



Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo

Néstor García Canclini

Num dos mais profícuos estudos sobre a relação entre produção artística, identidade e transnacionalização, o autor debate questões relacionadas ao lugar dos trabalhos de artistas latino-americanos no panorama das galerias e mercados mundiais, do eixo EUA-Europa-Japão, nos primeiros anos da década de 1990, quando o mundo viveu o início do movimento da globalização. As análises dos trabalhos de alguns artistas que abordaram questões relacionadas a fronteiras, identidades nacionais e estética da transitoriedade são reveladoras do pensamento visual desterritorializado da época.

Transnacionalidade, identidade, práticas artísticas, contemporaneidade.

Como interpretamos as mudanças no pensamento visual contemporâneo? Uma das maiores dificuldades reside no fato de que as tendências não se desenvolvem de um paradigma ao outro. Não estamos nos deslocando de um tipo de racionalidade e visualidade a outro, como ocorreu na Renascença ou na transição do classicismo ao romantismo, ou mesmo nas substituições das vanguardas ao longo do século 20. Uma verdadeira reorganização surge a partir da interseção de processos múltiplos e simultâneos. Mais do que em processo de mudança, a arte parece estar vacilante. Estendo-me aqui um pouco mais sobre uma dessas flutuações, que considero crucial no debate sobre identidades: refiro-me à oscilação entre uma visualidade nacional e as formas de arte e comunicação transculturais e desterritorializadas. Com relação à base desta análise, podemos nos perguntar: que tipo de pensamento visual pode hoje ter voz significativa no diálogo discordante entre fundamentalismo e globalização?

Como estão pensando os artistas?

Essa é uma questão difícil de se responder se considerarmos que a polêmica central da estética moderna, a que se refere à oposição entre o romantismo e o classicismo, persiste ainda na pós-modernidade. Para os românticos, a arte é a produção de um gênio intuitivo e solitário, e, de modo semelhante, a recepção é tida como um ato de contemplação incondicional, a empatia de uma disposição sensível individual que permite ser tomada pela misteriosa eloquência da obra. O pensamento clássico, ao contrário, procura sempre subordinar a sensibilidade e a intuição à ordem da razão: a produção artística seria um modo de apresentar múltiplos significados e de expandir o mundo em relação a suas formas; nós, os espectadores, vemos aquelas imagens de diversas maneiras – a partir dos diferentes códigos em nós gravados pelas estruturas sociais e educacionais –, buscando a geometria do real ou lamentando de forma expressionista a sua perda.

Guillermo Kuitca
Sem título, 1992
Acrílica sobre colchão e
pés de madeira e bronze
50 unidades de 119 x 60
x 38cm cada uma
Instalação na Galeria
Sperone Westwater,
Nova York
Fonte: Folder da exposição no
Centro de Arte Hélio Oiticica, em
1999

A história da arte moderna, escrita como a história das vanguardas, tem contribuído para a manutenção desta disjunção: por um lado a Arte Pop Surrealista e a Bad Painting, por exemplo; por outro lado, o construtivismo, a Bauhaus, o geometricismo e todos os artistas autorreflexivos, de Marcel Duchamp aos conceituais, para quem a arte é atividade mental. A desiludida despedida das vanguardas não pôs fim a essa dicotomia; alguns pós-modernos perseguem ainda nostalgicamente a ordem da simetria helenística ou renascentista (ainda que sob a irônica e cética forma da falência), outros colocam suas vocações irracionistas na exuberância enigmática dos rituais e objetos tribais. No primeiro caso, o artista como arqueólogo ou restaurador da harmonia clássica; no segundo, como “mago da Terra”. Esses trabalhos, que fazem parte da hipótese da epistemologia contemporânea, ao menos desde Gaston Bachelard e Claude Lévi-Strauss, sustentam que a teoria da arte surge do dilema entre o racionalismo e o irracionismo. Concordo com Michel Serres quando ele diz que Bachelard é o último dos românticos (sua psicanálise cultural adotou uma polissemia não positivista) e o primeiro dos neoclássicos (porque ele reuniu ‘a clareza da forma em prol da liberdade e a densidade do conteúdo em prol da compreensão’).¹ Seu novo espírito científico coincide, até certo ponto, com o de Lévi-Strauss, quando demonstrou que a diferença entre ciência e magia ou entre ciência e arte não está na distância entre racional e pré-racional, mas entre dois tipos de pensamento – um que se expressa por meio de conceitos e outro submerso em imagens. Magia e arte não são formas frágeis ou imprecisas de ciência, mas – junto a elas – níveis estratégicos e distintos nos quais a natureza e a sociedade se permitem ser abordadas por questões do conhecimento.²

