

## Arte híbrida? Um olhar por trás das cenas globais

Hans Belting

*No presente texto, transcrito de uma de suas palestras, o historiador de arte alemão Hans Belting discute o conceito de arte das culturas não ocidentais, bem como as práticas artísticas do Ocidente (suas origens como resultado do processo de secularização ocorrido no século 18, sua especificidade e, particularmente, suas limitações ao ser aplicado à produção artística não ocidental).*

*Arte ocidental, arte oriental, centro e periferia.*

Meu tema é a arte contemporânea de culturas não ocidentais. É um tema novo para a maioria de nós, se é que já foi reconhecido como tema. Não tenho a pretensão de ser aqui um expert, mas tive alguma experiência com o assunto sobre o qual eu gostaria de falar hoje. Minha experiência também trata das limitações de nosso conceito de arte: limitações que nos ajudam a redescobrir esse conceito. Mesmo quando falamos em pluralismo artístico ainda nos mantemos em grande parte dentro dos limites de nossa própria concepção de arte, que não questionamos porque não queremos questionar nossa identidade cultural. Por essa razão, pode parecer uma imposição quando eu os convido a me seguirem em meus pensamentos para um lugar em que se faz arte, mas no qual nossas noções de arte não mais são válidas. Já que a palavra "global" é termo bastante em voga, o tema pode nos ajudar a ser mais sóbrios em sua aplicação corriqueira. Vai desapontá-los o fato de eu não ter trazido comigo slides, aos quais, já há séculos, meu ramo de estudos deve o seu caráter de entretenimento. Decidi fazer esta palestra sem eles: os exemplos que eu escolhesse poderiam, particularmente se não agradassem, distraí-los das questões que são mais importantes dos que os exemplos em si.

### Centro e periferia

No romance de Italo Calvino *Cidades Invisíveis*, Marco Polo, o viajante veneziano, conversa com o líder mongol no jardim real da China; a conversa trata das cidades do imenso reino mongol ao longo do qual o veneziano acabara de viajar. Por fim "Kublai Khan notou que as cidades de Marco Polo gradualmente pareciam

assemelhar-se umas às outras". Marco Polo nunca tratava pelo nome a cidade única da qual continuamente falava. Mas estava preparado para admitir: "Toda vez que descrevo-lhe uma cidade ou outra estou falando de Veneza". O Marco Polo histórico, ao contrário, queria impressionar seu leitor com descrições de um mundo que esse leitor não conhecia. Mas o exotismo – popular já na Idade Média – pressupunha um mesmo ponto de vista, do qual, para o histórico veneziano, tudo parecia diferente. A constelação de centro e periferia, a respeito da qual há tanta discussão nos dias de hoje, pouco mudou no decorrer dos séculos, a despeito do conhecimento adquirido desde a época colonial. Agora, graças aos modernos meios de comunicação, trazemos o mundo para dentro de nossas casas com o simples apertar de um botão. Mas entendemos o mundo melhor por causa disso? Ou é a supervia eletrônica, da qual June Paik é tão entusiasta, tão somente uma nova estrada para velhos preconceitos? Preconceitos que, incidentalmente, não podemos evitar, assim como não podemos evitar a nós mesmos.

Em simpósios, todos primam mutuamente pela compreensão do "outro", um "outro" deduzido do próprio entendimento. A própria harmonia aliena o tema do diálogo ao usar a ficção do discurso comum. A festa de Pentecostes só pode acontecer, como na Bíblia, se os modernos apóstolos falarem em línguas e não usarem a linguagem única da mídia dominante, que é um idioma estrangeiro fora da cultura ocidental. Todavia, mesmo essa metáfora é suspeita, pois aqui não se trata de converter a uma única crença – no nosso

caso, a crença na modernidade global segundo a moda do credo ocidental. Nem o socialismo, que buscou o poder em nome de uma fraternidade mundial, teve êxito em conseguir tal globalismo; o capitalismo só obteve sucesso ao usar o mundo como uma área de mercado global.

A "retórica do universalismo", como Hans Magnus Enzensberger a denominou, nada mais é do que a variação liberal de uma velha hegemonia. Ela serve hoje a um idealismo contrito que conjura os ídolos do policentrismo ou pluralismo, mascarando a diversidade traída e perdida de culturas. O tema da cultura, usado de maneira plural, revela um caráter compensatório em face das reais relações de poder em ação na economia mundial. Ajuda a banir o livre pensamento para uma área resguardada em que o mundo rememorado parece melhor do que é hoje. Nessa manobra compensatória, o uso da linguagem já é traiçoeiro. Quais de nossas categorias e imagens lingüísticas são ainda capazes de caracterizar globalmente as relações deste mundo? Não há esquema de pensamento global para a diversidade de culturas, porque todo esquema de pensamento é cultural e, portanto, localmente embasado. Isso também se aplica ao Ocidente, tão orgulhoso de sua invenção da idéia de humanismo, mas que ainda usa outras culturas como um espelho para se ver.

