

UNIVERSIDADE DO PORTO FACULDADE DE
BELAS ARTES

**Les Magiciens de la Terre e a Exposição
Internacional De Arte_55º Bienal de Veneza_III
Palazzo Enciclopedico**
Perspetivas Curatoriais

Dissertação de Tese de Mestrado em Estudos Artísticos

2º Ciclo

Apresentada por

MARIA TERESA VIEIRA DE CASTRO CÔRTE-REAL

Orientada pela

Professora Doutora Eduarda Neves

PORTO – OUTUBRO 2016

Dedicatória

Dedico esta Tese de Mestrado à minha Avó.

AGRADECIMENTOS

As primeiras palavras vão para a minha orientadora, Professora Doutora Eduarda Neves, pela forma empenhada como desde o início acompanhou esta tese, permitindo-me avançar neste trabalho criando algumas ideias próprias. Devo-lhe a oportunidade de alargar os meus conhecimentos sobre uma matéria que me atrai. Reconheço o rigor, a paciente atenção que me dispensou, a capacidade de criticar e sugerir sem jamais impor. Os meus agradecimentos vão muito para além da formalidade.

Obrigada pela disponibilidade constante, pelo incentivo, pelas orientações preciosas e sempre oportunas.

Obrigada por ter acreditado em mim.

Devo também um especial obrigado à minha família por pacientemente compreenderem e aceitarem a minha ausência ao longo destes meses de trabalho.

Jamais poderei esquecer o apoio incansável que me proporcionaram.

Resumo

A 27 de Setembro de 1984, inaugurou-se no Museum of Modern Art - MOMA, a exposição intitulada “ *Primitivism*” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern.

Esta exposição reuniu 150 artistas modernos (europeus e norte-americanos) e mais de 200 obras de artistas africanos, oceânicos e ameríndios. Procurava explorar a questão das afinidades entre as obras “tribais” e as obras dos artistas modernos. A crítica especializada não aceitou bem esta proposta expositiva, e a exposição do MOMA tornou-se polémica, sendo alvo de várias críticas e manchando o tema do “primitivismo na arte”.

Passados cinco anos, a 18 de Maio de 1989, e aproximando-nos do tema da nossa investigação com o título, *Les Magiciens de la Terre e a Exposição Internacional de Arte de Veneza_55º Bienal de Veneza [III Palazzo Enciclopedico] – Perspetivas Curatoriais*, inaugurou-se a exposição *Les Magiciens de la Terre* no Centro Georges Pompidou em Paris, comissariada por Jean Hubert-Martin.

O curador desenvolveu a exposição como resposta à exposição “ *Primitivism*” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern. O objetivo da mostra era contrariar o eurocentrismo da proposta expositiva do MOMA.

Esta exposição justapôs artistas do centro e da periferia, sendo que cada artista era acompanhado por um mapa que localizasse o seu país de origem. A intenção era mostrar que existiam práticas artísticas fora do centro.

Contrariando o eurocentrismo, bem visível no título da exposição, o curador Jean-Hubert Martin, evitou usar o termo “arte” e usou a palavra “magia”, pois existem países da periferia que desconhecem a palavra “arte” dado que as suas manifestações artísticas estão conotadas com a magia.

A 55º Bienal de Veneza em 2013 apresentou a exposição *III Palazzo Enciclopedico*. Novamente encontramos a mesma linha expositiva: a

justaposição de objetos artísticos com objetos considerados não-arte e objetos históricos do século XIX.

O objetivo principal da bienal, inspirada na maquete do arquiteto italo-americano Marino Auriti, *The Encyclopedic Palace of the World* (O Palácio Enciclopédico do Mundo) pretendia englobar todo o conhecimento do mundo através das imagens, a partir dos *layouts* dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI – XVII, sendo a exposição estruturada como um museu imaginário.

Esta exposição explorou a arqueologia antropológica das imagens com o objetivo de analisar a condição humana e a forma como esta se relaciona com as imagens. O *Il Palazzo Enciclopedico* investigava o desejo de ver e saber tudo através das obsessões e do poder transformador da imaginação.

