

ARTE DO MUNDO OU ARTE DE TODO O MUNDO?

DO SENTIDO E DO SEM-SENTIDO DA GLOBALIZAÇÃO NAS ARTES PLÁSTICAS¹

Robert Kudielka

Tradução do alemão: Luiz Repa

RESUMO

O artigo faz uma análise crítica do processo da globalização no âmbito das artes plásticas, o qual resultaria no abandono da idéia de uma "arte do mundo" em favor de uma "arte de todo o mundo". Segundo o autor, engendra-se com a globalização um "folclore planetário", uma estética da "diversidade indiferente", e assim elimina-se a tensão, rica em conseqüências culturais, entre o próximo e o distante. Tal fenômeno teve início já com o processo de musealização da cultura e foi depois fortalecido pelas novas tecnologias da informação e pelos interesses econômicos na globalização. Por fim, o autor busca identificar nesse processo novas possibilidades estéticas, ligadas a outras relações com o que é culturalmente próprio e distante.

Palavras-chave: contemporary art; globalization; cultural dialogue; arte mundial.

SUMMARY

The article analyzes critically the globalization process in the field of art, which seems to result in the abandonment of the idea of a "world art" in name of an "art from the whole world". According to the author, this process engenders a "planetary folklore", an esthetic of "indifferent diversity", and therefore it destroys the tension — full of cultural consequences — between the near and the far. Such phenomenon had beginning already with the process of musealization of culture and latter reinforced by new information technologies and economic interests in the globalization. Finally, the author tries to identify in this process new esthetical possibilities, with regard to other relations between what is culturally particular and distant.

Keywords: contemporary art; globalization; cultural dialogue; world art.

(1) Publicado originalmente em *Jahrbuch 14 — Bayerischen Akademie der Schönen Künste*, vol. 1. Munique, 2000, pp. 441-59.

(2) Baudelaire, Charles. "Exposition Universelle, 1855, Beaux-Arts". In: *Œuvres complètes* (ed. Claude Pichois). Paris: Gallimard, 1976, vol. II, p. 578.

Por ocasião dos Jogos Olímpicos de Munique, no verão de 1972, foi realizada na Haus der Kunst uma exposição com o título "Culturas do mundo e arte moderna". À diferença das exposições aparatosas, corriqueiras nos grandes acontecimentos esportivos, essa consistiu realmente num evento, a saber: um marco na história da pesquisa e na manifestação daquela abertura do olhar europeu para as culturas do mundo que Baudelaire havia saudado na Exposição Mundial de 1855 com o entusiástico lema "O belo hoje é bizarro"² e que iria marcar o desenvolvimento da arte moderna do Ocidente mais fortemente do que concedem os padrões narrativos lineares. Em uma visão de conjunto, tão diferenciada quanto abrangente, foi documentado — este o subtítulo da exposição — o "encontro da arte e da música européias dos séculos XIX e XX com a Ásia, África, Oceania, Afro-América e América indígena", que até então haviam geral-

mente desempenhado apenas um papel marginal nas histórias da arte, sob rubricas como "orientalismo", "niponismo", "primitivismo". Reputados estudiosos discutiram no catálogo as diversas esferas e planos das relações européias com o exterior, sem exceção num tom otimista, cujo teor foi apontado por Oto Bihalji-Merin em seu ensaio introdutório: "Uma comunidade espiritual de múltiplas vias, configurada por ação recíproca, anuncia-se no pequeno planeta de luz fosca que chamamos Terra"³. A duvidosa perspectiva unilateral de que no passado quase exclusivamente a arte ocidental havia se beneficiado dos "encontros" culturais parece não ter embaraçado a fundo essa visão.

Quase três décadas depois, a situação se modificou. Inaugurada em novembro de 1999 no Museu Ludwig de Colônia, a exposição "Mundos da arte em diálogo: de Gauguin ao presente global" integrava um grande projeto intitulado Global Art 2000, seu catálogo era aproximadamente duas vezes maior e mais pesado que o de 1972 e embora o enfoque também recaísse no século XIX, em Gauguin, a maneira de ver era outra. Na medida em que a exposição decolava rumo à visão de um "presente global", ganhavam maior peso, sobretudo, os esforços realizados nas Américas do Sul e do Norte na primeira metade do século XX para se emancipar da predominância da arte européia. Segundo a vontade dos expositores, esses esforços deveriam ser entendidos como prenúncios de um diálogo aberto, em pé de igualdade, dos mundos da arte no limiar do novo milênio. Mas essa imagem de equilíbrio acabou não se ajustando. A seção "Presente global: 1980-99" reuniu na sua maior parte trabalhos que, encenando espaços e situações sob as mais diversas formas — fotografias, vídeos e sobretudo instalações —, tinham em comum, de modo paradoxal, justamente uma falta de "mundo" e uma espécie de mutismo poliglota. Mesmo as explicações do catálogo não amenizavam a irritação de defrontar artefatos que, não obstante toda a disparidade, pareciam deveras congêneres, como se proviessem de uma mesma fábrica e pudessem ser reproduzidos à larga⁴. Quisesse alguém formular conceitualmente essa rara homogeneidade na diversidade, vir-lhe-ia à mente a desbotada expressão de Victor Vasarely: "folclore planetário".