Aqueles que falam sobre pluralismo e questões de identidade na cambiante cena artística mundial devem considerar essas premissas de modo a manter viva a importância de seu tema. Esses assuntos não podem ser tratados de forma puramente acadêmica, como se fossem mera questão de nosso entendimento da arte e do folclore; antes, eles requerem um ponto de vista que esteja ciente de suas conseqüências. Pois a questão de como lidamos com a arte contemporânea de origem não ocidental – se é que de fato estamos preparados para tratá-la seriamente – diz respeito a decisões fundamentais da prática cultural e do mercado de arte. Três exemplos bastam aqui. Os administradores da grande feira de arte de Colônia (Art Cologne) anunciaram publicamente que, a partir de 1998, não mais

aceitarão representantes de arte contemporânea da África entre seus comerciantes de arte. Ao mesmo tempo, divulgou-se que um nigeriano foi escolhido como administrador (com todas as prerrogativas de tomada de decisão) da futura Documenta em Kassel (voltarei ao tema de Okwui Enwezor mais tarde). Na primavera deste ano, o Museu Guggenheim de Nova York apresentou duas exposições chinesas, uma com os trabalhos dos velhos mestres que já admiramos há algum tempo, e outra com arte chinesa do século 20, que poucos fora do círculo de *experts* conhecem; isso possibilitou um novo e surpreendente olhar sobre a politização da arte, na qual a luta pela identidade nacional e o papel da tradição foram destacados; aqui o eco do conceito ocidental de arte criou mais e mais conflitos.

Grandes feiras de arte contemporânea regional estão sendo abertas em todos os lugares do mundo (em Istambul, Johannesburg, Havana, Caracas, Seul, etc.), e elas incitam os curadores a influenciarem os outros e a fazerem descobertas. Prefiro, porém, falar sobre a Bienal no Ocidente, onde tomamos contato com a arte não ocidental. Aqui o que está em questão é nosso próprio conceito de arte, que não se pode manter intacto muito tempo diante de tal pluralismo. É por isso que o tema causa tão fortes reações em nossa cena artística. Talvez a arte não ocidental traga um conceito de arte inteiramente estrangeiro e incompreensível para dentro de nossas instituições, que usualmente representam nossa cultura. Isso levanta a questão de como vamos exibir a arte não ocidental em nossos países, porque não está claro se podemos exibi-la de uma maneira razoável.

Esse foi o tema do debate no Museu dos Trópicos, em Amsterdam, em 1992, cujo título era "Como devo fazer para expor isso" ("How ought I do to exhibit it"). Tratava-se, então, da questão de saber se a arte não ocidental de artistas contemporâneos deveria ser colecionada por museus etnológicos ou por museus de arte (a arte não ocidental freqüentemente não é colecionada, porque museus etnológicos não colecionam arte moderna e museus de arte só colecionam arte de origem ocidental). Foi levantada a questão

de como esses dois tipos de museu deveriam proceder com tais objetos. Os museus etnológicos oferecem informações detalhadas das condições e do contexto dos objetos colecionados; os museus de arte restringem-se aos nomes dos artistas e aos títulos dos trabalhos. O termo abusivo "etnoarte" revela a agressão suscitada pelo tema. Quando a primeira exibição de arte contemporânea de todas as partes do globo foi realizada em Paris em 1989, a categoria "artista" foi cuidadosamente evitada e substituída pela circunlocução poética "Les Magiciens de la Terre" (Mágicos da Terra).

