem cubana, formou-se nos EUA e passou praticamente toda a sua vida profissional naquele país, notadamente em Nova Iorque. Assim, sua obra não pode ser dissociada de um conjunto de referências, diálogos e inserções, inclusive institucionais, estadunidenses. Por outro lado, sua origem, história pessoal, e características corporais a distanciavam da condição de artista norte-americana comum, elementos que foram por ela própria tematizados em diversas produções. Para o crítico Camnitzer (1989), tais ambiguidades foram também “labelizadas” pelo sistema artístico, que a classificou em duas categorias identitárias: “feminista” e “hispanica”. Em sua concepção, o segundo termo corresponde a uma tentativa de agrupar diversos artistas de origens e práticas muito diversas entre si, e com uma conotação negativa. Como saída, propõe que sua obra seja lida em sua individualidade, a partir da ideia de “spanglish”, uma boa metáfora para os

Artistas latinos cujas raízes foram cortadas. É uma forma natural de expressão, sem afetação; representa claramente o fato de que se veio de um lugar e se foi para outro; é uma ponte que atravessa o abismo que constitui a própria jornada.¹⁵

O autor conclui o texto afirmando que: “ainda nos faltam as escalas de valores necessárias para avaliá-la corretamente” (Camnitzer, 1989, p. 8)[³⁴]

Quando o texto foi escrito, Camnitzer não reconhecia parâmetros no mundo da arte para julgar de modo adequado uma produção como a da artista, conectada a centros e periferias artísticas. Justamente 1989 é tido como um ponto crucial para uma “virada global” na história da arte; a Queda do Muro de Berlim trouxe consigo o desafio de integração de diversos países do Leste europeu ao continente. Isso pouco depois da célebre mostra *Magiciens de la terre* exibir de modo pioneiro artistas do “centro” e das “periferias”, lado a lado (Simioni, 2025). Entre aquele momento, quando a globalização se iniciava, até 2018, quando o sistema da arte erigiu ferramentas de mensuração e validação da internacionalização como um valor, diversos anos se passaram. Ainda assim é forçoso reconhecer que, apenas UMA mulher de origem latino-americana logrou inserir-se na elite do ArtFacts, em todos os anos estudados. E essa mulher, Ana Mendieta, formou-se, seguiu carreira e consagrou-se no sistema artístico estadunidense.¹⁶ Sua obra pode ser inserida nas narrativas sobre o feminismo, geralmente escritas e monopolizadas pelos EUA; e, ao mesmo tempo, pode ser mobilizada como “mestiça”, “latina”, “latino-americana”, “não branca”, quando esse mesmo sistema deseja afirmar-se como mais plural e tolerante.

Quem classifica as classificações?

A classificação promovida pelo ArtFacts apresenta-se como objetiva. Diferentemente daquelas realizadas no passado por críticos ou historiadores da arte, nas quais a margem de subjetividade dos agentes era dada, agora trata-se de um algoritmo que realiza as

14: Isso ocorre um ano após a célebre exposição *Radical Women*, que abordou a exclusão das latino-americanas das narrativas feministas promovidas pelo Norte Global. Ver: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. (Orgs.). *Radical Women: Latin American Art 1960–1985*. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017.

15: No original: “Latin artist whose roots have been cut. It is a natural form of expression, without affectation; it clearly represents the fact that one has come from one place and gone to another; it is a bridge that spans the abysm formed by the journey itself”. [³⁴]: No original: “We still lack the necessary scales of values to assess it correctly” ((Camnitzer, 1989, p. 8)).

16: O caso dos latino-americanos aqui estudados reforça a tese já defendida por Alain Quemin sobre a importância do lugar de residência artística para a inserção e o reconhecimento dos criadores periféricos. A esse respeito, ler Quemin (2016).

escolhas. Conforme já foi dito anteriormente, esse se baseia num sistema de pontos atribuído em função da participação em exposições solo ou coletivas; na presença de obras do artista em coleções públicas e privadas e na repercussão crítica de sua obra. Isso tudo a partir de critérios globais. Ou seja, instituições, revistas e eventos tidos como relevantes sob a ótica do campo da arte global permitem maior bonificação do que aqueles cuja importância possui limites nacionais, regionais ou locais. Os coeficientes são calculados em função do grau de internacionalização dos artistas e das obras, o que para a base significa estar presente em, ao menos, três países diferentes (Shchutski, 2021, pp. 65–66).