O que aconteceu pois para que o belo sonho da *arte do mundo* ameaçasse se converter na imagem infame de uma *arte de todo o mundo*? Como pôde suceder que a utopia de uma "comunidade espiritual de múltiplas vias, configurada por ação recíproca", tenha inopinadamente ficado para trás com a construção de uma rede global de informação que não só facilita a comunicação das culturas entre si — como é de supor de um ponto de vista racional —, mas também encerra o perigo da paralisia e do bloqueio?

No que se segue, examinaremos antes de tudo o caráter vinculante para a história da arte dos ambíguos conceitos de "encontro" e "diálogo", usados com tanta ênfase e que mais anuviam que iluminam o problema do intercâmbio cultural, pois sob os indícios da práxis artística essas idéias-diretrizes mostram uma faceta bastante diferente do que faz crer a retórica

(3) *Weltkulturen und moderne Kunst: die Begegnung der europäischen Kunst und Musik im 19. und 20. Jahrhundert mit Asien, Afrika, Ozeanien, Afro und Indo-Amerika*. Catálogo da exposição, Munique, Haus der Kunst, 1972, p. 11.

(4) *Kunst-Welten im Dialog: von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Catálogo da exposição, Colônia, Museu Ludwig, 1999.

barata do ir-ao-encontro-do-outro. Uma tal perspectiva prévia parece indispensável para ver com mais nitidez as circunstâncias específicas do surgimento do "folclore planetário" (notadamente as condições tecnológicas e os interesses econômicos), talvez com suficiente clareza para que se torne evidente o caráter limitante da fascinação instantânea e se libere o olhar para uma mudança de orientação mais ampla que poderia se insinuar nesse processo.

A proporção cultural: o próximo e o distante

O que reside mais próximo não chama a atenção de imediato. Quem procura conhecer mais a fundo a literatura sobre a globalização — que proliferou a galope desde o início dos anos 1990 — só depois de algum tempo passa a suspeitar da inescrupulosidade com que os autores, na maioria de orientação sociológica, utilizam a relação "universal-particular", tirada de empréstimo à metafísica ocidental, e em seguida constroem a relação "global-local", como se acima dessas relações perscrutasse o espírito do mundo hegeliano, se não o próprio Deus⁵. Tal "pensamento de panorama" (Sartre) se equivoca por igual em dois aspectos. De um lado, o globo muito dificilmente é um constructo de talhe universal, mas uma singular e limitada localidade no universo, mesmo que destacada segundo o arbítrio humano, cujos habitantes, por sua vez, se espalham por espaços culturais apartados. De outro, essas culturas, em sua diversidade, não são de modo algum peças que se encaixam numa imagem global como pedras de um mosaico. Ao contrário, cada uma delas representa um todo, um mundo ou um "cosmos" no sentido exato da palavra — não importando qual a densidade ou lógica estrutural com que o contexto está ensamblado e, a despeito da diferença de grau, se se trata do edifício complexo de uma alta cultura ou dos mitos e tabus de uma sociedade tribal. Quer dizer, faz parte da constituição das culturas a condição de serem essencialmente autárquicas, não carentes de complementação por outras culturas.

A forma ambivalente do jogo da comunicação cultural só se torna apreensível quando se deixa clara essa condição fundamental. Culturas estão desde sempre em condição de se relacionar abertamente entre si, sob certas formas e em certas dimensões, justamente porque não dependem por natureza desse contato. A mesma suficiência que permite a certa cultura precaver-se de uma outra ao representá-la como "bárbara" concede-lhe a liberdade de com ela estabelecer uma relação fecunda ou mesmo uma ligação. A relação é de todo análoga a um diálogo genuíno, baseado na independência dos participantes, embora com uma ressalva decisiva: o "próprio" de uma cultura não possui o caráter da autocompreensão subjetiva ou mesmo do natural inato. No fundo, a famigerada metáfora do "enraizamento" cultural encobre uma mera comodidade: o hábito de habitar sem reflexão em situações garantidas. É preciso se livrar radicalmente das

(5) Cf. Robertson, Roland. "The universalism-particularism issue". In: *Globalization: social theory and global culture*. Londres: Sage, 1992, pp. 97-114; King, Anthony D. (org.). *Culture, globalization and the world-system*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997 (esp. Hall, Stuart. "The local and the global"; Wallenstein, Immanuel. "The national and the universal: can there be such a thing as world culture?"; Wolff, Janet. "The global and the specific: reconciling conflicting theories of culture").

categorias da filosofia moderna da subjetividade para reconhecer que a diferença entre o próprio e o outro não foi na origem nenhum tópico da autoconsciência, mas um singelo fato espacial. O próprio é antes de tudo o mais próximo, e o espaço de ação em que tradicionalmente se efetuam o encontro, a delimitação e o intercâmbio de culturas é a tensão entre o *próximo* e o *distante*.

