

*Nota prévia*

Este texto apresenta uma abordagem às temáticas da identidade, no âmbito da curadoria de arte contemporânea, problematizando a existência de uma heterogeneidade fixa em relação às comunidades e às suas representações, bem como a pertinência dos “estilos nacionais”. Numa primeira parte, revisitam-se as implicações das dinâmicas globais, em relação aos conceitos de identidade e de cultura, expondo perspectivas antagónicas sobre a diversidade e homogeneização das identidades culturais, privilegiando os enfoques não-essencialistas. Na segunda parte, citam-se alguns artistas cujos desenvolvimentos plásticos singram em torno das questões identitárias e procede-se à análise de várias exposições que se debruçaram sobre estas temáticas e que se tornaram paradigmáticas na história da actividade curatorial.

*I*

*Globalização, cultura e identidade*

A tradição da globalização não é uma novidade recente, fala-se deste fenómeno em relação aos séculos XIII, XVI e XIX; porém, como hoje a vivemos, a globalização tem particularidades que a tornam num fenómeno único da história da humanidade. Um dos seus principais indicadores é o aumento dramático das interacções transnacionais, não só no que se refere à globalização dos sistemas de produção e das transferências financeiras, como também em relação à disseminação da informação e de imagens à escala mundial, ou em relação aos movimentos massivos de emigração humana.

A diluição das fronteiras nacionais vem a par com a diversidade local e com o retorno a certos valores comunitários, contrariamente à temida homogeneização cultural que certos

---

<sup>1</sup> Licenciatura em Pintura e mestrado em Estudos Curatoriais pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Doutoranda do curso de Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

grupos pensam ainda vir a acontecer. Este aspecto da globalização demonstra quão paradoxais poderão ser as suas consequências, sem que, por isso, constituam uma ameaça inexpugnável. A globalização é sem dúvida um fenómeno à escala mundial, mas há quem defenda que os valores, os símbolos e os artefactos culturais que estão a ser globalizados são caracteristicamente ocidentais (mais especificamente, norte-americanos), de tal forma que Ritzer propôs substituir o termo globalização, por americanização ou ocidentalização. Mas até que ponto é que a globalização implica tal homogeneização? A existir homogeneização, esta ocorreu sobretudo em relação às esferas económica, política e aos modelos de transformação social, mais concretamente com a falência dos modelos revolucionário e reformista<sup>2</sup>.

A similaridade nos campos político e económico e a afirmação das diferenças, particularmente no campo cultural, coexistem sem que haja um antagonismo firmado – ambas as tendências constituem a realidade global, reforçando-se mutuamente. Os processos de hibridismo e de crioulização resultam precisamente dessa coexistência das tendências de homogeneização e de particularização; note-se que nenhuma delas fica anulada por este confronto. A cultura é ela própria um processo fundado na intersecção entre o universal e o particular – é uma questão de definição de fronteiras (não se tratando de meras fronteiras territoriais) pela qual se estabelecem processos de contraste e de comparação e que dificilmente resultará na uniformização. As tentativas imperialistas de difusão e imposição culturais resultaram sempre no despoletar natural de estratégias de resistência cultural, de assimilações selectivas que, longe de transformar os povos colonizados em vítimas passivas, os acicava a encetar novos processos de construção de identidade.

Falar de uma cultura global é insensato. No máximo, estão a desenvolver-se bolsas localizadas (em termos territoriais e de conteúdo) que atestam que a globalização cultural só o é a título parcial. Não há uma cultura global, mas uma pluralidade de culturas globais. Há um cosmopolitismo cultural global que se reactualiza permanentemente, pelo que não há apenas uma globalização mas várias globalizações, algumas das quais contraditórias.

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

---

<sup>2</sup> Cita-se o colapso da União Soviética e a queda do muro de Berlim como exemplos relativos ao primeiro caso, e a crise do *Welfare State*, em relação ao segundo.

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”.

A cultura, longe de ser uma materialização que se herda, é um processo que põe em marcha o potencial humano para a autoprodução e transformação (Terence Turner). É um processo que se refere ao humano em geral, não servindo à diferenciação de cada população. Todas as culturas se constituem como um mosaico heterogêneo em permanente fazer, refazer e transformação. Também a identidade é um processo cambiante, construído, plural, promíscuo e relacional.

