



Identidade, circuito e distância crítica*

Giordani Maia

No contexto do panorama artístico atual, a relação entre arte e negociação, tanto no sentido de determinar lugares para ações artísticas como seu desenrolar num entrelaçamento de redes discursivas, parece configurar-se significativamente nas situações de trabalho de vários artistas. Neste artigo, através do conceito de *negociação*, discutem-se a atuação direta no campo da cultura presente nesses trabalhos e a problemática levantada por Hal Foster em "O artista como etnógrafo": a analogia entre mapeamento, identidade e distância crítica.

Arte contemporânea, circuito, cultura.

*Artigo recebido em dezembro de 2008 e aceito para publicação em março de 2009.

1 Segundo Joseph D. Jamail (professor de antropologia na Rice University – Houston, Texas, EUA), esse atual deslizamento da arte em direção ao campo do outro tem origem nas chamadas críticas de *Writing Culture* em 1980, que ao fazê-lo incentivou a colaboração interdisciplinar entre arte e antropologia. Informação extraída da internet, disponível em <<http://www.scielo.br/scielo.php?>> Acesso em 13 de fevereiro de 2005.

2 Em *O autor como produtor*, Walter Benjamin, sob a influência do teatro épico de Brecht e dos experimentos da fotografia alemã representada pela *Nova Objetividade*, convoca o artista avançado da época a intervir – como trabalhador revolucionário – nos meios de produção artística, modificar as técnicas dos meios de comunicação tradicionais e transformar o aparato da cultura burguesa. No entanto, isso não se resumia apenas a uma postura politicamente correta, como a de assumir um lugar junto ao proletariado, como benfeitor ou patrono ideológico. Tal postura poderia colocar o trabalhador na posição de um outro passivo – o risco de um clientelismo ou patronato ideológico. Ver Foster, Hal. "El artista como etnógrafo". In *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Broton Muños. Madri: Ediciones Akal, 2001, p. 175-209.

3 Foster, op. cit., p. 195.

Em meados de 1990 a apropriação artística de métodos etnográficos¹ – pesquisa de campo e mapeamento de uma comunidade, incluída uma abordagem crítica, reveladora do mecanismo textual de produção do conhecimento e da autoridade sobre o outro e sobre as culturas, isto é, a cultura entendida como texto em que se pretende desmascarar e transgredir um regime hegemônico de modos de narração e representação – foi submetida a um comentário crítico por parte de Hal Foster, no qual, com base no texto de Walter Benjamin (*O autor como produtor*), o autor afirma que o outro cultural ou étnico substituiu a classe operária em cujo nome agora o artista luta. Assim, o que era o local da pesquisa de campo etnográfico tornou-se o lugar de transformação artística – local potencial de transformação política e de subversão da cultura dominante. Nesse deslocamento para o campo do outro, Foster vê o perigo de patronato ideológico para o qual Benjamin já advertira em 1934.²

Boa parte da crítica do autor parece ser baseada no suposto de que nessa política da marginalidade a próxima luta pela cultura não estaria situada em espaços marginais, ou enclaves, mas em um campo de imanência definido pelo capital global multinacional:

Hoje o artista como pesquisador de campo pode buscar trabalhar com comunidades estabelecidas com as melhores intenções de engajamento político e transgressão institucional, só em parte, para ter esse trabalho recodificado por seus patrocinadores como proselitismo cultural, desenvolvimento econômico, relações públicas... ou arte.³

Enfim, no quadro dessa política estaria em jogo o risco de idealização do outro cultural – que, no âmbito de uma economia global, dificilmente poderia ser referido como exte-

rioridade pura – dada pela aproximação demasiada do artista, acarretando um tipo de sobreidentificação que poderia comprometer essa alteridade.

