

Políticas Artísticas na Era da Globalização: O caso do Multiculturalismo

Elisabete Vahia

Introdução

“A Documenta XI é transgeracional, transdisciplinar, transestética, global e multicultural, numa exposição que convida a pensar o tempo em que vivemos.”¹

Esta era a forma como vinha anunciada no mês passado a abertura da Documenta XI, em Kassel, comissariada pelo nigeriano Okwui Enwezor. Consta que a sua eleição para comissário desta exposição não se deve tanto ao facto de ser historiador de arte, mas antes por ser encarado como um “intérprete cultural”. Porquê agora a necessidade de um “intérprete cultural” para comissariar exposições onde participam artistas não ocidentais?

Gerardo Mosquera, no artigo “Some Problems in Transcultural Curating”, afirma que tem havido interesse crescente pelo trabalho de artistas não ocidentais e um aumento de exposições transculturais. No entanto, ainda subsiste um sistema centralizado de museus, galerias, publicações, etc, que se baseia em critérios eurocêtricos. Para tentar

¹ *Público*, 9 de Junho de 2002.

ultrapassar este esquema centro-periferia quanto às exposições, Mosquera afirma a necessidade de haver representantes da cultura ou região representada que funcionem como uma espécie de conselheiros no processo de comissariado. O que é sugerido aos comissários, administradores artísticos e artistas através da Europa, é tentar encontrar maneiras para uma compreensão profunda que atravesse fronteiras nacionais, culturais e étnicas.

Segundo o argumento que circula pelos meios multiculturais, é como resultado da situação pós-colonial, das migrações económicas e da situação política em muitas regiões, que populações provenientes de África, Ásia ou América Latina, têm vindo a fixar-se nas últimas décadas nas grandes cidades europeias. Parece que estas mudanças demográficas nos países europeus forçaram os governos a desenvolver políticas que tentam lidar com a existência de comunidades culturalmente distintas, assim como fazer face à crescente proliferação de partidos de extrema direita, de manifestações de racismo e xenofobia.

Surgem cada vez mais iniciativas com o intuito de debater as alterações provocadas pela presença do Outro agora dentro das próprias fronteiras da Europa.

Uma importante instituição de Lisboa, a Culturgest, organizou este ano o *Festival Europa*, onde se tentava reflectir sobre o que se entende por “cultura europeia”:

“O Festival Europa iniciar-se-á com a visão crítica e apocalíptica desse escritor polémico que foi Céline; apresentará uma obra dos últimos artistas que representam em ramanhol, uma língua minoritária em Itália; mostrará as músicas de artistas cabo-verdeanos radicados em Lisboa; de uma cantora portuguesa que vive entre Bruxelas e Marraquexe, de uma cantora egípcia radicada em Londres; de um grupo alemão que interpreta canções judias do ‘gueto’, que há dezenas de anos circulam pela Europa;

apresentará histórias de uma são-tomense a viver em Viseu; de um escritor e actores egípcios que viajam literalmente num autocarro; de uma coreógrafa de Burkina-Faso a viver em Paris; de uma companhia de leste que dramatiza a *Odisseia*.”²

Havia ainda um ciclo de conferências entitulado “O contributo dos não-europeus na construção da cultura europeia contemporânea”. A exemplo de algumas destas conferências pode citar-se: “Para além da etnomusicologia: o fenómeno da ‘World Music’ na Europa”, por Luís Maio, “As políticas do ‘Outro’”, por Johannes Odenthal, “O contributo dos jovens criadores africanos para a arte contemporânea portuguesa”, por Brassalano Graça, etc. A Cultura Europeia, segundo os organizadores deste festival, não recai só num conjunto de obras antigas que servem de arquétipos a comunidades, regiões ou países europeus, mas passa antes pela diversidade cultural e pela circulação livre de artistas e obras de arte, pois a história da Europa é uma história de deslocamentos, de migrações de povos, de viagens e circulação de obras e ideias. Ideia esta que é reforçada agora pela chegada de pessoas de outros continentes ou regiões culturais que “buscam na Europa alguma paz e melhor qualidade de vida”, como vem escrito na apresentação do programa.

“O tema central deste Festival é a Europa; a Europa apocalíptica ou optimista, a Europa multicultural, a Europa dos Imigrantes, a Europa dos deslocamentos e daqueles que passam a vida circulando no seu interior.”³

É esta ideia de uma nova Europa, uma Europa já não nacional, mas multicultural, e as políticas artísticas que foram surgindo para dar conta dessa situação, que vai ser o tema deste trabalho. Vai debater-se sobretudo sobre a questão do pós-modernismo, da identidade cultural,

² Introdução ao programa do Festival Europa, Lisboa, Culturgest, 2002.

³ Introdução ao programa Festival Europa, Culturgest, 2002.

do surgimento de categorias como Arte Étnica, do interculturalismo e sobretudo do multiculturalismo que parece implicar ao mesmo tempo um envolvimento político com o reconhecimento institucional dos artistas até agora marginalizados, e um renovado fascínio pelo Outro exótico.

O Pós-modernismo e a identidade cultural

O conceito de modernidade era caracterizado por ideais progressivos, emancipatórios e por de um desejo de unidade baseado num projecto universalista em que transparecia uma visão global e integrada do lugar do indivíduo na história e na sociedade. Assentava também na noção de que existia um centro legítimo que exercia o controlo e determinava as hierarquias. Qualquer noção de diferença ou expressão local que interferisse com a ideia de universalidade, era suprimida. A modernidade considerava a periferia como “atrasada”, necessitando por isso de ser integrada ou assimilada ao modelo de racionalidade que acompanhava a expansão da metrópole.

No entanto, qualquer destas influências que a modernidade trazia eram vistas como ameaças à cultura original da região afectada. A identidade na modernidade era tida como pré-determinada e imutável, equivalente com as noções de indigenismo e nacionalismo, e representando uma cultura “pura” ou “autêntica”.

Até recentemente, a identidade era vista como algo de permanente, algo que se formava na infância e que permanecia mais ou menos inalterável e unificado ao longo da vida. As fronteiras do “eu” eram fixas e estabelecidas em oposição ao que ficava fora dele, ou seja, em contraste com o Outro. Qualquer definição do “eu” têm de incluir uma definição do Outro, pois ao definir o que é europeu, há que definir também o que não é. Por isso, as identidades têm sido a fundação em que as oposições entre valores culturais se construíram. O pensamento

ocidental tem sido dominado por uma série de oposições binárias que concorrem para privilegiar determinados conceitos em favor de outros, como é o caso do ocidental sobre o não ocidental, o puro sobre o híbrido, a mente sobre o corpo, o masculino sobre o feminino, etc. As valorizações que decorrem destas oposições fazem com que se estabeleça uma hierarquia em que um grupo de conceitos, e depois um grupo de pessoas a eles associados, é diminuído e tornado Outro pela comparação com os termos primários dominantes. Ao dividir e privilegiar certos valores culturais sobre outros, está-se igualmente a afirmar que não partilham um mesmo espaço, o seu posicionamento dentro deste sistema binário é diferente. Além disso, não é possível ignorar que os indivíduos, como sujeitos históricos que são, estão localizados de forma diferente dentro da estrutura de poder consuante a raça, o género, a origem, etc.

Questões acerca do posicionamento são então centrais para que seja possível um diálogo transcultural. Estas questões tornaram-se particularmente importantes num momento como este, em que as fronteiras geopolíticas estão a ser radicalmente alteradas devido ao fluxo de informação e população. Não só as fronteiras se tornam mais fluidas à medida que a diáspora aumenta, como também os modos anteriores de identificação estão a sofrer uma alteração radical. O sujeito pós-moderno deixa de ser visto como tendo uma identidade fixa, essencial e estável, para passar a ser encarado como fragmentado, composto não de uma mas de várias identidades que por vezes são até contraditórias. A própria construção da identidade cultural, ou seja, aqueles aspectos que surgem da pertença a culturas nacionais, étnicas, raciais, linguísticas e religiosas, é um processo que se torna cada vez mais provisório, variável e problemático. Segundo Stuart Hall:

“A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas

quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”⁴

Ernest Laclau, mencionado por Stuart Hall, fala também na existência de um “deslocamento”:

“Uma estrutura deslocada é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por “uma pluralidade de centros de poder”.

Assim, as sociedades da modernidade tardia deixam de ter um único princípio articulador ou organizador, elas são caracterizadas, segundo Laclau, pela ideia da “diferença”. São as diferentes cisões que afetam as sociedades que criam uma variedade de posicionamentos para os indivíduos, em que as várias identidades são estruturas abertas e articuláveis entre si. Um exemplo disto, é o que se entende pelo termo diáspora. Este refere-se às situações em que os indivíduos elaboram a sua identidade com base no sentimento de se encontrarem divididos entre duas lealdades contraditórias: o local de origem e o sítio onde vivem e se inserem socialmente.