A segunda hipótese é a de que uma teoria da arte capaz de transcender o antagonis-

mo entre pensamento e intuição poderia contribuir para a reelaboração dos dilemas do final de século, quando todas as estruturas socioculturais estão desestabilizadas e nós nos perguntamos se é possível construir imagísticas que não se esvaziem em argumentos irracionais. Precisamos descobrir se a real organização do campo estético (produtores, museus, galerias, historiadores, críticos e público) contribui, e de que modo, para a elaboração de imagísticas comuns. Não é apenas a sagacidade de uma imagem ou a intenção de um artista que se encontra inserida na história social ou dela isolada; é também a interação entre os diversos membros de um campo (enquanto sistema cultural e mercado) que situa o significado da arte no vacilante sentido do mundo.³ Ao situarmos o problema dessa maneira, poderíamos incluir nessa questão algo que se refira ao modo como a arte pensa hoje, mesmo em seus gestos inovadores: que capacidade têm as obras transgressoras ou desconstrutivas, que estão submetidas à ordem dos museus e do mercado, de pensar sobre um mundo órfão de paradigmas?

Nossa terceira hipótese é a de que essa contribuição da arte é possibilitada por tendências que se dedicam a pensar não apenas sobre o caráter nacional, mas também o multiculturalismo e a globalização. O tema pode parecer pouco atraente sob a perspectiva da arte da América Latina, uma vez que muitos artistas se têm voltado para essa direção; mas as estratégias do mercado, das exposições internacionais e dos críticos quase sempre o relegam às zonas marginais do realismo mágico de coloração local. Mesmo quando nossos povos migram extensamente e uma grande porção das nossas obras de arte e literatura se dedica a *pensar* sobre o multicultural, a América Latina continua a ser interessante apenas como um continente associado a uma natureza violenta, a um arcaísmo irredutível à nacionalidade moderna, a uma

terra fertilizada por uma arte concebida como tribal ou a um sonho nacional, e não como um pensar sobre o global e o complexo.

Como está pensando a nação? Como está pensando o mercado?

Estarão os artistas pensando a nação ou pensando pela nação? Quando observamos, por exemplo, a uniformidade estilística do barroco francês, do muralismo mexicano ou da Arte Pop americana, podemos ser levados a indagar se os artistas dessas correntes pensaram a nação em suas obras ou se afastaram das estruturas culturais preexistentes para dar forma às suas novas configurações. Diferenças individuais em gestos criativos são inegáveis, mas na trajetória maior desses movimentos tem prevalecido a enunciação de uma 'ideologia das imagens', uma comunidade nacional, que tem proclamado o heroísmo do cidadão, de David e Duplessis na França pré-revolucionária,⁴ atravessando as reiterações de Diego Rivera, Siqueiros e seus inúmeros seguidores nas lendas mexicanas, e, passando pelos trabalhos de Jasper Johns, Claes Oldenburb, Rauschenberg e outros, na imagística do consumidor americano.

Não nos é possível entrar aqui em um debate sobre o quanto as possessões e o patrimônio de uma nação condicionam seus

discursos sobre as belas artes e até que ponto inovações pessoais conseguem evadir tais condicionamentos.⁵ Em vez disso, interessante enfatizar que a moderna história da arte tem sido praticada e escrita, extensivamente, como uma história da arte das nações. Essa forma de limitar o objeto de estudo foi em grande parte uma ficção, mas apresentou verossimilitude ao longo de vários séculos, uma vez que a ideia de nações parecia ser o modo 'lógico' de organizar a cultura e as artes. Mesmo os vanguardistas que tinham a intenção de se distanciar dos códigos socioculturais são identificados com certos países, como se esses perfis nacionais pudessem ajudar a definir seus projetos renovadores: assim, fala-se de futurismo italiano, de construtivismo russo e da escola muralista mexicana.