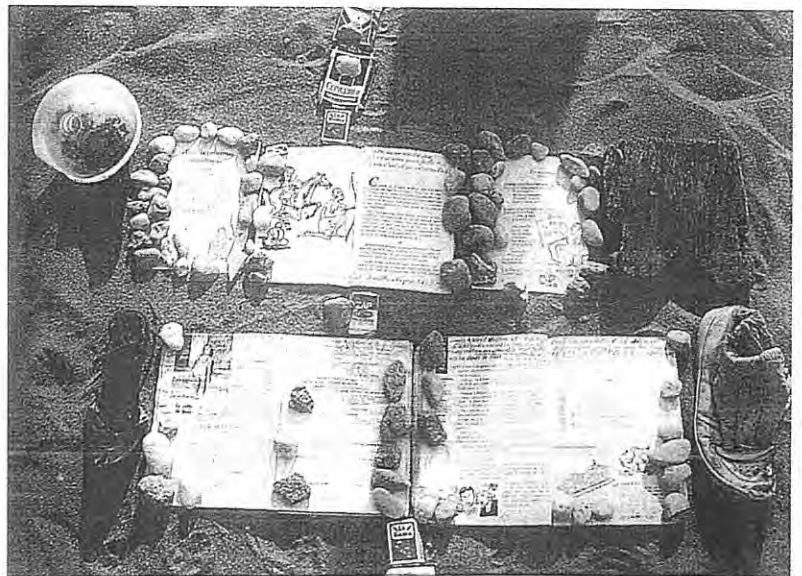
A influência cultural do Ocidente manifesta-se já em nossas práticas de exibição, nas quais as demais culturas são apresentadas de maneira a se submeter ao conceito ocidental de arte. Aplaudimos quando elas são bem-sucedidas e somos generosos quando não obtêm qualquer sucesso. Mas ainda nos apegamos à "arte" como um ideal transcultural pelo qual todas as culturas podem ser avaliadas em condições similares. E, embora não estejamos mais na era da inocência, mas, pelo contrário, acostumados a discussões autocríticas em que todos os pontos de vista são expostos abertamente, ainda assim a prática tradicional é freqüentemente mais tola do que nossa consciência contemporânea. Não nos podemos liberar dessas práticas precisamente porque com elas representamos nossa própria cultura. Seja universalismo ou *guetoização*, não escapamos à insistência em ter um ponto de vista ocidental sempre que exibimos arte não ocidental no Ocidente. Por essa mesma razão devemos nos perguntar se outras culturas podem ser representadas de forma razoável se, ao apresentá-las em nossas instituições, as traduzimos, imediata e simultaneamente, para nossa cultura.

Chamei atenção aqui para o tema da descontextualização, a respeito do qual

atualmente há muita discussão.

Descontextualização significa que os artistas do Terceiro Mundo estão sendo alienados de seu próprio contexto quando nós os exibimos. Mas seria noção por demais idealista simplesmente pedir-lhes que trouxessem consigo seu próprio contexto para ser apresentado em um enclave improvisado. Nós nem sequer sabemos se eles ainda o têm. Poderíamos simplesmente presumir que esses artistas já produzem para o mercado ocidental – apesar de nós mesmos duvidarmos de que esse mercado seja tão viável, tão capaz de se prevenir de crises e tão inegavelmente legítimo quanto as culturas estrangeiras parecem crer.

Mas a questão da prática de exibição tem também outro lado, que me parece ainda mais importante. A arte de outras culturas com certeza não é adequada às mudas exibições de museu – algo que assumimos de forma precipitada ser uma lei para as artes visuais. Nossas instituições nos levaram a reconhecer arte apenas se ela está pendurada nas paredes de um museu ou galeria, apesar de esse não mais ser o único tipo de prática em nossos países. *Exibição* é a antítese de *performance*, assim como a arte visual é a antítese da arte performática. O museu e o teatro concederam a essa antítese o mais alto grau de qualidade, de maneira que esperamos em um lugar *coisas exibidas* e no outro *coisas performadas*. Essa distinção é evitada nas variações contemporâneas de instalações e



performances nas artes visuais, mas não deixou de existir a despeito disso.

Por essa razão é informativo notar que na cena africana, por exemplo, imagens em movimento (como filme ou vídeo), recitações e arte espacial, as quais encorajam o espectador a participar, atraem mais interesse do que as exposições silenciosas de pinturas ou esculturas. A esse respeito, travei um diálogo com um colega de Mali que encontrei na Wissenschaftskolleg de Berlim, um fórum de discussões entre acadêmicos de várias disciplinas. Esse diálogo, em forma de ensaios e leituras, levou-nos a investigar o significado local da instituição ocidental do museu em sua terra natal. Mamadou Diawara acusou o Ocidente de idolatrar objetos mortos para os quais só se pode olhar (como, por exemplo, as máscaras de sua terra natal que são aqui exibidas como artefatos obsoletos e sem nenhuma contextualização). Deveríamos, ele escreveu em um de seus ensaios, retomar a "prática das coisas" se quisermos evitar a criação de cemitérios em que reverenciemos cadáveres como arte. Durante um simpósio que organizei em junho de 1998 em minha universidade em Karlsruhe, etnólogos e historiadores de arte desenvolveram uma controvérsia sobre a questão dos museus, tendo a África como exemplo. Assim que reconhecemos o problema, a questão da arte contemporânea em outras partes do globo ganha uma dimensão que se afasta do esquema geral do pluralismo. Não é apenas uma questão do significado da produção artística, mas também do significado de exposições de arte na África.

