

# COMUNICAÇÃO LIVRE

**Nome:** Ana Rita de Almeida Ferreira

**Nota curricular:** Licenciada em Pintura, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2003) e mestranda do curso de Estudos Curatorias (FBAUL/Fundação Calouste Gulbenkian).

**Bloco temático:** “O Património, as Identidades Culturais e as Políticas da Diversidade”

**Título:** *Curadoria e Identidade*

**Subtítulo:** *As Comunidades Imaginadas no território da arte*

**Conceitos chave:** Globalização, Identidade Cultural, Curadoria, Mediação Transcultural

## **Resumo:**

Um dos argumentos mais usados contra a globalização é de ordem cultural: argumenta-se que, com a diluição das fronteiras nacionais e com o estabelecimento de um mundo interconectado pelos mercados e redes informacionais, fenecerão as culturas nacionais, as tradições, usos e costumes determinantes da identidade cultural de cada comunidade ou país. Tal argumento é revelador de uma visão ultrapassada e falaz sobre os conceitos de “cultura” e de “identidade”, conceitos estes, que nunca é demais actualizar.

Tanto a cultura, quanto a identidade, têm um carácter processual plástico, que vive da capacidade em se hibridizarem, fazendo uma apropriação do que lhes é imposto ou ofertado, desvirtuando e acrescentando novos contextos, tão significativos e pertinentes quanto o “original”. Não há culturas predadas ou passivas, como também não há identidades puras. Ao intervir num mundo interligado, é-se sempre “inautêntico”, é-se apanhado entre culturas e implicado em outras. Também por isto, a identidade é conjuntural/relacional e não essencial – não há essência, excepto como intervenção política, como tática local.

A comunicação que ora proponho, visa promover a reflexão sobre o modo como as questões identitárias têm sido abordadas, nos últimos anos, quer ao nível das expressões

artísticas contemporâneas, quer ao nível da actividade curatorial. Pretende-se problematizar não só a existência de uma heterogeneidade fixa em relação às comunidades e às suas representações, como também, a pertinência de um “estilo nacional”. Recorrendo a exemplos de exposições paradigmáticas – que vão desde *Magiciens de la Terre*<sup>1</sup> à exposição *Looking Both Ways - Das Esquinas do Olhar*<sup>2</sup> – apontar-se-ão as estratégias e as limitações das práticas artísticas interculturais, atendendo a questões de apreensão de contexto, de legibilidade, de negociação e tradução de sentido das obras de arte. Nesta senda, chamar-se-à a atenção para os perigos de certos enquadramentos etnográficos que, não raramente, culminam no reavivar de estereótipos como a tipificação e a tematização.

---

<sup>1</sup> Exposição realizada em 1989, no Centro Georges Pompidou e no Parque La Villette, sob curadoria de Jean Hubbert Martin.

<sup>2</sup> Exposição comissariada por Laurie Ann Farrel, que esteve patente na Fundação Calouste Gulbenkian, no início de 2005.

## COMUNICAÇÃO LIVRE

Ana Rita de Almeida Ferreira

### *Curadoria e Identidade - As Comunidades Imaginadas no Território da Arte*

#### **Resumo:**

Um dos argumentos mais usados contra a globalização é de ordem cultural: argumenta-se que, com a diluição das fronteiras nacionais e com o estabelecimento de um mundo interconectado pelos mercados e redes informacionais, fenecerão as culturas nacionais, as tradições, usos e costumes determinantes da identidade cultural de cada comunidade ou país. Tal argumento é revelador de uma visão ultrapassada e falaz sobre os conceitos de “cultura” e de “identidade”, conceitos estes, que nunca é demais actualizar.

Tanto a cultura, quanto a identidade, têm um carácter processual plástico, que vive da capacidade em se hibridizarem, fazendo uma apropriação do que lhes é imposto ou ofertado, desvirtuando e acrescentando novos contextos, tão significativos e pertinentes quanto o “original”. Ao intervir num mundo interligado, é-se sempre “inautêntico”, é-se apanhado entre culturas e implicado em outras. Também por isto, a identidade é conjuntural/relacional e não essencial – não há essência, excepto como intervenção política, como tática local.

A comunicação que ora proponho, visa promover a reflexão sobre o modo como as questões identitárias têm sido abordadas, nos últimos anos, quer ao nível das expressões artísticas contemporâneas, quer ao nível da actividade curatorial. Pretende-se problematizar não só a existência de uma heterogeneidade fixa em relação às comunidades e às suas representações, como também, a pertinência de um “estilo nacional”. Recorrendo a exemplos de exposições paradigmáticas – que vão desde *Magiciens de la Terre* à exposição *Looking Both Ways: Das Esquinas do Olhar* – apontar-se-ão as estratégias e as limitações das práticas artísticas interculturais, atendendo a questões de apreensão de contexto, de legibilidade, de negociação e tradução de sentido das obras de arte. Nesta senda, chamar-se-á a atenção para os perigos de certos enquadramentos etnográficos que, não raramente, culminam no reavivar de estereótipos como a tipificação e a tematização.

