

ABSTRACT: The text approaches the conditions imposed by the cultural field globalization. It analyses new conceptual possibilities and some plastic proposals, that search to overcome the traditional bipolar conceptions, which are concerned with the center/periphery relations.

KEY WORDS: Globalization; contemporary art; territoriality.

RESUMO: O texto aborda as condições impostas pela globalização ao campo cultural. Analisa novas possibilidades conceituais, e algumas propostas plásticas, que buscam superar as tradicionais concepções bipolares que tratam as relações centro-periferia.

PALAVRAS-CHAVE: Globalização; arte contemporânea; territorialidade.

ALEXANDRE MELO

Outro mundo



1

A globalização é uma das dinâmicas fundamentais do mundo contemporâneo. Desde logo, fala-se de globalização econômica no sentido em que todas as atividades econômicas decisivas, hoje em dia, têm de ser avaliadas e reguladas em função de um horizonte geográfico que é global, universal. A globalização econômica tem a sua necessária correspondência no plano geoestratégico, político-militar e ecológico. A questão da paz e da guerra, a gestão dos conflitos e dos equilíbrios, só é hoje pensável eficazmente à escala planetária. O pano de fundo destas realidades é constituído pelo processo de globalização cultural cuja pedra de toque é a extensão planetária da mídia com a correspondente transformação de tudo em informação imediata e universalmente disponível e com o aumento da quantidade de informações semelhantes a que são expostos em simultâneos grupos cada vez mais vastos de pessoas.

Convém, entretanto, não esquecer que a globalização não é um processo de supressão das diferenças mas sim de reprodução, reestruturação e sobredeterminação dessas mesmas diferenças. É um processo dúplice de simultânea revelação/anulação e diferenças, diferenciação/homogeneização e

igualização/hegemonização cultural. As lógicas de dominação e hegemonia inerentes às desigualdades de poder econômico, militar e mediático continuam a manifestar-se no interior do processo de globalização, e regem os efeitos de hierarquização e segmentação do mundo contemporâneo. A globalização não suprime as diferenças e distâncias culturais. Pelo contrário, ao dar-lhes maior visibilidade, pode mesmo intensificá-las e induzir dinâmicas simétricas.

O que a globalização implica como grande novidade - relativamente a formas anteriores das relações de forças à escala mundial - é a falência das análises e políticas assentes em oposições binárias simplistas entre o sistema e o seu exterior. Da política econômica à luta ideológica, das opções estéticas às identidades culturais, perdem eficácia e razão de ser as clivagens bipolares e oposições exclusivas entre alto e baixo, dentro e fora, interior e exterior ou nós e os outros; análises que faziam apelo a dialéticas da resistência, ruptura ou revolução e às correspondentes estratégias culturais. As teorias da ruptura e oposição exclusiva terão de dar lugar a teorias da interdependência e autonomia relativa, que explorem as possibilidades de negociação, afirmação e defesa de valores específicos, num contexto de interdependências generalizadas, no qual as relações hierárquicas de dominação ou hegemonia não de-



saparecem mas se tornam mais complexas, maleáveis e multifacetadas. Segundo a formulação de Frederic Jameson já não é possível, hoje em dia, uma crítica cultural assente na possibilidade "of the positioning of the cultural act outside the massive Being of capital, from which to assault this last"¹. Uma vez excluída a possibilidade de continuar a funcionar no âmbito das dicotomias maniqueístas que alimentaram o pensamento crítico durante os precedentes períodos históricos do desenvolvimento capitalista Jameson defronta-se com a incomodidade e dificuldade de formulação do que podemos chamar um ponto de vista alternativo. No entanto, sugere uma via de reflexão nesse sentido evocando precisamente uma perspectiva geográfica elaborada a partir do cruzamento entre uma análise da história da cartografia e uma definição althusseriana de ideologia. Em *Idéologie et appareils idéologiques de l'État*.² Louis Althusser define a ideologia como "a representação da relação imaginária do sujeito com as suas condições reais de existência".³ A partir desta definição Jameson afirma que:

"The althusserian concept now allow us to rethink these specialized geographical and cartographic issues in terms of social space - in terms, for example, of social class and national or international context, in terms of the ways in which we all necessarily also cognitively map our individual social

relationship to local, national, and international class realities. Yet to reformulate the problem in this way is also to come starkly up against those very difficulties in mapping which are posed in heightened and original ways by that very global space of the postmodernist or multinational moment which has been under discussion here".⁴

A noção de "mapping" e a necessidade de um novo tipo de "mapping" a partir de uma reconsideração dos contextos geográficos do processo de globalização cultural vem reforçar a importância da articulação de uma perspectiva geográfica como elemento indispensável de uma problematização do espaço cultural contemporâneo.