Um grande número de produções artísticas atuais surge como expressões de tradições iconográficas nacionais e circula apenas em seus próprios países. Dessa forma, as belas artes continuam a ser um dos núcleos da imagística nacional, cenários de dedicação e comunicação de signos de identidades regionais. Contudo, um setor crescente de criação, difusão e recepção da arte está acontecendo hoje de forma desterritorializada. Muitos pintores promovidos por críticas e diplomacia cultural como 'grandes artistas nacionais', como Tamayo e Botero, por exemplo, manifestam um senso de cosmopolitismo em seus trabalhos, o que em parte contribui para sua repercussão internacional. Mesmo aqueles eleitos como vozes de territórios mais estreitamente definidos – Tepito do Bronx, os mitos dos Zapotecas ou a Fronteira *chicana* – tornam-se significativos no mercado e nas mostras de arte americana, quando seus trabalhos são vistos como 'citações transculturais'.⁶

Não é de estranhar que o tempo e novamente as mostras internacionais incorporem as particularidades de cada país sob redes

Guillermo Kuitca
Obras Puntuales, 2006/
2007

Fonte: Catálogo da exposição
realizada na Biblioteca Luis
Angel Araujo do Museo de
Arte del Banco de la Republica
de Colombia



conceituais transnacionais. As mostras Paris-Berlin e Paris-NewYork no Centro Georges Pompidou, por exemplo, pretenderam olhar a história da arte contemporânea sem suprimir patrimônios nacionais, mas distinguindo eixos que atravessam fronteiras. Mas é sobretudo o mercado de arte que desclassifica os artistas nacionais ou que, quando menos, subordina conotações locais a suas obras, convertendo-as em referências folclóricas secundárias de um discurso homogeneizado internacional. As diferenças internas do mercado mundial de arte apontam menos para as características nacionais do que para as correntes estéticas monopolizadas pelas galerias de ponta, cujos quartéis-generais em Nova York, Londres, Paris, Milão e Tóquio fazem circular trabalhos de forma desterritorializada e encorajando os artistas a se adaptar a diferentes públicos 'globais'. As feiras de arte e as bienais também contribuem nesse jogo multicultural, como se pôde ver na última Bienal de Veneza, onde a maior parte dos 56 países representados não teve pavilhão próprio: a maioria dos latino-americanos (Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, El Salvador, México, Panamá, Paraguai e Peru) expôs no setor italiano, mas isso pouca importância teve em uma mostra intitulada Pontos cardinais da Arte, dedicada a exibir o que hoje é conceituado como 'nomadismo cultural'.⁷

Assim como esses eventos internacionais e as revistas de arte, os museus e os críticos metropolitanos gerenciam critérios estéticos de forma homóloga aos critérios do mercado. Portanto, os artistas que insistem em elaborar particularidades nacionais raramente conseguem reconhecimento. A incorporação, por breves períodos, de alguns dos movimentos territoriais na corrente principal das tendências, como ocorreu com a Land Art ou, recentemente, com posições marginais, tais como a dos *chicanos* e dos

neomexicanistas, não contraria essa análise. As especulações a curto prazo do mercado de arte e sua 'inovadora e perpétua turbulência'⁸ revelam-se tão nocivas a longo prazo para as culturas nacionais como para as produções pessoais e extensas dos artistas; apenas poucos podem ser adotados por um tempo para renovar o atrativo da proposição. É nesse sentido que pensar a arte hoje, para grande parte das artes visuais, significa ser pensado pelo mercado.