As tentativas de produzir arte moderna em lugares onde não existem sociedades modernas tais como as reconhecemos tornam-nos conscientes das limitações de nosso conceito de arte, particularmente se o considerarmos uma produção histórica que pode ser entendida de várias maneiras. Nesses outros lugares, aparte os artigos folclóricos que os turistas ocidentais trazem para casa como *souvenirs*, arte livre ou *artística* permanece à sombra das artes aplicadas ou ofícios, apesar de essa relação não poder ser determinada com nossas categorias. Fazer arte moderna significa utilizar a arte como um

sistema semântico independente (no sentido que N. Luhmann dá ao termo), como aconteceu em *nossa* sociedade. Onde quer que tal sistema não exista, a clara separação entre arte e *design*, a que estamos acostumados, não mais é aplicável.

Em suas recentemente publicadas memórias de viagem a Java, o americano Peter Garland descreve uma *Biennale* que fazia parte do Festival de Yogyakarta. Ele ficou aliviado ao encontrar lá não o *kitsch* comum para turistas, mas trabalhos que foram obviamente influenciados pelas modernas modas estilísticas ocidentais, entre eles retratos, mas que não encontravam compradores porque na *Biennale* não havia turistas. E ficou ainda mais impressionado com os artigos têxteis exibidos em meio aos quais viu "uma enorme seleção de objetos do arquipélago da Indonésia" – tecidos *batik* e outros, que ele considerou "magistrais". Apresso-me em acrescentar que as modernas tecnologias que ainda não geraram nenhuma norma estética rígida em nossos círculos de arte são, justamente por essa razão, particularmente populares entre artistas não ocidentais, porque elas não deixam em aberto a opção de copiar estilos ou influências. Ao mesmo tempo, onde quer que essas tecnologias apareçam elas têm considerável prestígio, e isso facilita a justificativa de fazer arte em uma região que para elas não desenvolveu nenhuma convenção.

### Arte e secularização

Nas artes, o tema de outras culturas não pode ser separado da questão das tradições regionais que nós consideramos, no caso da África ou da Polinésia, manifestações primitivas ou tribais. Consciente ou inconscientemente, avaliamos os artistas contemporâneos dessas áreas sob a idéia de como eles continuam trabalhando com suas tradições ou negando-as. Todavia não há dúvida de que tais tradições foram em geral exauridas ou ficaram à margem desde que caíram sob a influência colonial. A produção pós-colonial não pode mais, por razões óbvias, trilhar os antigos caminhos; então adota um novo e livremente interpretado conceito de arte, que é uma importação moderna do Ocidente, mesmo

quando esse conceito é recebido criticamente. A lamentação do roubo colonial que vem incidentalmente do Ocidente falha ao desconsiderar o fato de que nas antigas colônias está acontecendo um processo de secularização que não pode simplesmente ser rejeitado como alienação, apesar do fardo de culpa, que deve ser repartido entre as nações ocidentais.

Tal processo de secularização já ocorreu no Ocidente dois séculos atrás. Foi nessa época que a cena artística a qual estamos tão acostumados foi inicialmente estabelecida como um refúgio para trabalhos que perderam o contexto em que haviam surgido. Sua releitura como "arte" que podia então ser exibida em museus ofereceu-lhes um novo contexto alternativo que foi construído fora do coletivo "olhar da memória". Nesse processo, igrejas e castelos também foram remodelados. Assim, com um pouco de consciência histórica, a precipitada antítese que separa o Ocidente do resto do mundo pode ser relativizada. A cena da arte contemporânea foi, naquela época, nada mais do que o produto da secularização que desde então afetou várias culturas. Aquilo que consegue encontrar lugar em um museu já está alienado do uso cotidiano; reciprocamente, o que é lembrado em museus de objetos e em descrições de textos literários é uma cultura que já não vive. Essa é, em essência, a caracterização de nossa cultura moderna, que surgiu fora da memória e, também, à distância de sua própria cultura, de sua própria religião e de seus próprios mitos. O Iluminismo foi apenas uma das variadas formas da memória de uma era perdida.

