

MUM  
KEYS ARE  
YOU KNOW  
THERE



# Linguagem internacional?

Gerardo Mosquera

*No artigo, Mosquera aponta as classificações que denominam a arte contemporânea, hoje, em termos gerais. Com isso, a pluralidade nas representações de escalas nacionais, etnoculturais ou grupais acabam se tornando reduzidas a uma suposta "linguagem internacional". O chamado pós-modernismo, segundo o autor, acabou gerando uma circulação internacional de artistas que se apresentam com determinados maneirismos minimalistas e conceituais. Em vez de enviar as obras produzidas no ateliê, o "artista internacional da instalação" desloca-se com sua maleta de ferramentas para o grande circuito da arte.*

*Arte contemporânea; multiculturalismo; linguagem artística internacional.*

Quando se discute, em termos mais gerais, acerca da arte, costuma-se usar as denominações "linguagem artística internacional" ou "linguagem artística contemporânea" como construções abstratas que se referem a uma espécie de inglês da arte, no qual se baseiam os discursos "internacionais" de hoje. Ambas as denominações são altamente problemáticas. A primeira assinala uma *lingua franca*, na qual se codificaria uma arte que transcenderia as fronteiras geográficas e culturais para conseguir uma comunicação "universal". A possibilidade de obtê-la estaria determinada não apenas porque essa arte comunicaria significados de "alcance universal", mas também, em boa medida, pelo uso de uma linguagem capaz de ser entendida por todos.

Estabelece-se assim, de fato, uma dupla hierarquia. No plano dos significados, haverá alguns que possuirão um sentido "internacional" ou "universal", porém outros apenas o terão dentro de escalas regionais, nacionais, etnoculturais ou grupais de algum tipo. No plano dos significantes, existirão códigos particulares dessas escalas, perpassados por outro onicompreensível,<sup>1</sup> capaz de ser decifrado para além delas. A segunda denominação indica uma linguagem própria da atualidade, que se mantém evoluindo de acordo com os desenvolvimentos contemporâneos, por

contraposição a outra, que seria histórica ou própria de tempos paralelos "atrasados", ou de outras órbitas "não contemporâneas", ou simplesmente obsoletas.

As denominações "internacional" e "contemporâneo" superpõem-se na prática e, de fato, são empregadas como sinônimos. Isso mostra que não se concebe uma atualidade que não seja "universal" nem vice-versa. Tal uso vem mais da consciência moderna do que dos processos de globalização. Contém uma simplificação totalizadora e um exclusivismo que hierarquiza uma espécie de comunicador universal e contemporâneo acima das diferenças. Isso implica um caráter axiológico: o grau de universalidade e contemporaneidade será decisivo para se julgar o valor da obra de arte. Os termos "internacional" e "contemporâneo" estão, em si mesmos, carregados de implicações do discurso moderno.

A principal suspeita que essas denominações despertam é que se referem, com demasiada freqüência, a práticas hegemônicas que se auto-intitulam "universais" e "contemporâneas", conferindo a si próprias não apenas o valor contido nessas categorias, mas a capacidade para decidir o que nelas é incluído. Fazem parte do aparato conceitual de um sistema de poder que autolegitima determinadas práticas, sem conceber o internacional ou o

contemporâneo como um tabuleiro plural de interações múltiplas e relativas.

De todo modo, a circulação "internacional" da arte a que me refiro torna-se limitada. A maior parte da humanidade permanece em zonas de silêncio, fora de todo circuito, até da internet. Se pensarmos nas grandes massas de população na África, Ásia e América Latina que permanecem *unplugged*, falar em "universalidade" ou em circulação internacional é quase retórico.

Freqüentemente, ser "internacional" ou "contemporâneo" na arte é apenas o eco de ser exibido em espaços de elite de Nova York ou Dusseldorf. Essa situação torna ainda mais problemática a referência às linguagens "internacionais" ou "contemporâneas", se não se limitam a nomear o *mainstream* e o tipo de produto cultural que ele distribui. Com tal finalidade, ter-se-iam que apagar as pretensões universalistas e de representação exclusiva proclamadas por uma prática que se apresenta como caracterizadora da contemporaneidade artística.

Nesse contexto reduzido, se poderia falar em uma "linguagem internacional" para denominar certos cânones de codificação, vigentes na arte, que se difundem nos circuitos centrais e que, em virtude de sua aura legitimadora, são imitados ou apropriados pelas periferias. É interessante notar que tal linguagem se caracteriza por seu alto grau de complexidade e pela densa trama de histórias, referências e conhecimentos prévios que, além do estritamente visual, se torna necessário possuir para decifrá-la. Isso limita, de imediato, suas possibilidades de recepção universal, sublinhando como a retórica de "universalidade" dessa linguagem constitui, na realidade, um mecanismo axiológico. O "universal" converte-se mais em um adjetivo somado à construção da aura das obras do que na viabilidade de recepção por grandes setores. Trata-se, na realidade, de uma linguagem para iniciados, permitindo uma comunicação internacional entre os membros da seita.