Do cosmopolitismo à globalização

Referências à arte estrangeira acompanham toda a história da arte latino-americana. Apropriar-se das inovações estéticas das metrópoles era um meio que muitas produções artísticas tinham de repensar sua própria herança cultural: de Diogo Rivera a Antonio Berni, inúmeros pintores se alimentaram do Cubismo, Surrealismo e outras vanguardas parisienses para elaborar seus discursos nacionais. Anita Malfatti encontrou no expressionismo de Nova York e no fauvismo de Berlim os instrumentos para reconceituar a identidade brasileira, de forma análoga ao



Cildo Meireles
Mutações Geográficas:
Fronteira Rio-São Paulo,
1969
mala de couro preto,
com 60cm de aresta

O projeto geral *Mutações Geográficas* consiste em efetuar transformações na face física do país: mudar montanhas de lugar ou diminuir pontos extremos (máximos e mínimos), alterar fronteiras. O trabalho aqui registrado realizou-se na fronteira dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, e consistiu em fazer um buraco em cada lado dessa fronteira e na permuta de terra, plantas etc. entre esses dois buracos. A mala de couro negro recria o sistema gráfico e contém parte do material dessas escavações, feitas em novembro de 1969. Foto de Regina Bittencourt, catálogo *Arte Brasileira Contemporânea*, Funarte, 1981

modo como Oswald de Andrade utilizou o Manifesto Futurista para reestabelecer as conexões entre tradição e modernidade em São Paulo.

Esse cosmopolitismo dos artistas da América Latina resultou, na maioria dos casos, em sua autoafirmação. Uma consciência nacional existiu, marcada por dúvidas sobre a nossa capacidade de ser modernos, mas capaz de integrar, na construção de seus repertórios de imagens, as viagens e os olhares intinerantes, que diferenciariam cada povo. As 'influências' estrangeiras foram traduzidas e reinseridas nas matrizes nacionais e nos projetos que uniam as aspirações racionalistas e liberais pela modernidade a um nacionalismo romântico, e que conferia o sentido de unidade, de distinção e de homogeneidade à identidade de cada povo.

A pretensão de construir culturas nacionais e representá-las através de iconografias específicas é desafiada em nossos tempos pelos processos de transnacionalização econômica e simbólica. Arjun Appadurai agrupa esses processos em cinco tendências: a. os movimentos de populações imigrantes, turistas, refugiados, exilados e trabalhadores estrangeiros; b. os fluxos produzidos pelas tecnologias e pelas corporações transnacionais; c. os intercâmbios das finanças multinacionais; d. os repertórios de

imagens e informações distribuídos por todo o planeta pelos jornais, revistas e canais de televisão; e. os modelos ideológicos representativos do que se pode chamar de modernidade ocidental: conceitos de democracia, liberdade, bem-estar e direitos humanos, que transcendem definições de identidades particulares.⁹

Levando-se em conta a magnitude dessa mudança, a desterritorialização da arte aparece apenas parcialmente como produto do mercado. A rigor, uma parte é formada por um processo maior de globalização da economia, das comunicações e das culturas. Identidades são agora constituídas não apenas em relação a territórios únicos, mas na interseção multicultural de objetos, mensagens e povos oriundos de direções diversas.

Muitos artistas latino-americanos estão participando na elaboração de um novo pensamento visual que corresponda a esta situação. Não há caminho único nessa busca. É impressionante o fato de que a preocupação com o descentramento do discurso artístico de seus nichos nacionais se dá tanto entre os românticos expressionistas como entre aqueles que cultivam o racionalismo em suas práticas e instalações conceituais.

Concordo com Luis Felipe Noé em sua defesa de uma estética que 'prescinde de passaportes'. Não podemos, diz ele, questionar a identidade como simples reação à dependência cultural: formular a questão desse modo equivaleria a 'responder a um policial que pede documentos de identidade ou a um funcionário que pede a certidão de nascimento'. Por essa razão, ele afirma que a pergunta sobre se existe uma arte latino-americana é 'absurdamente totalitária'.¹⁰

Em vez de nos dedicarmos à nostálgica 'busca de uma tradição inexistente', ele propõe que combatamos a distinta natureza barro-