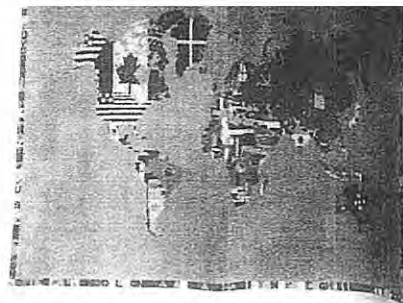
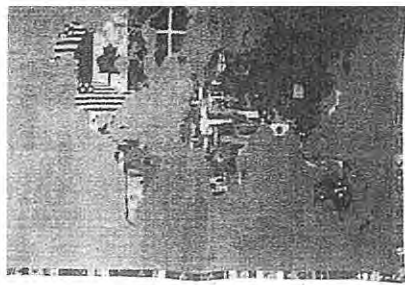
Esse, contudo, é um processo que, no Ocidente, durou séculos. Por essa razão a modernidade ocidental, que foi espalhada por todo o mundo pelo colonialismo, dificilmente pode fornecer uma solução pronta para as demais culturas. Se consideramos isso com seriedade, somos forçados a esboçar a conclusão utópica de que as outras culturas devem encontrar sua própria modernidade e – por meio de outra secularização contemporânea – criar sua própria alternativa cultural em vez de copiar nosso padrão de arte. Só então poderiam criar para suas tradições

um novo contexto e encontrar seus próprios caminhos para a modernidade. Faltam-lhes, porém, as estruturas econômicas e sociais (e às vezes os artefatos culturais, ao menos aqueles de natureza material, que foram anexados pelo Ocidente). Sobre essas culturas paira pesadamente a sombra do Ocidente, da qual elas não se podem liberar. Percebendo, porém, que não há solução que seja orgânica e natural para essas regiões do mundo, somos atingidos pela responsabilidade paradoxal por um processo que não podemos mais guiar. Quer pensemos nisso criticamente ou não, e não considerando o quanto gratos os "outros" estão pela ajuda a seus países em desenvolvimento, em termos *culturais* modernização transforma-se pura e simplesmente em colonização.

### **Modernismo e primitivismo**

Modernismo e primitivismo, ostensivamente uma contradição em termos, formam um par de categorias inseparáveis. Por essa razão nossos próprios esquemas de pensamento não são perturbados pelo que é obviamente arte moderna de outras culturas que não pertencem a nossa história da arte. Hoje em dia nos referimos a tal arte moderna com a popular palavra *híbrida*, como se essa tivesse passado pela fase de desenvolvimento moderno por engano em vez de permanecer autêntica e arcaica. "Arte", em nossa concepção, é o produto de uma auto-reflexão crítica que aprendeu a lidar com suas próprias ficções. Anteriormente, ela estava ligada às tradições pré-modernas mediante os processos manuais pelos quais era confeccionada e assim também preservava a corporeidade das antigas imagens. Mas estamos gradual e cada vez mais completamente dissolvendo essa presença no etéreo universo das mídias eletrônicas. Essas tecnologias estão agora também disponíveis às outras culturas e elas rompem as antigas barreiras onde quer que as estruturas econômicas de poder disso não as impeçam.

O primitivismo foi primeiramente concebido como um rótulo para uma perda cuja compensação nós procurávamos nas demais culturas. Longe de ser termo pejorativo, ele abarcava crescente nostalgia. Com o



surgimento do Iluminismo o mito do bom selvagem foi criado, um mito que nos permitia nos sentir solidários com uma humanidade idealizada. Ainda não havia necessidade de confiar ao nobre selvagem a produção artística. A arte ainda tinha o *status* de uma realização ocidental na qual nós abrigávamos um ideal fixo. Mas nem mesmo a antiga arte ocidental podia satisfazer tal ideal. Por isso os velhos mestres italianos que aplacaram a sede da ingenuidade perdida foram inicialmente chamados "primitivos". Quanto mais o conceito de arte foi sendo ampliado, mais se procurava o "primitivo" nas outras culturas que eram reveladas à medida que o mundo era circunavegado.


Desse modo, começou a operar uma dialética que desde então determinou o curso da arte moderna. A arte na era das vanguardas era um símbolo de progresso e ainda também o *topos* de um utópico retorno às origens perdidas. Assim os artistas em volta do jovem Picasso queriam, paradoxalmente, modernizar de maneira radical a tradicional arte do Ocidente com máscaras dos rituais dos povos indígenas. Também foram os artistas, em contradição com os etnólogos, que declararam serem tais artefatos arte "real", considerando que a arte no Ocidente já não tinha nenhum ideal vivo. Desde então não fomos capazes de nos abster de assumir a perspectiva desses artistas e de perceber as técnicas visuais das culturas primitivas no vocabulário da arte moderna.