A ArtFacts, ao contrário da ARTPRICE, enfatiza muito mais o sucesso cultural e simbólico do que o êxito no mercado artístico. Ela faz questão de se apresentar como uma classificação neutra, ressaltando a abrangência quantitativa e geográfica de suas fontes. Seu fundador afirma que os julgamentos de gosto não têm lugar nas classificações promovidas, pois o algoritmo não leva em consideração a qualidade da obra ou dos artistas.¹⁷ Entretanto, como alguns pesquisadores já apontaram (Quemin, Bulchoolz, Shchutski) os artistas oriundos do norte global dispõem de melhor performances na base, desde o início das listas promovidas. Criadores provenientes da Europa do Leste, África, América Latina e Ásia são pouco presentes entre os mais bem posicionados nas classificações; o que ficou evidente no caso dos artistas latino-americanos abordados nesta pesquisa. Os poucos que alcançam tal reconhecimento tendem a fixar seus locais de trabalho e residência nas principais capitais artísticas do mundo, a saber: Nova Iorque, Berlim, Londres ou Paris, isto é, no Norte global. Exatamente o caso dos (raros) artistas latino-americanos que lograram pertencer ao topo do ArtFacts analisados aqui neste artigo.

A melhor performance dos artistas oriundos ou sediados nos países “centrais” não deve ser naturalizada, vista como resultado inquestionável de suas qualidades artísticas. Antes, é preciso se perguntar quais são as fontes usadas pelo algoritmo para seus cálculos. Em sua tese de doutorado dedicada aos artistas do leste europeu, bastante mal representados nesse indexador, Vital Shchutski, identificou alguns elementos explicativos que são válidos também para a América Latina. Primeiramente, os principais fornecedores de informações são a Associação Alemã de Negociantes de Arte e a Federação das Associações Europeias de Galerias de Arte, ou seja, duas entidades localizadas na Europa ocidental. Igualmente importante é pensar que os pesquisadores empregados pela ArtFacts concentram suas buscas em poucas línguas, isto é, inglês, alemão, francês, espanhol e italiano. Línguas como o chinês, português, russo, árabe, entre muitas outras não são dominadas pelas pessoas que inserem os dados na base, o que é altamente limitador do ponto de vista de uma abrangência efetivamente global das informações. Isso somado ao fato de que as fontes provêm especialmente de dados publicados pela internet, entende-se que artistas e instituições que não possuem sites, e ainda sites acessíveis em uma das cinco línguas acima mencionadas, possuem menos visibilidade e chance de serem levados em conta nas pontuações (Shchutski, 2021, p. 69).

É ainda importante sublinhar que os 10 mil assessores indiretos que colaboram com a base, para além dos próprios funcionários, são compostos por assinantes. A assinatura tem um custo que pode ser considerado elevado para indivíduos,¹⁸ ainda por cima quando se considera que está cotada em dólares, moeda ultravalorizada para diversas economias do mundo. Todos esses elementos infraestruturais colaboram para que a base seja mais acessível e direcionada a certos países em detrimento de outros, ou seja, por mais global que seja, isso não ocorre sem inclinações particulares e/ou assimetrias. Dada a centralidade que a ArtFacts ocupa na lógica do campo da arte global, isso é um claro indicador do quanto esse, por mais que venha se ampliando, está ainda longe de ser plenamente inclusivo e democrático.

17: Afirma ele: “L’ordinateur n’est pas un snob, il ne sait pas ce qu’est le Tate Modern et n’a pas de préjugés à propos d’une galerie en Afrique, la machine manipule donc tout de la même manière” (*apud* Shchutski, 2021, p. 137).

18: Os valores estão disponíveis no link: <https://Artfacts.net/pricing>. Nota-se que, para a aquisição de dados e participação mais efetiva, o custo é de, no mínimo, 240 euros por ano.

O campo da arte global não é uma totalidade homogênea na qual os centros impõem sua lógica sobre as demais regiões de modo unidirecional. A própria autora do conceito, Larissa Buchholz (2022), é bastante sensível ao modo como circuitos locais, regionais e/ou nacionais são capazes de construir sistemas próprios, relativamente autônomos em relação aos circuitos globais. Como ela pontua, existem *interdependências assimétricas* entre as diferentes escalas que compõem o campo artístico global (Buchholz, 2022, p. 66). O próprio uso da ArtFacts por agentes do mundo da arte brasileiro é um sinal disso.