Em *O artista como etnógrafo* vários artistas abordados pelo autor – Renee Green, Adrian Piper, Lothar Baumgarten, Fred Wilson, Clegg & Guttmann, entre outros – são submetidos a um tipo de crítica que situa seus trabalhos na categoria de *site-specifics patrocinados para projetos com comunidades*, ou seja, que utilizariam esses espaços como *sites* para arte⁴ (dos artistas citados anteriormente os dois últimos são, em minha opinião, os que melhor se enquadram nesse caso). Porém, no caso de Green, Piper e Guillermo Gómez-Peña (o terceiro exemplo não é comentado por Foster, mas se enquadraria perfeitamente em sua abordagem), a articulação da diferença, a sobreposição de novas temporalidades (o deslocamento de meta-narrativas através de metaperformances), que encenam uma poética de tradução tensionando as fronteiras entre centro e periferia, seriam fatores relevantes no sentido de uma intervenção crítica no contexto de articulações entre discursos disciplinares e instituições do saber em outros contextos de cultura. Também no que se refere a um tipo de fantasia primitivista (em que o outro cultural é visto como espaço de subversão)⁵ presente nessa relação com a alteridade, tais trabalhos não deixam de trazer complicações justamente pela forma como tratam o problema: irônica e paródica (no sentido da definição de Lyotard sobre a condição pós-moderna como sendo um estado de incredulidade em relação às metanarrativas).

Mesmo quando se dão de forma crítica, porém, tais intervenções são vistas com desconfiança pelo autor: “como perigo de estetização ou fetichização dos significados híbridos e dos espaços fronteiros”.⁶ Por intermédio do filósofo italiano Franco Rella⁷ é exposto o fato de que teóricos tão diversos como Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari idealizariam o outro como negação do mesmo, com efeitos deletérios sobre a política cultural:

(...) em geral, esta idealização da alteridade tende a seguir uma linha temporal em que um grupo é privilegiado como novo sujeito da história unicamente para ser deslocado por outro, uma cronologia que pode entrar em colapso não só com várias diferenças (sociais, étnicas ou sexuais), mas também com diferentes posições dentro de cada diferença.⁸

A questão é que já nos anos 60 e 70 esse mergulho no campo da cultura começa a se delinear. Parcela significativa do que se tem feito em termos de arte, de lá para cá, em vários países da América Latina, aliás, parece decididamente assumir sua situação de periférico, localizando-se justamente nesses espaços fronteiros, nessas zonas mistas e dificilmente situados num *locus* fixo.⁹ Na instalação intitulada *El año del oso blanco* (1992) de Guillermo Gómez-Peña – artista mexicano radicado nos Estados Unidos – um sítio arqueológico mostra a justaposição violenta, ainda que cômica, de arte pré-colombiana e colonial, artigos turísticos e arte contemporânea. Ou seja, a premissa do trabalho é assumir um *centro* fictício e empurrar a cultura anglo-saxônica até as margens, tratá-la como exótica, desfamiliarizá-la, para assim convertê-la em objeto de estudos antropológicos. Trata-se

4 Nessa problemática o autor também destaca artistas que utilizam o espaço da própria instituição da arte como *site*. É o caso de Hans Haacke, que através de um mapeamento sociológico de opinião e perfis de visitantes de galerias e museus submete o circuito a críticas explícitas, denunciando grandes corporações patrocinadoras de eventos artísticos e até magnatas do ramo de imóveis de Nova York.

5 O suposto de uma fantasia primitivista está presente em vários momentos da modernidade, como no simbolismo (destacando a figura de Gauguin), nas primeiras experimentações cubistas e no surrealismo. Estaria também, segundo Foster, nas modernidades produtivistas, ao menos na medida em que o proletariado é visto como primitivo negativamente no sentido de massa como horda original, ou positivamente, como coletivo tribal. Em todos esses casos era tomada como forma de desafiar as convenções do Ocidente (por exemplo, sexuais ou estéticas) ou como forma de acesso a processos psíquicos que estariam vetados ao homem europeu. Na arte quase antropológica essa associação vai-se dar de forma diferente, abordada de forma crítica como no caso dos trabalhos de Renee Green, Guillermo Gómez-Peña e Adrian Piper.