E, assim, a modernidade ocidental assimilou algo que não lhe pertencia ao se apaixonar por sua própria nostalgia. Nos museus de arte indígena tinha-se que escolher entre dois pontos de vista: ou se declarava tudo material étnico (o que o deveria excluir de nosso conceito de arte), ou se estetizava tudo sem nenhuma inibição ou definição, de maneira que tudo era incluído no conceito ocidental

de arte. Ou havia arte no Ocidente – e apenas no Ocidente –, ou arte era um produto universal da humanidade, como entendia André Malraux: ele sonhava com uma arte global livre de qualquer conteúdo e que então tornasse tudo comparável. A conexão entre as duas alternativas é por si evidente. O conceito de arte que aplicamos aqui, mas também o modelo de pensamento etnológico aparentemente oposto, ambos são uma invenção da modernidade. O que é e sempre foi moderno aqui é a dúvida sobre se foi inventada uma nova e melhor cultura ou se essa cultura foi perdida completamente. Em nosso caso específico: se a arte foi libertada para sua vontade própria ou se a arte está em outro lugar, no paraíso das culturas não corrompidas. Assim, os conceitos de moderno e primitivo referem-se reciprocamente um ao outro em sua antítese.

### **Novas fronteiras**

Essa é, porém, uma descrição dos fatos que não mais corresponde a nossos tempos contemporâneos. Vivemos em uma época pós-colonial na qual as questões mudam, mas as respostas ainda estão faltando. Antes considerávamos privilégio nosso lançar nosso olhar sobre os outros. Mas, desde que eles começaram a produzir arte moderna, também direcionaram seu perturbador olhar de volta para nós. Em acréscimo, eles adquiriram o privilégio de colocar em questão a costumeira divisão do mundo. Algumas vezes reagimos a isso de forma defensiva: falamos em decadência pós-colonial, que secretamente comparamos à inocência pré-colonial. Qualquer derivativo da cultura ocidental parece suspeito precisamente porque nos sentimos culpados por termos desviado as demais culturas de sua época de ouro. Nisso também repousa o medo de nos perdermos – um medo que é convincentemente definido pela alteridade dos outros.



Mas quem são esses outros, culturalmente falando? Não mais os encontramos nas colônias, e nos referimos então ao "Terceiro Mundo" ou usamos a categoria mais delicada "sul". Tais categorias, malgrado quão brutalmente sejam ratificadas pela realidade econômica, contêm um erro lógico no momento em que as aplicamos ao discurso sobre cultura. Geralmente elas se referem à retaguarda do processo de modernização – uma retaguarda, todavia, que não pode ser mantida quando estamos à procura de "culturas genuínas". Mais ainda, tais categorias mascaram as distinções fundamentais que existem entre as civilizações avançadas e as culturas tribais, e, fazendo isso, falham em sua função de servir como definidoras de cultura. Tal fato pode ser ilustrado pelo terrível debate em torno do Museu de Arte da Ásia Oriental, que supostamente seria integrado a um museu etnológico nos moldes do século 19. A diversidade de culturas, tanto quanto é ainda viável, é imperturbavelmente ignorada por essas e outras categorias comparáveis. Culturas não são mera decoração, ainda que o Ocidente não respeite outras culturas tanto quanto respeita as nações nas quais pode novamente idolatrar o que essencialmente é sua própria invenção.

Agora que chegamos tão longe devemos ainda levantar outra questão: sobre qual modernidade estamos falando? O Ocidente há muito refugiou-se no chamado pós-modernismo e assim lançou dúvidas sobre seu próprio pensamento progressista e sobre seu conceito de arte; e, assim, permitiu-se uma forma de autocrítica cujos argumentos não concede aos outros. Neste país encontra-se não só uma crise produtiva nas artes, como também uma crise na representação de nossos próprios valores e idéias em um sentido bastante amplo. Polemicamente, poder-se-ia manter o ponto de vista de que, no que diz respeito às artes, só as instituições ainda estão intactas e funcionando bem. A assim chamada cultura de massa há muito confundiu as resguardadas linhas de distinção entre alta cultura e cultura de consumo; e assim também a arte tornou-se presa da tentação de popularizar-se e renegou todos os privilégios com os quais as antigas culturas costumavam

envaidecer-se. Nesse processo, as alegações com as quais o Ocidente outrora se distinguiu da produção cultural convencional dos "outros" foram sendo continuamente diminuídas.