A propósito da noção de "mapping" parece-me pertinente evocar o trabalho de Guillermo Kuitca. Não porque possa servir de ilustração de uma hipótese analítica mas porque dentro das relações de paralelismo que necessariamente se estabelecem, nos discursos dos comentadores, entre produções artísticas e debates teóricos, os mapas de Kuitca me serviram, também, para pensar o problema das distâncias culturais. Com mais pertinência, na sequência da sua própria trajetória biográfica e diversidade de experiências culturais, os mapas de Kuitca manifestam a capacidade de articular o espaço dado e o espaço imaginado, o espaço íntimo e o espaço geográfico, o espaço de pertença e o espaço de deriva. Um



pouco no mesmo sentido evocaria o trabalho de Cabrita Reis que, em algumas das suas peças, parte de elementos formais que poderão ser identificados como construções características da área mediterrânica. Mas esse é apenas um, entre outros possíveis pontos de partida, para um interminável processo de metaforização do tema da circulação e preservação da energia, entendidas como paradigma da comunicação e ocupação humana do espaço. Estes trabalhos sugerem um entendimento do património cultural não como um *stock* fixo que se recebe em herança mas como um fluxo de formas e práticas em permanente processo de reconfiguração. O que implica uma noção de identidade dinâmica e performativa e não já imutável e essencialista.

2

O impacto da globalização, no que diz respeito ao processo de afirmação de situações não centrais, manifestou-se na cena artística ao longo das duas últimas décadas principalmente sob duas formas: a afirmação de tendências artísticas de base nacional em vários países europeus no início dos anos 80 (a transvanguarda italiana, os novos expressionismos alemães, a figuração livre francesa ou a nova escultura britânica, entre outros); e a afirmação, sobretudo ao longo dos anos 90,

por parte de alguns agentes culturais em situações centrais de uma intenção de combater o etnocentrismo, o imperialismo e o centralismo cultural através de uma generalizada abertura aos outros sob as suas diferentes formas.

Julgamos, porém, que ambos os fenômenos assentaram em pressupostos discutíveis e geradores de equívocos. Os esforços de afirmação à escala global de identidades culturais nacionais ou regionais revelaram-se improdutivos exceto na medida em que correspondiam ao efetivo exercício de um poder econômico e mediático - como sucede com a Alemanha - ou a uma época de euforia no mercado de arte, particularmente propícia ao êxito de vagas e promoções sazonais de base regional. Hoje em dia, a maior parte destas pretensões identitárias nacionalistas regressaram ao seu estado natural que é o de eterna bandeira do reacionarismo tradicional e conservador. O fracasso resultou de estes esforços terem partido ainda de visões bipolares - "nós não queremos mais ser periferias; queremos passar a ser como os centros" - e de terem procurado decalcar os modelos centrais de afirmação cultural. No entanto - e esta questão é decisiva quando nos colocamos o problema da análise das estratégias de afirmação cultural de situações não centrais - o que se passa é que nem todos os contextos locais e situações concretas particulares, por muito significativas que

sejam as suas especificidades, são suscetíveis de se manifestar segundo o modelo de afirmação do centro. Nem todas as situações são suscetíveis de se afirmar segundo a lógica de uma filiação histórica particular, enraizamento local, unidade nacionalista, homogeneidade ideológica ou coerência e originalidade formal. E nos casos em que estes fatores de homogeneização não têm uma consistência efetiva e a correspondente eficácia produtiva, as tentativas de forjar identidades culturais para fins propagandísticos apenas contribuem para agravar os efeitos de "periferização" através da promoção folclórica de pseudo-identidades nacionais mistificadoras e geralmente retrógradas.

No âmbito da arte contemporânea, pode ser útil e positivo aplicar as noções de centro e periferia, mas não se pode fazê-lo de um modo dogmático. Nem todos os países, situações artísticas, artistas ou grupos de artistas, são suscetíveis de ser adequados e eficazmente promovidos na base da sua relação com a expressão de uma qualquer identidade nacional, regional ou local, radicalmente diferente e alternativa em relação ao que assumam como sendo o seu exterior. A noção de "mapping" e a necessidade de um novo tipo de "mapping" a partir de uma reconsideração dos contextos geográficos do processo de globalização cultural vem reforçar a importância da articulação de uma perspectivação geográfica como

elemento indispensável de uma problematização do espaço cultural contemporâneo. Esta mudança de fundo conduz a uma perda de operacionalidade das análises da diferenciação cultural em termos de clivagens bipolares e oposições exclusivas entre alto e baixo, dentro e fora, interior e exterior ou nós e os outros. Análises que sob as diferentes modalidades da oposição entre pobres e ricos, sistema e anti-sistema ou centro e periferia faziam apelo a dialéticas da resistência, ruptura ou revolução e às correspondentes estratégias culturais.