#### **I- Cultura e Identidade: conceitos em evolução.**

*Cultura e identidade* são conceitos que foram evoluindo ao longo do tempo. A palavra *cultura* vem do vocabulário agrícola, sendo utilizada a partir do séc. XVIII na sua acepção humanista. No séc. XIX, inicia-se um novo sentido, com a definição relativa à antropologia: “*Cultura é todo o complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e todas as*

*capacidades e hábitos adquiridos pelo homem, enquanto membro de uma sociedade*”<sup>1</sup>. Nesta definição, cultura é tudo aquilo que no homem não é inato. A maneira como usamos as diferentes capacidades biológicas com que nascemos, isso é *cultura*. Tal, aponta para a ideia de herança.

Na década de 60, surge uma nova definição: *Cultura é aquilo que precisamos saber e crer, numa determinada sociedade, de modo a que possamos proceder de forma aceitável para os membros da dita sociedade*<sup>2</sup>. A cultura é vista como um mapa-mundo, caracterizando singularmente cada população. É também uma espécie de gramática da vida, um conjunto de regras que interiorizamos e que permite que nos comportemos de uma forma correctamente definida pelos nossos pais. Cultura é, nesta acepção, aquilo que especifica e diferencia a população humana.

No final dos anos 80, impõem-se duas novas definições: *A cultura é o processo pelo qual os grupos humanos se constroem a si próprios*<sup>3</sup>; *“A cultura é a realização de um potencial humano para a autoprodução e transformação”*<sup>4</sup>. São definições que colocam a tónica na questão do processo. A cultura deixa de ser vista como uma materialização que se herda – é um processo que se refere ao humano em geral, não servindo, por isso, à diferenciação de cada população.

Todas as culturas se constituem como um mosaico heterogéneo em permanente fazer, refazer e transformação. Também a identidade é um processo cambiante e provisório, construído e não herdado. *A identidade é conjuntural e não essencial* ( James Clifford). A globalização tem contribuído bastante para a consciencialização destas ideias, ao estender as possibilidades de migração, de tradução e ao inevitabilizar o manejo da alteridade e da diferença.

À medida que os sistemas de significação e de representação cultural se multiplicam, somos confrontados com uma infinidade de possibilidades existenciais e relacionais (provisórias), com as quais nos poderíamos identificar. A globalização amplia, neste sentido, o horizonte da liberdade humana.

As culturas necessitam viver em liberdade, expostas às influências contínuas de culturas outras, graças às quais se enriquecem, desenvolvem e adaptam ao contínuo singrar da vida. É esta

---

<sup>1</sup> E.B. Tylor, *Primitive Culture*, London, s.e., 1871, VII, p. 7

<sup>2</sup> C.f., Dell Hymes (org.), *Reinventing Anthropology*, New York, Vintage Books, 1974.

<sup>3</sup> C.f., Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford, Basil Blackwell, 1987

<sup>4</sup> Terence Turner, ‘Anthropology and Multiculturalism’, in David Theo Goldberg (ed.), *Multiculturalism: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1994, p. 419.

capacidade de adaptação que torna impossível sustentar que a diversidade cultural esteja em risco de colapsar sob a forma de um neocolonialismo cultural, imposto pelos processos de globalização. Nem as superpotências, como a americana, terão jamais capacidade de provocar a homogeneização completa das culturas e das identidades, nem a globalização tornará idênticos os povos do mundo. Isto porque, como já foi referido, as culturas e as identidades têm um carácter processual plástico – têm a faculdade de se adaptar sem cair na vitimização – hibridizam-se, fazem apropriações, ora desvirtuando, ora acrescentando novos contextos, tão significativos e pertinentes quanto o “original”. Foi isto que sempre aconteceu com qualquer processo de colonização. Não há culturas predadas ou passivas, como também não há identidades puras.

O mundo está cada vez mais interligado, mas não unificado. De facto, perderam-se muitos ritos e tradições peculiares e muitos outros se irão também perder, mas, à medida que os descartam, as sociedades vão adoptando novos ritos e tradições, talvez mais pertinentes e adequados à realidade do seu espaço-tempo. As culturas e as identidades não precisam, por isso, de serem protegidas ou confinadas ao isolamento, em prol de uma suposta autenticidade.