Por volta dos anos 30, já se havia forjado um tipo de língua do modernismo como resultado de uma junção paradoxal das diferentes rupturas feitas pelas vanguardas históricas. Havia-se estabelecido um estoque de recursos provenientes das distintas tendências que os artistas usavam, combinavam ou transformavam segundo seu arbítrio. Com a irrupção da *pop*, da nova *performance*, da *minimal*, do conceitualismo e de outras orientações, que hoje denominamos pós-modernas, produziu-se novamente uma ruptura. Porém, nos anos 90, já se havia instituído um tipo de "linguagem internacional pós-moderna" da arte, que prevalece na chamada cena internacional, ainda que sua chancela enquanto código dominante negue, de fato, a perspectiva pluralista da pós-modernidade. É uma linguagem dos "post", prefixo que se refere a uma prática livre, eclética, nada ortodoxa do minimalismo e do conceitualismo. Baseia-se no uso da instalação como morfologia aberta.

As poéticas *minimal* e conceitual vão-se distanciando de seu fundamentalismo de origem para penetrar as diversas práticas da arte. Tiveram mais relevância como componentes estruturadores da plástica chamada pós-moderna do que como "tendências" artísticas em si mesmas. Hoje, determinam em boa medida a linguagem de numerosas obras, seu discurso, a maneira como são desdobradas e exibidas, e até o próprio desenho do espaço e do ambiente de exposição em forma de um cubo branco minimalista. Isso ocorre ainda que, às vezes, não se perceba uma aparência *minimal* ou conceitual "clássica". Prevalecem o peso da idéia, o sentido analítico, a repetição, a "frieza" na apresentação, a ativação do espaço, a concentração, a pulcritude e síntese no desdobramento, etc. Esses recursos e modos, usados nas mais diversas doses e combinações, vão-se fixando à maneira de uma linguagem.

No caso extremo, aparece a figura do artista internacional da instalação, denominada pós-moderna, que se desloca de uma exibição internacional a outra, levando em sua maleta os elementos da

futura obra ou as ferramentas para fazê-la *in situ*. Essa figura, alegórica dos processos de globalização, representa uma ruptura-chave com a figura do artista-artesão vinculado a um ateliê, onde realiza sua obra para ser exportada. O artista exporta, agora, a si mesmo. Seu trabalho aproxima-se mais daquele do gerente ou do engenheiro, que viajam constantemente para realizar projetos e negócios específicos. O ateliê, esse lugar vulcânico ancestralmente vinculado ao artista, funciona mais como laboratório de projeto e desenho do que de produção. Quebra-se, assim, o vínculo físico demiurgo/ateliê/obra, que os associava em um espaço fixo. Esse tipo de obra e metodologia está em relação genética com a linguagem *minimal*-conceitual internacional. Com elas, facilita-se e barateia-se notavelmente um tipo de circulação baseada nas bienais, nas mostras temáticas e outras formas de exibição coletiva "global".

A retorização da "linguagem internacional" tem levado alguns de seus praticantes a efetuarem – em certa medida, de maneira inconsciente – uma desconstrução de seus recursos. Eles fazem uma crítica de seus "truques" mediante uma auto-ironia dos mecanismos envolvidos. A crítica alcança até mesmo questões acerca do conceito de obra, sua aura, a ambigüidade da mensagem, a distribuição, as concepções museográficas, etc., como faz Félix González-Torres. Esse artista tem tornado a *minimal* romântica e estetizado o conceitualismo, mantendo uma distância suavemente irônica. Se toda desconstrução é uma autodesconstrução, González-Torres tem praticado a tautologia conceitual, para carregá-la existencial e politicamente, e preenchido de sentido pessoal o silêncio 'presentacional' e repetitivo da *minimal*. Outro exemplo é Wim Delvoye, que leva adiante uma ironia sistemática contra os estereótipos na arte e mais além dela. Ele o faz a partir dos próprios estereótipos, valendo-se de seus recursos satirizados. Suas hibridações de códigos problematizam a aura da obra e os valores convencionais, chegando a um sarcasmo paradoxal por seu requinte.

A legitimação exclusivista e teleológica da "linguagem internacional" atua como um mecanismo de exclusão para outras linguagens e seus discursos. Nos museus, galerias e publicações centrais – assim como em meio aos críticos, curadores, historiadores de arte e colecionadores – prevalecem preconceitos baseados numa espécie de monismo axiológico. A abertura pós-moderna e a pressão do multiculturalismo têm predisposto a uma maior pluralidade. Porém, em geral e sobretudo nos circuitos de elite, essa pluralidade tem respondido menos a uma nova consciência do que a uma tolerância paternalista e politicamente correta. Tornam-se assombrosos o fundamentalismo lingüístico que prevalece nos circuitos de poder simbólico e, mais além da retórica, a intolerância cortês que mantêm. O final do milênio é o tempo tanto da globalização como da diferença, mas *las eñes*<sup>2</sup> seguem confrontando problemas tanto nos computadores quanto na arte.

---

Gerardo Mosquera é historiador e crítico de arte cubano, focalizando suas análises nas artes visuais da América Latina nos últimos 20 anos. É curador do The New Museum of Contemporary Art em Nova York e, este ano, da mostra Panorama da Arte Brasileira no MAM de São Paulo. É autor de diversos livros e tem contribuído em periódicos de arte em vários países. Seus textos alcançam a Europa, a América Latina, a África e os Estados Unidos. Editou a coletânea de texto sobre arte contemporânea, *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. O autor compõe o conselho editorial da revista *Arte & Ensaios*.

Tradução: Marcelo Campos.  
Revisão técnica: Marisa Flório Cesar.

## Notas

<sup>1</sup> No original, *omnicomprensible*. (N.T.)

<sup>2</sup> O autor refere-se aqui à dificuldade de se acentuar a letra espanhola *eñe* nos teclados do computador. (N.T.)