Um bom exemplo desse tipo de posições e sua evolução encontra-se nas teorias do centro-periferia. Se acompanharmos a evolução das teorias do centro-periferia no âmbito da teoria econômica chegamos à conclusão segundo a qual atualmente já não se afigura viável uma estratégia de completa ruptura e afastamento em relação ao sistema capitalista mundial e surge mesmo como defensável a hipótese segundo a qual não é atualmente pensável, nem praticável, qualquer espécie de exterioridade absoluta em relação a esse mesmo sistema. As teorias da desconexão e da oposição exclusiva ou confronto total entre centro e periferia tenderiam assim a dar lugar a teorias da interdependência e da autonomia relativa. Estas teorias não assentam em oposições binárias simples entre estar dentro ou fora do sistema, a favor ou



contra o sistema, mas pelo contrário, procuram descobrir, explorar e diversificar as possibilidades de negociação, afirmação, promoção e defesa dos interesses específicos de cada sociedade num contexto de interdependências generalizadas no qual as relações hierárquicas de dominação ou hegemonia não desapareceram mas se tornaram mais complexas, maleáveis e multifacetadas. Cada sociedade concreta terá de procurar identificar e potenciar no seio do sistema global as dinâmicas, as alianças, os eixos e os pólos que lhe podem proporcionar maiores vantagens em termos da prossecução dos seus objetivos próprios, designadamente, de robustecimento interno, autonomia relativa e capacidade de afirmação externa.

3

A história da arte é, por natureza, transnacional e os sucessos que regista estão, por via de regra, geograficamente vinculados a centros cujo poder, não sendo exclusivamente artístico, se estende a múltiplas dimensões da existência social. Por isso vamos abordar a noção de centro artístico, considerando a aproximação geográfica à história da arte feita por Carlo Ginzburg e Enrico Castelnuovo. Depois de fazerem a crítica da concepção linear da história que conduz à consideração e valorização quase em exclusivo dos centros, os autores dão exemplos de

situações em que as periferias em Itália puderam, em determinadas circunstâncias, dar um significativo contributo para a história da arte italiana em termos de alternativas criativas.

O que nos importa reter aqui é a conclusão segundo a qual "a periferia pôde ser, além de lugar de atraso, sede de criações alternativas", para a discussão da qual os autores introduzem a noção de *scarto*. "Utilizamos este último termo na acepção particular de deslocação lateral repentina relativamente a uma trajetória dada", que se usa, por exemplo, falando de certos movimentos dos cavalos: o *scarto* é, em suma, uma espécie do "movimento do cavalo" e o uso deste termo permite evitar expressões conotadas negativamente, tais como "desvio" e semelhantes. No domínio dos fatos artísticos pode-se entender por "trajetória dada à linguagem artística corrente".⁵ Ainda segundo os mesmos autores:

*"... a periferia que proporciona ao eventual scarto uma base territorial não é nunca uma periferia amorfa ou indiferenciada."*⁶

E referem o caso de regiões fronteiriças cujo "caráter de 'dupla periferia' peculiar a estas marcas de fronteira pôde mesmo favorecer o aparecimento de zonas-charneira - lugar de encontro de culturas diversas e ponto de partida para experiências originais."⁷

O que aqui nos interessa sublinhar, para uma eventual aplicação ao



contexto atual das situações não centrais, é um entendimento da noção de *scarto* como modalidade específica de distanciamento em relação aos modelos formais centrais e dominantes. Uma modalidade que não é a da simples diferença resultante da ignorância ou do atraso nem a da pretensão a uma desconexão absoluta. *Scarto* enquanto modalidade de distanciamento que implica o conhecimento e o acompanhamento das tendências gerais de evolução formal a nível global, mas que em relação a elas exercita um deslocamento lateral, um certo tipo de recuo, retirada ou resguardo, uma evocação e cruzamento

de elementos distantes, díspares, híbridos ou inesperados. A hipótese implícita na formulação desta noção é a de que ela pode servir para caracterizar uma atitude adequada a situações culturais em que, pelo fato de não serem centrais, se inscreve desde logo uma distanciamento em relação aos palcos de maior protagonismo cultural a nível internacional, sem que, no entanto, essa distância seja suficientemente grande ou profunda para que esses palcos deixem de funcionar como o incontornável horizonte de motivação e projeção das práticas culturais dos agentes locais.