A globalização tem contribuído bastante para a consciencialização destas ideias, ao ampliar as possibilidades de migração, de tradução, e ao impor a inevitabilidade do confronto com a alteridade e com a diferença. À medida que os sistemas de significação e de representação cultural se multiplicam, somos confrontados com uma infinidade de possibilidades existenciais e relacionais lábeis, 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 singlar da vida.

Nas últimas décadas do século XX, a concepção de identidade foi profundamente alterada em virtude da experiência do descentramento. Esta experiência pode ver-se numa perspectiva triádica: ao nível do sujeito (fragmentação social); ao nível geográfico (pelo desenvolvimento tecnológico que possibilitou maior mobilidade, novas formas de residir e de circular) e ao nível cultural (constatável no multiculturalismo). A globalização tem um notório efeito pluralizante sobre as identidades. Sendo o multiculturalismo o reconhecimento da não homogeneização étnica e cultural nas sociedades contemporâneas, está nele implícita a demanda pela mobilização dos recursos políticos e ideológicos no sentido de assegurar a diversidade e a pluralidade; bem como o reconhecimento e respeito em relação a grupos que lutam pela integração ou pela afirmação da diferença.

O descentramento tem por base a dissolução de fronteiras, a interpenetração dos discursos e a desarticulação das estruturas binárias mutuamente excludentes que constituíam os pilares

da hegemonia cultural. Este fenómeno assume características positivas pois, apesar de desarticular as identidades supostamente estáveis do passado, abre possibilidades de criação de novas identidades, de novos sujeitos, não mais como identidades fixas e estáveis, mas como identidades abertas, díspares, em permanente processo. Com a diluição dos limites identitários, discursivos e espaciais, os conceitos de hibridismo e de tradução passaram a ser essenciais para a compreensão dos processos de formação das identidades contemporâneas.

A compressão espaço-temporal, que é um dos aspectos centrais da contemporaneidade, promove a aceleração dos processos globais, de tal forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas. Os eventos num determinado lugar, exercem um impacto imediato sobre as pessoas e os lugares distantes. Também as identidades, localizadas num espaço-tempo simbólico, sofrem os efeitos desta compressão, relativizando-se cada vez mais pelo reforço das relações entre os outros distantes, mas não mais ausentes.

Assim, é impossível sustentar que a diversidade cultural esteja em risco de colapsar sob a forma de um neo-colonialismo 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 as culturas e as identidades têm um carácter processual plástico – têm a faculdade de se adaptar sem que os seus agentes caiam na vitimização – hibridizam-se, fazem a apropriação do que lhes é imposto ou ofertado, desvirtuando, acrescentando novos contextos, tão significativos e pertinentes quanto o “original”. Foi isto que sempre aconteceu com qualquer processo de colonização. Não há culturas passivas, como também não há identidades puras. Ao intervir num mundo interligado, é-se sempre “inautêntico”, é-se sempre apanhado entre culturas e implicado em outras. A identidade é conjuntural e não essencial (Clifford). A autenticidade é relacional, não há essência, excepto como invenção política, cultural, como tática local.

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, há medida que os descartam, as sociedades vão adoptando novos ritos e tradições, talvez mais adequados e pertinentes à realidade do seu espaço-tempo. As culturas e as identidades não precisam, por isso, de ser confinadas ao isolamento em prol de uma suposta autenticidade.

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 imaginadas, micro-comunidades e nações. 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 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<sup>3</sup>.

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 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, sendo ela essencial para a construção identitária. 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 – trata-se de um Outro com maiúscula, vago e abstracto. Uma das grandes virtudes da

---

<sup>3</sup> Vargas Llosa, “Las Culturas Y la Globalización” in AAVV, *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*, Colecção Nova Enciclopédia, nº 69, Lisboa, Dom Quixote, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

globalização é a de impor pistas constantes para o reconhecimento do outro que está mesmo “ao virar da esquina”.