Verificamos, ao longo do trabalho, que estas duas exposições além de terem em comum o confronto entre objetos considerados arte e não-arte, também equacionam os problemas da prática artística à escala global.

Palavras-Chave

Arte, contemporâneo, exposição, global, local, cultura, identidade.

Abstract

In September 27, 1984, it was inaugurated in the Museum of Modern Art – MOMA, the exhibition "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.

This exhibition, already made in a post-colonial period brought together 150 modern artists (European and American) with more than 200 works of African artists, ocean and Amerindians. Its purpose was to explore the question of the affinities between "tribal" works and works of modern artists. The specialized critic did not accept well this expository proposal, and the exhibition of MOMA became controversial, being the target of several critics and therefore stained the theme of "primitivism in art".

Just five years later, in May 1989, was inaugurated the exhibition *Les Magiciens de la Terre* at the Center Georges Pompidou in Paris, curated by Jean Hubert-Martin. With this, we approach of the research subject of this work with the title, *Les Magiciens de la Terre and the International Exhibition Venice of Art_55° Biennial Venice [The Encyclopedic Palace]* – Curatorial Perspectives.

The curator developed the exhibition as a reply of the exhibition "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. The goal of the show was counter the eurocentrism of expository proposal from MOMA.

This exhibition united center and periphery artists, each artist was accompanied with a map which localized the origin country. The intention was to show that it would exist artistic practices out of the center.

With the purpose of counter the eurocentrism, is prominently displayed in the exhibition title (The Earth Magic's). The curator avoided using the term "art" and used the word "magic", because there are periphery countries that are not aware of the word "art" as their artistic manifestations are connoted with magic.

In 2013 at the 55th Venice Biennial, presented the exhibition The Encyclopedic Palace. Again we find the same expository line: the unification of artistic objects with object considered non-art and historical objects of the nineteenth century.

The main biennial goal, Inspired by the model of the italian-american architect Marino Auriti, the *III Palazzo Enciclopedico del mondo* (The Encyclopedic World Palace) was covering all Knowledge of the world through images, from layouts of cabinets of curiosities centuries XVI – XVII, the show is structured as an imaginary museum.

This exhibition explored the anthropological archeology of the images in order to examine the human condition and how it relates with images. The Encyclopedic Palace investigated the desire to see and know everything through the obsessions and the transforming power of imagination.

We will verify over the thesis that these two exhibitions in addition of having in common the junction of objects considered art and non-art, also both develop the artistic problem on global scale in the same event and in the same space.

Keywords

Art, contemporary, display, global, local, culture, identity.

Índice

AGRADECIMENTOS	3
Resumo	4
Abstract.....	7
Introdução	11
I - Magiciens de la Terre – Uma resposta à exposição “Primitivism” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and Modern.....	13
II- Les Magiciens de la Terre no contexto das Exposições Internacionais de Arte. Influências e Consequências	27
III - A 55ª Exposição Internacional da Arte da Bienal de Veneza - III Palazzo Enciclopedico e Les Magiciens de la Terre - Um Estudo Comparativo.....	49
Conclusão	62
Bibliografia.....	66
Índice de Ilustrações	72

Introdução

O mundo da arte mudou, tornou-se exigente, global, necessitando de especialistas para o desempenho de funções cada vez mais complexas e que a arte, cada vez mais, requer solicita.

Longe vão os tempos em que os diretores das instituições do mundo da arte, museus ou galerias, tinham a tarefa de fazer curadoria, sem grande preparação científica e técnica. Atualmente, na prática curatorial, o papel do curador, além de funcionar como um mediador entre o artista e o público, é consideravelmente responsável pela concretização de propostas com elevado grau de sustentação crítica.

No âmbito da investigação que aqui apresentamos, a estratégia metodológica adotada sustentou-se em múltipla pesquisa bibliográfica e visual, tendo sido desenvolvida uma análise teórico-crítica, comparativa, entre *Les Magiciens de la Terre* e a *Exposição Internacional de Arte de Veneza_55º Bienal de Veneza [III Palazzo Enciclopedico] – Perspetivas Curatoriais*. A primeira, inaugurada a 18 de Maio de 1989 no Centro Georges Pompidou, em Paris, tenta mostrar que existe arte fora do centro, valorizando a arte da periferia, justapondo ocidental e arte não-ocidental; a segunda, de 2013, inspira-se maquete do arquiteto italo-americano Marino Auriti, *The Encyclopedic Palace of the World* (O Palácio Enciclopédico do Mundo), explora o mundo imagético e procura englobar o conhecimento do mundo, como se de um museu imaginário se tratasse.