A superação de limites e distâncias não é portanto uma condição necessária ao diálogo. As promessas de felicidade da mobilidade e da informação globais passam ao largo da forma específica das relações culturais. A supressão dos limites pode trazer vantagens em muitos domínios: na política, a eliminação das barreiras étnicas e do Estado nacional certamente é um progresso, tanto quanto o é na economia a abertura de mercados, embora tanta ausência de limites possa causar vertigens a muitos. A internacionalização do discurso pode ser profícua para a ciência e a técnica, desde que a língua materna não fique a meio caminho. E mesmo a qualidade de vida burguesa se aproveita da ampliação de horizontes, pelo menos no que concerne aos hábitos de consumo — a culinária, o guarda-roupa, até o gosto musical. Isso tudo é indiscutível, tendo sido exaustivamente afirmado e reafirmado em inúmeras conferências ao redor do globo. Mas na arte tais prospectos de proveito não vingam, pois a arte de nível jamais se pautou pela adesão ao mais próximo, pela estreiteza local e pelos temores de contato cultural. Muito pelo contrário: nela, a extensão entre o próximo e o distante é diretamente proporcional à imaginação criadora, e quanto mais estreita e firmemente se retesa esse arco, tanto mais livre e libertador o resultado. Isso não se aplica apenas à recepção das culturas não-européias pela arte moderna dos séculos XIX e XX — o arco formado com a cultura do Leste Asiático e a chamada arte primitiva da África e da Oceania só parece particularmente amplo e longínquo porque as distâncias sobre o globo já estavam então consideravelmente encolhidas pelos novos meios de transporte e as novas técnicas de informação. A colisão de mundos de que proveio a cultura grega antiga deve ter sido bem maior, para não falar do efeito explosivo da arte e da cultura chinesas no Japão, que no século VI o catapultaram diretamente do estado de uma sociedade agrária e ágrafa ao tempo histórico das altas culturas.

A peculiaridade desse entrechoque do distante e do próximo é que o resultado não se deixa computar, nem de antemão nem *a posteriori*, conforme as parcelas do próprio e do alheio. A imagem amistosa do intercâmbio de proprietários é ilusória na esfera dos bens culturais: o que aqui se pensa possuir de próprio revela-se no mais das vezes uma coleção de empréstimos não reconhecidos, convenções interiorizadas e esquisitices apreciadas. A tão invocada identidade cultural, de extrema utilidade para impressionar estrangeiros, logo se reduz a ficção ideológica quando se busca postulá-la como certidão de nascimento ou tomá-la de empréstimo ao museu. Quando se carece da compreensão devida, o que em geral se descobre no estrangeiro é só aquilo que está mais oportuno na cunhagem cultural. Daí que as recentes e honoráveis tentativas de contrapor à civilização européia algo de

(6) Sobre a problemática latino-americana, ver as contribuições de Octavio Paz e Erika Billeter no catálogo da exposição *Kunst-Welten im Dialog* (loc. cit.), pp. 182-84 e 185-201. A questão do "nativismo" africano é discutida em uma excelente perspectiva crítica em Appiah, Kwame Anthony. *In my fathers house: Africa in the philosophy of culture*. Nova York: Oxford University Press, 1992.

(7) Pollock, Jackson. "Answers to a questionnaire". *Arts & Architecture*, nº 4, 1994, p. 14.

(8) Hetzer, Theodor. "Dürers deutsche Form" [1934]. In: *Schriften Theodor Hetzers* (org. Gertrude Berthold). Mittenwald/Stuttgart: Mäander Kunstverlag/Urachhaus, 1981, vol. 2, pp. 229-44. O horizonte mais amplo é descrito em "Die schöpferische Vereinigung von Antike und Norden in der Hochrenaissance" [1934]. *Schriften Theodor Hetzers*. Stuttgart: Urachhaus, 1987, vol. III, pp. 287-305.

(9) Burckhardt, Jacob. "Weltgeschichtlichen Betrachtungen" [Über das Stadium der Geschichte, 1905]. In: *Jacob Burckhardt Werke* (ed. Peter Ganz). Munique: C.H. Beck 1982, p. 152.

genuíno, sobretudo no Terceiro Mundo — como o indigenismo mexicano, a "negritude" propalada por Aimé Césaire ou os diversos projetos de uma "modernidade brasileira" —, tenham logrado uma sustentação e um alcance muito limitados⁶. Pois, abstraindo inteiramente o fato de que elas ainda reproduzem concepções européias, sobretudo a intuição romântica de um sujeito idêntico da respectiva cultura, se enrijecem em uma representação fixa da particularidade cultural que, se devesse realmente estender-se à vida, teria de ser na verdade mutável.