## II

### *Implicações ao nível da actividade curatorial*

Embora nos interesse sobretudo abordar as implicações que a globalização e as questões identitárias têm vindo a ter ao nível da curadoria, é preciso atender ao facto de que ao nível das práticas artísticas essas implicações são igualmente flagrantes. Muitos artistas desenvolvem projectos que salientam a fluidez das identidades e a sua composição por elementos passíveis de redefinição e reconstrução em novas condições culturais. Exemplos como Guillermo Gómez-Peña, Coco Fusco, Jimmie Durham ou James Luna, fazem-no sobretudo através da paródia; questionam o poder da instituição artística e dos seus agentes, demonstram o quão reducionistas, pretensiosas e etnocêntricas foram as exposições ocidentais das chamadas “culturas vivas” ao longo da história da museologia e ridicularizam a tendência curatorial em incorrer nos estereótipos. Os estereótipos reduzem, essencializam, naturalizam e fixam a diferença, além de implicarem estratégias de segregação e exclusão. Instauram limites simbólicos, estabelecendo características tipo que tomam a parte pelo todo. Há algo fetichista neste processo que se aproxima de um *voyeurismo* etnográfico, e do qual os artistas citados tiram partido nas suas obras, de forma a corresponder ironicamente às expectativas que deles se tem. Oladélé Bamgboyé, Renée Green, Adel Abdessemed ou Pedro Pereira, pertencem a um outro núcleo exemplificativo, 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 no encontro com as figuras da alteridade. A crítica que fazem à exclusão social e às hierarquias impostas pela configuração tradicional do Estado-nação, estabelece uma via possível para as noções de formação identitária anti-nacionalista, baseada na contingência e na indeterminação, e que possibilita o acordar para novas formas de acção política. Citando um último exemplo, as obras do artista sueco Peter Johansson concorrem 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 constituídas não só em relação a territórios específicos, mas ao nível das intersecções multiculturais de objectos, mensagens e pessoas vindos de diferentes contextos.

É importante salientar a reciprocidade entre as áreas da prática artística e da prática curatorial: 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.

Como é que a dinâmica das abordagens e políticas identitárias, ao nível transnacional (global) e local (multicultural), influenciou então a prática curatorial?

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 excelência artística – domínio técnico, beleza formal – ; daí que os artistas sejam hoje vistos não como fazedores de objectos, mas como produtores de sentido. Assumindo-se como verdadeiros mediadores, uma das funções centrais da sua actividade curatorial tem sido a de desconstruir e explicar como é que 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*<sup>4</sup> – 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*, permanecendo assim, apenas na ordem da *natura*. Foi graças a taxonomias eurocêntricas como esta, que até hoje, se perpetua a tendência dos 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 propiciado 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 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.Y.), 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

---

<sup>4</sup> Thomas Nipperdey citado por Kitty Zijlmans, “Looking Art from a Global Perspective. A reconsideration of Aesthetic Judgement”, in Valentijn Byvanck, *Conventions in Contemporary Art: Lectures and Debates Witte de With 2001*, § V “Non-Western Art”, Rotterdam, Distributed Art Pub. Inc., 2002, p. 151.

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 Oceânia. 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*<sup>5</sup>, comissariada por Jean Hubbert Martin, marcou uma viragem na curadoria da arte. Foram aqui expostos 50 artistas euro-americanos contemporâneos, a par de 50 artistas não-ocidentais, também contemporâneos. *Magiciens* pretendia veicular a realidade da arte como um empreendimento partilhado, de artistas na Europa, América, Índia, China, Japão, Austrália... Foi, porém, 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. Ressumbrava ainda a dicotomia *natura*<sup>6</sup> vs *cultura*<sup>7</sup> e, consequentemente, mantinha-se a oposição entre um Ocidente e o seu Outro.

*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

---

<sup>5</sup> Realizada em 1989, no Centro Georges Pompidou e no Parque La Villette.

<sup>6</sup> Personificada pelos artistas não-ocidentais como Esther Mahlangu, Cyprien Tokoudagba, Nuche Kaji Bajrocharya, Joe Ben Jr...

<sup>7</sup> Personificada pelos artistas euro-americanos como Lawrence Weiner, Barbara Kruger, Hans Haacke, Daniel Buren...

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>8</sup>; *Die Anderen Modernen. Contemporary Art from Africa, Asia & Latin America*<sup>9</sup>; *Unpacking Europe*<sup>10</sup>; *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa, 1945-1994*<sup>11</sup> e *Looking Both Ways: Contemporary Artists from Africa*<sup>12</sup> vieram demonstrar que a modernidade não é apanágio exclusivo da Europa e dos EUA; muitas são as modernidades. Estas exposições põem a nu os hiatos da história da arte, questionando se

---

<sup>8</sup> Curada pelo paquistanês Rasheed Araeen e realizada na Hayward Gallery, em 1989.