Realizei uma pesquisa exploratória com 10 agentes bem posicionados no mundo da arte brasileiro com vista a compreender o grau de conhecimento sobre a ArtFacts, e de relevância dessa plataforma em suas escolhas.¹⁹ Surpreendentemente, apenas quatro dentre eles conheciam a base e apenas dois declararam utilizá-la com alguma frequência; os demais afirmaram desconhecer a base. Todos os entrevistados aludiram fazer uso de sites ou instrumentos digitais em suas pesquisas, como os das galerias; os de revistas (Artforum, Art in America, Arte! Brasileiros, Select, At News, Hyperallergic); ou Enciclopédia Itaú de Artes Visuais, Wikipedia, Hemeroteca Digital Brasileira, Google, e ainda Artprice, Christie's e Sotheby's. Mas a ArtFacts precisamente foi citada como fonte por apenas dois dos entrevistados, e ainda assim com reticências. É o caso do pesquisador e curador Igor Simões, que diz: "Considero o ArtFacts eficiente embora seja possível divergir de alguns modos de indexação geopoliticamente localizados". A mesma percepção encontra-se na resposta da professora Ana Magalhães (então diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), que explica:

Conheço bem o ArtFacts. O Kunstcompass, nunca utilizei. O ArtFacts costuma ter dados bem completos sobre as(os) artistas, incluindo indicação de obras em instituições e museus e eventuais sites e bases de dados para aprofundar a consulta. O que é interessante – talvez não tanto para mim, mas para investidores e colecionadores privados – é o ranqueamento de artistas, baseado nos valores de vendas de suas obras no mercado internacional. O problema dessas ferramentas é que elas têm bem menos dados e informações de artistas que não atuaram ou atuam no Atlântico Norte. Por sua vez, também têm pouca representatividade no circuito de leilões e instituições de promoção de arte contemporânea nesse contexto. Considerando que esses indexadores se propõem a serem bases de dados globais, eles levam certamente a uma distorção do que é a produção artística atual. (Ana Magalhães, entrevista concedida em 10/10/2024).

A visão predominante entre os agentes entrevistados é a de que a base, quando conhecida, é tendenciosa, valorizando mais artistas do norte global e a partir de critérios orientados pelo mercado internacional (contrariando o discurso da ArtFacts, de que se pauta em critérios culturais). A própria ideia de hierarquizar artistas tende a ser bastante mal vista entre os entrevistados, seja porque consideram que "essas listas são, em grande maioria orientadas por interesses de mercado" (curador x, entrevista concedida em novembro de 2024); seja pelo próprio conceito de ranqueamento que elas promovem. Conforme outro curador: "Não acredito em lista dos mais importantes. Não se pode mensurar isso, não se deve sequer tentar, pois são muito os parâmetros a serem observados e alguns demandam tempo" (Curador y, entrevista a autora em janeiro de 2025). O único caso em que as listas foram vistas como fundamentais foi no de uma galerista que respondeu que: "[...] O sistema da arte se constitui de escalas de valoração. Se aparecem

19: As entrevistas foram realizadas por e-mail a partir de um roteiro de questões. Entrevistei 10 agentes importantes no mundo da arte brasileiro: 2 mulheres galeristas atuantes em São Paulo; 2 diretores de museu atuantes em São Paulo (um homem e uma mulher); uma colecionadora de arte (mais uma foi contactada, mas sem retorno); uma curadora-chefe brasileira atuante no exterior (EUA); três curadores homens (um atuante no Nordeste, um no Sudeste e outro no Sul); um curador brasileiro atuante no exterior. A amostra é pequena e, por isso, utilizo a expressão "pesquisa exploratória"; todavia, são agentes bem informados e bem posicionados no sistema.

nas listas de artistas mundiais, melhora a circulação e o valor das obras” (galerista x, entrevista concedida em outubro de 2024).