## **II- A Ficção das Identidades Culturais Nacionais**

Como processo eivado de contradições que é a globalização, as suas propostas fizeram emergir duas posturas distintas, em relação à questão identitária: por um lado, a proliferação de novas posições de identidade, sublinhadas por valores cosmopolitas e, por outro lado, um revivalismo do nacionalismo, que visa a manutenção das comunidades e das micro-comunidades imaginadas<sup>5</sup>. É nesta última senda que se tem assistido ao acentuar dos fundamentalismos.

Encarando a noção de identidade colectiva como um mero limite teórico, ao qual não corresponde nenhuma experiência real, é preciso assumir os riscos e equívocos que a afirmação de uma cultura nacional pode comportar. Vargas Llosa diz que a noção de identidade cultural é perigosa

---

<sup>5</sup> A referência feita às *comunidades imaginadas* – e que motivou o título desta comunicação – baseia-se na famosa expressão de Benedict Anderson. Para o autor, as nações, enquanto *comunidades imaginadas*, não são mais do que formas de conceber os habitantes de um território particular como essencialmente unificado por uma comunidade de tradições e de propósitos subjacentes. As nações existem através, e representam-se a si mesmas sob a forma de, longas e contínuas narrativas, cujas origens (raramente especificadas ou precisas) parecem ancoradas a um passado imemorial.

não só por, do ponto de vista social, representar um artifício de duvidosa consistência conceptual, mas principalmente por, do ponto de vista político, constituir uma ameaça à mais preciosa conquista humana – a liberdade.

O espaço do Estado-nação é povoado por uma multiplicidade de culturas e formações identitárias que tornam impossível proclamar a existência de uma cultura uniforme, sem incorrer em exclusões injustificáveis. As chamadas culturas nacionais baseiam-se na supressão de todas as formas de identidade colectiva que possam obstar à afirmação de um discurso homogéneo de nação.

Claro que as pessoas partilham de uma ideia de nação, mas o que está em causa é a assunção de que denominadores comuns (como a língua, o território, a religião, certas tradições e modos de estar) possam definir cabalmente cada um dos elementos que constituem o colectivo de habitantes nacionais, relegando para um segundo plano desprestigiante as especificidades de cada indivíduo. A soma dos atributos particulares que diferenciam cada elemento da colectividade é tão válida e importante quanto as características de que comungam, porém não há lugar para tais especificidades no seio da identidade cultural nacional. A grande consequência é a supressão da diferença. As identidades constroem-se, não fora, mas através da diferença.

Não é nova esta ideia de que a identidade se edifica através da alteridade, mas os discursos do *outro* têm servido para manter esse *outro* anónimo e distante, é um Outro com maiúscula, vago e abstracto. Uma das grandes virtudes da globalização é a de impor pistas constantes para o reconhecimento do *outro* que está mesmo “ao virar da esquina”.

### **III- Arte e Identidade**

As implicações que a globalização e as questões identitárias têm vindo a ter no campo artístico são bastante flagrantes, podendo distinguir-se a dois níveis base: a) ao nível das práticas artísticas; e b) ao nível da actividade curatorial – sendo que ambos os domínios englobam os registos documentais e teóricos em que se suportam. É importante salientar a reciprocidade entre estas duas áreas: por um lado, os artistas vão subvertendo os tradicionais formatos de exposição; por outro lado, a actividade curatorial vai reagindo às novas especificidades da obra artística, estabelecendo modelos capazes de desafiar a relação obra/público e acicatando, por seu turno, as práticas artísticas.

a) Ao nível das práticas artísticas, seleccionámos cinco artistas que têm centrado as suas obras na questão identitária : Gómez-Peña, Coco Fusco, Jimmie Durham, Peter Johansson e Pedro Pereira.

[Apresentação e comentário de imagens de obras de Gómez-Peña, Coco Fusco, Jimmie Durham, Peter Johansson e Pedro Pereira.]

Muitos mais artistas poderiam ser aqui referenciados mas, estes exemplos vindos de diferentes *backgrounds* culturais, chegam para ilustrar as variadas formas de abordar, em termos plásticos e conceptuais, a questão da identidade. Apesar de tão díspares, todas estas práticas artísticas assentam numa visão não essencialista da identidade, que questiona a partilha de supostas verdades biológicas e históricas. Estas abordagens salientam a fluidez das identidades e a sua constituição por elementos, passíveis de ser redefinidos e reconstruídos em novas condições culturais – não são essência fixas ou trancadas no campo da diferença (sendo que também esta não é de carácter permanente). As identidades são contingentes e sempre particulares; são da ordem da pertença comungada, tanto quanto o são da diferença. Ao mesmo tempo que marcam um “Nós”, marcam também um “Eles” (o *outro*); este processo de inclusão e exclusão é, conseqüentemente, um processo político, que envolve questões de poder e de autoridade. São princípios como estes que orientam os trabalhos dos artistas aqui referenciados.