6 Foster, op. cit., p. 182.

7 Ver Rella, Franco. *The Myth of the Order*. Trad. Nelson Moe. Washington: Mazonneuve Press, 1994.

8 Foster, op. cit., p. 182.

9 Sobre essa questão ver Ramírez, Mari Carmen. “Círculo das heliografias: arte conceitual e política na América Latina”. In *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: UFRJ, n. 8, 2001, p. 154-163.

de uma antropologia invertida, em que os signos são colocados entre parênteses, e quem assume o papel de explicar aqueles trabalhos é o próprio artista convertido em cronista e antropólogo – não como mexicano vivendo nos Estados Unidos, mas como alguém que estivesse vendo aqueles artefatos pela primeira vez em um futuro fictício.

Outro exemplo que pode ser aqui situado é *Projeto Camelô* (grupo spmb – Eduardo Aquino e Karen Shanski). No trabalho, dispositivos de troca são ativados com o objetivo de captar a instituição artística (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) e o público, pensado não apenas como visitante dentro do espaço de exposição, mas também como realidade social dentro do aparato urbano e suas diferentes realidades (nesse caso, comunidades dos morros Babilônia e Chapéu Mangueira e membros da elite carioca). A proposta, inspirada nas atividades ilegais do comércio informal, comum nos centros urbanos brasileiros, tenciona questionar as diferenças entre ricos e pobres através de um comentário crítico sobre a condição urbana da cidade – desdobra-se a ideia de distância mais como fator social do que espacial.

No espaço expositivo do MAM um conjunto com 100 maquetes exibidas sobre mesinhas tradicionais de camelô foram oferecidas, por cartas, aos 100 cidadãos mais ricos e influentes da cidade (que, aliás, não demonstraram nenhum interesse em participar do projeto) em troca de um valor monetário. O eventual dinheiro da transação seria revertido na criação de jardins nos conjuntos comunitários das favelas citadas. Nesse entrelaçamento de circuitos, ou curto-circuito entre diferenças, questões relacionadas à institucionalização da arte e seu valor de mercado são discutidas em um sentido mais amplo. Aqui o valor é o próprio processo de negociação que ao se estender para um lugar fronteiro, de alguma maneira fora de sistemas de significação totalizantes, é capaz de introduzir inquietação. No entanto, note-se que a eficácia do projeto é contingente, aberta, indefinida; não há nada que garanta que as maquetes sejam adquiridas, restando assim o valor do trabalho como valor de arte. Porém, se visto pelo ângulo de um comentário crítico a respeito das diferenças sociais, o trabalho atinge diretamente seu alvo. Sublinha o contraste entre essas diferenças no quadro da concentração de riqueza nas mãos de uma minoria e assim questiona seu papel empreendedor (não confundir com caridade) no âmbito social (para não dizer cultural, ou seja, como consumidores de arte).¹⁰

10 Para mais informações ver Aquino, Eduardo; Shanski, Karen. "Projeto Camelô". In *Item*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra. n. 6, 2003, p. 50-57.

11 Essa questão é tomada com base nos comentários de Martin Grossmann a respeito de uma tendência de retorno à ordem, impulsionada pelo mercado de arte durante a década de 1980. É diretamente ligada ao fenômeno de mudança de uma postura experimental, irônica e questionadora (presente nos artistas dos anos 60 e 70), para uma acomodação generalizada reforçada pelo surgimento do que ficou conhecido como Geração 80. Ver Gossmann, Martin. "Arte Contemporânea Brasileira: A Procura de um Contexto". In Basbaum, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001, p. 350-358 (publicado originalmente em *Trilhas*, v. 6, n. 1. Campinas, jul/dez, 1997).

Projeto Camelô revela questões que perpassam a proposta inicial. Expõe a incapacidade do aparato institucional em criar condições para que o problema da arte seja introduzido num debate público e, nessa esteira, expõe uma situação de mercado impulsionada por gosto cuja demanda é centrada quase exclusivamente na venda de arte como produto e não como "idéias ou projetos".¹¹ A visão que se tem é a de que tais artistas articulariam suas estratégias desintegradoras no âmbito de desconstrução e *negociação* do signo, seja com ênfase num indeterminismo do juízo cultural e político como forma de articulação de diferenças culturais, seja no campo do próprio circuito da arte como forma de entrelaçamento de redes discursivas (interconexão de polos que procederiam em lados opostos e, assim, em lugares de enquadramentos duplos).