Em contraposição a isso, Pollock clarificou inequivocamente em 1944 (portanto ainda antes de seus quadros inovadores) o desafio do qual resultou uma pintura norte-americana independente: "Admito o fato de que a pintura importante dos últimos cem anos foi feita na França. De modo geral, os pintores norte-americanos perderam de vista a pintura moderna do começo ao fim"⁷. Provavelmente Dürer não teria julgado diferente, ainda que num tom menos rude, o caráter corporativo da pintura alemã, que não queria deixar a Idade Média tardia: sua "forma alemã"⁸, que iria convertê-lo no supra-sumo da pintura alemã, teria sido impensável sem a assimilação consciente da arte da Renascença italiana.

A essa constituição imemorável do próprio no encontro com o outro corresponde inversamente uma concepção do outro que, dito de forma amena, nem sempre obedece aos critérios histórico-críticos da ciência. Aqui, preferências, mal-entendidos, apropriações unilaterais e um supremo descaso pelas condições específicas do devir histórico parecem ser a regra. Até hoje Burckhardt continua consideravelmente isolado em sua percepção dessas condições a contrapelo de todo senso metódico: "Na vida histórica tudo é plenamente bastardia, como se isso pertencesse essencialmente à fecundação de processos espirituais mais elevados"⁹. Se essa sorte de ligações ilegítimas permite comparação, a melhor talvez ainda seja com aquela formulação, tão cara a Goethe como símbolo das afinidades eletivas, de que no encontro de substâncias químicas podem resultar ligações completamente novas se entre seus componentes há uma afinidade maior que nos compostos dados. Em todo caso, a concepção de que à reação deve subjazer uma espécie de "disposição para o migrar" entre os elementos condiz com noção de que a mudança cultural sob o signo da "bastardia" só pode frutificar se as circunstâncias históricas são favoráveis a tanto: o desencadeamento do processo não reside no pressuposto subjetivo.

Assim, a adoção da composição angulosa japonesa em Manet e em Degas seguramente foi também propiciada pela "recortabilidade" da fotografia; e a despeito das múltiplas exposições de "selvagens" nas exposições mundiais do século XIX — em que aldeias inteiras foram expostas —, só Matisse e Picasso, graças à constelação de problemas de sua própria arte, chegaram a uma perspectiva que lhes abriu os olhos para a qualidade das esculturas africanas. Inversamente, o caso de Masson mostra que a dimensão da intuição e do entusiasmo não garante por si só nenhuma reação criativa: embora ele tenha percebido de maneira muito clara e autocrítica — em contraste com a concepção surrealista do "ditado do inconsciente" — o

específico da espontaneidade da pintura a nanquim chinesa, dificilmente se poderá dizer que essa percepção terá revertido em favor de sua pintura.

A série de exemplos poderia ser prolongada, mas essas poucas sugestões devem bastar para ressaltar o fato de que essa forma de "encontro" ou de "diálogo" cultural que marcou decisivamente a história da arte moderna entre 1860 e 1930 desapareceu em grande parte. Para dizê-lo com toda a clareza: a verdadeira mudança não consiste em absoluto na transição de uma monocultura ainda de orientação autóctone, progredindo linearmente, dominada em seu todo pela Europa e pela modernidade ocidental, a uma cultura mundial flexível, descentralizada, com diversificadas inter-relações e florescendo em híbridos singulares. Essa alternativa é uma criação tipicamente teórica, um constructo que, produzido segundo o padrão de oposições conceituais simétricas, passa ao largo do fato histórico de que a vivacidade e a renovação das diversas culturas sobre o globo baseiam-se em regra no abastardamento de genealogias constatado por Burckhardt. Encobre-se assim o verdadeiro desenvolvimento do final do século XX, que é a sobreposição e a eliminação da distância e da tensão antes fecunda entre as culturas mediante a acessibilidade e a disponibilidade rápidas e crescentes da comunicação global.

Se se atenta às conseqüências disso no domínio da arte, então salta à vista que o problema não é de modo algum tão recente. Nas artes plásticas, sobretudo, a globalização se limita a prosseguir uma evolução já iniciada no século XIX com a musealização de sua recepção. Assim como o museu desloca as obras de arte de diversas épocas para um espaço atemporal de fruição estética e de conhecimento científico, a tecnologia global da informação desespacializa o acesso às obras, "desligando" literalmente a distância e a diferença dos lugares¹⁰. Com isso não se vencem as grandes distâncias do planeta: antes, subtrai-se cabalmente a informação ao seu contexto no mundo. O "encontro" e o "diálogo" das culturas são reduzidos ao problema da compatibilidade e convertibilidade de identidades, enquanto a espinhosa questão da relação entre o próprio e o outro é prontamente diluída na mais completa indistinção, já que são eliminados o outro lugar e o outro tempo que uma vez foram constitutivos das relações de parceria entre as culturas. O resultado é um idioma da arte totalmente novo, o qual — em flagrante contraste com a rapidez de seu desenvolvimento — só muito lentamente parece receber a indispensável atenção crítica.