A posmodernidade não trouxe só o sujeito fragmentado, mas foi também responsável por um questionamento do monopólio e da soberania cultural ocidental através de um processo de desmascaramento da razão, uma deslegitimação do conhecimento, e de uma obsessão pelos fragmentos socioculturais e pela intertextualidade. Reconheceu a existência da multiplicidade de significados e de uma pluralidade de culturas, questionando ao mesmo tempo a suposição de que a cultura e a sociedade seguem numa direcção histórica e politicamente determinada.

A pós-modernidade e a globalização eram então entendidas como uma correcção dos esquemas eurocêntricos.

⁴ Stuart Hall (1997), p 13.

Surgiram também os chamados intelectuais pós-coloniais, como Homi K. Bhabha, Edward Said, Okwui Enwezor, Bell Hooks, Kobena Mercer, etc. Por exemplo, Homi K. Bhabha fala do intercâmbio entre as culturas, nos espaços dialógicos em que se sobrepõem e confundem a hegemonia ocidental e a subalternidade do Outro.

No entanto, será que a pós-modernidade, com todas as suas críticas ao sistema hegemónico estabelecido por uma cultura ocidental auto-centrada, alterou as relações de poder entre esse centro e as periferias? Será que foi capaz de oferecer abordagens alternativas que provocassem um verdadeiro processo de descolonização?

O pós-modernismo afirma que a distinção entre centro e periferia se desmantelou, que já não é uma oposição válida, por isso não serve de nada continuar a ver determinadas populações como vítimas da colonização:

“(...) the center itself has become the periphery since it has become fragmented into dissident micro-territories which fracture it into constellations of voices and a plurality of meanings.”⁵

Passa então a ideia que dentro do pós-modernismo há espaço para a diferença, para a pluralidade, a heterogeneidade e a dissidência. Tal como diz Lyotard, o pós-modernismo “refines our awareness of difference”, abre o campo teórico e crítico de modo a incluir e legitimar as discussões acerca da alteridade e da diferença. No entanto, segundo Nely Richard, para aquelas culturas marginalizadas pelas estruturas hegemónicas e pelos modelos de identidade e representação auto-centrados, o pós-modernismo parece que se tornou no receptáculo oficial para a ideia da diferença. O ênfase posto nas especificidades, nas minorias sociais, nas tradições, no regionalismo e nas formas de conhecimentos localizadas, acabam no entanto por torná-los indistinguíveis e intercambiáveis numa espécie de economia em que

⁵ Nely Richard, “Postmodernism and Periphery”, p 11.

valem apenas pela sua marcada alteridade. O pós-modernismo acaba assim por ser mais um mecanismo integrador da diferença:

“Postmodernism defends itself against the destabilising threat of the ‘other’ by integrating it back into a framework which absorbs all differences and contradictions. The centre, though claiming to be in desintegration, still operates as a centre: filing away any divergences into a system of codes whose meanings, both semantically and territorially, it continues to administer by exclusive right.”⁶

O reflexo nas exposições

Uma primeira tentativa de diálogo entre a arte ocidental e a não ocidental, foi a exposição de 1984, *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (Museum of Modern Art, New York), que pressupunha a existência de uma afinidade entre a arte “primitiva” e as vanguardas modernistas. Numa das várias críticas à exposição, James Clifford sugere que as categorias “primitivas” foram seleccionadas nesta exposição para se assemelharem a representações modernistas, isto é, esta selecção de trabalhos é ela mesma uma construção de “ ‘modern’-looking tribal objects”⁷. A apropriação da alteridade, a constituição da arte não ocidental à sua própria imagem e a descoberta de categorias humanas universais e ahistóricas, são algumas das qualidades deste modernismo desenvolvido nesta exposição, que ignora o contexto imperialista e colonialista que rodeou todo este processo de apropriação dos objectos “primitivos”. Os objectos “primitivos” encontram-se deslocados do seu contexto cultural original

⁶ Nely Richard, “Postmodernism and Periphery”, p 11.

⁷ Clifford, J. (1988), “Histories of the Tribal and the Modern”, in *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, pag. 192.

e um enquadramento histórico não parece ser necessário para a sua apreciação estética.

As primeiras exposições a colocar a questão do descentramento cultural foram *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, Paris) e *The Other Story. Afro-Asian Artists in post-war Britain* (Hayward Gallery, Londres), ambas em 1989.

Em *Magiciens de la Terre*, era proposto um encontro não hierarquizado entre obras de artistas contemporâneos ocidentais e artistas de circuitos artísticos periféricos. Segundo o comissário da exposição, Jean-Hubert Martin, pretendia-se reunir artistas provenientes dos centros artísticos relacionados com a vanguarda ou que apresentassem ligações com culturas não europeias; artistas afro-asiáticos radicados no Ocidente, mas cujos trabalhos incluem elementos das suas raízes culturais; artistas pertencentes às periferias, trabalhos ligados a cerimónias, rituais, religião, etc, trabalhos tradicionais que mostram a assimilação de influências externas, trabalhos baseados na “imaginação do artistas” e obras de artistas com formação ocidental. *Magiciens de la Terre* pretendia ser então a primeira exposição de arte contemporânea a nível mundial, questionando a divisão entre culturas ocidentais e as outras. No entanto, ao observar os critérios de selecção, vê-se que existe ainda a ideia de que estas outras culturas não fizeram mais do que deixar-se contaminar pela influência ocidental.

Apesar das correcções autoreflexivas e da vontade de estabelecer uma situação de diálogo entre os artistas dos centros ocidentais e os das periferias sociopolíticas, esta exposição foi considerada como mais uma operação eurocêntrica e hegemónica, que não conseguia desprender-se da ideia de “primitivismo”, ficando a junção de obras de artistas ocidentais e não ocidentais reduzida a uma mera confrontação estética que pressupunha sempre a superioridade da cultura ocidental. Como comentou Gavin Jantjes:

“Es a la vez uma ilusión y um error histórico el pensar que por el simple hecho de organizar una exposición conjunta se pueda hablar de igualdad en la arena cultural.”⁸

Surgiram depois várias exposições como resposta a *Magiciens de la Terre*. Susan Vogel apresentou em Nova York *Africa Explores. 20th Century African Art* (Center for African Art, 1991), na qual olhava para a arte africana do século XX na sua relação com as economias marginais de produção e representação, assim como nas interferências com a vanguarda metropolitana. A Bienal de Veneza, de 1993, também coordenada por Susan Vogel, expunha artistas já não caracterizados pelo carácter etnográfico, mas antes influenciados pela estética transcultural dos países ocidentais. Outras exposições, como *África hoy* (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1991), *Rencontres africains* (Institut du Monde Arabe, Paris, 1994), *Otro país. Escalas africanas* (Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1994) e *Stories about Modern Art in Africa* (Whitechapel Art Gallery, Londres, 1995) contribuíram para o conhecimento de artistas africanos que trabalham nos chamados “interstícios da pós-colonialidade”.

Com o propósito de colmatar a invisibilidade e a ignorância acerca da produção dos artistas não europeus residentes no Ocidente e a sua problemática posição dentro da história do modernismo, Racheed Araeen comissariou a exposição *The Other Story. Afro-Asian Artists in post-war Britain*, composta de obras de artistas que o próprio Racheed Araeen caracterizou de ecléticas e cada vez mais desenraizadas da sua cultura de origem.

Uma tentativa de maior comunicação entre as diversas culturas deu-se também através de outras exposições. Por exemplo, *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 1980s* (Museum of Contemporary Hispanic Art, New Museum of Contemporary Art, Studio Museum on Harlem, 1990), situou no mesmo plano apreciativo artistas

⁸ Gavin Jantjes citado em Anna Maria Guasch (2000), p 564.

reconhecidos e outros pertencentes a minorias étnicas, religiosas ou sexuais dos Estados Unidos, evidenciando os problemas das minorias negras, as relações problemáticas com a América Latina, o trabalho profissional dos artistas pertencentes a minorias, etc. Outra exposição, *Cocido y crudo* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994), tentava questionar a oposição entre “primitivo” e “civilizado” através de uma confrontação estética. No entanto, esta exposição foi alvo de inúmeras críticas visto implicar uma homogeneização ocidentalizante, ou seja, trespassava a ideia de que por todo o mundo se estava a fazer o mesmo tipo de arte.

Durante este processo, foi também posta em causa a hegemonia do olhar ocidental e do papel do comissário. Este tornou-se num quase explorador pós-colonial que determinava os contactos entre as várias expressões artísticas e produzia relatos que se assemelhavam a um novo episódio dos “descobrimientos”. Por isso, gerou-se uma certa resistência e apego à ideia de marginalidade, visível sobretudo nas chamadas bienais periféricas, isto é, bienais que se localizam fora dos grandes centros artísticos, como por exemplo em La Habana, Istambul, Joanesburgo, Sidney, etc. Essas bienais periféricas, além de ampliar os mapas oficiais da representação artística, tentam articular uma cultura da diferença não ocidental, um espaço aberto de confrontação onde se diluem fronteiras em experiências intersubjectivas e colectivas.