Como sublinhado na astuta observação de Hal Foster, uma política de marginalidade se faz problemática em um campo de imanência definido pelo capital global:

(...) Assim, se celebrarmos o hibridismo e a heterogeneidade, devemos recordar que são termos privilegiados do capitalismo avançado, que o multiculturalismo social coexiste com o multiculturalismo econômico. Na nova ordem mundial a diferença também é um objeto de consumo, como bem sabem megacorporações como Coca-Cola (Somos o mundo) e Benetton (Cores unidas).¹²

12 Foster, Hal. "Y qué pasó con la posmodernidad?" In *El retorno de lo real*, op. cit., 2001. p. 216.

Não creio que tais problemas não sejam levados em conta nesses trabalhos; pelo contrário, o que vejo desdobrar-se seria exatamente a recusa de uma posição marcada, um tipo de *traição* (aquela do tipo deleuziano) em que o gesto dos múltiplos convive e insiste em se cruzar, não sem dúvidas e acertos, erros ou desequilíbrios. A discussão de tais trabalhos, no âmbito da negociação, poderia ser localizada nas fronteiras, pensando-se em desenrolamentos mais do que em limites, e nesse sentido a questão é mais espacial do que temporal, pois aí se dariam não uma, mas várias temporalidades.

Circuitos de identidades

O problema da identidade colocado por Foster no contexto desses trabalhos parece situar-se justamente na problemática relação entre tempo e espaço. Em primeiro lugar, quanto ao problema de localizar o esquema de representação desse exterior-outro numa posição espacial e temporal em que a visibilidade representacional é a localização do primitivo como espaço de subversão da cultura dominante e, como bem comenta, "Hoje em dia, em nossa economia global, o suposto de um exterior-outro é quase impossível".¹³ E em segundo lugar, o perigo de uma política que corre o risco de colocar em colapso uma linha temporal que poderia consumir esses sujeitos históricos antes que se tornem historicamente eficazes. Observa-se nos dois casos predomínio do espaço sobre o tempo, questão diretamente ligada aos conceitos de *Paralaxe* e *Ação Diferida*, pontos-chave que norteiam toda a discussão de *Return of the real*.

13 Foster, Hal. "El Artista como etnógrafo". Op. cit., p. 182.

Tais conceitos podem ser resumidos da seguinte forma: 1) O eixo paralático é definido em dois vetores: um vertical (temporal) e outro horizontal (espacial). No que se refere ao eixo vertical este estaria relacionado às condições materiais da arte (condições do meio); o eixo horizontal está ligado diretamente à cultura. Na arte quase etnográfica haveria uma descontinuidade entre esses eixos, com um deslocamento maior em relação ao horizontal. 2) A noção de paralaxe diz que a construção do passado depende de nossa posição no presente; conseqüentemente, esta é redefinida por essa construção do passado numa mutabilidade interminável. A reflexividade do espectador envolta nessa noção se antecipa também em outra fundamental: a de *Ação Diferida*. Em Freud, um acontecimento se registra como traumático unicamente se há um acontecimento posterior que o recodifica, retroativamente, em ação diferida. Com base nessa tese o autor propõe que a significação

14 São momentos de trauma, de compulsão à repetição que se dá mediante uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos.

15 Pense nos ataques de críticos da época como Greenberg e, principalmente, Michael Fried. Ver Fried, Michael. "Art and Objecthood". In *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Texto publicado originalmente em *Artforum*, n. 5 (junho de 1967).

16 Ver Foster, Hal. "El Artista Como Etnógrafo", op. cit., p. 188-189.

17 Ver Jameson, Frederic. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

18 Ver Bhabha, Homi. "Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural". In *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p.295.

dos acontecimentos de vanguarda se produz de modo análogo, mediante a alternância de antecipação e reconstrução, ou seja, os atos de ruptura ou fundacionais apenas o são quando confirmados uma segunda vez.¹⁴