(10) O alcance geral desse fenômeno é discutido em Kirby, Andrew. "Wider die Ortlosigkeit"; Meyrowitz, Joshua. "Das generalisierte Anderswo"; Robeison, Roland. "Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit". In: Beck, Ulrich (org.). *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

O idioma global: a estética da diversidade indiferente

Talvez um dia o tema da "pós-modernidade" possa ser liberto de suas impregnações demasiado acadêmicas, ideológicas e vinculadas à história da arte e discutido num contexto sociocultural mais amplo: como indício artístico de uma reviravolta ainda mal visível em sua extensão, provocada

(11) Greenberg, Clement. "Towards a newer Laocoon" [1940]. In: *The collected essays and criticism* (org. John O'Brian). Chicago: University of Chicago Press, 1986, vol. 1.

pelo desenvolvimento e propagação da tecnologia midiática. Isso repercutiria a tese do terrivelmente combatido Clement Greenberg sobre o papel central dos *media* na evolução da modernidade¹¹ — ainda que só até certo ponto, pois as novas mídias eletrônicas não são *media* como a pintura e a escultura. À diferença dos meios tradicionais de representação, elas interferem profundamente, para além dos propósitos imediatos de seus usuários, nas estruturas sociais, econômicas e políticas, de tal forma que as próprias intenções dos usuários começam a se alterar. A consequência mais importante, e raramente notada, dessa retroalimentação na arte é o surgimento de um peculiar idioma global.

(12) Para uma síntese da concepção, cf. Spies, Werner. "Planetarische Folklore". In: Gassen, Richard W. (org.). *Vasarely Erfinder der Op-Art*. Stuttgart: Hatje Cantz, 1998.

O recurso à concepção do "folclore planetário" de Vasarely ajuda aqui a evidenciar a diferença desse processo em relação aos modelos utópicos da modernidade. Guiado por uma visão de futuro tecnocientífica e social, Vasarely buscou fundamentar no início dos anos 1960 uma linguagem visual mundial racionalizando estritamente o processo de produção¹². No lugar do original entrava o assim chamado "protótipo de partida", realizado com "unidades plásticas" estandardizadas — e até mesmo patenteadas. Aí já estava inscrita, em seus rudimentos, a concepção de produção em massa que alguns anos depois Vasarely privilegiaria para cumprir afinal todas as condições de genuína popularidade em escala planetária: financeiramente sustentável, de qualidade estética, sem prerrogativa de formação e compreensível para além das barreiras culturais herdadas. O projeto lembra de imediato a artificial linguagem mundial do esperanto — e totalmente análogas foram as razões de seu fracasso: uma linguagem comum a todos os seres humanos não pode se construir mediante a abstração de todas as suas particularidades culturais e menos ainda por um indivíduo que intenta suspender sua subjetividade. Em face disso, é com efeito o idioma das novas mídias, gestado desde o início dos anos 1980, que faz jus ao título de "folclore planetário", pois "cresceu" a seu próprio modo, isto é, sob as condições tecnologicamente particulares do processo de comunicação e graças a uma multidão anônima, não mais distinguível individualmente, de participantes.

(13) Meier-Graefe, Julius. "Der Kampf um die Malerei". In: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (vol. 1). Munique: Piper, 1984 [1904].

Um fator importante dessa peculiar dinâmica da globalização nas artes plásticas parece ser o entrelaçamento de duas funções distintas da tecnologia midiática: a interligação mundial de *informações sobre a arte* e o *uso artístico* das mídias empregadas para tanto. Com isso, a pintura perdeu seu papel de liderança na arte moderna. Mas a pintura não é de modo algum apenas uma técnica de representação: é também um constructo cultural. A simples equiparação da história da arte moderna com a evolução da pintura turvou durante muito tempo o olhar para o fato de que as tradições pictóricas genuínas, sob uma perspectiva global, são raras. A percepção de Julius Meier-Graefe sobre a singularidade européia da história evolutiva da pintura¹³ pode ser complementada pela mera constatação de que a pintura fora da Europa de modo geral só tem uma história própria em poucos âmbitos culturais — sobretudo na China, no Japão e nas culturas islâmicas da Pérsia e da Índia. A revolução tecnológica eliminou essa disparidade

latente ao abrir em princípio a todas as culturas a possibilidade de desenvolver linguagens imagéticas próprias, independentes do paradigma da pintura. Hans Belting observou por exemplo que os africanos, a quem é estranho o culto da imagem da civilização ocidental, encontraram, por meio da ampliação da exposição até chegar à *performance*, um acesso a práticas culturais herdadas que do contrário estariam relegadas ou mesmo perdidas¹⁴.