A idéia de *scarto* tal como a entendemos, como distância produtiva,

permite ao agente cultural localizado numa situação não central assumir a distância inerente à sua posição não como uma fatalidade - encarada com um resignado sentimento de inferioridade ou compensada com uma ficcionada ultrapassagem mítica - mas como um enriquecimento do seu território de trabalho. Um território em que lhe é

concedido um espaço e um tempo acrescidos para processar e reelaborar, com mais "distância", os dados da contemporaneidade, e onde pode encontrar uma reforçada capacidade de diversificar, multiplicar e complexificar referências, variantes e

A história da arte é, por natureza, transnacional e os sucessos que registra estão, por via de regra, geograficamente vinculados a centros cujo poder, não sendo exclusivamente artístico, se estende a múltiplas dimensões da existência social.

articulações, a partir, precisamente, das formas específicas da sua própria experiência pessoal da distância. Uma tal situação permite ainda potenciar a produtividade de contextos marcados por fatores significativos de miscigenação e troca multicultural. A idéia de *scarto*, enquanto forma específica da experiência do tempo cultural, remete também para uma diferenciação dos modos como a questão da temporalidade do fazer, e a percepção da velocidade, ritmo ou urgência da ação se colocam entre situações centrais e não centrais no âmbito da arte contemporânea. Uma experiência diferente do tempo, o que poderíamos chamar uma diferente ca-



dência da batida do tempo, é um dos mais significativos aspectos distintivos entre situações artísticas centrais e não centrais. O artista colocado numa situação central tem que fazer a cada momento, sem atrasos nem distrações, aquilo que o meio especializado espera que ele faça; ou, melhor ainda, algo que surpreenda esse mesmo meio, indo para além do que ele poderia esperar. O artista tem que saber sempre aquilo que é preciso fazer e fazê-lo no momento certo. O seu comportamento enquadra-se num ritmo de atuação que ele não determina e por vezes dificilmente gera, mas com o qual tem de se sintonizar se quiser manter o seu estatuto e a sua visibilidade no contexto de uma situação central. Este ritmo pode ser, em certas circunstâncias, extremamente acelerado e marcado por uma constante pressão da urgência e por um exacerbamento da concorrência ou competição. O que leva a que frequentemente se ouçam expressões como: "Vamos lá ver se o artista X agüenta a próxima série de exposições".

Ao contrário, numa situação não-central, por definição, o artista tem uma menor visibilidade e uma procura mais reduzida e está sujeito a menos expectativas. Nessa medida o artista tem maiores possibilidades de auto-determinar o seu próprio uso do tempo, e pode conceder-se mais tempo para hesitar, divagar ou mesmo recuar: "reculer pour mieux sauter". A atitude de *scarto* não

significa que se ignora os modelos e os ritmos centrais, nem sequer que se pretende denegá-los ou combatê-los ou que se está empenhado em lhes construir e afirmar uma alternativa absoluta. Significa apenas que se está numa posição que permite ganhar o tempo, o recuo ou os meios necessários para fazer uma deslocação lateral e para afirmar uma distância produtiva. São precisamente estas algumas das idéias destacadas por Eugenio Dittborn de uma conferência minha em Roterdão - que esteve na origem deste texto - e por ele transcritas num cartaz que há alguns anos me fez chegar pelo correio. Não nos conhecíamos, então, pessoalmente e esta forma de comunicação, que é a principal marca distintiva do trabalho de Dittborn - com as pinturas aeropostais - é mais um estimulante exemplo da capacidade de articular referências locais com um horizonte global sem para isso ter de subordinar os métodos e conteúdos da comunicação aos padrões da grande indústria dos media. O mesmo tipo de efeito de familiarização da distância - embora se trate de um tipo de trabalho completamente diferente - é obtido por KCHO (Alexis Leiva) na instalação *Lo mejor del Verano*, apresentada na exposição *Cocido Y Crudo*, no Reina Sofia em Madrid. O artista trouxe para o espaço consagrado do museu barcos e objetos encontrados nas praias de Cuba, usados antes na pesca e depois no recente



êxodo em direção aos Estados Unidos. O autor perturba as expectativas da nossa relação familiar com o espaço de exposição introduzindo de forma inesperada - suspensos do teto - os testemunhos de uma outra completamente diferente experiência do espaço e da deslocação no espaço. O efeito é fazer o visitante literalmente perder o pé, empurrando-o para o meio de um mar em que as identidades herdadas, sonhadas ou desejadas se jogam e negociam no próprio lugar o movimento da travessia.