A crise contemporânea da modernidade também se manifesta na perda daquela dinâmica teleológica que chegamos a interpretar como a autonomia da história de arte. O ideal de uma verdade formal universal na arte extinguiu-se: o mesmo ideal que o ritmo do progresso procurou renovar. A expansão global da tecnologia, incitada pela fé cega nas novas informações e em seu uso econômico, não conflita com a cultura local. Nas artes, a história é diferente. Na era do Iluminismo a arte era compreendida como portadora de uma estética universalmente válida cuja linguagem podia ser compreendida em todos os lugares do mundo. Hoje o universalismo difundido nesse ideal de arte parece, mesmo no Ocidente, implausível. Arte é ainda uma prática de autonomia pessoal na medida em que consegue manter-se a despeito das estruturas do mercado de arte. Mas essa prática não mais dispõe de modelos válidos com os quais tal autonomia possa ser medida. O pluralismo é a fonte de uma nova liberdade que se expressa em oposição aos padrões de arte conformistas do mercado. Mas, já que a arte, no bom sentido da palavra, é ainda praticada como uma forma de expressão pessoal pelo artista, deve dar espaço às fronteiras culturais enquanto as mídias técnicas anonimamente se espalham pelo globo. O velho universalismo que alimentou a crença ocidental na arte é diametralmente oposto ao novo globalismo da distintividade cultural.

Com a perda de um ideal histórico para a arte, um bastião caiu daquelas alturas de onde costumávamos olhar para as demais culturas que, dessa nossa perspectiva, pareciam encontrar-se em um estado mitológico de existência pré-histórica. Nosso modelo histórico não podia ser aplicado às sociedades distantes, e, portanto, elas nos pareciam indistinguíveis. Por essa razão artistas contemporâneos que nostalgicamente



trabalham sobre as tradições locais em outras culturas são tão suspeitos quanto aqueles aceitos incondicionalmente no Ocidente. Não consideramos com seriedade o fato de que as genealogias locais das imagens permitem outras práticas que não aquelas que imaginamos para nós mesmos no Ocidente. Pense-se apenas no Japão e na China, cujas literatura artística e coleções de arte existem há mais tempo do que no Ocidente. É uma questão em aberto se essas genealogias são ainda viáveis ou se elas reaparecerão transformadas de uma maneira que nós não poderemos perceber enquanto tal com o alcance de nossos clichês habituais.

O diálogo com outras culturas nesse caso apenas começou. Em uma conferência que organizei junto com Lydia Haustien na Casa das Culturas do Mundo, em Berlim, especialistas em arte e filósofos da China, Japão e Coreia discutiram estética e o conceito de arte no passado e no presente com seus colegas do Ocidente. Diferenças fundamentais manifestaram-se então entre os participantes em todas as questões concernentes à tradição e à modernidade, diferenças essas que são culturalmente condicionadas. Mesmo nas regras de linguagem e terminologia foram identificadas entre os participantes do diálogo "imagens" completamente distintas quando se referiam à arte antiga como ainda viável. Essa experiência poderia parecer inofensiva sob o manto do pluralismo. O discurso sobre arte simplesmente não pode ser globalizado. Os artigos da conferência foram publicadas na primavera de 1998 em um livro intitulado *O Legado das Pinturas: arte e mídias modernas nas culturas do mundo*. O resultado foi um volume pouco convencional que provocou resposta esparsa em comparação, tanto quanto a conferência em si. O tempo para tais temas, apesar de toda a discussão sobre a globalização, aparentemente ainda não chegou.

### **Dois cenários para a arte contemporânea**

Só podemos, no presente, tentar adivinhar o papel que a arte contemporânea vai desempenhar em outras partes do globo.

Os "outros" são, nesse sentido, outros: eles pensam sobre arte diferentemente e a praticam diferentemente. O mercado de arte ocidental é o único cenário a respeito do qual podemos falar, baseados em nossas próprias experiências. Mas há um cenário completamente diferente tão logo ouçamos outros falarem da forma de tratar a arte no Marrocos, na África do Sul ou em Cuba. Tanto para um cenário como para o outro, leis inteiramente diferentes estão em jogo. Olhemos para eles separadamente.