O que foi praticamente unânime nas respostas foi a compreensão de que tais indexadores teoricamente globais tendem a negligenciar a América Latina e seus artistas, o que é fruto de uma história longa de assimetrias entre o norte e o sul global que estruturou o sistema mundial das artes e cujos impactos ainda podem ser vivenciados. Nesse sentido, Juliana Braga, gerente de artes visuais do SESC-SP afirma:

Evidentemente há um baixo conhecimento sobre a produção contemporânea nos países da América Latina e Brasil, correspondendo a um longo histórico global de valorização e priorização dos países do hemisfério norte em detrimento do que ocorre no chamado “sul global”. Neste sentido, os sistemas de produção, comercialização e difusão das artes visuais contemporâneas tendem a refletir tais desigualdades de fomento e valorização, resultando em uma baixa ou nenhuma visibilidade às produções e presenças de artistas destes países/ continentes nos rankings artísticos. (Juliana Braga, entrevista a autora em agosto de 2024).

Visão compartilhada por Jochen Volz, diretor da Pinacoteca Artística do Estado de São Paulo:

O ranking da ArtFacts é baseado nas galerias e museus que eles acompanham, principalmente nos Estados Unidos e na Europa... O ranking diz mais sobre a limitação do olhar para América Latina, África e Ásia do site e menos sobre a importância de artistas latino-americanos. É uma falta sistêmica, não de desvalorização. (Jochen Volz, entrevista concedida em agosto de 2024)..

Os impactos das pautas decoloniais no campo artístico global foram evocados por dois entrevistados, de modo espontâneo, mas apresentando visões distintas. Enquanto a historiadora da arte Valeria Picolli (curadora chefe de arte latino-americana no Minneapolis Institute of Art) considera que, a despeito da América Latina ser ainda pouco considerada em sua totalidade e complexidade nas agendas internacionais, os mexicanos e brasileiros têm melhor visibilidade.²⁰ Já o curador Igor Simões pondera que: “Embora sejamos o maior destino da Diáspora, a maior população negra fora do continente africano, somos uma completa ausência no cenário internacional da arte afro-diaspórica”. (Igor Simões, entrevista a autora em setembro de 2024).

Ainda é cedo para afirmar que as pautas decoloniais têm sido, de fato, capazes de alterar as profundas desigualdades que historicamente estruturaram o sistema internacional das artes. O tema foi aqui analisado a partir da presença de artistas latino-americanos e latino-americanas na ArtFacts — uma base que exerce papel descritivo e prescritivo no campo da arte global. Embora se apresente como objetiva e neutra, ela é, como discutido, resultado de um algoritmo cujas fontes são geopoliticamente e linguisticamente localizadas, o que lhe confere critérios discutíveis. Os artistas oriundos da América Latina são ainda pouco representados no topo do ranking promovido pela base e, os que aí se encontram, desenvolveram partes significativas de suas carreiras nos Estados Unidos. Isso demonstra que a estadia ou permanência longa nos centros sediados no “norte global” continua a ser um fator importante para o reconhecimento internacional. No caso das mulheres isso é ainda mais notável, pois apenas uma logrou ser incluída na elite mundial, Ana Mendieta, cubana cuja carreira foi totalmente erguida nos EUA e,

20: Sobre os últimos, em especial, aponta: “Quanto aos brasileiros, eles me parecem bem situados na cena internacional, sobretudo agora com a pauta decolonial tão em voga e todos os olhares voltados para o Sul Global [...]” (Valeria Piccolli, entrevista à autora em agosto de 2024).

ainda assim, só obteve tal performance trinta anos após sua morte. Se incluirmos ainda o critério raça como um fator a ser levado em consideração, é preciso salientar que, no caso das africanas, apenas em 2022 duas mulheres negras foram incluídas no top 100 da ArtFacts, a nigeriana Otobong Nkanga cujo ateliê está sediado na Bélgica, e a sul-africana Zanele Muholi, que até o momento parece ser a única mulher negra que mantém seu ateliê no país de origem com tamanho reconhecimento internacional.²¹ Que seu caso seja o prenúncio de uma real mudança no mapa global do reconhecimento das artes. O tempo dirá.

Anexo

Na Tabela 1, as nacionalidades seguiram as indicações fornecidas pela ArtFact. Ao lado do nome está a posição que ocupa no ranking. Optei por incluir em negrito a primeira vez em que o/a artista aparece, com seu país de origem entre parênteses. As artistas do sexo feminino aparecem destacadas em itálico. Estou considerando artistas de países não centrais todos aqueles de origem não européia, estadunidense ou canadense.

Tabela 1
Presença de Artistas Periféricos no ArtFacts 2000-20024.