Gómez-Peña, Coco Fusco e Jimmie Durham, fazem-no sobretudo através da paródia; questionam o poder da instituição artística e dos seus agentes, demonstram o quão reducionista, pretensiosas e etnocêntricas foram as exposições ocidentais das chamadas “culturas vivas”, ao longo da história da museologia e ridicularizam a tão vulgar tendência à estereotipização. Os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a diferença, além de implicarem estratégias de separação e exclusão. Instauram limites simbólicos e descartam tudo o que não pertence, revelando desigualdades de poder. A estereotipização é uma estratégia que tenta estabelecer e fixar características tipo, que tomam a parte pelo todo – é de ordem metonímica. Há algo de fetichista neste processo, uma espécie de *voyeurismo* etnográfico, de que estes artistas tiram partido, exagerando a construção desses estereótipos, por forma a corresponder ironicamente às expectativas que deles se tem.

De facto, a questão dos estereótipos abre a conexão entre estes três domínios: representação, diferença e poder (simbólico). Edward Said, em *Orientalismo*, faz um estudo sobre como a Europa

construiu uma imagem estereotipada do “Oriente”. O Orientalismo, para este autor, baseia-se na produção, por parte da cultura ocidental, de uma série de assunções e representações sobre um *Outro* que constitui uma fonte de fascinação e temor, exótico e minaz. Said argumenta que estas representações não resultam num efectivo conhecimento ocidental sobre esse *Outro* – tratam-se de representações que se referem e dizem mais sobre os medos ocidentais, do que sobre os modos de vida orientais. Na mesma senda, a nossa compreensão da identidade nacional, implica a ideia que dela temos, *i. e.*, dada a impossibilidade de conhecermos todos os que partilham a nossa suposta identidade nacional, necessariamente, o que possuímos é uma ideia comum daquilo que constitui essa identidade nacional. A diferença entre identidades nacionais reside nas diferentes formas em como estas são imaginadas.

Pedro Pereira, pertence a um grupo de artistas cuja situação de migrantes lhes proporciona uma dupla visão, abrindo novas possibilidades para o entendimento das questões identitárias. Os seus trabalhos chamam a atenção para as dificuldades de integração das minorias; para a pertinência das zonas de contacto interculturais e para as relações de dominação e subalternidade que, muitas vezes, estão implícitas nos encontros com a alteridade. A crítica que faz à exclusão social e às hierarquias impostas pela configuração tradicional do estado-nação, estabelece uma via possível para noções de formação identitária anti-nacionalista e anti-essencialista, baseada na contingência e na indeterminação – uma via que possibilita o acordar para novas formas de acção política.

O trabalho de Peter Johansson concorre também para este posicionamento, demonstrando o quão falazes poderão ser as reivindicações de uma suposta tradição histórica e cultural, e como as identidades nacionais são constituída não só em relação a territórios específicos, mas ao nível das intersecções multiculturais de objectos, mensagens e pessoas vindos de diferentes direcções.

**b)** No que toca à curadoria, interessa explicitar como é que a dinâmica das abordagens e políticas identitárias, ao nível transnacional (global) e local (multicultural), influenciou esta prática.

Os curadores funcionaram tradicionalmente como árbitros do gosto e da qualidade, sendo que a autoridade dos seus arbítrios derivava de um conjunto de critérios baseados nos restritivos parâmetros dos cânones modernistas e pós-modernistas ocidentais. Os critérios de inclusão e de visibilidade baseavam-se na lógica parcial do julgamento comparativo que, invariavelmente, deixava de fora artistas tidos como marginais à civilização ocidental. Actualmente e cada vez mais, os curadores assumem como critério de inclusão a pertinência da obra, em detrimento da tradicional

excelência artística (domínio técnico, beleza formal...)

Assumindo-se como verdadeiros mediadores, uma das funções centrais da sua actividade curatorial tem sido a de desconstruir, e explicar, a maneira como as práticas artísticas das comunidades emergentes e de grupos tradicionalmente subordinados ou periféricos, lidam com as noções de Identidade.

Tem havido, cada vez mais, a preocupação em descobrir novas formas de a exposição abordar a complexidade social, étnica, religiosa, sexual ou política de grupos, sem os reduzir a estereótipos ou sem cair na exaltação exacerbada da diferença e da particularidade, o que, na sua essência, seria uma nova forma de colonialismo cultural. Estas preocupações no domínio da curadoria remetem, por seu turno, para uma importante mudança de paradigma que tem vindo a ocorrer no seio da História da Arte. Como constructo ocidental que é, a História da Arte tem sido praticada e escrita, maioritariamente, como uma *história da arte das nações*, deturpada pelo fenómeno que Thomas Nipperdey designa por *blindness by nearness* – ao centrarem-se em práticas artísticas que lhes estavam tão próximas e que lhes eram tão familiares, os historiadores da arte, foram incapazes de ver tudo o que estava para além da arte euro-americana. Assim se explica a invisibilidade a que foram votadas as práticas artísticas não-ocidentais e a sua exclusão da História.