Pensamos ser pertinente abordar as propostas curatoriais em questão, tanto pela dimensão espaço-temporal, mas, também, pelas eventuais práticas expositivas que as aproximam.

A análise destas duas Exposições Internacionais parecem-nos relevantes, pois, numa primeira reflexão, as respetivas abordagens críticas aproximam-se. No entanto, se numa primeira análise nos parecem próximas, contudo, e desenvolvendo uma investigação mais aprofundada, verificamos que há muito

mais do a aparente justaposição de objetos excluídos do regime convencionado da arte contemporânea.

O presente estudo compreende três capítulos, além da Introdução e da Conclusão.

Assim:

No **I capítulo**, com o título: ***Magiciens de la Terre – Uma resposta à exposição Primitivism in 20th Century art: Affinity of the Tribal and Modern***, centramo-nos na contextualização histórica da exposição *Les Magiciens de la Terre*, ou seja, tentar compreender os pressupostos desta exposição e, como se verificará no desenvolvimento do I capítulo, tratou-se de uma resposta à eurocêntrica exposição “*Primitivism*” in *20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern* realizada no *Museum of Modern Art – MOMA*, em Nova Iorque a 1984.

No **II capítulo: *Les Magiciens de la Terre no Território das Exposições Internacionais de Arte: Influências e Consequências*** investigamos a exposição *Les Magiciens de la Terre*, no campo das exposições internacionais da arte. Este capítulo aborda as influências e consequências nas exposições de arte à escala global.

Por último, no **III capítulo**, intitulado ***A 55ª Exposição Internacional da Arte da Bienal de Veneza - III Palazzo Enciclopedico e Les Magiciens de la Terre - Um Estudo Comparativo***, analisamos as propostas de curadoria, as respetivas implicações no universo da arte contemporânea, através de uma análise crítica e comparativa dos programas, então, desenhados.

I - Magiciens de la Terre – uma resposta à exposição “Primitivism” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and Modern

Na história dos finais do século XIX e inícios do século XX é bem visível o recurso às chamadas fontes “primitivas” na arte. O “primitivismo” constitui um tema que se relaciona com as artes “primitivas” e esta prática artística ocidental deu início a uma nova forma de produzir História da Arte. A inspiração pelas obras ditas “tribais” foi sobretudo visível em artistas consagrados tais como Picasso, Giacometti, Max Ernst, Joseph Beuys, a partir dos quais se formaram alguns movimentos artísticos como o expressionismo alemão, fauvismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo abstrato, movimentos estes que mais tarde entram em consonância perfeita com determinados grupos artísticos na segunda metade do século XX: o grupo Cobra, a arte bruta, a *land art*, a *body art*, a arte *povera*, entre outros.

William Rubin, diretor do departamento de Pintura e Escultura do Museum of Modern Art – MOMA, juntamente com Kirk Vanerdoe, Professor de Belas Artes da Universidade de Nova Iorque, decidiram, juntos, em 1979 organizar uma exposição no MOMA. Esta mostra intitulada “*Primitivism*” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern reuniu 150 artistas enquadrados na arte moderna, europeus e norte-americanos, mais de 200 obras de artistas africanos, oceânicos e ameríndios. E porquê esta ambiciosa simbiose entre artistas do período moderno com arte “tribal”? A intenção seria apresentar as afinidades existentes entre as correntes artísticas e, de certo modo, comprometê-las, tentando ainda mostrar as influências que determinadas obras chamadas “tribais” teriam sob o imaginário dos artistas modernos ocidentais.

A imprensa reagiu muito bem a este acontecimento, mas a crítica especializada não se deixou levar por este, então considerado, superficial evento encantatório. Como resultado, foi apresentada uma exposição polémica que se alargou às décadas seguintes, manchando o tema do “primitivismo” na arte.