Este é um tipo de arte que assume plenamente a globalização da cultura e a reconstrução do modelo ocidental. A arte periférica é aquela que por razões políticas e económicas está afastada do poder e da cultura hegemónica, mas embora oscilando entre as suas raízes e a modernidade, não chega a ser encarada como a arte dos Outros. Um exemplo de arte periférica é aquela que se classifica de latino-americana. O que distingue, segundo Anna Maria Guasch (2000), a arte periférica da arte produzida pelas minorias é a sua relação com o centro, a arte periférica procura sempre o centro, pois a distância entre este e a periferia está constantemente em reformulação.

Alguns autores, como Thomas McEvilley, afirmaram então que a identidade não era a problemática fundamental, mas sim a questão da representação. Assim, muitos artistas ocidentais, numa tentativa de evitar descrever o Outro, viraram-se para a análise das suas próprias posições privilegiadas, revelando um sistema de opressão invisível. Por exemplo, Hans Haacke e Krzysztof Wodiczko trabalham sobre a forma como são mantidas hierarquias opressivas, revelando os vínculos entre economia, política e estética, no caso de Haacke, ou sugerindo uma relação entre a retórica totalitária do comunismo e as mensagens autoritárias do Governo dos Estados Unidos. Também os artistas não ocidentais ou não “brancos”, começaram a explorar a questão dos estereótipos. Exemplo disso foi a exposição *Black Male* (Whitney Museum, 1994), sobre a natureza das representações da masculinidade negra na América.

O conceito de hibridismo também começou a aparecer na oscilação de alguns artistas entre o local e o internacional, como é o caso de Yasumasa Morimura, que posa em quadros inspirados em obras da história da arte ocidental, ou o de Wang Guangyi, que pratica um “Pop Político”, fundindo imagens de propaganda comunista e de publicidade ocidental.

Multiculturalismo e Interculturalismo

As apropriações e transações à escala global de recursos e práticas não ocidentais são processos que muitas vezes não deixam de estar submetidas às lógicas dos países ocidentais. Rustom Bharucha, no artigo “Interculturalism and its Discriminations”, dá um exemplo flagrante disto mesmo e que diz respeito à globalização dos direitos de propriedade intelectual. As leis de propriedade intelectual não costumam reconhecer as contribuições artísticas e científicas de muitas das culturas não ocidentais, e quando isso acontece, as culturas serem

reconhecidas, é-lhes negado os direitos de autor. Existe também um desnível entre os vários tipos de conhecimento que saem desses países, desprotegidos no que diz respeito aos direitos de propriedade intelectual, e os materiais que entram vindos dos chamados países desenvolvidos, completamente protegidos na sua autoria por acordos internacionais e ameaças de sanções.

Matérias primas, técnicas e conhecimentos tradicionais dos países não ocidentais podem ser transportados, trabalhados e convertidos em produtos “originais” que serão depois comercializados. Os recursos culturais dos grupos indígenas ou de comunidades tribais parecem ser os mais vulneráveis a estes processos de apropriação e comercialização, pois a sua posse não pode ser atribuída a ninguém em particular, pertencem à comunidade. A nível legal, a posse individual está mais regulamentada e por isso pode ser melhor defendida do que a pertença comunitária.

Bharucha conta ainda um caso específico. Se um artista contemporâneo incorporar nos seus trabalhos as técnicas de algum artesão indígena, esse artista não tem qualquer obrigação de reconhecer a contribuição do artesão. Como Rustom Bharucha diz, estas situações de anonimato são exploradas segundo o princípio da “universalidade”, através do qual o “património comum da humanidade”, mediante alguns ajustamentos, se transforma em propriedade particular de indivíduos ou companhias.

Por isso, há que distinguir neste conjunto de trocas entre culturas, os processos que pressupõem uma globalização das práticas designadas de interculturais. O interculturalismo, descrito como a troca de culturas através das nações, não só se opõe às acções de uma globalização mais feroz, mas também às apropriações do conceito de “nacional” e todas as suas implicações tal como é feita pelos partidos da extrema direita. No entanto, muitas vezes os termos “intercultural” e “global” são usados como sinónimos, principalmente no mundo ocidental onde a globalização é mais promovida. Os “resultados emancipatórios” e a ilusão de um nivelamento das diferenças entre os

países são postos em causa pelo desmascaramento da hegemonia económica da globalização e dos seus efeitos distintos para os países ocidentais e para os do “Terceiro Mundo”. Por isso a globalização nestes últimos não pode ser a mesma coisa que as práticas interculturais.

O interculturalismo engloba então várias possibilidades de dissidência com a globalização. No que se refere às práticas artísticas, inclui tanto artistas que procuram um contacto com outros a nível pessoal e criativo sem pretender algum tipo de reconhecimento dentro das suas culturas específicas, como aqueles que possuem um discurso que artístico que se opõe à lógica do mercado, ou mesmo aqueles que decidem deliberadamente sair do mercado e procurar diferentes formas de intervenção cultural. O interculturalismo é entendido então como uma forma de resistir e subverter o capitalismo global a partir do interior das suas próprias fileiras, pois a oposição à globalização não se pode restringir ao contexto dos países não ocidentais. Assim, Bharucha afirma que:

“The interculturalist is more of an infiltrator in specific domains of cultural capital, which could exist in First and Third World contexts as well. The ubiquity of global capitalism compels the interculturalist to negotiate different systems of power in order to sustain the exchange of cultures at democratic and equitable levels.”⁹

A aparente transcendência das fronteiras nacionais proposta pelas práticas interculturais, faz com que se crie a ideia de uma rejeição das identidades e pertenças nacionais, de que ao longo dos contactos transnacionais é premissa necessária a resistência à especificidade histórica e política e sobretudo ao nacionalismo. Esta ideia associada a um interculturalismo mais liberal baseia-se no argumento de que o mundo está num processo de mudança de uma fase nacionalista para uma fase cultural, de que é preferível distinguir áreas culturais do que

⁹ Rustom Bharucha (1999), p 8.

falar em nações. Ora, o que Bharucha diz é que este tipo de afirmação, além de não corresponder à situação actual, pois vê-se cada vez mais um surgimento do nacionalismo e do fascismo em muitas partes do mundo, assenta na distinção clara entre uma “fase cultural” e uma “fase nacionalista”, que é uma separação discutível principalmente em contextos pós-coloniais. Além disso, os conceitos de “nacionalismo” e “nacional” não são equivalentes, assim como também o interculturalismo ocidental neo-liberal e anti-nacionalista, que promulga um pós-nacionalismo, é distinto daquele defendido pelos que vivem em países não ocidentais. Como ironicamente afirma Rustom Bharucha, o interculturalismo destes últimos:

“(…) begins with the trauma of having to obtain a visa on our much maligned, if not degraded passports, in order to travel not merely to ‘the West’, but to almost any country in Asia, Africa or the Middle East. (...) I am marked along with my fellow-citizens as a potential illegal immigrant, if not a terrorist”¹⁰

Embora pareça funcionar fora das fronteiras oficiais, este tipo de interculturalismo estabelece previamente as rotas do intercâmbio cultural e as zonas de interacção, sendo por isso muito difícil quebrar as dicotomias Norte/Sul ou aproximar as culturas do Sul, por exemplo, porque não há caminhos alternativos em termos de estruturas de representação e infraestruturas de apoio:

“Indeed, the ‘crossroads’ of cultural exchange are often substituted by the ‘inroads’ of institutionalised interculturalism”¹¹

Este interculturalismo institucionalizado opõe-se a uma das premissas sobre a qual reside o interculturalismo enquanto teoria e

¹⁰ Rustom Bharucha (1999), p 11.

¹¹ Rustom Bharucha (1999), p 11.

prática: o princípio crítico do voluntarismo. É este que permite distinguir entre o interculturalismo e um outro tipo de discursos designados de multiculturalismo, que não funcionam numa base voluntarista.

O interculturalismo apresenta assim alguns constrangimentos de que é preciso ter consciência, senão pode designar apenas as trocas culturais entre artistas por mera curiosidade de conhecer outras culturas, um rejuvenescimento por integração de novos elementos, uma diversão exótica ou um turismo cultural.

Alguns pontos de vista tendem a essencializar o interculturalismo, atribuindo-lhe o estatuto de estado primordial que foi sendo substituído pela ideia do estado-nação. Ao longo da história e através de elementos da cultura popular (o chá inglês que afinal vem da China e da Índia, por exemplo), podia ver-se que as pessoas sempre foram interculturais, posição esta que tem o seu corolário na frase de Kobena Mercer “interculturality is ordinary”.¹² O que estaria a acontecer agora seria um regresso ao intercultural. Mas nem todas as importações se podem qualificar como interculturais, é preciso uma perspectiva crítica para analisar a contextualização dessas importações, pois uma vez apropriadas e tornadas “nativas”, depois de algum tempo elas deixam de se caracterizar como interculturais e começam a apresentar novas formas.