ANO	Artista de país não central	Homens	Mulheres	América Latina
1988	—	—		
1989	Nam June Paik (Coreia do Sul/ EUA) (41)	1		
1990	Nam June Paik (39)	1		
1991	Nam June Paik (34)	1		
1992	Nam June Paik	1		
1993	Nam June Paik (27)	1		
1994	Nam June Paik (36)	1		
1995	Nam June Paik (42)	1		
1996	Nam June Paik (54)	1		
1997	Nam June Paik (56)	1		
1998	Nam June Paik (59)	1		1
	Rirkrit Tiravanija [Argentina/ 98)			
1999	Nam June Paik (61)	1		1
	Rirkrit Tiravanija (65)			
2000	<i>Mona Hatoum (Líbano) (63)</i>	2	2	1
	Nam June Paik (65)			
	Rirkrit Tiravanija (77)			
	<i>Yayoi Kusama (Japão) (82)</i>			
2001	Rirkrit Tiravanija (61)	3	3	2 (homens)
	Gabriel Orozco (México, 62)			
	<i>Mona Hatoum (69)</i>			

21: Até então os outros artistas africanos incluídos na elite mundial eram brancos, a saber, os sul africanos Marlene Dumas e William Kentridge.

ANO	Artista de país não central	Homens	Mulheres	América Latina
	<i>Marlene Dumas</i> (Holanda, Africa do Sul) (72)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (75)			
	Nam June Paik (83)			
2002	Gabriel Orozco (42)	4	4	2(homens)
	William Kentridge (Africa do Sul) (48)			
	<i>Mona Hatoum</i> (56)			
	<i>Shirin Neshat</i> (Irã) (72**)			
	Rirkrit Tiravanija (75)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (78)			
	Nam June Paik (82)			
	<i>Marlene Dumas</i> (86)			
2003	Gabriel Orozco (32)	3	3	1 (homem)
	William Kentridge (37)			
	<i>Mona Hatoum</i> (39)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (71)			
	<i>Shirin Neshat</i> (77)			
	Nam June Paik (88)			
2004	William Kentridge (28)	4	3	3 (homens)
	Gabriel Orozco (32)			
	<i>Mona Hatoum</i> (54)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (60)			
	<i>Shirin Neshat</i> (70)			
	Viz Muniz (Brasil) (86)			
	Rirkrit Travanija (91)			
2005	William Kentridge (20)	3	4	1 (homem)
	Gabriel Orozco (27)			
	<i>Mona Hatoum</i> (39)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (49)			
	<i>Marlene Dumas</i> (61)			
	<i>Shirin Neshat</i> (82)			
	Rirkrit Travanija (92)			
2006	William Kentridge (17)	5	3	2 (homens)
	<i>Mona Hatoum</i> (27)			
	Gabriel Orozco (43)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (52)			
	<i>Shirin Neshat</i> (77)			

ANO	Artista de país não central	Homens	Mulheres	América Latina
2007	Nam June Paik (79)			
	Vik Muniz (88)			
	Riktrik Travanija (94)			
	William Kentridge (15)	5	3	2 (homens)
	<i>Mona Hatoum</i> (36)			
	Gabriel Orozco (37)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (47)			
	Vik Muniz (61)			
	Nam June Paik(69)			
	<i>Marlene Dumas</i> (82)			
2008	Hiroshi Sugimoto (Japão)(90)			
	William Kentdrige (16)	6	3	2 (homens)
	<i>Mona Hatoum</i> (43)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (48)			
	Gabriel Orozco (49)			
	Vik Muniz (56)			
	Nam June Paik (65)			
	<i>Marlene Dumas</i> (70)			
	Hiroshi Sugimoto (85)			
	Anri Sala (Albania)(86)			
2009	William Kentdrige (16)	6	3	2 (homens)
	<i>Mona Hatoum</i> (38)			
	Nam June Paik (43)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (44)			
	Gabriel Orozco (48)			
	Vik Muniz (61)			
	Hiroshi Sugimoto (89)			
	Anri Sala (92)			
	Yoko Ono (Japão) (84)			
	William Kentdrige (15)	6	3	3 (homens)
2010	<i>Mona Hatoum</i> (32)			
	Nam June Paik (46)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (48)			
	Gabriel Orozco (56)			
	Vik Muniz (67)			
	<i>Yoko Ono</i> (79)			
	Lucio Fontana (Italia/ Argentina)(90)			