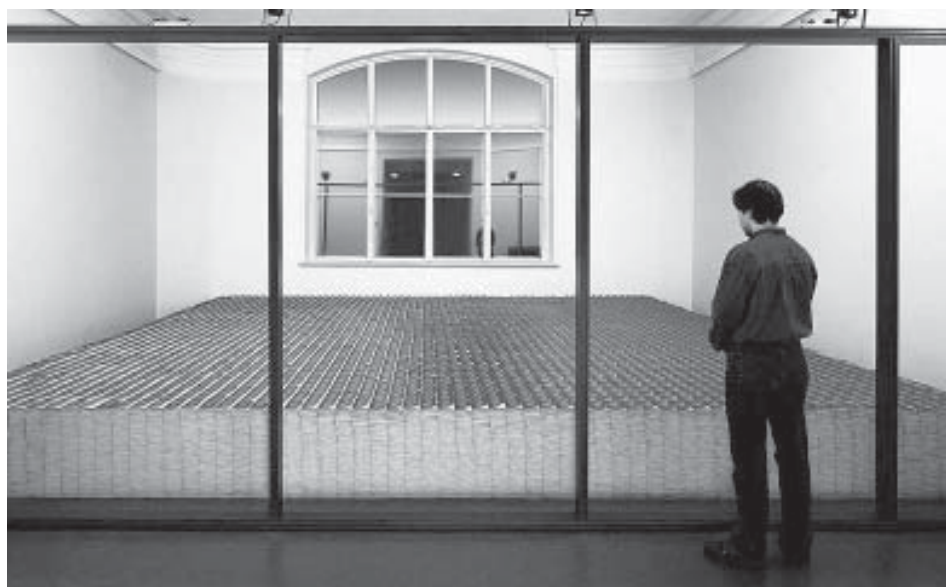


ca de nossa história, reproduzida em muitos trabalhos de pintores contemporâneos 'por sua incapacidade de fazer uma síntese em face do excesso de objetos'. Ele defende um modo expressionista de pintar, como o seu: tentando sentir-se primitivo no enfrentamento com o mundo, mas transcendente não tanto por natureza, mas pela própria multiplicidade e dispersão das culturas. Dessa forma, suas pinturas escapam das molduras, estendem-se do teto ao piso, em terras tempestuosas que 'redescobrem' a Amazônia, as históricas batalhas, a visão do primeiro conquistador.¹¹

De outra maneira e de forma conceitual, Alfredo Jaar realiza uma busca análoga. Inventou um passaporte chileno, no qual apenas as capas reproduziam o documento oficial. No interior, cada página dupla se abre mostrando arames farpados de um campo de concentração que recua em direção a um ininterrupto infinito montanhoso. A cena poderia ser em seu Chile natal ou em Hong Kong – onde ele realizou um documentário para os exilados vietnamitas –, ou em qualquer outro desses países cujo povo fala sete línguas, e repete a frase 'abrindo novas portas', escrita no céu desse horizonte fechado: inglês, cantonês, francês, italiano, espanhol, alemão e japonês, que correspondem a certas nações com graves problemas de imigra-

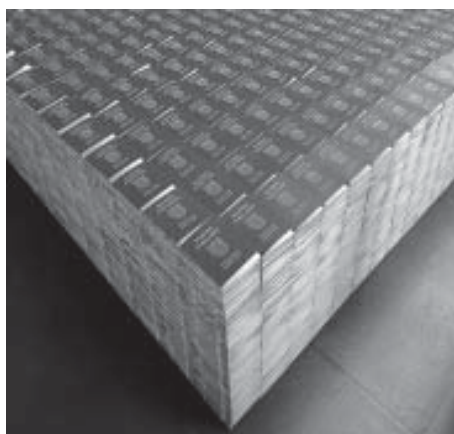
ção e políticas mais restritivas em relação a essa questão. Como documento de identificação, ao mesmo tempo nacional e individual, o passaporte é feito para localizar a origem do viajante. Ele permite a passagem de um país a outro, mas também carimba as pessoas por seus locais de nascimento e, por vezes, lhes impede mudanças. O passaporte, como uma síntese do impedimento de acesso, funciona como metáfora para homens e mulheres de uma era multicultural e, entre eles, os artistas, para quem 'seus lugares não estão em nenhuma cultura em particular, mas nos interstícios entre elas, em trânsito'.¹²