Mas o que é importante ressaltar do interculturalismo é que este é de alguma forma independente dos processos políticos mais vastos, pois as políticas e a ideologia tendem sempre a determinar e fixar na forma de códigos rígidos que reproduzem as estruturas de poder a fluidez subjacente às práticas interculturais. Por isso, o desafio de qualquer praticante intercultural é conseguir descolar-se das hegemonias existentes, subvertendo e trabalhando contra as normas estabelecidas.

Outro dos discursos culturais que se confunde com o interculturalismo é o multiculturalismo. Enquanto o interculturalismo é

¹² Kobena Mercer citado em Rustom Bharucha (1999), p 12.

uma intervenção voluntarista circunscrita pelas actividades do Estado e pelas demandas do mercado, o multiculturalismo é identificado com as políticas culturais oficiais das democracias ocidentais. Estes países podem formular políticas multiculturais, mas não interculturais, porque o intercultural encontra-se sempre à margem do controlo directo do estado. Além disso, o multiculturalismo preocupa-se com a maneira como coabitam as diferentes culturas e grupos étnicos através do estabelecimento de um modelo de cidadania comum. Ao contrário, o interculturalismo pressupõe uma maior flexibilidade ao explorar e subverter os variados modos de ser cidadão nos diferentes contextos nacionais. Isto é conseguido através de subjectividades onde as actividades do Estado têm uma menor mediação. Por isso o interculturalismo não têm sido tão teorizado como o multiculturalismo, que se encontra submergido numa série de discursos ideológicos contraditórios.

Constituído como política estatal e discurso hegemónico, o multiculturalismo está ligado à diáspora pós-colonial, à chegada de mão de obra das antigas colónias que vieram estabelecer-se nas grandes cidades dos países ocidentais. Na continuação do processo de tornar estas populações em cidadãos submissos, e depois de políticas assimilacionistas nacionalistas, o Estado lançou a partir de meados dos anos 70 um multiculturalismo que tende para a integração dos imigrantes. Dentro da retórica do respeito pelas diferenças culturais, a liberalização das políticas multiculturais fizeram com que de despolitizasse a questão da raça e dividisse comunidades mediante um ênfase na multiplicidade cultural das identidades étnicas. O multiculturalismo acabou por ser uma forma de promover o sectarismo e perpetuar uma política do “divide and rule”, desta vez encoberta pela ideia de respeitar a pluralidade das identidades e das etnicidades.

Críticas surgiram a comparar o multiculturalismo a mais uma forma de racismo, um racismo que respeita a identidade do Outro e que o vê como fechado numa entidade autêntica que se distancia da cultura dominante:

“ [T]he multiculturalist respect for the Other’s specificity is the very form of asserting one’s own superiority.”¹³

Já o interculturalismo é visto antes como apagando todas as distinções através da suposição de um universalismo partilhado (ao contrário do universalismo privilegiado do multiculturalismo).

Enquanto alguns o equivalem ao racismo, outros, como é o caso de Ella Shoat e Robert Stam, defendem a validade de um tipo de multiculturalismo capaz de exercer uma crítica ao pensamento eurocêntrico. Estes autores dizem mesmo que não se pode equiparar racismo e eurocentrismo, pois é possível ser anti-racista e eurocêntrico ao mesmo tempo. O seu argumento em defesa de um “multiculturalismo policêntrico” contra um “pluralismo liberal”, baseia-se na capacidade que o primeiro possui para questionar e sobretudo desconstruir o pensamento eurocêntrico, ou seja, um tipo de pensamento que toma a Europa como o centro gravitacional do mundo e única fonte de significação, visível em ideias que dão como certo que a história é a história europeia, a literatura é a literatura europeia, etc. Segundo Ella Shoat e Robert Stam, o multiculturalismo policêntrico admite a existência de muitos centros culturais dinâmicos, ele relativiza a Europa, oferece uma visão mais igualitária das relações sociais, reclama uma reestruturação profunda e uma reconceptualização das relações de poder entre as comunidades culturais, aproxima comunidades minoritárias, desafia as hierarquias, defende os marginalizados e os oprimidos, pensa a partir da periferia, afasta um conceito de identidade que seja essencialista, vê antes estas como múltiplas, instáveis, historicamente diversificadas, o multiculturalismo policêntrico é recíproco e dialógico,... E continuam a enumerar as vantagens deste multiculturalismo policêntrico para concluir que:

¹³ Slavoj Zizek citado em Rustom Bharucha (1999), p 14.

“Para nosotros, el multiculturalismo significa ver la historia del mundo y la vida social contemporánea desde la perspectiva de la igualdad radical de los pueblos en estatus, potencial y derechos. El multiculturalismo descoloniza la representación no sólo en cuanto a artefactos culturales - cánones literarios, piezas de museo, tipos de cine -, sino también desde el punto de vista de las relaciones de poder entre comunidades.”¹⁴

O discurso de Shoat e Stam sobre a desconstrução do pensamento eurocêntrico é caracterizado por Rustom Bharucha como proteccionista, além de ignorar que o racismo pode ser alimentado por valores eurocêntricos.

Apesar deste tipo de discurso, a maior parte dos comentários ao multiculturalismo, tal como é praticado pelas instituições ocidentais, vê este como uma resposta à pressão do mundo pós-colonial por forma a enquadrar de algum modo os efeitos diversos que tiveram estas migrações globais entre as periferias e os centros e dar conta também das múltiplas comunidades que se originaram nas metrópoles. O multiculturalismo parece assim não ter feito nada para mudar a ordem anterior e as oposições binárias entre o Ocidente e os Outros. O multiculturalismo é suportado pela incapacidade do mundo ocidental de entrar num diálogo igual com os outros e abdicar da ideia de monopólio sobre a produção de significados. O Ocidente tem sempre a tendência para se re-centrar.

O estado conseguiu criar medidas que dêem conta da situação actual sem no entanto perturbar as relações de poder estabelecidas. Se virmos a quem é dirigido o multiculturalismo, podemos perceber que este faz parte desses “mecanismos correctivos”. No que diz respeito à arte, o multiculturalismo está associado a dois processos que são na sua essência conservadores. O primeiro relaciona-se com a ideia de um rejuvenescimento das características do modelo dominante do Ocidente,

¹⁴ Ella Shoat e Robert Stam [2002 (1994)], p 24.

o modernismo, através da incorporação de elementos exteriores (tal como elementos do “primitivismo” serviram para criticar a tradição clássica), e o segundo com a crescente onda de realismo sentimental que esteticiza a condição do oprimido.

Uma oposição ao multiculturalismo entendido como um desejo excessivo pelo Outro, uma preocupação não pela cultura desse Outro na sua especificidade, mas mais pela mística da sua diferença, é aquele que é proposto por alguns autores e que toma o nome de “New Internationalism”. Este afirma que nenhum artista deveria ser diferenciado ou discriminado com base no seu país de origem, tomando precedência a obra de arte e as suas regras de produção e legitimação em termos estéticos, históricos, de localização e significação, que não derivam necessariamente de nenhuma cultura específica.

Não se trata de uma questão de eliminar diferenças, mas de reconhecer o papel histórico que os artistas não ocidentais tiveram na desconstrução dos discursos dominantes.

A Qualidade Artística

A tradicional história da arte era ao mesmo tempo linear e fundada nos princípios lógicos do progresso. Quando falava em Arte estava implicitamente a referir-se à arte ocidental, assim como o artista moderno era sempre o artista ocidental, pois o Outro era apenas reconhecido quando era alvo de uma colonização, apropriação e incorporação de maneira a reforçar a identidade cultural do Ocidente. Era a ideia de um universalismo que tentava fazer crer que havia apenas um único conceito de arte e uma única direcção no desenvolvimento de todas as culturas. A cultura ocidental seria o centro

e a vanguarda, servindo o seu progresso de modelo para o resto do mundo.

A ideia de “qualidade” funcionaria aqui como o mecanismo que nivelaria todas as diferenças na arte, seria um padrão universal e irrefutável que se encontra bem presente na interpretação formalista que Clement Greenberg faz da arte moderna. Baseada nos conceitos de pureza, qualidade e autonomia do meio expressivo, a sua interpretação tornou-se depois na teoria de arte dominante, preconizando valores que ainda hoje são utilizados para definir a arte ocidental, ou seja, o modernismo estabelecia a autonomia dos critérios artísticos e é mediante esta independência de critérios que muita da arte ocidental ainda hoje funciona.