O caso acima referido da situação de dupla periferia pode ser confrontado com a análise do sociólogo português Boaventura de Sousa Santos ao defender, enquanto possível definição - ou talvez melhor recusa de definição - de uma eventual identidade cultural nacional, a noção de fronteira:

*A minha hipótese de trabalho é que a cultura portuguesa não tem conteúdo. Tem apenas forma, e essa forma é a fronteira, ou a zona fronteira.*⁸

A nossa hipótese, especulativa, seria a da tendencial generalização da forma de fronteira a todas as identidades em devir no mundo contemporâneo. Prosseguindo numa linha de associação livre de noções julgamos que estas perspectivas podem ser utilmente articuladas com as teses de Homi Bhabha quando este afirma, por exemplo, que:

*... it is in the emergence of the interstices - the overlap and displacement of domains of difference - that the intersubjective and collective experiences of nationness, community interest, or cultural value are negotiated. How are subjects formed 'in-between', or in excess of, the sum of the 'parts' of difference (usually intoned as race/class/gender, etc.) ?*⁹

Semi-periferia, *scarto*, fronteira, *in-between*. Palavras e noções, talvez complementares, eventualmente contraditórias, que ajudam a pensar a dinâmica de um mundo em vias de globalização. Ultrapassando as oposições simplistas entre nós e os outros, ou centros e periferias, que conduzem ao reforço das estruturas de dominação econômico-mediática: seja pela via direta das políticas conservadoras de maximização da afirmação do poder próprio; ou seja pelas vias supostamente bem intencionadas da valorização e promoção do outro, mas mantendo-o no seu minoritário lugar de outro e na sua exótica função de ilustração da diferença. A defesa de uma posição política e teórica aberta e complexa, consentânea com a dinâmica global do mundo contemporâneo, passa por afirmar que todas as identidades se constroem e reconstróem, num processo de deslocação e ajustamento, em que somos simultaneamente nós mesmos e todos os outros, habitando um virtual lugar de fronteira entre diferentes espa-



ços, tempos, memórias e imaginações. Chamemos-lhe o lugar transoceânico da travessia.

Estas observações sugerem a hipótese da emergência, em termos artísticos e culturais, de um novo mundo multipolar, em que as situações não centrais podem encontrar modos específicos de afirmação e intervenção que não se reduzem aos esquemas simplistas das oposições exclusivas entre centros e periferias. Segundo esta perspectiva é o próprio processo de globalização que tende a tornar cada vez mais visível e notória a diversidade das áreas geográficas de produção e circulação artísticas. Ao lado dos tradicionais centros e das respectivas áreas de influência vão emergindo novos continentes em que por sua vez se revelam novos centros. Entre o grande centro cosmopolita e a zona desconhecida desdobra-se um amplo leque de situações e relações geográficas cuja crescente visibilidade vem trazendo nova animação e novas tensões às fronteiras do mundo da arte. Provavelmente, já não é pertinente olhar o mundo da arte como uma estrutura dominada da forma quase absoluta por um ou dois centros. O mundo da arte poderá estar a evoluir no sentido de uma estrutura multipolar em que não há um, mas vários centros, em que não há uma mas várias hierarquias. Cada pólo terá então a sua área de influência, desenhando-se, entre eles, eixos que se cruzam em diferentes pon-

tos. Em cada momento os níveis de intensidade, complexidade, dinamismo ou consistência poderão ser máximos neste ou naquele pólo, área de influência, eixo ou direção. Neste mesmo sentido tem sido elaborado, em discursos produzidos no interior dos próprios centros, um discurso e uma atitude de crítica ao etnocentrismo, tal como ele se manifesta no que alguns comentadores consideram o imperialismo cultural inerente à ideologia estética modernista.

A exposição *Les Magiciens de la Terre* (Paris, 1989) - frequentemente analisada em comparação com a exposição *'Primitivism' in Twentieth Century Art* (Nova Iorque, 1984) constituiu um ensejo privilegiado para uma abordagem do tema das relações entre centros e periferias no âmbito mais específico de uma discussão sobre as formas de apresentação de obras oriundas de sociedades não centrais. As teses de Thomas McEvilley - baseadas na comparação entre as duas exposições - ilustram bem a referida perspectiva crítica.