Antes de passarmos à análise da controversa exposição, torna-se necessário mencionar algumas tentativas expositivas que, de certa maneira, iniciaram o caminho para o resultado final da exposição *“Primitivism” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern*.

Ao longo do século XX, o MOMA já havia realizado quatro exposições dedicadas às artes não-ocidentais: em 1933 a primeira exposição deste género - *American Sources of Modern Art*, três anos depois em 1936 - *African Negro Art*, em 1941 - *Indian Art of the United States* e em 1946 - *Arts of the South Seas*.

No prefácio do catálogo da exposição *“Primitivism” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, o diretor do MOMA, Richard E. Oldenburg, sublinhou estas quatro exposições reforçando que esta última seria uma das mais ambiciosas da instituição ao longo dos anos.

Não só aconteceram eventos desta natureza em Nova Iorque, no MOMA, mas também na Europa: em 1967, o Museu do Homem em Paris apresentou a exposição *Arts Primitifs dans les ateliers d'artistes*, onde foram expostos artefactos que pertenciam às coleções de artistas como Braque, Picasso, Derain, Matisse, Max Ernst, Jacques Lipchitz, Vlaminck, Henri Moore, entre outros.

Já em 1972, durante os XX Jogos Olímpicos da Era Moderna, em Munique, se realizou uma outra exposição que apresentava objetos modernos e “tribais”, provenientes dos quatros cantos do mundo, que tendia a desenvolver o pensamento das “outras” artes exercendo influência sobre a música e as artes plásticas ao longo do século XIX e XX. Mais recentemente, em 17 de Abril de 1984, no *Grand Palais*, ainda antes da exposição do MOMA *“Primitivism” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern* foram exibidas as coleções Menil, com o título *La rime et la raison*, que justapunha obras modernas e “tribais” numa clara intenção de que esta mostra se aproximava da posterior ideia temática da exposição do MOMA de 1984. A intenção era a mesma: procurar explorar as afinidades entre os dois tipos de arte, sobretudo no aspeto concetual, iconográfico e formal.

Porque motivo a exposição do MOMA, causou tanto impacto? Começaremos por mencionar que um dos aspetos se deve ao facto do

MOMA ser um dos museus mais emblemáticos de arte moderna ocidental. Contudo, naturalmente esta não é a única razão, este evento também foi realizado com imenso cuidado, os documentos e catálogo que acompanhavam a exposição eram notáveis.

Ao longo de cinco anos, os curadores da exposição realizaram um extenso trabalho de pesquisa nos museus espalhados pelo mundo, coleções particulares e descendentes de artistas modernos. O resultado desta pesquisa teria como intenção justificar o modo de como as “outras” artes teriam, na época, um papel primordial de influência sobre o imaginário dos artistas modernos e este foi um aspeto que entusiasmou os média.

Resumidamente, o catálogo da exposição que na verdade estava muito bem sustentado e era acompanhado por mais de mil ilustrações distribuídas ao longo de setecentas páginas encontrava-se dividido em dois volumes e reunia dezanove ensaios.

O primeiro ensaio que inicia o catálogo, da autoria de William Rubin, apresentava a visão geral de como o “primitivismo” influenciava a arte do século XX. No seguimento do primeiro ensaio, três outros procuravam documentar e justificar a forma como as artes “tribais” (oriundas de África, Oceânia e Américas) teriam chegado ao mundo ocidental. Os restantes quinze ensaios, de cariz monográfico, abordavam - e já nos vamos aproximando dos pontos nos quais a crítica especializada incide sobre a exposição nos anos seguintes - o modo como os artistas ocidentais haviam explorado as várias fontes não-ocidentais.

A publicação do catálogo, de certa maneira, veio preencher a falta de existência de documentação deste assunto. Até 1984, existiam apenas dois livros sobre o Primitivismo na Arte. O primeiro em 1938 foi publicado com a autoria de Robert GoldWater, intitulado *Primitivism in Modern Painting*, e sistematizava o “primitivismo” na pintura ocidental, distinguia os quatro modos como os artistas se relacionavam com as chamadas artes da alteridade: o primitivismo romântico (Gauguin e os Fauves), o primitivismo intelectual (Picasso, Cubismo) e o primitivismo subconsciente (Klee, Dada e Surrealismo). Mais tarde, em 1967, a obra é revista no

sentido de englobar o “primitivismo” na escultura moderna, onde ganha o novo título de *Primitivism in Modern Art*.