Tais efeitos libertadores não devem porém nos desviar do fato de que a globalização da comunicação artística se aferra a um valor de referência não menos restritivo que as velhas limitações locais, ainda que de modo discreto ou, por assim dizer, sem dor. Nisso consiste a abscôndita ambigüidade do processo, pois o discurso transgressor dos limites do espaço e do tempo tacitamente obedece, desde o início, ao acordo que ele declaradamente visa: *à pretensão de globalidade basta somente a arte que pode ser produzida em toda parte justamente com aquela pretensão*. Isso não significa de maneira alguma que em todo lugar surgiria o mesmo. Antes, a globalização do idioma implica o paradoxo de que o local e o singular recebam uma importância imediata, insistente e com frequência desproporcional. A literatura sobre a globalização cunhou para essa relação o termo "glocal", uma contaminação de "global" e "local" que — a despeito da desagradável ressonância farmacêutica — acerta em cheio o inédito e o esquisito da coisa¹⁵.

Como entender esse nexos aparentemente paradoxal? Uma vantagem essencial das artes plásticas é que elas dão a conhecer suas contradições de maneira visível. Naquela exposição de 1999 em Colônia chama a atenção em muitos objetos expostos na sua última parte, contemporânea, em comparação com as estações precedentes, uma ênfase fria, distanciada, da apresentação e da exibição, sendo inteiramente indiferente se se trata de fotografias, vídeos, *assemblages* de objetos ou instalações. O espectro vai da encenação lúdica e da mascarada até o franco exibicionismo, passando pela abundante oferta de citações e curiosidades culturais. A pele nua comunica de forma global e o tratamento digital de fotos rende monstros e bizarras que nem Goya nem Baudelaire foram capazes de imaginar; mas à diferença do que sugere o efeito desconcertante, e em parte perturbador, a reiteração enfática não se pauta por uma atitude de fundo expressivo ou mesmo agressivo. A irritação vem antes de uma carência de nexos, de uma falta de sintaxe que no entanto parece ter uma lógica própria. Quisesse alguém particularizar essa combinação de coerência e disparidade, as instalações, em particular, lhe sugeririam uma analogia com o cenário de uma sala de estar desarrumada: a disposição dos componentes é suficientemente clara para que se reconheçam os "*vestigia hominis*", mas os indícios objetivos não são por si sós tão categóricos para que se deduza o mundo de um morador.

Ora, essa ausência de pregnância não é nenhuma deficiência para a comunicação global: muito ao contrário, é condição para sua efetivação. O cenário da sala de estar desarrumada pode ser considerado em boa medida o paradigma de um idioma que é em toda parte compreensível e reproduzível.

(14) Belting, Hans. "Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade". In: *Kunst-Welten im Dialog...* (catálogo), loc. cit., pp. 324-29.

(15) Cf. Robertson, op. cit., pp. 192-220.

vel. O mobiliário cultural de um africano pode ser distinto daquele de um siamês ou de uma japonesa, ao passo que um chinês parece lidar com utensílios de modo um tanto diferente do que um europeu, mas a própria enumeração de todas essas pequenas diferenças já tem em si o traço infame de sucumbir à sugestão de que tudo é passível de comparação e de tender a tomar por diferença mundial qualquer tique individual. O idioma global não reduz a cor local a uma simples nuança, a um sombreamento do colorido total, mas a faz sobressair persistentemente, visto que a suposta universalidade — o sol que brilha igual em toda parte, por assim dizer — tem de permanecer sob as condições terrenas uma hipótese indemonstrável, literalmente extravagante. Daí a barafunda do "folclore planetário", uma miscelânea de signos e contrastes livremente associados que se pode chamar, numa variação do conceito hegeliano de "má infinitude" ("má" porque progredindo ao infinito), a "diversidade indiferente": aquela que definitivamente não mais conhece diferenças constitutivas (como as das linguagens).

O nexa dessa liquidação das diferenças com a irrupção do local e do privado é o ponto verdadeiramente crítico que o neologismo "glocal" antes dissimula que nomeia. Quem toma essa dissipação simplesmente como o sintoma da dissolução de uma velha ordem mundial, como uma fase na transição a uma nova estrutura que tudo abrange, deveria observar mais de perto uma sociedade multicultural avançada como a brasileira, na qual muito rapidamente se toma consciência de que a falta de diferenciação social — o "olhar difuso", nas palavras de Rodrigo Naves¹⁶ — gera problemas de configuração e comunicação inteiramente diferentes daqueles usualmente descritos no horizonte da globalização da arte. Mas já basta abrir o catálogo da exposição de Colônia e se perguntar o que na verdade as *Sessenta e três refeições de arroz para uma pedra* de Wolfgang Laib têm a ver com os montes de pigmentos cimentados de Anish Kapoor — exceto que os próprios expositores se deixaram guiar pela estética da sala de estar desarrumada, em que montes não são mesmo outra coisa que montes.