Modernism, relying on a mysticism of progress and scientific method, saw itself as a global or transcendent viewpoint capable of standing above and judging the countless tribal points of view. Lately, it has come to seem a tribal view itself, that of Western Christendom since the Renaissance. (...) More recently, the sense of community of nations as a global village has caused



Western attitudes to be criticized and relativized from within. (...) The sense that one's culture is not a standart by which all others are to be mesured, but merely one stance among many, is the essence of the reversal of will that is called post-Modernism, which relativizes all communities of taste. (...) The post-Modern exhibition does not compete in the conflict of different ideas of quality, priority, or historical centrality. It allows different intentions, definitions, and standards of quality to stand side by side without giving one of them dominance or authority over the others. (...) The post-Modern exhibition must strive not for slices of sameness, as in the Modernist exhibition with its attempt to universalize a canon, but for a focus on difference which honors the Other and allows it to be itself, without trying to reduce all difference by authoritarian postulation of a hidden sameness.¹⁰

A exposição *Les magiciens de la Terre* permitiu uma reflexão sobre os efeitos da globalização e correspondente necessidade de abertura, sentida inclusivamente pelos centros, nas estratégias de exposição internacional da arte contemporânea. O objetivo era assumido no subtítulo "primeira exposição mundial de arte contemporânea". Tratava-se de juntar uma seleção de artistas ocidentais consagrados no circuito da arte contemporânea internacional com uma seleção de artistas representativos

de países e culturas que não estão integrados no circuito da arte contemporânea e cujas criações são desconhecidas, pouco conhecidas ou só mostradas no contexto de exposições de pendor etnológico.

As reações imediatas à exposição dividiram-se entre a surpresa e o insólito. Entre a reação eufórica que remete para o prazer da curiosidade e a alegria da descoberta, e a reação de desagrado perante um efeito de amálgama alargado à escala planetária. A ambivalência destas reações leva-nos a ponderar as motivações políticas e culturais que podem ajudar a esclarecer esta iniciativa. Antes de mais, o projeto pretendia romper com os limites geográficos consagrados do "mundo da arte". Nesta medida romperia com um suposto preconceito segundo o qual a história da arte e a arte seriam sempre ocidentais funcionando as criações das outras áreas geográficas como influências, contrapontos, origem ancestral ou horizonte absoluto mas sempre no exterior, na margem, do lado esquecido, imobilizado no passado, ultrapassado pela evolução ocidental. Esta posição, geralmente associada a uma visão das periferias em termos de atraso, bloqueio e imobilismo, tende a ser associada a uma visão hegemônica ocidental que hierarquiza as culturas do seu próprio ponto de vista e nessa medida menoriza e subalterniza, ainda quando recicla, tudo o que lhe é alheio.



No entanto, a questão é mais complexa e o anunciado programa de intenções e subseqüentes resultados não deixa de ser passível de críticas. Para todos os efeitos, o contexto da exposição foi o da "arte contemporânea", que é, em si mesma, o resultado de uma determinada definição e história da arte - as "ocidentais" - e das modalidades atuais da sua inserção social, com o que isso implica de subordinação a lógicas econômicas e políticas determinadas. Ao apresentar neste contexto "normal" e "normalizado" obras "fora do normal", corre-se o risco de em vez de abrir os seus potenciais de significação estar apenas a "normalizar" essas obras, alargando ao turismo artístico-cultural e respectivos protocolos o trabalho de divulgação e banalização promovido pelo turismo propriamente dito. O efeito de normalização foi reforçado pelo fato de os organizadores terem abdicado de todo o trabalho de contextualização específica que costuma fazer acompanhar qualquer criação estética das periferias da correspondente documentação complementar. Entenderam os organizadores que esse tipo de informação seria ainda uma forma encoberta de segregação e que a única maneira de romper o círculo vicioso da aproximação/afastamento era apresentar todas as obras da mesma maneira independentemente da diversidade das formas conceptuais, das experiências vivenciais e das inserções sociais em

que elas tiveram as suas origens. Ao que os observadores mais críticos contrapõem que esta espécie de eclecticismo, esteticismo ou formalismo sem princípios se limita a caucionar e reforçar com o peso do poder cultural às modalidades correntes de consumo massivo de imagens e objetos. Ainda mais perversamente a lógica seria no essencial a da expansão do mercado artístico-cultural através da integração das periferias e, em termos concretos, do ponto de vista desta exposição, a mais valia seria recolhida pelos artistas ocidentais "mais conhecidos" que capitalizariam um ganho de "universalidade" e "espiritualidade" adquirido no convívio igualitário com os artistas não conhecidos e não ocidentais.