Sem história (conceito que a aceção ocidental faz coincidir com o progresso e a capacidade de singrar), o sujeito artístico e as suas práticas não podem ser incluídos nos domínios da *cultura*, são sim, da ordem da *natura*. Foi graças a taxonomizações eurocêtricas como esta, que até hoje, se perpetua a tendência de os museus de arte exporem a “nossa” arte, enquanto que os artefactos dos “outros” são votados aos museus de etnologia. No entanto, as dinâmicas dos processos de globalização têm inevitabilizado os encontros com o “outro” e com as representações que deles fizemos e fazemos, sendo que o próprio campo da História da Arte se vê obrigado a reagir face a este fenómeno. Confrontada consigo própria, à História da Arte não lhe resta senão assumir o seu carácter eurocêntrico, indagando até que ponto, e de que forma, noções como o nacionalismo, a identidade e a etnicidade enformaram as suas narrativas.

Ao nível curatorial, podem assinalar-se os vários momentos em que foram dados passos importantes para a consolidação deste novo paradigma de inclusão. A exposição “*Primitivism*” in *Twentieth Century Art: Affinity of Tribal and the Modern*, realizada em 1984, no MoMA (N. York), expunha conjuntamente objectos ocidentais e objectos não ocidentais. O tratamento diferenciado dado a esses objectos ainda pressupunha que o conceito *arte* só seria aplicável aos objectos ocidentais.

Enquanto que as obras ocidentais estavam devidamente datadas e atribuídas a um autor, o mesmo não se passava com as obras não-ocidentais (apresentadas por etnias e vagamente datadas séc. XIX). Este tratamento diferenciado tem que ver com a visão ocidental de uma cultura à qual não é reconhecida a capacidade de inovação (mito da intemporalidade).

Das artes não-europeias, só se apresentava produção antes do colonialismo, não havendo obras do pós-colonialismo, ou sequer do período colonial. Permanecia a ideia de que a arte africana vira a sua autenticidade desaparecer com o colonialismo. Esta ideia funciona como uma faca de dois gumes que serve para os ocidentais se culpabilizarem pelo colonialismo e para veicular o arrogante pressuposto europeu de que os *outros*, em contacto connosco, europeus, ou morrem ou se convertem, tornando-se iguais a nós; como se, ante a nossa presença, não haja o direito de fazer apropriações. Achamos que só nós temos história (desenvolvimento, progresso) e que os outros são incapazes disso. Apesar de todos os seus aspectos negativos, esta exposição teve a virtude de desmontar o mito da originalidade do artista ocidental moderno. Com “*Primitivism*”, tornaram-se óbvias e incontornáveis as inúmeras analogias entre os movimentos modernistas europeus e a arte africana e da Oceania. O artista europeu inovou, relacionando-se com as artes extra-europeias.

Ao propor ultrapassar algumas das críticas apontadas a “*Primitivism*”, a exposição *Magiciens de la terre*, realizada em 1989, no Centro Georges Pompidou e no Parque La Villette e comissariada por Jean Hubbert Martin, marcou uma viragem na curadoria da arte. Foram aqui expostos 50 artistas euroamericanos contemporâneos, a par de 50 artistas não-euroamericanos, também contemporâneos. *Magiciens* pretendia veicular a realidade da arte como um empreendimento partilhado, de artistas na Europa, América, Índia, China, Japão, Austrália,... Porém, foi uma exposição ainda reveladora de atitudes coloniais residuais.

Apesar de ter resolvido algumas questões (como a do tratamento não diferenciado na identificação e datação dos trabalhos), veio levantar outras, gerando maior celeuma que a exposição “*Primitivism*”. Segundo as críticas, a selectividade baseara-se no conceito do exotismo, ficando excluídos os artistas africanos com “trabalhos ocidentais” e que participavam no “art world” internacional. O próprio título *Magiciens de la terre*, parecia indiciar uma viragem romântica da ideia do “artista nativo” para a do “artista mágico”, próximo da terra, como num estado pré-civilizado. *Magiciens* veio reiterar preconceitos e mal-entendidos sobre a modernidade do centro e da periferia, e ideias como a de que há uma “exterioridade” quanto à modernidade, sob o signo do exótico e do arcaico. Esta exposição propiciou também a ideia neocolonial de que aquilo que não é ocidental se

baseia numa racionalidade pré-moderna.