<sup>9</sup> Exposição realizada em Berlim, na Haus der Kulturen der Welt, em 1997.

<sup>10</sup> Curada por Salah Hassan e realizada no Boijmans Van Beuningen Museum de Roterdão, em 2001.

<sup>11</sup> Curada por Okwui Enwezor, em 2002, no museu Villa Stuck (Munique) em colaboração com a Haus der Kulturen der Welt (Berlim).

<sup>12</sup> Exposição realizada em 2004, no Museum for African Art, N. York, curada por Laurie Ann Farrell e que, graças ao empenho do antropólogo Fernandes Dias, esteve patente em Lisboa, no Museu Calosute Gulbenkian, sob o título *Looking Both Ways: Das esquinas do olhar: Arte da diáspora africana contemporânea*.

a auto-imagem do modernismo e da contemporaneidade não deverá ser repensada tendo em conta a hibridizade pós-colonial. São exposições que põem 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” (Okwui Enwezor). Esse estar *in between* é uma posição muito estimulante no campo da produção cultural. A dupla visão do mundo, abre um campo muito interessante de possibilidades para o desenvolvimento de práticas artísticas pertinentes no contexto 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, 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.

### *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 estes artistas 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 culturais. A lógica que aqui transparece é a de que as obras de artistas africanos, indianos, chineses, mexicanos... enfim, de artistas 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. Demasiadas vezes, a obsessão pela diferença cultural tem sido institucionalmente legitimada pela construção de um “outro” pós-colonial, a quem é permitido expressar-se desde que fale da sua alteridade. 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”. Hoje em dia, a cultura artística africana é feita de um compósito heterogéneo que implica os rituais ancestrais e a filmografia ocidental e asiática, o funge e a Coca-cola... 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.

A tentativa de fazer coincidir os mapas culturais com os mapas geopolíticos, faz tábua rasa dos constantes fluxos migratórios, das comunidades da diáspora, dos processos transculturais, dos fenómenos de criouliização e de todos os fenómenos adjacentes que a globalização tem fomentado.

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. Está aqui implícito um processo de identificação, *des-identificação* e *re-identificação*.

A tendência a 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 uma certa imagética indiana ou africana 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 que uma determinada constelação de artistas, ou uma determinada linguagem plástica não se pode considerar representativa da totalidade da sua sociedade ou história. Há que atender ao facto de que as obras de artistas de uma nação não têm origem num único meio artístico coerente e não se podem furtar às múltiplas tendências, estilos e sensibilidades. Não há, numa comunidade ou país, uma única linguagem artística comum<sup>13</sup>, daí que a afirmação de um estilo nacional não tenha qualquer pertinência. A arte é uma actividade de fusão e de inter-relação com repertórios 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 de artistas outrora excluídos dos circuitos

---

<sup>13</sup> Não é, portanto, de estranhar que o projecto cultural chicano tenha abandonado a utopia de uma unidade estável, através da percepção de que o que havia de especificamente chicano na “arte chicana” era a sua afinidade com as formas cambiantes e a negociação dos imaginários sociais, dentro de “tradições perdidas, reencontradas e reinventadas”. Cf. Gerardo Mosquera, *Adiós Identidad, Arte y Cultura desde América Latina*, Madrid/ Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999.

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 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*

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

BYVANCK, Valentijn, *Conventions in Contemporary Art: Lectures and Debates Witte de WIT 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, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 2002.

FISHER, Jean, *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.

MCEVILLEY, Thomas, *Art & Otherness. Crisis in cultural identity*, Documentext, N. York, Mcpherson & Company Publishers, 1996.

MOSQUERA, Gerardo (coord.), *Adiós Identidad, Arte y Cultura desde América Latina*, Madrid/ Badajoz, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999.

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.

VARGAS LLOSA, Mario, “Las Culturas Y la Globalización” in AAVV, *Globalização, Ciência, Cultura e Religiões*, Coleção Nova Enciclopédia, n° 69, Lisboa, Dom Quixote, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.