O minimalismo pode ser visto como síntese das questões acima; para o autor ele é ponto crucial em que uma ação diferida opera um trauma. Em um movimento retroativo de releitura o minimalismo alcança o ápice da modernidade ao mesmo tempo em que, em movimento contrário a este, rompe com ela: aspectos da especificidade modernista são levados a extremos, ao mesmo tempo em que ocorre uma ruptura com seu essencialismo idealista.¹⁵ Por exemplo, ao romper com a base da escultura, a obra é lançada diretamente no espaço de ação do observador, e a experiência fenomenológica (sujeito/objeto) permeada por uma pureza de concepção da percepção de um corpo em espaço e tempo particulares é ameaçada. A conexão física com o mundo real em tensão, com o espaço mental de concepção idealista acaba por enfatizar a natureza do significado e o *status* do sujeito, coisas tidas como públicas e não privadas. Tais experimentos darão sequência a uma série de investigações que perpassam os constituintes materiais do meio artístico, suas concepções materiais e de percepção e, finalmente, as bases corpóreas de percepção: "(...) com tais experimentos a instituição da arte prontamente deixou de ser descrita em termos unicamente espaciais (estúdio, galeria ou museu), tornando-se gradualmente uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, outras subjetividades e comunidades (...)".¹⁶ Vale lembrar que para o autor a minimal ainda apresenta uma fenomenologia residual, a relação com o espaço, ainda que problematizada, é imanente, ou seja, destituída de um reconhecimento social daquele espaço. Digamos que, embora tensionados, os eixos vertical e horizontal ainda eram operantes. O problema (para Foster) é que à medida que esse transbordamento em direção à cultura se intensifica, vários artistas trabalharão cada vez mais horizontalmente em movimento sincrônico com tais questões (passando de tema em tema: a fome, a doença, a política, o outro cultural...), o que significa um comprometimento diacrônico com as formas disciplinares do meio da arte (os modos verticais de se operar).

Entre-espacos, esquizofrenia e negociação

Antes de continuar com esse assunto tomo a liberdade de fazer algumas observações a respeito da abordagem de Frederic Jameson sobre a condição do sujeito pós-moderno, pois nelas vejo algumas analogias em relação à descontinuidade entre espaço e tempo que permeia a crítica de Foster.

O pós-modernismo para Jameson é termo duplamente escrito; como nomeação de um acontecimento histórico – o capitalismo tardio multinacional –, a pós-modernidade oferece a narrativa periodizante das transformações globais do capital.¹⁷ Segundo Homi Bhabha, ao elaborar uma genealogia do sujeito fragmentado no quadro cultural pós-moderno, Jameson usa da linguagem psicanalítica – "o colapso da cadeia significante na psicose" – em que é o sujeito esquizoide ou "cindido" que articula com mais intensidade a disjunção entre tempo e ser que caracteriza a sintaxe social da condição pós-moderna.¹⁸ Ou seja,

no esforço de entender a condição pós-moderna Jameson analisa os artefatos culturais como portadores de elementos ideológicos, e que portanto servirão para a efetivação de processos necessários à presente fase do capitalismo – mas também contendo elementos utópicos, embora na forma inconsciente, amiúde distorcida e recalçada, que refletem nosso imaginário mais profundo sobre a maneira como vivemos em sociedade e a respeito de como deveríamos organizar a vida social.

O desafio de Jameson está em como transformar essa “disjunção esquizofrênica” em um espaço discursivo politicamente eficaz. Segundo Bhabha, em Jameson, a

temporalidade psicanalítica, eu própria, confere valor cultural e político à enunciação do ‘presente’ – seus tempos deslocados, suas ansiedades afetivas. Colocado no roteiro do inconsciente o presente não é nem um signo mimético da contemporaneidade histórica (a imediatidade da experiência), nem o marco final visível do passado histórico (a teleologia da tradição).¹⁹

19 Idem, ibidem, p. 296.

Note-se que essa disjunção retórica e temporal é afim à *Ação Diferida* (base da tese de Foster sobre o retorno das vanguardas), e a tentativa de conter esse espaço disjuntivo é linear ao problema que aponta como uma das principais preocupações de *The return of the real*: a coordenação dos eixos vertical (temporal) e horizontal (espacial) na teoria da arte.