*Magiciens* foi assim o corolário da visão hegeliana de que as culturas ocidentais conduziriam o resto do mundo para o progresso, e da ideia kantiana do juízo universal. “*Primitivism*” baseara-se na crença da universalidade dos juízos de valor, *Magiciens* esperava conseguir demonstrar que os juízos de valor não são inatos ou universais, mas relativos, condicionados pelo contexto social e que, por isso, só poderiam servir para trabalhos vindos do mesmo contexto.

A exposição *Magiciens* é vista por muitos como o modelo de um novo internacionalismo, apresentando artistas ocidentais renomados, lado a lado com artistas das minorias; mas que, apesar disso, não constituiu mais do que uma busca da redenção ocidental, no seu desejo de manter a hegemonia por meio de comparações falazes. Caiu-se numa visão do mundo ingénuo e reducionista, da qual é possível descortinar uma certa antipatia e incompreensão face ao “primitivo”. O posicionamento adoptado em *Magiciens*, foi posteriormente reiterado na 5ª Bienal de Lyon (2000), por Jean Hubert Martin, como resposta às críticas que viram na exposição uma tentativa de construir um sistema estético não-ocidental, exótico e à margem do modernismo.

Bem ou mal, *Magiciens* foi a primeira grande exposição que, intencional e conscientemente, tentou descobrir uma forma pós-colonialista de expor conjuntamente objectos de diferentes contextos culturais. Abriu a porta do hermético “art world” ocidental a artistas outros.

Exposições como *The Other Story*<sup>6</sup>; *Die Anderen Modernen. Contemporary Art from Africa, Asia & Latin America*<sup>7</sup>; *Unpacking Europe*<sup>8</sup>; *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*<sup>9</sup> e *Looking Both Ways: Das Esquinas do Olhar*<sup>10</sup> vieram demonstrar que a modernidade não é apanágio exclusivo da Europa e dos EUA - há muitas modernidades.

Estas exposições põem a nu os hiatos da história da arte, questionando se a auto-imagem do modernismo e da contemporaneidade não deverá ser repensada tendo em conta a hibridação pós-colonial. São exposições que colocam a tónica na ideia de que a arte europeia, hoje, não é exclusivamente feita por artistas europeus, obrigando a rever a noção actual do que seja a arte europeia. A arte dos outros (artistas africanos, indianos, chineses, ...) diz-nos também respeito a nós, europeus, porque nos afecta. Os artistas da diáspora, que estão longe de casa, vivem no nosso mundo, personificam uma situação de tensão entre o cá e o lá, entre o “olho que vê e o que a mente recorda”

---

<sup>6</sup> Comissariada por Rasheed Araeen e realizada na Hayward Gallery, em 1989.

<sup>7</sup> Exposição realizada em Berlim, na Haus der Kulturen der Welt, em 1997.

<sup>8</sup> Comissariada por Salah Hassan e realizada no Boijmans Van Beuningen Museum de Roterdão, em 2001.

<sup>9</sup> Comissariada por Okwui Enwezor, em 2002, no museu Villa Stuck de Munique.

(Okwui Enwezor). Esse estar *in between* é uma posição muito estimulante no campo da produção cultural. Ao terem uma dupla visão do mundo, abrem-se a uma campo muito interessante para o desenvolvimento de práticas artísticas pertinentes ao mundo global em que vivemos.

As exposições de grande escala (como a *Documenta X* e *XI*) e algumas bienais periféricas, têm-se reportado directamente a estas problemáticas, ao proporcionarem plataformas de reflexão sobre as questões da globalização e da identidade, muitas vezes tomando-as como conceito central. Têm assim, permitido estabelecer uma nova categoria curatorial capaz de reunir artistas de proveniências e *backgrounds* culturais díspares, e alterando as formas de visibilidade, as condições de discussão artística e desafiando as tradicionais hierarquias entre centros e periferias.

A expansão das exposições para a periferia conduziu ao alargamento do estatuto de “arte/artista internacional” e levou a mudanças de atitude por parte dos curadores – estes são agora constantemente confrontados com a eficácia da sua capacidade em traduzir as práticas artísticas transculturalmente.

#### **IV- Conclusão: *Identities Nacionais/ Estilos Nacionais?***

Apesar da globalização ter promovido o esbatimento das fronteiras, o facto é que elas existem – os artistas continuam a ter passaportes que atestam a sua nacionalidade e esse aspecto continua a pesar nos critérios de inclusão, circulação e recepção das obras.

De facto, com o multiculturalismo, assistiu-se a um interesse renovado pelos artistas das regiões periféricas e das minorias. Este interesse, com todas as vantagens que possibilitou, teve também aspectos perniciosos. A alguns artistas foi-lhes concedida a oportunidade de entrar nos mais prestigiados espaços ocidentais, com a condição de serem *naïves*, toscos e pouco hábeis na manipulação de certos materiais que eram encorajados a empregar. Por vezes, era mesmo suposto que habitassem fora do Ocidente, o que permitia que fossem “descobertos” (qual *safari cultural*) e, por outro lado, assegurava que não competiriam por um espaço permanente no internacionalismo ocidental.