ANO	Artista de país não central	Homens	Mulheres	América Latina
2011	Hiroshi Sugimoto (91)	6	2	1 (homem)
	William Kentdrige (15)			
	<i>Mona Hatoum</i> (37)			
	Nam June Paik (44)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (49)			
	Vik Muniz (57)			
	Gabriel Orozco (58)			
	Hiroshi Sugimoto(81)			
2012	Anri Sala (Albania) (95)	7	3	3 (homens)
	William Kentdrige (17)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (38)			
	Nam June Paik (40)			
	<i>Mona Hatoum</i> (42)			
	Vik Muniz (62)			
	Anri Sala (65)			
	Gabriel Orozco (70)			
	Lucio Fontana (78)			
	<i>Yoko Ono</i> (82)			
2013	Hiroshi Sugimoto (86)	7	3	2 (homens)
	William Kentdrige (18)			
	<i>Mona Hatoum</i> (32)			
	Nam June Paik (38)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (39)			
	<i>Yoko Ono</i> (66)			
	Anri Sala (67)			
	Gabriel Orozco (69)			
	Vik Muniz (71)			
	Ai Weiwei (China) (84)			
2014	Hiroshi Sugimoto (89)	8	3	4 (homens)
	William Kentdrige (20)			
	<i>Mona Hatoum</i> (38)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (41)			
	Nam June Paik (43)			
	Ai Weiwei (46)			
	Anri Sala (59)			
	Lucio Fontana (63)			
	Gabriel Orozco (65)			
	Hiroshi Sugimoto (70)			

ANO	Artista de país não central	Homens	Mulheres	América Latina
	Vik Muniz (73)			
	Yoko Ono (82)			
	Alfredo Jaar (Chile) (91)			
2015	William Kentdrige (20)	8	3	3 (homens)
	Mona Hatoum (33)			
	Yayoi Kusama (35)			
	Ai Weiwe (39)			
	Nam June Paik (41)			
	Yoko Ono (58)			
	Lucio Fontana (59)			
	Gabriel Orozco (64)			
	Hiroshi Sugimoto (67)			
	Anri Sala (78)			
	Vik Muniz (81)			
2016	William Kentridge (20)	8	3	3(homens)
	Ai Weiwe (26)			
	Yayoi Kusama (36)			
	Mona Hatoum (40)			
	Nam June Paik (43)			
	Lucio Fontana (55)			
	Hiroshi Sugimoto (60)			
	Yoko Ono (64)			
	Gabriel Orozco (73)			
	Vik Muniz (74)			
	Anri Sala (80)			
2017	William Kentdrige (22)	9	3	4 (homens)
	Ai Weiwei (23)			
	Yayoi Kusama (26)			
	Mona Hatoum (34)			
	Nam June Paik (40)			
	Lucio Fontana (52)			
	Yoko Ono (59)			
	Hiroshi Sugimoto (69)			
	Anri Sala (74)			
	Gabriel Orozco (80)			
	Vik Muniz (83)			
	Rirkrit Tiravanija (93)			

ANO	Artista de país não central	Homens	Mulheres	América Latina
2018	Ai Weiewei (23)	8	4	4 (3 homens e uma mulher)
	Yayoi Kusama (24)			
	William Kentridge (25)			
	Nam June Paik (31)			
	Mona Hatoum (32)			
	Lucio Fontana (50)			
	Yoko Ono (58)			
	Hiroshi Sugimoto (67)			
	Anri Sala (76)			
	Ana Medieta (Cuba) (77)			
	Vik Muniz (92)			
	Rirkrit Tiravanija (94)			
2019	Yayoi Kusama (19)	8	5	3 (1 mulher)
	William Kentridge (21)			
	Ai Weiwei (22)			
	Nam June Paik(25)			
	Lucio Fontana (35)			
	Mona Hatoum (39)			
	Yoko Ono (57)			
	Hiroshi Sugimoto(67)			
	Anri Sala (72)			
	Ana Mendieta (73)			
	On Kawara (Japão) (75)			
2020 [incompleto]	Marlene Dumas (79)	8	4	3 (uma mulher)
	Rirkrit Tiravanija (91)			
	William Kentrige (18)			
	Yayoi Kusama (19)			
2021	Ai Weiwei (22)	8	4	3 (uma mulher)
	Nam June Paik (26)			
	Yayoi Kusama (14)			
	William Kentridge (17)			
	Nam June Paik (21)			
	Mona Hatoum (39)			
	Lucio Fontana (46)			
	Ana Mendieta (51)			
	Yoko Ono (54)	8	4	3 (uma mulher)
	Hiroshi Sugimoto (76)			
	On Kawara (80)			