A arte aparecia assim segundo um princípio mistificador, era vista como uma entidade autónoma que não devia ser julgada por critérios que se situassem fora das suas fronteiras estéticas.

O etnocentrismo nas artes recai então sobre a noção de uma qualidade que é capaz de transpor fronteiras, sendo legitimamente definida por quem exerce o poder. A ideia de “qualidade artística” tem sido usada pelos comissários e outras figuras institucionais como uma forma efectiva de legitimar as suas políticas. Na visão destes, os critérios que definem a Qualidade prevalecerão independentemente do contexto a que se referem.

A qualidade é o que por vezes falta às “minorias étnicas”, mas é dito que quando estas a tiverem serão reconhecidas, como fica patente nesta frase atribuída ao romancista americano Saul Bellow: “When the Zulus produce a Tolstoy, we will read him [the Zulu Tolstoy].”¹⁵ Isto não só admite que os Zulus têm de se adequar aos padrões de excelência determinados pela Europa, como também afirma que nada no património cultural dos Zulus pode servir de referência.

É com estas normas hegemónicas de avaliação da qualidade e de definição de arte ocidental (e implicitamente a de arte não ocidental), estabelecidas pelas galerias de arte, pelos centros culturais, teatros e

¹⁵ Citado em Rustom Bharucha (1999), p 16.

outras instituições, que os artistas não ocidentais se depararam. A rejeição do seu trabalho pode ocorrer por serem:

- (a) *too different* ('Your work is interesting but we don't know where you're coming from, of course, we wouldn't want to misrepresent you, therefore...').
- (b) *not different enough* ('Your work is not sufficiently authentic. We're looking for something typically Indian').
- (c) *just like us* ('Why is your work so modern?').¹⁶

Estes são argumentos que pressupõem o que Paul Gilroy chama de "ethnic insiderism", isto é, os artistas têm que restringir o seu trabalho às características tipicamente reconhecidas da sua cultura. Por isso Rustom Bharucha diz que é tão difícil a artistas provenientes de países não ocidentais desligarem-se destas características, uma vez que há poucas oportunidades fora dos estereótipos étnicos. Seguindo a lógica do " 'Be othered or perish' (...) the *sine qua non* of multicultural survival"¹⁷, a tentação de um cultivo da alteridade é então grande. Este é o caso dos nativos norte-americanos, na medida em que existe de facto um mercado para trabalhos que possuam elementos reconhecidos pela sociedade branca como característicos dos "índios", não só em termos de trabalhos tradicionais, mas também no que se refere a um "modernismo re-etnicizado". São formas que perpetuam a exotização e a gueticização, ao mesmo tempo que encobrem os problemas reais dessas comunidades e as mantêm num estado de subordinação cultural e legal.

O privilégio de um único critério na definição da noção de qualidade, ignorando a sua variedade segundo as culturas, as classes, o género, etc, é propagado através da educação e dos círculos artísticos, o que faz com que as audiências não se interessem pelo tipo de arte praticada pelos artistas não ocidentais. Estes encontram-se presos num sistema que ao mesmo tempo que lhes permite obter fundos para

¹⁶ Rustom Bharucha (1999), p 18.

¹⁷ Rustom Bharucha (1999), p 18.

prosseguir o seu trabalho, os encerra em enclaves étnicos, impedindo que tenham qualquer papel interventivo no panorama cultural nacional. Definindo-os pela sua etnicidade, estes artistas apenas podem exhibir o seu trabalho em circuitos marginais ou locais específicos para arte não ocidental, como os museus antropológicos, por exemplo.

Esta é uma situação explicitada na conversa que Pep Subirós, comissário da exposição “Àfriques: l’artista i la ciutat” (Barcelona, 2001), tem com a artista nigeriana radicada em Londres, Sokari Douglas Camp, aquando do convite para participar na referida exposição:

“¿Otra vez otra exposición de arte africano? - exclamó cuando le expliqué muy por encima mi proyecto - . Estoy harta, me dijo con amabilidad pero sin concesiones. Está cansada de ser tenida en cuenta sólo como una artista africana, que la clasifiquen como una artista “étnica”, “de interés antropológico”. Ella es artista y basta, sin denominación de origen. No és esencial para su obra que sea africana. (...) Está cansada, vuelve a decirme, de que se considere su obra como adecuada y relevante para un museo de las civilizaciones (como ocurrió en Londres durante la grande manifestación “África 95”, ocasión en la que su trabajo fue objeto de una exposición en el Museum of Mankind), o de historia natural (American Museum of Natural History, Nueva York, 1998), o de arte africano (National Museum of African Art, Washington DC, 1988 y 1997), pero no, en cambio, para museos y grandes exposiciones de arte contemporáneo. ¿Por qué no consideran a Richard Long como artista ‘étnico’? - me pregunta -. Su obra es mucho más ‘antropológica’ que la mia...”¹⁸

¹⁸ Pep Subirós (2001), “¿África o Áfricas?”, in *Áfricas. El artista y la ciudad. Un viaje y una exposición*, p 14.

O problema que estes artistas encontram é uma nova forma de neocolonialismo, pois parecendo responder às suas necessidades de promoção, não deixa de separá-los das práticas artísticas dominantes através da criação de categorias como a de Arte Étnica ou Arte das Minorias Étnicas. Estas não só homogenizam as identidades culturais como também privilegiam a noção de uma consciência “inata” do que é ser, por exemplo, “negro” ou “nativo norte-americano”, que se expressaria de forma natural. A combinação de todos estes aspectos, faz com que a identidade nunca seja discutida como uma inscrição política, sendo antes vista como algo com características bem definidas e presente em todos os membros de uma mesma cultura.

A “primitivização” continua hoje sob a forma de uma etnicização das culturas não ocidentais, tanto globalmente como dentro dos próprios países ocidentais:

“A recuperação das artes “étnicas”, provenientes de culturas “periféricas”, é um processo que (em parte graças à antropologia) conhece um evidente florescimento desde os anos 80 - da arte dos aborígenes australianos ou dos ameríndios à pintura rajastani ou à escultura do Zimbabué. Chave essencial deste jogo de recuperação (ou melhor, de apropriação) é o discurso que o envolve. Ele centra-se em noções como “diferença”, “holismo”, “misticismo” e “autenticidade”, novas visitasões de velhos enunciados modernistas sobre a “arte primitiva”.¹⁹

Rasheed Araeen equipara o título oficial de Artes Étnicas ao desenvolvimento de um “novo Primitivismo”. As designações de étnico, tribal, tradicional, comunal, etc, transmitem a ideia de modos de existência estáticos, separados do mundo ocidental através do reforçar das diferenças entre este e os Outros. Mas como já vimos, uma das características do Modernismo era a sua aspiração à universalidade, pois

¹⁹ Manuel João Ramos, “Isto não é arte etíope”, texto do folheto informativo sobre a exposição *Jembere Hailu: Pinturas. Arte Contemporânea Etíope* (Culturgest, Lisboa, 2001).

uma das suas funções primeiras era eliminar a importância das diferenças entre as culturas de maneira a atingir uma sociedade global igualitária. Então porque se dá agora, com a Pós-modernidade, uma valorização dessas diferenças? Alguns autores associam este facto a uma “filosofia de *apartheid*” ou “*apartheid* cultural”, na medida em que se criam divisões e separatismos ao estabelecer novos enquadramentos conceptuais e administrativos, como é o caso da criação da categoria de Arte Étnica. Os efeitos nefastos destas políticas são encobertos pelo financiamento separado para programas que preconizam um multiculturalismo ou diversidade cultural, parecendo dar conta das aspirações das “minorias étnicas”, pois, como afirma Rasheed Araeen, “The ‘primitive’ today has modern ambitions”²⁰. As tradições culturais que se pretendiam suprimir, voltam agora a emergir para uma continuação das relações neocoloniais através da criação deste tipo de categorias onde se inserem os artistas não ocidentais.

A ideia de “diferença” que é fundamental para a definição de Arte Étnica, constitui ao mesmo tempo a base de uma nova forma de racismo que vem atingindo a Europa desde os anos 1970. O neo-racismo, como é designado, afasta-se do racismo colonial do passado, sendo os motivos dominantes já não a hereditariedade e o sangue, ou seja, a superioridade e inferioridade dos grupos humanos, mas as diferenças culturais ou os traços identitários, entendidos de uma forma essencialista e absoluta. Assistiu-se então a uma passagem do tema da desigualdade biológica para o da absolutização e irredutibilidade das diferenças culturais. Há a noção de uma irredutibilidade e incomensurabilidade dos sistemas de pensamento e das diferenças culturais, e um desejo de distanciamento relativamente às categorias estigmatizadas, que são essencialmente as “minorias étnicas” que têm a sua origem na imigração. O neo-racismo incorpora então uma lógica iminentemente diferencialista, em que se enfatizam as especificidades culturais e identitárias e se vêem as populações extra-europeias como ameaçadoras da homogeneidade cultural ou da identidade nacional dos países europeus. Mas se a

²⁰ Rasheed Araeen (1987), “From Primitivism to Ethnic Arts”, p 18.

presença de populações estrangeiras gera receios, isto deve-se também à maneira como a cultura europeia percebe e constroi a identidade: uma entidade fixa, essencialista e baseada na raça e nas origens.