Houve uma obsessão por parte de certas facções do *art establishment* ocidental em ver uma continuidade nos trabalhos dos artistas com as suas supostas heranças artísticas. A lógica que aqui

---

<sup>10</sup> Exposição apresentada este ano, na Fundação Calouste Gulbenkian e comissariada por Laurie Ann Farrell.

transparece é a de que as obras de artistas africanos, indianos, chineses, mexicanos..., tidos como *o outro*, deverão ser um mero objecto estético, sem qualquer afinidade com o Ocidente – um objecto exótico e pitoresco, alienando as possibilidades desses artistas se imporem como agentes capazes de contribuir para as trocas interculturais, de forma mais válida e activa. É assim que, para alguns teóricos ocidentais, o valor e a significação de um artista só é legítimo se este se reportar ao seu contexto de suposta autenticidade cultural, abdicando das influências estrangeiras. Estes teóricos interpretam o multiculturalismo como uma espécie de regionalismo ou nacionalismo, tornando-o fundamentalista. Nesta perspectiva há a consideração de que um artista chinês só é legítimo se fizer trabalhos caligráficos; ou que um artista africano só é legítimo se da sua obra ressumar “africanidade”. Os contextos existenciais dos artistas não se furtam ao cosmopolitismo que a globalização tem vindo a proporcionar e esta situação faz parte da natureza dos artistas africanos, da mesma forma que da dos artistas de qualquer outra parte do globo.

O significado de se ser africano, inglês, russo ou português, não pode ser inteiramente controlado pelos africanos, ingleses, russos ou portugueses – é sempre algo negociado no diálogo entre estas culturas nacionais e os seus outros. As tradições e identidades culturais são originadas no acolhimento de influências de outras culturas e nas suas revitalizações e interpretações criativas, que vão além dos limites históricos nacionais.

A tendência em estereotipar os artistas consoante as suas afinidades culturais e históricas leva a que se generalizem atributos nacionais, transpondo-os na obra dos artistas; é deste modo que os trabalhos são rotulados de “estilo indiano” ou “estilo africano”, ignorando-se o substrato individual de cada trabalho. Não significa que não haja um certo “*look*” indiano ou africano em muitos artistas, ou que seja impossível estabelecer algumas regularidades identificativas de alguns países ou comunidades. De facto, alguns artistas contemporâneos servem-se de elementos tidos como paradigmáticos da cultura visual do seu país ou contexto mas, em muitos casos, fazem-no como estratégia crítica.

É preciso permitir que as obras sejam lidas não segundo quadros referenciais restritivos, mas dando prioridade às preocupações políticas e estéticas do artista, e à sua capacidade de transcender os constrangimentos do lugar e da história. É ainda importante que se entenda, de uma vez por todas, que uma determinada constelação de artistas, ou uma determinada linguagem plástica não se pode considerar representativa da totalidade da sua sociedade ou história. Não há, numa comunidade ou país, uma única linguagem artística comum, daí que a afirmação de um estilo nacional não tenha

qualquer pertinência. A arte é uma actividade de fusão e de inter-relação com reportórios estéticos diversos.

A incalculável diversidade das expressões visuais projectadas hoje pela arte não pode corresponder a definições outras que não as que são apontadas pela especificidade das próprias obras. Para que a maior visibilidade dos artistas outrora excluídos dos circuitos internacionais se traduza numa melhor legibilidade das suas obras, há que atender a questões de apreensão de contexto, sem cair em enquadramentos etnográficos. Uma nação, ou comunidade, poderá ser o ponto de partida para uma exposição, mas há que evitar incorrer numa antropologia visual acrítica, sob risco de reavivar certos estereótipos como a tipificação e a tematização.

Como Gerardo Mosquera constatou, não é por acaso que faz mais sentido falar em “arte a partir da América Latina”, do que em “arte da América Latina”; ou em “arte no contexto africano”, do que “arte africana” – isto porque, a experiência artística não está necessariamente associada a um espaço geográfico fixo, mas antes a um espaço simbólico com determinadas pertinências.