Como podemos estudar essa arte deslocada? Contrariamente às explicações que se referem a um meio geográfico ou unidade social, muitos trabalhos artísticos atuais devem ser vistos como 'algo transportado'. Guy Brett usou essa fórmula para as pinturas 'correio aéreo' de Eugênio Dittborn, aquelas 'cartas-respostas dobráveis, compartimentalizadas' que se recebem para ser reenviadas: são para ser 'vistas no intervalo entre duas viagens'.¹³ Elas se apoiam numa poética da transitoriedade, na qual sua própria nação periférica – no caso o Chile, assim como é para Jaar – pode ser o ponto de partida, mas não o destino. Tampouco é qualquer metrópole, como acreditam alguns latino-americanos cosmopolitas, pois as pin-



turas 'correio aéreo', diz Roberto Merino, também transformam as metrópoles em lugares de trânsito. Sem centro, sem trajetórias hierárquicas, esses trabalhos, como os de Felipe Ehrenberg, Leon Ferrari e muitos outros que fazem arte postal, falam sobre Chile, México ou Argentina, mas ultrapassam seus próprios territórios, pois as jornadas de suas obras fazem de suas ressonâncias externas um componente de suas mensagens.

Dittbom costumava incluir pequenas casas em suas pinturas. A mesma tensão entre as viagens e os períodos de residência é encontrada nos mapas e nas camas de Guillermo Kuitca. Suas imagens nomeiam ao mesmo tempo a relação entre territórios particulares e a desterritorialização. Por um lado, mapas de ruas, como o de Bogotá, no qual as ruas são desenhadas não com linhas mas com seringas, ou mapas de apartamentos feitos de ossos, refletores que iluminam camas inabitadas, gravadores e microfones sem personagens, que aludem ao terror na Argentina. 'Durante o tempo [da Guerra] das Malvinas comecei a pintar pequenas camas... era um tempo de depressão e o que eu queria transmitir no trabalho era que eu estava quieto com o pincel na mão, e, para produzir a pintura, o que se movia era a cama'.¹⁴



Alfredo Jaar
One Million Finnish
Passports, 1995
Um milhão de passaportes
filandeses replicados, vidro,
800 x 800 x 80cm, vista da
instalação no Museum of
Contemporary Art,
Helsinki
Fonte: cortesia da Galerie Lelong,
New York; <http://www.vwork.com/wp-content/uploads/2007/06/pass.jpg>

A quietude do pincel enquanto o contexto se transformava, enquanto as pessoas viajavam. Ao pintar sobre os colchões-mapas da América Latina e da Europa, Kuitca reconfigura a tensão de muitos exílios: da Europa para a América, de uma América a outra, da América, outra vez para a Europa. Seria por essa razão que as 'camas estão sem casas'?¹⁵ Para organizar o mundo, Kuitca o situa simultaneamente como viagem e descanso: os mapas das cidades nos colchões parecem ter a intenção de perturbar o sono. Ele quer reconciliar o sentido romântico, incerto, ou simplesmente uma jornada dolorosa, com o espaço organizado de um colchão comum, ou, ao contrário, perturbar a rigorosa geometria dos mapas, superimpondo-os ao território dos sonhos. O mapa, como um fantasma, ou a cama como raiz: mapas-camas, desse modo, fazem migrar a pessoa que procura raízes.

Quem concede passaportes?

Esses trabalhos não nos permitem interrogá-los sobre identidades sociais e a identidade da arte. Tentam, porém, ser uma arte que reconhece a exaustão de monoidentidades étnicas ou nacionais, que pensa representar bem pouco, mas fala sobre essências locais e não temporais. Os materiais que criam seus ícones não são objetos singularmente persistentes, os monumentos e rituais que concederam estabilidade e distinção às culturas são também relacionados a passaportes, às camas com mapas, às imagens vibrantes da mídia. Como as identidades de hoje, seus trabalhos são políglotas e migrantes, podendo funcionar em contextos diversos e múltiplos, e permitem leituras divergentes a partir de suas constituições híbridas.