Mas o que mais flagrantemente liga esta ideologia do neo-racismo a noções como Arte Étnica, é o que João Filipe Marques, no artigo “O neo-racismo europeu e as responsabilidades da Antropologia” (2000), refere como “categorização essencialista” dos indivíduos e dos grupos, isto é, os comportamentos e as capacidades individuais seriam à partida definidos pela pertença étnica, nacional, racial, etc, e os grupos em que esses indivíduos se inseriam eram tratados como entidades social e culturalmente homogêneas, com atributos fixos e distintos dos outros grupos. A dissolução do indivíduo numa entidade colectiva e permanente como a raça, a etnia, a cultura, reduz este:

“(…) ao estatuto de epifenómeno da sua comunidade de origem ou categoria de pertença, e de suposição de que estas - a cultura, o grupo étnico, a nação - constituem realidades naturais, imutáveis ao longo da história.”²¹

O que é paradoxal é que os argumentos de legitimação da rejeição recorrem a uma parte do pensamento antropológico, nomeadamente às teorias do relativismo e do determinismo cultural. É com o intuito de “preservar” as diferenças culturais que se dá a hipervalorização das diferenças, a naturalização da cultura e a categorização essencialista que acabam por criar uma separação estrita entre culturas.

São então argumentos deste tipo que apoiam a constituição de uma classe artística à parte designada por Arte Étnica, que fazendo parte de um discurso integrista que promove a alteridade, é capaz de conter as aspirações das “minorias étnicas” a um poder significativo dentro da cultura dominante, como fica expresso nesta afirmação de Racheed Araeen:

²¹ João Filipe Marques (2000), p 45.

“Now I’m being told, both by the Right and the Left, that I belong to the ‘Ethnic Minority’ community and that my artistic responsibility lies within this categorization.”²²

Por isso o mesmo Racheed Araeen diz que emergiu, agora dentro das grandes cidades ocidentais e da cultura dominante, um novo “primitivo”.

Além disso, parece haver um fascínio e admiração do artista ocidental pelas culturas ditas exóticas. No artigo “The Artist as Ethnographer?” (1994), Hal Foster diz que enquanto alguns críticos de antropologia desenvolveram um interesse pelo papel do artista, nestes últimos tempos muitos artistas contemporâneos se têm interessado pelas práticas etnográficas. É esclarecedor ver as razões apontadas por Foster para esta valorização da antropologia na arte contemporânea. Assim, para além de alguns antecedentes, como o primitivismo, o surrealismo, a art brut, etc, no que se refere especificamente à antropologia, os motivos prendem-se com: ser vista como a ciência da alteridade; é a disciplina que toma a cultura como o seu objecto; a etnografia é considerada contextual, o que é um requerimento necessário aos artistas contemporâneos; a antropologia é tida como capaz de avaliar as práticas interdisciplinares, outro dos requerimentos da arte contemporânea; é auto-crítica, mas, como diz Hal Foster, apesar de apelar a uma reflexividade no centro, não deixa de preservar o romantismo das margens. Por todas estas características, o interesse demonstrado pela antropologia por parte dos artistas contemporâneos, faz com que valores que como a autenticidade, a originalidade ou a singularidade regressem agora como propriedades das comunidades trabalhadas pelos artistas. O que pode acontecer, é que essas características locais sejam valorizadas apenas como algo a apropriar ou desenvolver numa relação unidireccional.

Mas enquanto aos artistas europeus é permitido apropriar-se de elementos de outras culturas e englobá-los nas suas obras, dos artistas

²² Racheed Araeen (1987), “From Primitivism to Ethnic Arts”, p 10.

não ocidentais é esperado que se mantenham então dentro das tradições artísticas da sua cultura de origem. Se estes últimos resolvem integrar aspectos e práticas tidas como ocidentais, deixando assim de se enquadrar na separação moderno/étnico, os seus trabalhos são vistos como não autênticos e ocidentalizados. Por isso Radhakrishnan interroga-se:

“Por que eu não posso ser indiano sem ter de ser ‘autenticamente indiano’? A autenticidade é um lar que construímos para nós mesmos ou é um gueto que habitamos para satisfazer ao mundo dominante?”²³

Ou como diz Pep Subirós no catálogo da exposição antes mencionada:

“Pobres de aquellos artistas de origen africano que no son bastante africanos, según nuestros parámetros. Que no incluyen suficientes ingredientes ancestrales en sus telas, en sus esculturas.”²⁴

Pois, para ser autêntica a arte africana contemporânea tinha que possuir uma ligação à cosmologia, ao ritual, à religião, à natureza, etc. No entanto, a identidade europeia nunca está em questão, mesmo quando existe uma apropriação de elementos estrangeiros. Godfried Donkor, artista ganês residente em Londres questiona-se sobre esse aspecto:

²³ Radhakrishnan citado em João Pacheco de Oliveira (1998), p 68.

²⁴ Pep Subirós (2001), “¿África o Áfricas?”, in *Áfricas. El artista y la ciudad. Un viaje y una exposición*, p 11.

“Què vol dir ser “artista europeu”? Per què un artista africà s’ha de definir per la seva “africanitat”? Coneixes algun artista que es defineixi per la seva “europeïtat”?”²⁵

Quando se menciona então a questão da identidade cultural ela é imediatamente remetida para o domínio das chamadas “minorias étnicas”.

O papel dos museus na sociedade multicultural

Os museus têm justificado exposições de arte contemporânea não ocidental como resposta às novas situações produzidas pela sociedade multicultural. Até recentemente, para os museus de arte moderna e para os museus antropológicos, a arte contemporânea não ocidental era um fenómeno desconhecido. A história de arte, como já se disse, possui uma visão eurocêntrica na qual este tipo de arte não encontra lugar.

A forma como um museu de arte moderna apresenta os trabalhos de artistas não ocidentais é distinta da maneira como o faz um museu antropológico. Este, em princípio, está mais envolvido com outras culturas e mais aberto a apresentar diferentes visões da arte e da cultura, ao passo que os museus de arte moderna estão mais inclinados a integrar esses trabalhos nos seus próprios enquadramentos. Muitos dos museus de arte moderna transmitem uma espécie de definição universal da arte e conseqüentemente determinam com isso quem corresponde a ela e quem não. Os artistas que ficam de fora desse enquadramento de referência tinham de procurar outro tipo de museus, como os antropológicos.

Onde expor então a arte contemporânea não ocidental, num museu antropológico ou num museu de arte moderna?

²⁵ “Que quer dizer ser “artista europeu”? Porque é que um artista africano se tem de definir pela sua “africaneidade”? Conheces algum artista que se define pela sua “europeidade”?”, Godfried Donkor citado no prospecto da exposição *Áfriques: l’artista i la ciutat* (Barcelona, 2001)

“The problems arise when an artist from say Africa, taught by say Beuys, comes to Europe and seeks a suitable platform. He fits into neither the ethnological museum nor the modern art museum. At the modern art museum when they hear he is from Togo they send him to the Royal Tropical Institute and at the Royal Tropical Institute they say he isn't primitive enough and send him to the museum of modern art.”²⁶

Mas porque é tão difícil avaliar a arte dos Outros? Isto prende-se primeiro com o próprio problema de definir a qualidade nas artes, pois ela varia consuante o contexto, as instituições e mesmo os administradores. Além disso, a relação entre arte e qualidade é extremamente complexa, pois se por um lado a arte é julgada segundo a qualidade, por outro, a arte é a própria fonte que gera e transforma a noção de qualidade. Thomas McEvelley afirma que a qualidade não pode ser objectivamente definida e muito menos é uma categoria universal, pois o gosto está sujeito a constantes mudanças. Diz ainda que em diferentes culturas, ideias distintas acerca da qualidade podem coexistir ao mesmo tempo. No entanto, adverte que a situação não pode ser caracterizada como um completo caos ou desordem de ideias acerca da ideia de qualidade. Não se pode dizer que todas as formas artísticas têm a sua especificidade e o seu valor, pois pessoas que pertencem à mesma classe, com a mesma educação, na mesma cultura e período histórico, têm ideias semelhantes sobre o que é a qualidade. Entre eles existe um mesmo sistema de julgamentos de valor.