Procurando sintetizar as conclusões mais gerais da análise de uma exposição deste gênero - à luz de considerações como as acima formuladas por McEvelley - diríamos que se o objetivo é pensar o problema da definição e situação da arte contemporânea em escala global, e se lança o desafio de desestabilizar as categorias e as classificações, é preciso que os autores, as obras e as situações evocadas tenham o seu próprio espaço e tempo de serem vistas, que estejam rodeadas pelo maior número possível de pistas de aproximação, e que as possibilidades de confronto e articulação sejam consistentes e praticáveis. E é pouco provável que estas condições possam ser reunidas no



contexto de uma exposição gigantista e espetacularizada que estimula um consumo massivo e uma leitura de superfície. Vão nesta mesma linha as críticas à exposição e à atitude do seu comissário (*docteur explorateur chef curateur*) formuladas, de modo algo contundente, por Yves Michaud:

*L'explorateur a rempli sa mission: il vient confirmer, consolider notre croyance dans la diversité et la force de la création: docteur explorateur chef curateur effectivement, comme le dit le titre de mon article. Explorateur du monde pour être le curateur de notre vision du monde, pour la soigner, pour la consolider. Sauf que peut-être c'est cela qui nous intéresse, mais que ce n'est pas cela qui compte, que ce qui intéresse les gens, localement, c'est autre chose, qu'il aurait fallu prendre parti non pas en faveur d'un monde Qui vient à nous parce qu'on nous l'a amené (qui nous?), mais en faveur d'un monde où, ici et maintenant, il y a des acteurs profondément engagés dans des combats ou des actions, ou des créations, qui ne peuvent être tirés de leur contexte, dont la signification esthétique n'est pas universalisable, d'un monde qui reste irrémédiablement là où il est, même quand il vient à nous.*¹¹

A emergência de discursos que, no interior dos próprios centros, põem em causa as visões absolutistas e etnocêntricas, levam-nos a admitir que a evolução global do sistema da arte

contemporânea se encaminha no sentido de uma configuração mais aberta e mais dinâmica, mais diversa e mais plural. É nesse mundo da arte que situações não centrais poderão deixar de constituir um fator inevitável de marginalização, inferioridade e defasamento, desde que exista a capacidade de perspectivar corretamente tais situações no contexto geral do processo de globalização e de nelas gerar os discursos mais adequados e as estratégias culturais mais eficazes.

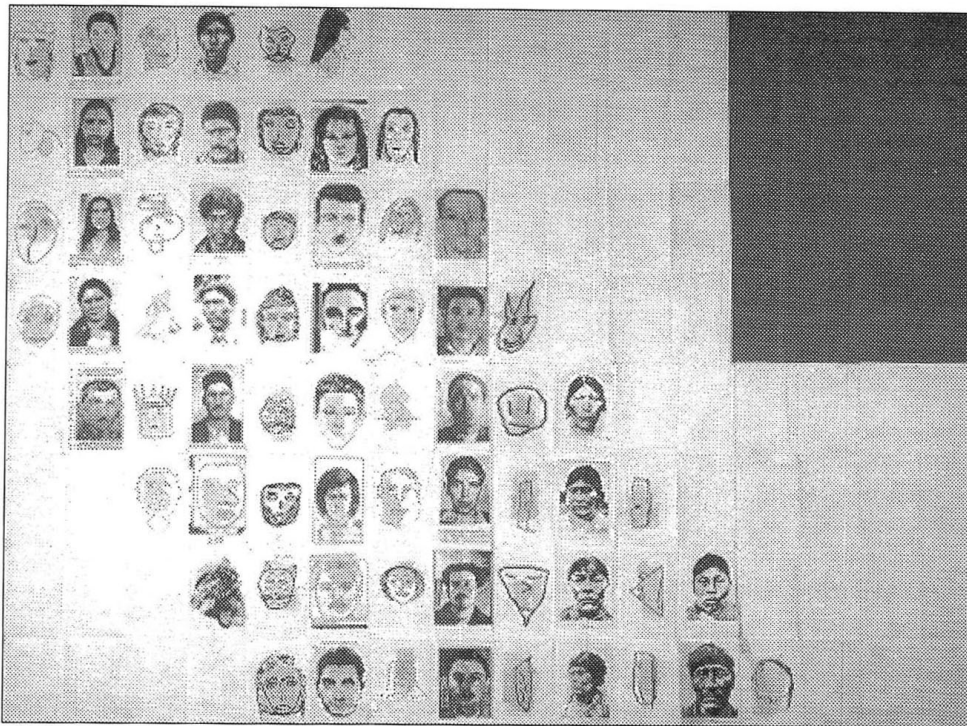
4

No quadro desta problemática a 24^a Bienal de São Paulo (1997) afigurou-se-nos extremamente interessante, ao exercitar, articular e oferecer um ponto de vista próprio, específico, não só sobre a atualidade como sobre a história da arte, designadamente a arte do século XX. A Bienal surgiu assim como um exercício exemplar de prática efetiva de distanciamento e descentramento em relação às visões da arte etnocêntricas euro-americanas e às visões monolíticas e unilineares em geral. Exemplar pelo que foi e pretendeu ser, mas exemplar também, desde logo, pelo que não pretendeu ser. A Bienal não pretendeu elaborar uma qualquer espécie de pura identidade da arte brasileira, nem um qualquer modelo de história ou visão da arte alternativo ou paralelo