Os verdadeiros protagonistas da globalização na arte não são porém nem os curadores nem os próprios artistas, que atuam apenas como coadjuvantes em um processo que, sustentado pela tecnologia de mídia, é inexorável e irreversível. As forças que impulsionam esse processo, na arte como em quaisquer âmbitos, são os interesses do capital¹⁷. No atual comércio de arte é intrinsecamente vital o interesse por uma arte global que possa encontrar ressonância em toda parte, pois só assim ele pode alargar seus mercados — arte do mundo ou arte de todo o mundo, tanto faz. O discurso sobre o "encontro" das culturas mundiais e o "diálogo" dos mundos da arte parece irremediavelmente antiquado e esteticista se comparado à façanha realizada por Anthony d'Offay em 1990 — logo após a queda da Cortina de Ferro — ao transferir para a Galeria Tretjakow de Moscou, com perfeita logística, uma exposição de Gilbert & George intitulada "ONE WORLD"¹⁸. A mãezinha Rússia e os "*bad boys*" de Londres: o que poderá ter ocorrido ali em termos culturais? Talvez nada mais que um primeiro contato com as futuras elites do capital para expor-lhes os troféus que os bem-sucedidos do

(16) Naves, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

(17) Cf. Rieff, David. "Multiculturalism's silent partner. It's the newly globalized consumer economy, stupid?". *Harper's Magazine*, nº 287, 1993.

(18) O empreendimento foi descrito em Farson, Daniel. *With Gilbert & George in Moscow*. Londres: Bloomsbury, 1991.

ONE WORLD penduram em suas paredes e que dali podem ser resgatados. Esse interesse de lucro na globalização, só se pode registrá-lo: domesticá-lo ou mesmo domá-lo só o pode o próprio mercado, seja porque o "capital fluante" (para o colecionador Charles Saatchi o apelido íntimo da arte) encontra outros caminhos para se infiltrar em grande estilo, seja porque a oferta excedente de "diversidade indiferente" leva simplesmente à queda dos preços.

Em todo caso, não se pode dar conta das excrescências da globalização com a moral — muito ao contrário, em termos puramente morais a coisa é quase intocável. Os seus paladinos mais fiéis e diligentes também se encontram nos eminentes simpósios sobre os riscos e perigos da globalização, e quando alguém ousa duvidar do inevitável crescimento da riqueza cultural e das oportunidades sociais eles geralmente tomam as suas dores: como não há de ser bom e levado a sério um processo de que em princípio todos podem participar em qualquer parte? Ante tanta correção política, ao professor de estética só resta remoer-se em contrição e se exercitar na formulação de um imperativo categórico para artistas: ajas de tal modo que a intenção de tua criação possa se tornar o tempo todo e em toda parte o programa de uma produção artística global!

A distância do mais próximo: "*dochakuka*"

Desse modo, o problema da globalização acaba ficando mesmo por conta dos artistas. Como proceder ante um processo que não pode ser detido e ao mesmo tempo ameaça enfraquecer a tensão da imaginação entre o próximo e o distante, entre o próprio e o outro, tão necessária à arte como a toda cultura viva? Assim formulada, a exposição do dilema já contém no entanto um indício para a saída. Pois com o discernimento daquela tensão como uma *raison d'être* da arte não está ainda decidido em que consistem em cada caso o próximo e o distante, o próprio e o outro. É evidente que essa relação já se transformou consideravelmente com o fato histórico da globalização: há tempos que o distante deixou de ser o outro remoto — e quem quereria ainda afirmar que estaríamos incondicionalmente em casa no próprio? A oposição parece estar, se não já totalmente invertida, pelo menos redimensionada em boa parte. Como seria então se uma resposta à viagem da globalização consistisse em aceitar o insistente aproximar do distante como o mais próximo e a partir daí encontrar uma nova relação com o próprio que se afasta cada vez mais?

Isso soa, admito, um tanto quanto improvável. Mas a reflexão vai ao encontro de uma noção que, embora venha de muito longe, aponta para bem além do presente, na qualidade de um desafio que aguarda a civilização ocidental neste novo século. Roland Robertson advertiu que os inexprimíveis neologismos "glocal" e "glocalizar" não são formados de maneira puramente sintética mediante o ofuscamento mútuo de "global" e "local",

mas foram modelados, conforme o *Oxford Dictionary of New Words*, a partir do termo japonês "*dochakuka*", verbo derivado de "*dochaku*"¹⁹. Ora, essa derivação conduz a uma pista consideravelmente afastada da constelação ocidental "global-local", cuja elucidação devo ao niponólogo Wolfram Naumann. "*Dochaku*" é um composto dos dois sinais gráficos chineses para "terra" e "ligar, ligado", em sua pronúncia sino-japonesa. Transmitida já em uma fonte chinesa do século I a.C, essa combinação significa algo como "sedentário, nativo, ligado a um lugar". A terminação "*ka*" corresponde ao sufixo "-izar". Trata-se portanto de uma espécie de "mutativo". "Tivéssemos a coragem dos sociólogos", diz Naumann, "diríamos *nativizar*".