A segunda obra com a autoria de Jean Laude, 1968, intitulado *La Peinture Française et “L’art Nègre”* revisitava o caráter histórico e geográfico, principalmente no sentido de ver de que forma as artes não-ocidentais teriam influenciado as artes francesas no início do século XX, ou seja, a maneira como as ligações oceânicas e africanas, com os artistas franceses, despoletaram novas ordens estéticas das obras.

O termo “afinidades” presente no subtítulo da exposição — *Affinity of the Tribal and the Modern* - foi alvo de um enorme destaque ao longo de toda a mostra, tanto que havia uma secção específica da exposição no piso superior do edifício do MOMA.

Chegando à questão fulcral da crítica especializada, o americano Thomas McEvilley, crítico de arte, não deixou de partilhar a sua opinião relativamente ao conceito “afinidades”.

Mas afinal o que significa o termo “afinidades”? É a problemática que torna existente os pontos em comum na estética e no conceito entre as obras modernas e as ditas obras “tribais”, estéticas que se justapõem.

A secção dedicada às “afinidades” era problemática, porque partia do pressuposto de que uma linguagem artística universal partilhada entre o Ocidente, Oriente e África, logo levantaria questões de alteridade por parte dos artistas modernos ocidentais bem como a forma como lidavam com o Oriente.

O antropólogo James Clifford viria a apresentar duas ideias críticas fundamentais sobre a secção “afinidades”, da exposição do MOMA. Em primeiro lugar argumentou que, segundo o princípio da antropologia, quanto maior for a amplitude cultural mais probabilidades se tem de encontrar traços comuns que se cruzam, e como a coleção de arte “tribal” do MOMA era tão vasta a probabilidade de tais “afinidades” torna-se mais persistente. Em segundo lugar, o mesmo antropólogo sustentou a ideia do ser humano ser portador de um corpo com dois olhos e quatro membros e essas características serem partilhadas pela humanidade, o que conduziu a representações imagéticas e formais muito similares e, dito isto, o antropólogo conclui que o MOMA não equacionou na

exposição a questão das “afinidades” entre as artes modernas ocidentais e as artes ditas “primitivas”. O que o antropólogo criticou sobretudo foi a ideia “orientalista” do modo como o Ocidente se apropriou do resto do mundo, principalmente sobre o Oriente.

Outros nomes conhecidos no mundo da crítica de arte, como Arthur Danto, filósofo e crítico de arte, acusou a exposição de manipulação museológica a partir do seu ensaio “*Defective Affinities*”.

Segundo Diniz Miguel de Almeida Cayolla Ribeiro, na sua dissertação de Doutoramento *JOGAR DE NEGRAS CONTRIBUIÇÃO PARA A DISCUSSÃO DO(S) PRIMITIVISMO(S) NA ARTE EM PORTUGAL* (2009), a posição do referido crítico de arte Thomas McEvelley, ao questionar a escolha dos artistas que haviam sido selecionados para a secção “afinidades”, decorre dos objetos artísticos presentes na exposição os quais só se situavam até aos anos 60 e 70. Para McEvelley, esta tentativa de apresentar o “primitivismo” na arte, não passava de um mero esforço no sentido de exorcizar o espírito “orientalista” e, note-se, em 1984 vivia-se num período pós-colonialista.

Já foi mencionado algumas vezes o termo “orientalista”, ao longo do texto, mas não se pode discutir o Orientalismo sem indicar o autor que estudou minuciosamente esta matéria.

Edward Said, professor de literatura, nascido na Palestina em 1978, publicou o seu livro intitulado “Orientalismo”, no qual nos mostra os vários acontecimentos que ocorreram durante séculos e a forma como o Ocidente se apoderou do Oriente. Os ocidentalistas ao conhecerem o Oriente dominaram e exerceram autoridade sobre os povos orientais, ou seja, o comparativismo do Oriente conduziu a uma aparente desigualdade ontológica e epistemológica entre o Ocidente e o Oriente.