ANO	Artista de país não central	Homens	Mulheres	América Latina
2022	Anri Sala (86)			
	Anish Kapoor (Índia) (89)			
	<i>Marlene Dumas</i> (92)			
	Alfredo Jaar (94)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (15)	5	7	2 (uma mulher)
	William Kentdrige (17)			
	Nam June Paik (18)			
	<i>Mona Hatoum</i> (26)			
	<i>Yoko Ono</i> (45)			
	Lucio Fontana (48)			
	<i>Ana Mendieta</i> (51)			
	On Kawara (69)			
2023	Hiroshi Sugimoto (80)			
	<i>Marlene Dumas</i> (83)			
	Otobong Nkanga (Belgica Nígeria) (85)			
	Zanele Muholi (África do Sul) (91)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (13)	7	7	3 (1 mulher)
	Nam June Paik (15)			
	William Kentdridge (17)			
	<i>Mona Hatoum</i> (27)			
	Ai Weiwei (33)			
	<i>Ana Mendieta</i> (38)			
	<i>Yoko Ono</i> (51)			
	Lucio Fontana (53)			
2024	<i>Otobong Nkanga</i> (59)			
	On Kawara (62)			
	<i>Zanele Muholi</i> (76)			
	Hiroshi Sugimoto(80)			
	Rirkrit Tiravanija (85)			
	Leiko Ikemura(Suíça/Japão) (94)			
	<i>Yayoi Kusama</i> (14)	8	8	2 (1 mulher)
	Nam June Paik (17)			
	William Kentridge (23)			
	<i>Mona Hatoum</i> (29)			
	Ai Weiwei (38)			

ANO	Artista de país não central	Homens	Mulheres	América Latina
	Ana Mendieta (39)			
	Kader Attia (Franco-argelino) (44)			
	Yoko Ono (54)			
	Zanele Muholi (56)			
	Otobong Nkanga (59)			
	Lucio Fontana (66)			
	On Kawara (69)			
	Leiko Ikemura (76)			
	Rirkrit Tiravanija (89)			
	Etel Adnan (Libano) (96)			
	Hiroshi Sugimoto (98)			

Referências

- ARNAUD, R. **Raquel Arnaud e o olhar contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BUCHHOLZ, L. **The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy**. New Jersey: Princeton University, 2022.
- CAMNITZER, L. Ana Mendieta Restrospective in the New Museum of Contemporary Art. **Artnexus, Arte en Colombia**, v. 38, 1989. Disponível em: <<https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine/5e7a63bf944962b6dc706bf0/-38/ana-mendieta>>.
- DACOSTA KAUFMANN, T.; DOSSIN, C.; JOYEUX-PRUNEL, B. Reintroducing circulations : historiography and the project of global art history. *Em*: DA COSTA KAUFMANN, T.; DOSSIN, C.; JOYEUX-PRUNEL, B. (Eds.). **Circulations in the global history of art**. New York: Routledge, 2015.
- FIALHO, A. L. O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. *Em*: BUENO, M. L. (Ed.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. 1ed. ed. São Paulo: SENAC, 2012.
- GERMANO, B. Podcast «Death of an Artist»: fim fatal de Ana Mendieta e Carl Andre. Disponível em: <<https://artequeacontece.com.br/podcast-death-of-an-artist-fim-fatal-de-ana-mendieta-e-carl-andre/>>.
- GRAND PALAIS. **Ernesto Neto – Nosso Barco Tambor Terra**. Disponível em: <<https://www.grandpalais.fr/en/programme/nosso-barco-tambor-terra-ernesto-neto>>. Acesso em: 11 nov. 2025.
- HERZBERG, J. **Ana Mendieta: The Formative Years**. 1998. University of New York, 1998.
- JOYEUX-PRUNEL, B. Art history and the global: deconstructing the latest canonical narrative. **Journal of Global History**, v. 14, p. 413–435, 2019.
- LEE, S. The art and politics of artists’ personas: the case of Yayoi Kusama. **Persona Studies**, v. 1, n. 1, 2015.
- MACEDO, A. G. As narrativas de Mona Hatoum e o efeito de «contraponto»: desEmoldurando o doméstico enquanto performatividade e gesto político. **Revista de Estudos Feministas**, v. 27, n. 1, 2019. Acesso em: 3 mai. 2025.