à versão dominante. O que a Bienal fez foi avançar com um conceito - a antropofagia - que tem raízes específicas na história cultural brasileira mas que é proposto como um conceito aberto, um utensílio de trabalho, com múltiplas potencialidades de desdobramento teórico, histórico e metafórico. Não se trata assim de elaborar uma grande narrativa alternativa, com os protocolos autoritários e totalizantes de qualquer grande narrativa, mas de oferecer uma hipótese suficientemente estimulante e aberta para dar mais riqueza e mais intensidade à experiência da diversidade das trajetórias artísticas que foram moldando a contemporaneidade. Não se trata de contrapor ou substituir centros e periferias, de aliar centros com periferias, ou de alinhar centros contra periferias. Trata-se de propor conceitos mais abertos e mais complexos onde podem caber mais coisas de maneiras mais flexíveis. O novo e reforçado protagonismo atribuído à noção de antropofagia, enquanto possibilidade de pensamento, constitui, assim, desde logo, um trunfo valioso. Em primeiro lugar, a Bienal

constitui uma eloqüente demonstração da importância da arte e dos artistas brasileiros e da necessidade da sua adequada consideração em qualquer visão global das artes. Depois, uma observação de âmbito mais geral. Se o multiculturalismo - enquanto atitude cultural, ponto de vista e modo de pensamento - é o efetivo conteúdo civilizacional historicamente decorrente da ruptura pós-moderna, esta Bienal de São Paulo - vista na perspectiva histórica de exposições como *Les Magiciens de la Terre* ou *Cocido y Crudo* - é exemplo privilegiado do seu real exercitamento produtivo. Quando falamos de São Paulo como um centro não falamos de um novo centro ou de um centro alternativo. Falamos de um exercício prático de descentramento da noção de centro. Por isso falamos também de "outro mundo", mas o "outro mundo" já não é o outro exótico do mundo eurocêntrico. O velho mundo eurocêntrico já não existe há bastante tempo, ainda que muitos só agora se comecem a dar conta disso. O "outro mundo" de que falamos é já hoje o nosso mundo. O mundo passou a ser outro.



Eugenio Dittbom. *Pintura aerpostal número 91: La Historia del rostro* (500 años). *Latin American Artists. Of the Twentieth Century*. The Museum of Modern Art, New York. p. 223.



Guillermo Kuitca. *El mar dulce* (1997). *Latin American Artists. Of the Twentieth Century*. The Museum of Modern Art, New York. p. 254.



NOTAS

- ¹ Jameson, 1992, p. 52.
² Althusser, 1970.
³ cit. in Jameson, idem, p. 51.
⁴ Idem, p. 52/53.
⁵ p. 56.
⁶ p. 62.
⁷ p. 64/65.
⁸ p. 132.
⁹ p. 2.
¹⁰ McEvelley, 1992, p. 66/68.
¹¹ In " Les Cahiers du MNAM ", Été 1989, p. 90/91.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, Louis. "Idéologie et appareils idéologiques d'États". In *La Pensée*, Jun. 1970
- BHABHA, Homi. *The location of culture*. London and New York, Routledge, 1994.
- CASTELNUOVO, Enrico e GINZBURG, Carlo. "Centro e periferia". *Storia dell'arte italiana*. Vol.I, Torino, Einaudi, 1979.
- JAMESON, Frederic. *Postmodernism: or the cultural logic of latecapitalism*. Durham, Duke University Press, 1992.
- MELO, Alexandre (Coordenação). *Arte e Dinheiro, Lisboa*. Assírio & Alvim, 1994.
- _____. *O que é arte ?* Lisboa, Difusão Cultural, 1994.
- McEVILLEY, Thomas. *Art and otherness: crisis in cultural identity*. Nova Iorque, McPherson and Company, 1992.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice - O social e opolítico na pós-modernidade*. Porto, Afrontamento, 1994.

ALEXANDRE MELO: Doutor em Sociologia da Cultura pela Universidade de Lisboa.
Professor de Cultura no ISCTE da Universidade de Lisboa.
Diretor da revista *Belém*.