Ao contrário da compreensão ocidental de "glocal" e "glocalizar", "*dochakuka*" não se refere, portanto, à variação local de algo global, à variante específica de um geral no sentido da particularização do universal. À diferença da concepção do pensamento ocidental, que visa um além do espaço e do tempo ainda meramente tecnológico, vibra na intuição japonesa do "tornar nativo", do "nativizar", a reminiscência de uma reviravolta cultural concreta, isto é, o processo de transformação de uma forma de vida nômade em sedentária. Não será por acaso que essa reminiscência tenha permanecido viva por tanto tempo justamente no Japão: como nenhuma outra cultura, a japonesa, em vez de se organizar e desenvolver continuamente a partir do arraigamento já obtido, buscou sempre "repatriar-se" em um ritmo periódico de aberturas e isolamentos, adentrando assim o século XX. As prodigiosas descrições de Junichiro Tanizaki acerca do passo japonês incerto, contraditório — um pé no passado e no Oriente, o outro no futuro e no Ocidente —, podem ter sido tomadas por muitos leitores como o tragicômico epílogo de uma cultura declinante²⁰. Revela-se entretanto que esse andar claudicante, oscilando entre aqui e ali, ontem e amanhã, tem a vantagem do realismo da vida moderna sobre o mito ocidental do andar correto.

Mas esse "tornar nativo" significará efetivamente algo diferente da integração e assimilação do alheio, ou seja, falando em termos ocidentais e contemporâneos, da localização do global? Também nas artes, muitos de fato ainda não tomaram consciência do grau em que foram há muito tempo rompidos os padrões de vida e as tradições aparentemente herdadas, de modo que a maior parte do que é feito hoje na arte poderia passar muito bem sem as conquistas da modernidade na primeira metade do século XX. A base do próprio, à qual se pensa poder voltar perante a exigência da globalização, tornou-se muito estreita e precária. Mas felizmente há também, sobretudo nas metrópoles das ex-potências coloniais da Europa, bastardos culturais o suficiente para ensinar aos nacionais de boa vontade como é possível tornar-se nativo sem pertencimento nacional. Um deles é Chris Ofili, vencedor do prêmio Turner de 1998, que também foi mostrado na exposição de Colônia. Nascido negro em Manchester em 1968, com a idade de 24 anos visitou pela primeira vez a terra distante e estranha que segundo os conceitos tradicionais de raça e cultura se designaria como a sua pátria. Depois pintou quadros que — ousou afirmar — são mais africanos que

(19) Robertson, op. cit., pp. 197-98.

(20) A tensão entre o modo de vida ocidental moderno e o tradicional japonês é tema sobretudo dos romances *Há quem prefira urtigas* (1928) e *As irmãs Makioka* (1943-48).

toda a pintura vinda dessa parte da Terra no século XX, na medida em que "tornam nativa" a África sem folclore e sem os problemas de identidade numa cena artística global: quadros cheios de malícia e encanto e com um sorriso generoso sobre nós, os outros, entre o quais ele cresceu; mas sobretudo quadros que se dão a ver com a despreocupação de um mural de barbearia — e mesmo assim tão bem-feitos que excedem a cultura pictórica ocidental que desdenham.

Isso certamente é apenas um caminho. Há outros e haverá outros, mas parece comum a todos, em vista de uma arte de todo o mundo que se multiplica a perder de vista, a tarefa de redescobrir o próprio, que já não é dado manifestamente. Isso não pode suceder contra a tendência da globalização, como um retorno a enclaves provinciais ou a convenções tradicionais; antes, só terá êxito em associação com ela, na aceitação do desafio mais imediato e urgente do presente, pois mesmo no engano o idioma global faz valer o requisito que não pode efetivar. A arte do mundo continua sendo a solução, mas sua efetivação não reside na simples harmonia nem na "diversidade indiferente", e sim — como escreveu o compositor Dieter Schnebel no catálogo da exposição de Munique de 1972 — "na polifonia inaudita"²¹.

(21) Schnebel, Dieter. "Neue Weltmusik". In: *Weltkulturen...* (catálogo), loc. cit., p. 588.

Recebido para publicação em 27 de julho de 2002.

Robert Kudielka é professor de estética e filosofia da arte na Universität der Künste (Berlim). Publicou nesta revista "O paradigma da pintura moderna na poética de Beckett" (nº 56).

Novos Estudos
CEBRAP

N.º 67, novembro 2003
pp. 131-142