## **Bibliografia**

AAVV, *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*, Coleção Nova Enciclopédia, nº 69, Lisboa, Dom Quixote, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003

ANDERSON, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*, Lisboa, Edições 70, 2005

BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, London/ New York, Routledge, 2002

BYVANCK, Valentijn, *Conventions in Contemporary Art: Lectures and Debates Witte de WITH 2001*, Rotterdam, Distributed Art Pub. Inc., 2002

CASTELLS, Manuel, *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura (Volume II): O Poder da Identidade*, Lisboa, Serviço de Educação e Bolsas, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003

CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1988

- ENWEZOR, Okwui, BASUALDO, Carlos, META BAUER, Ute, GHEZ, Susanne, MAHARAJ, Sarat, NASH, Mark, ZAYA, Octavio (eds.), *Créolité and Creolization*, Documenta 11\_Platform 3, Ostfidern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002
- FISHER, Jane, *Global Visions. Towards a new internationalism in the visual arts*, London, Kala Press, 1994
- FOSTER, Hall, *The Return of the Real*, Cambridge (Ma), The MIT Press, 1999
- GIDDENS, Anthony, *O Mundo na Era da Globalização*, Lisboa, Editorial Presença, 2000
- GILROY, Paul, “Diaspora and the Detours of Identity”, in WOODWARD, Kathryn (ed.), *Identity and Difference*, Culture Media and Identities, SAGE Publications/ The Open University, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1999, pp. 299-343
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo, *Dangerous Border Crossers*, The Artist Talks Back, London, N. York, Routledge, 2000
- GUASCH, Anna Maria (ed), *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de Exposiciones, 1980 –1995*, Akal ediciones, Madrid 2000
- GREENBERG, R., FERGUSSON, B.W., NAIRNE, S., (eds.), *Thinking About Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996
- HALL, Stuart, “Cultural Identities and Diaspora” in WOODWARD, Kathryn (ed.), *Identity and Difference*, Culture Media and Identities, SAGE Publications/ The Open University, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1999, pp. 51-59
- HALL, Stuart (ed), *Representation, Cultural Representations and Signifying Practices. Culture, Media and Identities*, London, Thousand Oaks, New Delhi, SAGE Publications, the Open University, 1997
- HYMES, Dell (org.), *Reinventing Anthropology*, New York, Vintage Books, 1974.
- INGLIS, Christine, *Multiculturalism, : New Policy Response to Diversity*, Most Policy Paper Series, nº 4, MOST/UNESCO, 1996 – <http://www.unesco.org/most/pp4.htm>
- MCEVILLEY, Thomas, *Art & Otherness. Crisis in cultural identity*, Documentext, N. York, Mcpherson & Company Publishers, 1996
- MENEZES, Eduardo Diatahy B. De, *Crítica da noção de identidade cultural*, VIII reunião Brasileira de Antropologia, Simpósio 2: “Subjectividade, Identidade e Brasilidade”, Brasília, Julho de 2000
- MIRZOEFF, Nicholas (ed), *The Visual Culture Reader*, London, N. York, Routledge, 1998

- MILLER, Daniel, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Basil Blackwell, 1987
- MOSQUERA, Gerardo (coord.), *Adiós Identidad, Arte y Cultura desde América Latina*, Madrid/Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999
- PATRIOTA, Lucia, “Cultura, Identidade Cultural e Globalização”, in *Qualit@s - Revista Eletrônica do Centro de Ciências Sociais Aplicadas*, Maio/Julho 2002
- RAMBALDI, Enrico, “Identidade/Diferença”, in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 10, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp.11-44
- ROVISCO, Maria Luís, *Reavaliando as Narrativas da Nação – Identidade Nacional e Diferença Cultural*, IV Congresso português de Sociologia, 2000
- SAID, Edward, *Culture and Imperialism*, London, Vintage, 1994
- SANTOS, Boaventura de Sousa, “O Social e o Político na Transição Pós-Moderna”, in MIRANDA, José Bragança de, RODRIGUES, Adriano Duarte (orgs.), *Revista Comunicação e Linguagens*, 6/7 – *Moderno/Pós-moderno*, Lisboa, Departamento de Comunicação Social da Universidade Nova de Lisboa, Março de 1988
- SANTOS, Boaventura de Sousa (org.), *Globalização, Fatalidade ou Utopia?*, Porto, Afrontamento, 2000
- TURNER, Terence, “Anthropology and Multiculturalism”, in David Theo Goldberg (ed.), *Multiculturalism: A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 1994, pp. 407, 419-20.
- TYLOR, E.B. *Primitive Culture*, London, s.e., 1871.
- VARGAS LLOSA, Mario, “Las Culturas Y la Globalización” in AAVV, *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*, Coleção Nova Enciclopédia, nº 69, Lisboa, Dom Quixote, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003
- VAVAKOVA, Blanka, “A Lógica Cultural da Pós-modernidade”, in MIRANDA, José Bragança de, RODRIGUES, Adriano Duarte (orgs.), *Revista Comunicação e Linguagens*, 6/7 – *Moderno/Pós-moderno*, Lisboa, Departamento de Comunicação Social da Universidade Nova de Lisboa, Março de 1988
- WOODWARD, Kathryn (ed.), *Identity and Difference*, Culture Media and Identities, SAGE Publications/ The Open University, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1999.