MENDIETA, A. **Ana Mendieta – Rape Scene**. Performance and photographic documentation (suite of five estate color photographs, each 20 × 16 in. / 50.8 × 40.6 cm). Courtesy of The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, and Galerie Lelong, New York. The work was created in 1973 in response to a rape and murder at the University of Iowa. Los Angeles: Hammer Museum, 1973.

MOMA PS1. **Rirkrit Tiravanija's untitled 1990 (pad thai)**. Disponível em: <<https://www.momaps1.org/en/events/318-rirkrit-tirvanija-s-untitled-1990-pad-thai>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

OROZCO, G. **Gabriel Orozco – Caja vacía de zapatos**. Artwork page from The Metropolitan Museum of Art. Medium: silver dye bleach print. Dimensions: Image 12 1/2 × 18 3/4 in. (31.8 × 47.7 cm); sheet 16 × 19 15/16 in. (40.6 × 50.6 cm). Accession number: 1995.564. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1993.

PHILLIPS, L. **Marcia Tucker**. Disponível em: <<https://www.artforum.com/columns/marcia-tucker-174716/>>. Acesso em: 12 nov. 2025.

QUEMIN, A. **Les stars de l'art Contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les Arts Visuels**. Paris: CNRS, 2013.

____. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos «maiores» artistas do mundo. Em: QUEMIN, A.; VILLAS BOAS, G. (Eds.). **Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França**. Marseille: Open Edition Press, 2016.

____. Estrelas da arte contemporânea: uma análise sociológica da fama e da consagração através dos rankings nativos do Top Artists in the World. **Revista do Instituto De Estudos Brasileiros**, v. 66, p. 18–51, 2017. DOI: 10.11606/issn.2316-901x.v0i66p18-51. Acesso em: 5 jun. 2025.

SAPIRO, G. A noção de campo de uma perspectiva transnacional: a teoria da diferenciação social sob o prisma da história global. **Revista Plural**, 2019.

SHCHUTSKI, V. **Un « no man's land » entre l'Allemagne et le Russie? Les artistes est-européens, la scène internationale et le marché de l'art contemporain**. 2021. Université de Paris 8, 2021.

SIMIONI, A. P. C. Artistas latino-americanos no Centre national des arts plastiques: presenças invisíveis. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 32, p. 1–33, 2025.

SP-ARTE. **Lucas Arruda rumo ao Musée d'Orsay**. Disponível em: <<https://www.sp-arte.com/editorial/lucas-arruda-rumo-ao-musee-dorsay>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

STROMBERG, M. **Protesters honor Ana Mendieta at L.A. opening of Carl Andre retrospective**. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/372600/protesters-honor-ana-mendieta-at-la-opening-of-carl-andre-retrospective/>>.

VICTORIA LOUISE. **Arte brasileira em cena: exposições que projetam nossos artistas pelo mundo**. Disponível em: <<https://blog.artsoul.com.br/arte-brasileira-em-cena-exposicoes-que-projetam-nossos-artistas-pelo-mundo/>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

VIK MUNIZ. **The Best Of Life – Gallery | Vik Muniz**. Disponível em: <<https://vikmuniz.net/en/gallery/bestoflife>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

____. **Sugar Children – Gallery | Vik Muniz**. Disponível em: <<https://vikmuniz.net/en/gallery/sugar>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

____. **Pictures of Garbage – Gallery | Vik Muniz**. Disponível em: <<https://vikmuniz.net/en/gallery/garbage>>. Acesso em: 11 nov. 2025.

Vik Muniz. catálogo publicado pelo Museu Vale. [s.l.] Fundação Vale, 2015.

WALKER, L.; JARDIM, J.; HARLEY, K. **Lixo Extraordinário**. Documentário dirigido por Lucy Walker, João Jardim e Karen Harley sobre o trabalho do artista brasileiro Vik Muniz com os catadores de materiais recicláveis no aterro de Jardim Gramacho, Rio de Janeiro. Produzido em 2009 e disponível no canal do YouTube. Estados Unidos: YouTube, 2009.

WIKIPEDIA. **Willi Bongard**. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Willi_Bongard>. Acesso em: 11 nov. 2025.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.