A releitura que Bhabha faz de Jameson é significativamente instrutiva no sentido da discussão em pauta. Se em Jameson vislumbra-se a ansiedade de unir o global e o local, o dilema de projetar um espaço internacional sobre os vestígios de um sujeito descentrado, fragmentado, aqui a globalização é figurada nos *entre-lugares* de enquadramentos duplos: “sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu ‘sujeito’ descentrado, significado na temporalidade nervosa do transnacional ou na emergência provisória do ‘presente’”.²⁰ O autor sustenta que, esteja em questão a emergência de novos sujeitos históricos ou, um pouco mais tarde, o novo espaço internacional, a argumentação se move intrigantemente para além do escopo da descrição teórica do signo do presente.²¹ Assim, o que deve ser mapeado é justamente o problema de significar essas passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que são inscritos nos *entre-lugares*, na dissolução temporal que tece o texto global.

20 Idem, ibidem, p.297.

21 Idem, ibidem, p. 298.

É, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento desintegrador da enunciação – aquela disjunção repentina do presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura. E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento – ‘o deslocamento fragmentado e esquizofrênico do eu’ – que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação, ‘para permitir uma representação situacional por parte do indivíduo daquela

totalidade mais vasta e *irrepresentável*, que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo".²²

É justamente nas lacunas – no presente histórico de uma narrativa desintegradora – que poderiam ser situados vários desses trabalhos, dentro mesmo de uma investigação desta totalidade vasta do irrepresentável: as renomeações fantásticas dos sujeitos da diferença cultural. Mais do que simplesmente assumir o papel de porta-voz de uma determinada comunidade, o que parece estar em questão aqui é o espaço-tempo não sincrônico da troca, seja através do espaço da instalação ou do tempo transitivo do corpo em *performance*. Isso é bem nítido em trabalhos como *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), de Cildo Meireles, *Sites of genealogy*, de Renée Green, *Poema* (1999), de Marssares, *Projeto Cão Mulato*, de Edson Barrus, *Fiteiro cultural*, de Fabiana de Barros, *Vazadores*, de Rubens Mano (apresentado na XXV Bienal de São Paulo, 2002), e, de forma mais discreta, nas *NBP*, de Ricardo Basbaum (citando alguns exemplos). Igualmente significativas são as curadorias de artistas, como na mostra *Circuitos Compartilhados*, de Newton Goto, cuja proposta é o mapeamento e exibição de registros de ações artísticas em circuitos autodependentes, ou seja, pesquisa e registro de trabalhos de cunho experimental, político ou ativista que dificilmente circulariam em espaços comerciais como galerias de arte ou instituições oficiais como museus e espaços culturais.²³

23 Muito mais do que mostra é um trabalho de pesquisa do artista que resultou numa coleção de vídeos e filmes, ao todo 35 DVDs com 225 títulos de ações artísticas *autodependentes* ocorridas no Brasil desde os anos 70 até a atualidade. Complementando a ação política do projeto, o acervo está sendo compartilhado, através de cópiagem de material, entre 150 destinatários no Brasil, artistas participantes, museus, instituições culturais e pesquisadores (informação fornecida pelo próprio artista).

Fica claro que Foster reconhece todos esses espaços e signos intersticiais e disjuntivos; no entanto, ao localizá-los, olha com desconfiança a temporalidade de deslocamento que é o principal meio de comunicação desses trabalhos – para o autor o deslocamento horizontal necessita ser contido num eixo vertical.

Seguindo a discussão instigada por esses trabalhos, estudiosos como Néstor Garcia Canclini e Mari Carmen Ramírez (entre outros) irão abordar a questão da identidade como articulação ambulante, ambivalente. Tal articulação está relacionada à problemática da crise do sujeito em que, se a nação, como diz Bhabha, é a medida da liminaridade da modernidade cultural, na pós-modernidade ela deixa de ser paradigma. Fragilizadas as fronteiras, desfaz-se o projeto narrativo de um povo com identidade única, para que a diferença seja encenada:

Os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas 'orgânicas' – enquanto base do comparativismo cultural – estão em profundo processo de definição.²⁴

24 Bhabha, op. cit., p. 24.

25 Ramírez, Mari Carmen. "Identidad o legitimación. Apuntes sobre la globalización y arte em América Latina". In Resende, Beatriz; Hollanda, Heloisa Buarque (orgs.). *ArteLatina*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, sd. Também disponível em <http://acd.ufrj.br/pacc/artelatina/mari.html>.