Outra das razões apontadas para esta dificuldade na apreciação do trabalho dos artistas não ocidentais, é a dificuldade em identificar o contexto e o conteúdo neste tipo de arte, na medida em que se referem muitas vezes a tradições que não são familiares para o espectador. Apesar de à primeira vista não haver problemas em julgar “qualidades

²⁶ Paolo Bianchi citado em Ria Lavrijsen (ed) (1993), p 82.

objectivas” como a forma, as cores e a técnica, é necessário conhecer o seu enquadramento e perceber as referências a outros contextos, coisa que pode ser feita através de um mediador.

E aqui voltamos à questão inicial deste trabalho, sobre o porquê da escolha de um comissário nigeriano para a organização da Documenta XI e a necessidade de um mediador entre as várias culturas.

O enquadramento fornecido pelos museus e o que eles pretendem mostrar são questões importantes. Os museus são meios poderosos para a construção de determinadas perspectivas segundo as quais a obra de arte é exibida. Por isso é necessário ter em conta a forma como os museus de arte moderna e os museus antropológicos mostram esse tipo de arte. Tanto podem mostrá-la para mera fruição estética ou podem fornecer informações sobre o contexto de origem.

O museu de arte tem ocupado o estatuto mais elevado na hierarquia dos museus, é ele que monopoliza o gosto e representa a cultura ocidental de elite.

Actualmente, o modo como se apresentava as obras de arte tem-se modificado: Muitas vezes, os museus de arte contextualizam as suas exposições, tentam dar-lhes uma profundidade histórica às suas colecções e incorporando aí também o que eles consideram como “world art”.

Todos os museus, incluindo os etnográficos, estão obrigados a uma inovação de maneira a encontrar um lugar dentro do competitivo mercado. Os museus estão agora envolvidos em projectos transculturais, programas educacionais e linguísticos dirigidos às minorias, por forma a tornar estas instituições acessíveis e relevantes para uma nova classe de cidadãos. Os museus, e o acesso público à arte, à ciência e à cultura em geral, tornaram-se então num assunto de extrema importância no que diz respeito às políticas culturais.

Mas ao mesmo tempo que se pretende uma democratização das representações museológicas e uma hibridação do imaginário cultural é proposto pelos processos de globalização, surgem também ideologias

que pressupõem uma posição essencialista conservadora na forma de um multiculturalismo.

Como comissariar então exposições de arte provenientes de outro contexto que não o ocidental? Há o perigo de se gerar apenas um movimento unidireccional em vez de uma desejada experiência recíproca.

A questão de se saber quem representa quem e o que se transmite, é dada pelo exemplo do problema na apresentação das artes dos nativos norte-americanos, explicitado pela instalação de Jimmie Durham intitulada *On Loan from the Museum of the American Indian* (1985), na qual apresenta uma série de objectos com etiquetas explicatórias, dispostos de acordo com os códigos de um museu etnográfico. Esses conjuntos de objectos estão organizados em classificações como “tipos de flechas” (fina, pesada, curta, etc), expondo assim a ignorância que existe por detrás dos estereótipos índios. Além disso, incluía também informação acerca de assuntos que afectam os índios contemporâneos, como os problemas dos direitos sobre a água e questões de sobrevivência, mostrando que aquelas pessoas estão vivas e não mortas como os museus, ao relegá-las para um tempo passado, parecem fazer transparecer.

Com isto, Jimmie Durham pretende não só mostrar que os museus, embora permanecendo fechados em conceitos como objectividade científica, qualidade estética, academismo, etc, possuem implicações políticas, mas também fazer ver que a realidade mostrada pelos museus muitas vezes não se relaciona com a história dos nativos americanos, mas sim com a da conquista do território pela população branca, ao retirar-lhes poder, ao desacreditar os seus valores classificando-os de “primitivos”, ao apropriar-se do seu património cultural e ao negar-se-lhes uma contemporaneidade.

Surgem então questões acerca da classificação, institucionalização das obras de arte e sobre a sua apresentação ou transmissão que agora são dirigidas a audiências que se compõem não apenas por pessoas originárias de uma única cultura mas por pessoas

que antes eram consideradas como o seu objecto. Como é que se pode garantir que instituições como os museus, as galerias e os teatros, deem conta dos seus interesses e entrem num diálogo criativo com estas audiências?

Anthony Shelton, em “Museums in an Age of Cultural Hybridity”, propõe uma “museologia da hibridação”, aplicável ao que acontece quando objectos e materiais cruzam fronteiras. Segundo ele, debates sobre a globalização e hibridação podem contribuir para mostrar uma nova direcção na museologia etnográfica.

A globalização não é um processo novo nem tem sido implementado apenas pela Europa, pois houve outros centros que estenderam a sua influência e a sua dominação cultural e económica por vastos territórios (os reinos islâmicos, por exemplo). A globalização estimula um tipo de hibridização, no entanto, este sempre acompanhou o contacto entre as várias culturas. Tem sido entendida negativamente, associado à ideia de “contaminação”, transgressão, e entendido como o oposto de “pureza”. O híbrido, quando é aplicada à cultura material, refere-se não apenas aos novos usos ou reciclagem de objectos, mas também à reinvenção, na medida em que se torna algo diferente, em relação à sua significação anterior ou ao novo contexto.

Um exemplo deste tipo de processos é dado pelo trabalho de Godfried Donkor, onde se apropria da linguagem do opressor, justapondo-lhe imagens contraditórias, um imaginário oposto que ironiza os estereótipos das pessoas oprimidas. O confronto entre duas linguagens ou dois sistemas visuais, podia servir também para um processo de questionamento do papel dos museus. Os museus de etnografia necessitam de uma reformulação radical de maneira a adaptarem-se à nova situação mundial, em que existe a consciência de que as obras não são apenas mostradas, mas construídas e contestadas. Esta nova perspectiva vê os objectos como híbridos, dependentes das subjectividades que os constituíram e influenciados ainda pelos seus significados e usos anteriores. Além disso, os objectos estão ligados a

pelos menos dois sistemas de significados, o dado por quem os fez ou usou e aquele que é atribuído pelos espectadores.

Este pensar sobre a hibridação pode servir de contraponto à hegemonização cultural muitas vezes atribuída ao surgimento da globalização. Além disso, é a posição que os museus têm face a políticas como o multiculturalismo ou em relação às práticas interculturais, que define a sua posição hegemónica dentro do processo de globalização. Há que perceber então quais as implicações políticas das representações visuais e de discursos como os do interculturalismo, multiculturalismo e outras abordagens mais essencialistas, que tratam a cultura como património e os objectos como encarnando a identidade e a especificidade cultural de um grupo distinto de pessoas. Escolher entre estas várias abordagens é fazer também uma escolha a nível político, porque como se viu ao debater a questão do interculturalismo, do multiculturalismo e das Artes Étnicas, estes implicam princípios ideológicos que se ligam a questões como o racismo, a integração, a assimilação, o separatismo, etc.

O projecto de transformação que está a afectar os museus acompanha, segundo Jonathan Friedman, em “Museums, the State and Global Transformation: From Temple of the Muses to Temple of Amusements”, a transformação que se vem dando no Estado contemporâneo, da passagem de uma estratégia de nacionalização para uma de pluralização. Para Jonathan Friedman, os museus estão a alterar-se de maneira a que possam reflectir a emergente identidade cosmopolita da elites culturais e políticas. Este processo faz parte de um outro mais vasto, a nível global, que no Ocidente se encontra ligado às políticas multiculturalistas e a um crescente afastamento das elites da restante massa populacional e da ideia de Nação.

As colecções dos museus reflectiam a formação de uma identidade política e o estabelecimento de um poder político centralizado. Os museus etnográficos eram os verdadeiros representantes da conquista do mundo, reproduzindo a diferenciação global nos centros imperiais. Têm vindo a sofrer sucessivas alterações em resultado das mudanças na

cultura ocidental, mudanças que reflectem viragens na estrutura hegemónica da ordem mundial (“the need to transform the museum to meet the needs of the day”²⁷). Os anos 1980 foram marcados por uma crítica massiva aos museus como instituições representativas do poder ocidental e como responsáveis pela representação deturpada das outras culturas e objectificação do Outro. Mas os museus não se caracterizam apenas por serem meras representações, eles são projectos políticos que representam uma certa interpretação hegemónica do mundo.

Para Jonathan Friedman, o nível das migrações não é um indicador suficiente para a diferença cultural:

“Multiculturalism is not a fact of demography, of ethnic origins, but of the nature of the integration process, or even of its absence. The statement that museums should better reflect their social realities is more than a question of adjustment. On the contrary, it is a political statement, a strategic interpretation, and part of a specific ordering of social reality - a practice of multiculturalism.”²⁸

Ao fazer equivaler o fluxo migratório com as alterações na identidade, ou seja, que uma identidade nacional passa a identidade multicultural porque a sociedade se tornou ela própria multicultural, esquece a dinâmica social da identidade cultural, o facto desta ter de ser praticada. Por exemplo, quando se fala em assimilação, está-se a referir à transformação de um conjunto de práticas de uma população imigrante, que leva a similaridades progressivas com o grupo dominante. A lógica do multiculturalismo, como diz Friedman, “militates against the indigenous”, celebra a variedade e a diferença, ao mesmo tempo que com isso desconstrói a especificidade das identidades culturais.