Contudo, estas reformulações multiculturais do pensamento visual estão em conflito com pelo menos três tendências no campo/contexto artístico. Em primeiro lugar, frente à

inércia do artista, intermediários e o público que continua em demanda por uma arte que seja representativa de uma identidade globalizada pré-nacionalizada. Em segundo lugar, o artista que relativiza as tradições nacionais tem dificuldade em ser acomodado pelas promoções do estado que espera de seus criadores trabalhos capazes de mostrar à metrópole o esplendor de muitos séculos de história nacional.

Finalmente, os artistas latino-americanos que trabalham com a globalização e o multiculturalismo interagem com as estratégias de museus, galerias e críticos das metrópoles, que preferem mantê-los como representantes de culturas exóticas, de alteridades étnicas e outras latinidades, ou seja, à margem. Nos EUA, George Yúdice observa, a política multicultural dos museus e universidades tem sido útil mais para o reconhecimento da diferença do que como interlocução no diálogo da equidade, situando-os como um recanto subalterno do *American way of life*. "Se antes eles pediam aos latino-americanos para ilustrar o puro surrealismo, como no caso de Alejo Carpentier, com seu 'realismo maravilhoso' ou sua *santería*, agora, eles estão pedindo que os latino-americanos se tornem algo como *chicano* ou latino."¹⁶ Também na Europa, os mecanismos de determinação do valor artístico esperam que os latino-americanos expressem e ilustrem suas diferenças: em recente mostra multicultural na Holanda, Het Klimaat (O Clima), o catálogo afirma que 'para o artista ou o intelectual não ocidental, é sobretudo essencial criar e recriar as condições ideológicas e históricas que mais ou menos lhes confirmam a possibilidade de existência'. O artista argentino Sebastián López desafiou tal 'ponto de vista condescendente', que relega aos artistas estrangeiros circuitos alternativos para exibir seus trabalhos: 'Enquanto ao artista europeu é permitido

investigar outras culturas e enriquecer seus próprios trabalhos e perspectivas, espera-se que o artista de outra cultura trabalhe apenas na retaguarda e com as tradições artísticas ligadas ao seu lugar de origem (ainda que muitos gerentes de políticas culturais, curadores e marchands holandeses ignorassem tais tradições e suas manifestações contemporâneas). Se o artista estrangeiro não se conforma a essa separação, ele é considerado inautêntico, ocidentalizado e um imitador copista do 'que nós fazemos'. O universal é 'nosso, o local é seu'.¹⁷

Pensar, hoje, é, como sempre, pensar a diferença. Nestes tempos de globalização isso significa que o pensamento visual transcende tanto o orgulho romântico nacionalista como as ordens geométricas de uma transnacionalização homogênea. Precisamos de imagens de trânsitos, de travessias e de intercâmbios; não apenas discursos visuais, mas também reflexões abertas e flexíveis, que encontrem um caminho entre duas atividades intensas: o fundamentalismo nacionalista que procura invocar magicamente as incertezas do multiculturalismo e as abstrações globalizantes do mercado e das megaexposições, em que se perde a vontade e o desejo de reformular o modo como somos pensados.

Luis Felipe Noé
Cerrado por brujería
Latin American Collection
of the Jack S. Blanton
Museum of Art
Fonte: [http://lanic.utexas.edu/
project/blanton/noe_cerrado/
large.html](http://lanic.utexas.edu/project/blanton/noe_cerrado/large.html)



Néstor García Canclini é filósofo e antropólogo argentino radicado no México. Doutorou-se na Universidade Nacional da Prata e na Universidade de Paris. Foi professor da Universidade da Prata e da Universidade de Buenos Aires. Atualmente é professor e pesquisador da Universidade Nacional Autônoma do México, Unidade Iztapalaga, onde dirige o Programa de Estudos sobre Cultura. É autor do seminal livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, traduzido para o português pela Edusp.