Por exemplo, Mari Carmen Ramírez,²⁵ ao abordar a crescente participação de artistas latino-americanos no processo de globalização e seus contextos artísticos, afirma que esta resulta numa rearticulação de margens tanto econômicas como culturais, em que esses artistas deixam de se apoiar em metadiscursos de cunho nacionalista ou narrativas folcloristas, mostrando mais do que nunca sua capacidade para responder – boa parcela de forma crítica – aos estímulos globalizantes da cultura contemporânea. Ao mesmo tempo em que há um

diálogo com o legado das correntes vanguardistas históricas e as experiências fundamentais dos anos 60 – desde o conceitualismo e a arte objetual com raízes em Marcel Duchamp –, também ocorre um reajuste e transformação desses legados através da colocação em cena de questões e problemas locais: “Este deslocamento seria como uma zona de negociação e renegociação do legado da tradição artística de nosso século”.²⁶ É nessa zona de tensão que novos problemas são colocados, e, no que tange à identidade, esta implica uma rearticulação de territórios e fronteiras (econômicas e políticas). Também para a autora o problema não está em uma afirmação da identidade e sim em sua negociação, cujo resultado é de legitimação no panorama global: “no âmbito da arte e seus circuitos de legitimação”.²⁷

26 Idem.

27 Idem.

Talvez o conceito de antropofagia, embora datado, possa situar tais trabalhos tanto no contexto das complicações apontadas por Foster como no âmbito de perplexidade histórica sustentada por Bhabha. Sobre isso, algumas questões discutidas por Eduardo Subirats²⁸ se fazem pertinentes. O autor esboça uma crítica da sociedade capitalista tardia a partir de um olhar ético e estético, partindo do drama latino-americano (de certo modo ibero-americano) cujo atraso – incluído o próprio genérico de Terceiro Mundo – não é abordado como problema periférico da civilização capitalista. Pelo contrário, é dado como aspecto constituinte do conceito de modernidade como momento central dos grandes discursos epistemológicos, histórico-filosóficos, políticos e morais das metrópoles europeias. Em outras palavras, trata-se de uma crítica da modernidade a partir da situação latino-americana, ponto em comum com o quadro de contramodernidade articulado por Bhabha.²⁹ O olhar ético e estético é pautado por uma crítica (entre outras preocupações) na esteira dos vários momentos das vanguardas artísticas da América Latina, especialmente o Movimento Antropofágico.

28 Subirats, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

29 “(...) Além disto, no entanto, a crítica pós-colonial dá testemunho desses países e comunidades – no norte e no sul, urbanos e rurais – constituídos, se me permitem forjar a expressão, ‘de outro modo que não a modernidade’. Tais culturas de ‘contramodernidade’ pós-colonial podem ser contingentes à modernidade, descontinuas ou em desacordo com ela (...)” (Bhabha, op. cit. p. 26).

A radicalidade do Movimento Antropofágico reside em sua inversão da dialética racionalização/destruição da memória, que distingue o papel globalizador das vanguardas ao longo do século XX. A antropofagia brasileira invertia o discurso das vanguardas européias e da definição da modernidade como um modelo externo, uma nova figura de colonização estética e política. Mais que nenhuma outra corrente artística do século XX, na América ou na Europa, ela formulou, além disso, um projeto original de civilização não redutível às categorias do progresso capitalista ou tecnológico industrial.³⁰

30 Subirats, op. cit., Introdução.

É marcante a forma como busca localizar tais questões no panorama atual pois, se a antropofagia cultural empreendida pelos modernistas da década de 1920 de certa forma garantiria identidade nacional e cultural, hoje, esse ato, se identificado nas artes ou na literatura, já não tem essa intenção, tanto que o termo antropofagia é substituído por canibalismo. Segundo o autor, o que seria praticado na “pós-modernidade” é uma espécie de canibalização desconstrucionista ou hibridista, não mais aquela pleiteada por Oswald de Andrade, que objetivava assimilar a experiência estrangeira e reinventá-la em termos de Brasil. Assim, se a antropofagia foi articulada como o desejo de imprimir nossa modernidade, o canibalismo



Marssares. *Poema*, 1999. Computador e caixas de som instaladas na carroceria de um "burro-sem-rabo". Caminhada de Copacabana até a passarela subterrânea no Aterro do Flamengo (imagem de frame do vídeo).