No que se refere aos museus, existe o pressuposto de que a evolução para um Estado pós-nacional faz com que o museu tenha de

²⁷ Jonathan Friedman, p 257.

²⁸ Jonathan Friedman, p 258.

mudar para se adaptar ao novo mundo multicultural. Como instituição que elabora, simboliza e reforça a identidade do Estado, o museu dá conta agora do afastamento cada vez maior entre as elites, que se identificam com um cosmopolitismo, e a restante população agora polarizada em variados grupos étnicos, cujos produtos podem ser consumidos pela elite no processo de construção da sua identidade como cidadãos do mundo.

A transformação dos museus faz parte das políticas multiculturalistas, continuando a espelhar uma classe dominante, só que agora esta classe pretende afastar-se da ideia de nação em favor de uma identidade global:

“Museums are structures of power, and their history, from the storehouses of social status and sacred vitality to collections of empire to multicultural disneylands, remain structures of power, emanations of a political center, and accumulations of the splendor of the state.”²⁹

Por isso, as políticas artísticas são tão importantes para manter a hegemonia destas instituições (e do Estado) e do conhecimento por elas transmitido, sendo encaradas como “invasivas” as obras de arte que desafiam as suas concepções.

Na Culturgest, em Lisboa, fez-se uma exposição intitulada *Jembere Hailu: Pinturas. Arte Contemporânea Etíope* (2001), onde se mostravam várias pinturas do falecido pintor etíope Jembere Hailu. O comissário da exposição, Manuel João Ramos, faz a seguinte afirmação:

“a partir do momento em que as telas de Jembere Hailu surgem expostas como obras de arte autógrafa, contemporânea, numa importante instituição cultural da cidade de Lisboa, é a “arte”, a “contemporaneidade”, a “cultura”, e os seus diversos agentes que são, de súbito,

²⁹ Jonathan Friedman, p 265.

postos em causa. A presença retórica da pintura de Jembere Hailu é por isso invasiva, não tanto do espaço físico da Culturgest - admite-se que ela seja visualmente apelativa -, mas sim do quadro conceptual que justifica este e outros espaços dedicados à “arte” e à “cultura”.

A “invasão” artística não ocidental não está só a questionar apenas a história da arte ocidental e as representações museológicas, ela é mais profunda e atinge mesmo a estrutura que legitima e justifica a existência de instituições como estas. Por isso o desconforto que provoca quando se organizam mostras deste tipo de arte. Como enquadrá-las e fazer com que elas continuem a manter o sistema? E Manuel João Ramos conclui o seu texto dizendo:

“É, aparentemente, neste jogo de consumo internacional de formas artísticas locais tidas como exóticas que se inscreve a presente exposição. Trata-se, afinal, de expor objectos provenientes de uma civilização recôndita e ignota, tradicionalmente sujeita a estereótipos orientalistas e primitivistas. Mas, em vez de afirmar o carácter “autêntico”, porque “étnico”, destes objectos, mostram-se simplesmente quadros autógrafos do falecido pintor etíope ganhgueta Jembere Hailu. Deixa-se à imaginação do espectador a descoberta das histórias que elas parecem contar e das concepções culturais que veiculam - assim como a decisão de lhes atribuir, ou não, o estatuto de obras de arte.”³⁰

³⁰ Manuel João Ramos “Isto não é arte etíope”, introdução à exposição (folheto informativo).

Bibliografia

Araeen, Rasheed (1987), "From Primitivism to Ethnic Arts" in *Third Text* 1, p 7-25.

Araeen, Rasheed (1989), "Our Bauhaus Others' Mudhouse" in *Third Text* 6, p 3-14.

Araeen, Racheed (1992), "Cultural Identity: Whose Problem?" in *Third Text* 18, p 3-5.

Araeen, Racheed (1992), "The Other Immigrant: The Experiences and Achievements of AfroAsian Artists in the Metropolis" in *Third Text* 15, p 17-28.

Araeen, Rasheed (1994), "New Internationalism: Or the Multiculturalism of Global Bantustans" in Fisher, Jean (ed), *Global Visions. Towards a New Internationalism in Visual Arts*, London, Kala Press and the Institute of International Visual Culture.

Bharucha, Rustom (1994), "Somebody's Other: Disorientations in the Cultural Politics of our Times" in *Third Text* 26, p 3-10.

Bharucha, Rustom (1999), "Interculturalism and its Discriminations: Shifting the Agendas of the National, the Multicultural and the Global" in *Third Text* 46, p 3-23.

Bouquet, Mary (2001), "Streetwise in Museumland" in *Folk* vol.43, p 77-102.

Canclini, Néstor Garcia, “Remaking Passports: Visual Thought in the Debate on Multiculturalism” in *Third Text* 28/29, p 139-146.

Clifford, James (1989), “The Others: beyond the ‘salvage’ paradigm” in *Third Text* 6, p 73-77.

Faria, Oscar (2002), “Documenta XI convoca todos os suportes e conceitos da arte contemporânea” in *Público*, 9 de Junho de 2002.

Festival Europa (2002), Lisboa, Culturgest, programa do festival.

Fisher, Jean, “The Health of the People is the Highest Law” in *Third Text* 2, p 63-75.

Fisher, Jean (1995), “Some Thoughts on ‘Contaminations’” in *Third Text* 32, p 3-7.

Foster, Hal (1994), “The Artist as Ethnographer?” in Fisher, Jean (ed), *Global Visions. Towards a New Internationalism in Visual Arts*, London, Kala Press and the Institute of International Visual Culture.

Friedman, Jonathan (2001) “Museums, the State and Global Transformations: From Temple of the Muses to Temple of Amusements” in *Folk* vol.43, p 251-267.

Gevers, Ine (1992), “Cultural Identity: Fiction or Necessity - An Introduction” in *Third Text* 18, p 7-13.

Guasch, Anna Maria (2000), “El Multiculturalismo” in Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial.

Heartney, Eleanor (2001), “O Multiculturalismo Pós-Modernista” in Eleanor Heartney, *Pós-Modernismo*, Lisboa, Editorial Presença.

Lavine, Steven D. (1991), “Art Museums, National Identity, and the Status of Minority Cultures: The Case of Hispanic Art in the United States” in Karp, I. e Lavine, S. D., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington and London, Smithsonian Institution Press.

Lavrijsen, Ria (ed) (1993), *Cultural diversity in the arts: Art, art policies and the facelift of Europe*, Amsterdam, Royal Tropical Institute - The Netherlands.

Leyten, Harrie e Bibi **Damen** (ed) (1992), *Art, anthropology and the modes of re-presentation: Museums and contemporary non-Western art*, Amsterdam, Royal Tropical Institute - The Netherlands.

Lloyd, Fran (1999), “Cross-cultural Dialogues: Identities, Contexts and Meanings” in Fran Lloyd (ed), *Contemporary Arab Women’s Art: Dialogues of the Present*, London, Women’s Art Library.

López, Sebastián (1992), “Identity: Reality or Fiction?” in *Third Text* 18, p 15-25.

Maharaj, Sarat (1994), “ ‘Perfideous Fidelity’. The Untranslatability of the Other” in Fisher, Jean (ed), *Global Visions. Towards a New Internationalism in Visual Arts*, London, Kala Press and the Institute of International Visual Culture.

Mosquera, Gerardo (1994), “Some Problems in Transcultural Curating” in Fisher, Jean (ed), *Global Visions. Towards a New Internationalism in Visual Arts*, London, Kala Press and the Institute of International Visual Culture.

Papastergiadis, Nikos (1991), “Editorial” in *Third Text* 15, p 3-4.

Papastergiadis, Nikos (1995), “Restless Hybrids” in *Third Text* 32, p 9-18.

Price, Sally (1989), “Others Art - Our Art” in *Third Text* 6, p 65-71.

Purdom, Judy (1995), “Mapping Difference” in *Third Text* 32, p 19-32.

Ramos, Manuel João e Ana Vasconcelos e Melo (2001), *Jembere Hailu: Pinturas. Arte Contemporânea Etíope*, Lisboa, Culturgest, folheto sobre a exposição.

Richard, Nelly, “Postmodernism and Periphery” in *Third Text* 2, p 5-12.

Shelton, Anthony (2001), “Museums in an Age of Cultural Hybridity” in *Folk* vol. 43, p 221-249.

Shohat, Ella e Robert Stam [2002 (1994)], *Multiculturalismo, Cine y Medios de Comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.

Subirós, Pep (2001), “¿África o Áfricas?” in *Áfricas. El artista y la ciudad. Un viaje y una exposición*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, Diputació de Barcelona.