Temos, de um lado, o poderoso mercado de arte ocidental, freqüentemente suscetível a crises: um mercado que negocia com o valor de nomes já estabelecidos. Aqui a "significação histórica" de um trabalho é freqüentemente mais importante do que seu conteúdo ou seu incerto valor qualitativo. Histórico – isso significa olhar retrospectivamente e se refere, portanto, ao que já é famoso na história da arte. Deixemos de lado todas as questões filosóficas e estéticas e concentremo-nos somente no profissionalismo artístico. O que conta como profissionalismo é decidido em uma cena de arte internacional na qual a hierarquia de nomes e prêmios governa todas as decisões. Aqui um bônus para um artista não ocidental já é suspeito, porque o curso unificado da arte poderia então estar ameaçado. Pode-se temer que o pluralismo convide a dar crédito à boa vontade ou ao encanto da ingenuidade que os comerciantes menores apreciam. Naturalmente deseja-se estar aberto para o resto do mundo, mas o globalismo – secretamente, espera-se – deve ser controlado, pois de outra maneira os valores de mercado da arte ocidental poderiam ruir.

O cenário no qual a arte hoje transita nas demais culturas é caracterizado inicialmente pelo fato de que lhes faltam todas as instituições que permitiriam desenvolver seu próprio espaço na sociedade ocidental. Apesar de as Bienais estarem brotando como erva daninha por todo o globo atualmente, elas não têm sucesso em subjugar a produção artística regional aos critérios de profissionalismo adequados ao mercado e que nós exigimos para nossa arte (mesmo a concepção de arte como forma de inovação

parte de uma história à qual essa arte inovadora ainda se refere). Talvez essa nem mesmo seja a intenção. Onde quer que o meio artístico esteja em mãos privadas e não tenha adquirido ainda apoio na esfera pública, pode manter-se mais facilmente ligado às questões do dia-a-dia e aos conteúdos que mais interessam a sua audiência local. Tal arte é com frequência primeiramente notada pelas confissões ou quebras de tabu, com as quais ela se opõe à mídia pública de sua terra nativa. Enquanto a mídia mundial é controlada pelo poder político e econômico, a arte parece abrir novos espaços de liberdade para a expressão de opiniões que poderiam não ter oportunidade sem o apelo a seus privilégios. Aqui são criados trabalhos de arte cuja mensagem evoca solidariedade entre colecionadores privados – uma solidariedade que coleções públicas são incapazes de expressar. Nessa arte criada e disseminada pessoalmente encontramos um cenário completamente diferente. Aqui o fato de a arte estar sendo criada é talvez mais importante do que o modo como ela acontece. Finalmente, a prática de criar arte ganha a possibilidade de dar voz aos rituais memoriais das tradições locais de culturas que poderiam de outra maneira desaparecer.

Ambos os cenários aqui descritos são familiares ao nigeriano Okwul Enwezor, que é já bem conhecido como diretor da décima primeira Documenta, em 2002. Escolhendo Enwezor, o júri optou por um cidadão do mundo, um *Weltbürger* que vive em Nova York e que tem completo domínio literário e artístico da língua inglesa. Mas Enwezor não fez segredo a respeito de seu passado africano quando, em 1997, dirigiu a segunda Bienal em Johannesburg. Não meramente por sua intenção de "abranger a cidade inteira como um espaço discursivo" de maneira a atrair maior audiência para as questões contemporâneas – o que acontece com frequência em nossos países. Antes, e sobretudo, "outro tipo de prática espacial" foi testado como um método de desempenhar a arte em vez de exibi-la – uma tentativa de impedir a relação fetichista entre o público e o trabalho artístico, da qual ele acusa as intuições ocidentais. A *performance* como extensão da mostra foi usada como um canal

para as repercussões políticas da arte. Enwezor, que também entende a crítica de arte como uma variação do engajamento político que ele expressa como escritor, dirigiu-se, assim, às mudanças às quais as práticas artísticas contemporâneas estão sujeitas em outras partes do mundo. Johannesburg, escreveu Enwezor um ano atrás, "parece ser um modelo de hibridização do mundo no qual raízes são substituídas por rotas, levando as pessoas a incertas viagens pelo futuro". É bastante excitante imaginar como, no novo milênio, Enwezor vai usar o evento cultural que a Documenta representa no Ocidente. Direcionará ele o evento de maneira a agradar ao público ocidental ou tratará os problemas que discutiu em Johannesburg e que foram também o tema de minha exposição?

---

Hans Belting é professor de História da Arte e Teoria da Informação (Media) na Academia de Design [Hochschule fuer Gestaltung] em Karlsruhe, Alemanha desde 1992. De suas publicações destacam-se *The End of the History of Art* (Chicago 1987), *Likeness and Presence: a History of the Image Before the Era of Art* (Chicago 1994), *The Invisible Masterpiece. The Modern Myths of Art* (London/Chicago 2001).

Artigo Publicado na revista *Janus* nº 9 - Antuérpia, 2001  
Tradução: Arthur Gomes Valle  
Revisão técnica: Juliana Freitas