31 No contexto da argumentação de Subirats, esse fenômeno também está ligado aos problemas detonados pela globalização: "No Brasil dos últimos anos a antropofagia foi interpretada num sentido muito similar: a Antropofagia como boca grande que come tudo; antropofagia como expressão de uma civilização pós-moderna que se devora a si mesma até os limites da guerra total contra o ambiente, contra as culturas históricas residuais do Terceiro Mundo, do extermínio biológico, e de uma globalização progressiva do espetáculo de uma violência ressacralizada pela mídia (...)" (Subirats, op. cit., p. 12).

– não significando comer ou devorar o outro, mas sim se multiplicar a partir do outro – é vontade de questionar fronteiras e limites, ato de interpenetração. Enfim, enquanto a modernidade brasileira desejava consolidar uma visão de mundo legítima, na pós-modernidade essa certeza é substituída pela dúvida, em que, não há espaço para verdades, origem ou hierarquias.

Se por um lado canibalismo vai de encontro ao hibridismo de Bhabha, ele também ultrapassa as preocupações de Foster – principalmente no sentido de multiplicação a partir do outro. Multiplicação como apropriação do corpo do outro sem seu consentimento.³¹ No entanto, aqui a questão poderia ser invertida, o outro não mais seria a vítima periférica da qual o artista assume o papel de porta-voz (ou não se reduziria a isso apenas), ela, a vítima, também pode ser a própria estrutura discursiva dos centros hegemônicos. O ato canibal, pensado dessa forma, não representaria apenas a apropriação dos valores do outro, mas igualmente a tentativa de desapropriação desse outro através de uma relação com o não determinado. Esse ponto de interrogação é o devir que se desdobra não mais como ponto de distinção, e esse momento é flagrado pela experiência artística como experiência que se predispõe a negociar e renegociar a identidade de acordo com sua própria experiência e com eixos que permitem questionar certos modelos que conduzem a uma visão mitificada de tradição.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Eduardo; SHANSKI, Karen. "Projeto Camelô". In *Item*. Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra. n. 6, 2003, p. 50-57.
- BARRIO, J. M. Sanchez; TUCCI, Alfredo. *El Arte de la Guerra*. Madrid: Editorial Eyras, 2003.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- CANCLÍNI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: como entrar y salir de la modernidade*. México: Grijalbo, 1991.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Broton Muños. Madri: Ediciones Akal, 2001.
- FUSCO, Cuco. *Corpus Delecti: Performances Art of the Americas*. New York: Routledge Editors, 2000.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. *El Mexterminator: antropologia inversa de un performer pos-mexicano*. México DF: Editorial Océano de México, 2002.
- GOTO, Newton (org.). *Circuitos compartilhados*. Catálogo de Apresentação e Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos. Edital Arte e Patrimônio 2007: Minc / IPHAN / Petrobras / Paço Imperial / epa!. Curitiba: epa!, 2008.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MARCUS, George E. "O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia". *Revista eletrônica de antropologia*, São Paulo: Departamento de Antropologia FFLCH/USP. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2005.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. "Identidad o Legitimacion. Apuntes sobre la globalizacion y arte em América Latina". In RESENDE, Beatriz; HOLLANDA, Heloísa Buarque (orgs.). *ArteLatina*. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, sd.
- _____. "Circuito das heliografias: arte conceitual e política na América Latina". In *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: UFRJ. n. 8, 2001, p. 154-163.
- RELLA, Franco. *The Myth of the Order*. Trad. Nelson Moe. Washington: Maisonneuve Press, 1994.
- SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

Giordani Maia (UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil) é artista, graduado no curso de Licenciatura em História da arte (UERJ); Mestre em Linguagens Visuais (PPGAV – EBA/UFRJ). / giordanimaia@gmail.com