Este texto foi originalmente publicado na revista *Third Text*, Londres, n. 28-29, vol. 8, outono/inverno 1994: 139-146.

Tradução: Chang Whan

Revisão técnica: Felipe Scovino

Notas

- 1 Michel Serres, Análisis simbólico y método estructural, in Andrea Bonomi et al. *Estructuralismo y filosofía*. Buenos Aires, 1969: 32.
- 2 Claude Lévi-Strauss. *El pensamiento salvaje*. México, 1964: 30-3.
- 3 Para esse tipo de indagação não devemos nos esquecer do fundamental livro de Rudolf Arnheim, *El pensamiento visual*. Buenos Aires, 1971, que bem se conecta com as contribuições de Howard S. Becker, Pierre Bourdieu e Fredric Jameson, cujo possível complemento discuti nos capítulos 1 e 2 de *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, 1990.
- 4 Como expressou Nicos Hadjinicolaou no capítulo 5 de *Historia del arte y lucha de clases*, 5 ed., México, 1976, apesar de esse autor relacionar 'ideologia da imagem' a classe social e rejeitar as diferenças nacionalistas que também exercem efeito sobre os estilos. Embora eu não disponha de espaço aqui para desenvolver essa crítica, quero ao menos dizer que uma leitura sociológica não reducionista, além de classe social, deve levar em conta outros grupos que organizam relações sociais: nação, etnicidade, geração, etc.
- 5 Analisei esse tema em Memory and Innovation in the Theory of Art, *South Atlantic Quarterly*, n. 92, 1993: 3.
- 6 Cf. *Art from Latin America: The Transcultural Meeting*, catálogo da mostra; exposição com curadoria de Nellie Richard, Museum of Contemporary Art, Sydney, 10 de março a 13 de junho, 1993.
- 7 A fórmula pertence ao curador da Bienal, Achille Bonito Oliva, citado por Lilia Driben, 'La XLV Bienal de Venecia, los puntos cardinales del arte nómada de 56 países', *La Jornada*, 23 de agosto de 1993: 23.
- 8 Ver o capítulo iluminador sobre esse tema Le marché et le musée, em Raymonde Moulin. *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris, 1992.
- 9 Arjun Appadurai, Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy, em Mike Featherstone (ed.), *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*. London/New Delhi, 1990.
- 10 Luis Felipe Noé, Does Art from Latin America Need a Passport? in Rachel Weiss e Alan West (eds.), *Being America: Essays on Art, Literature and Identity from Latin America*. New York, 1991).
- 11 Luis Felipe Noé, La nostalgia de la historia en el proceso de imaginación plástica de América Latina, em *Encuentro artes visuales e identidad en América Latina*. México, 1982: 46-51.
- 12 Adriana Valdés, Alfredo Jaar: imágenes entre culturas. *Arte en Colombia Internacional*, 42, dezembro 1989: 47.
- 13 Guy Brett e Sean Cubitt. *Camino Way. Las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn*. Santiago de Chile, 1991.
- 14 Martín Rejtman, Guillermo Kuitca. Mirada interior, *Claudia*, n. 3, Buenos Aires, novembro 1992: 68. Reproduzido por Marcelo B. Pacheco em Guillermo Kuitca: inventario de um pintor. In *Un libro sobre Guillermo Kuitca*, Valencia, 1993: 123.
- 15 A frase é de Jerry Saltz, El toque humano de Guillermo Kuitca. In *Un libro sobre Guillermo Kuitca*, op. cit.
- 16 George Yúdice, Globalización y nuevas formas de intermediación cultural', trabalho apresentado na conferência Identidades, políticas e integración regional, Montevideo, 22-23 de julho, 1993.
- 17 Sebastián López, Identity: Reality or Fiction, *Third Text*, 18, 1992: 32-34, citado por Yúdice, *Globalización*, op. cit. Ver também número de *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* dedicado à exposição Les Magiciens de la terre, n. 28, 1989, especialmente os artigos de James Clifford e Lucy Lippard.