Nos primórdios, o Oriente foi valorizado devido ao seu carácter espiritual. Como espaço e lugar, o Oriente era considerado Terceiro Mundo, sendo o “primitivismo”, numa fase inicial, visto positivamente. Contudo esta valorização inverteu-se, o Oriente passou a ser desprezado, barbarizado, obsoleto e com incapacidade de auto-gestão.

Devido à falta de clareza de raciocínio e auto-gestão, o processo de reestruturação sobre o Oriente baseava-se na desigualdade. O conhecimento sobre o Oriente partia de investigações académicas e científicas. Os séculos passaram e o orientalista cristalizou a desigualdade entre o Oriente e Ocidente.

Como material de estudo e reflexão, o Oriente tornou-se um subordinado intelectual do Ocidente, inclusive ficou exposto aos caprichos de teorias diversas, tanto que os primeiros orientalistas e não-orientalistas exploraram um modelo sobre o Oriente, adequando-o à cultura dominante, como também às exigências teóricas e práticas. Evocando Edward Said e a sua obra “Orientalismo”, podemos referir que:

“Muitos dos primeiros adeptos do Oriente começaram por saudar o Oriente como um salutar *dérangement* dos seus hábitos mentais e espirituais europeus. O Oriente foi sobrevalorizado pelo seu panteísmo, pela sua espiritualidade, pela sua estabilidade, pela sua longevidade, pelo seu primitivismo, etc. Schelling, por exemplo, interpretava o politeísmo oriental como uma preparação do caminho para o monoteísmo judaico-cristão: Brahma prefigura Abraão. Contudo, quase sem exceção, ao apreço exagerado seguiu-se uma reação inversa: subitamente o Oriente apareceu lamentavelmente infra-humanizado, antidemocrático, obsoleto, bárbaro, e por aí fora. A inclinação do pêndulo para um lado causou uma oscilação igual e oposta para o lado contrário: o Oriente foi subvalorizado. O orientalismo enquanto profissão desenvolveu-se a partir destes opostos, a partir de compensações e correções baseadas na desigualdade, ideias alimentadas pela cultura em geral e que alimentavam ideias parecidas. Efetivamente, o próprio projeto de restrição e reestruturação associado ao orientalismo pode ser diretamente relacionado com a desigualdade segundo a qual a pobreza (ou riqueza) comparativa do Oriente requeria vivamente um tratamento académico e científico que podia ser proporcionado por disciplinas como a filologia, a biologia, a história, a antropologia, a filosofia ou a economia. E assim a verdadeira profissão do orientalista sacralizou esta desigualdade e os paradoxos especiais que ela engendrava.” (Said, 2004: 175,176)

Sumariamente, podemos dizer que, desde o início da história moderna, o orientalismo, como prática e pensamento, tornou permanente a alteridade

entre Oriente/Ocidente, ou seja, o sentido do poder ocidental sobre o Oriente sempre foi aceite sem discussão, como se de uma verdade científica se tratasse.

De algum modo, tentou-se fazer o mesmo com o “primitivismo” na arte, no período pós-colonial: artistas plásticos e autores produziram obras e textos com esta temática. A artista Susan Hiller no livro *The Myth of Primitivism: Perspectives on art* explica, que ao chamar o “Outro” de “primitivo”, mesmo positivamente, está-se a negar o presente ao “Outro” e a remetê-lo ao passado.

Os artistas influenciados pelas artes “tribais”, mesmo valorizando os aspetos estéticos e positivos das obras, indiretamente acabaram por ser coniventes com o domínio sobre o “primitivo”, quer dizer, uma suposta forma positiva de se apropriarem das correntes artísticas “tribais” do Oriente e do Continente Africano; ao lidarem com a alteridade não trouxeram benefícios ao “Outro”, tornaram-no infantil, irracional e emotivo, o que conduz à exaltação artística do ocidental como o ser pensante. É benéfico para a construção identitária ocidental, mas pernicioso à identidade oriental.

A exposição *Les Magiciens de la Terre*, como resposta à exposição “*Primitivism*” in *20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern*, comissariada por Jean Hubert-Martin, ocorreu no Centro Georges Pompidou a 18 de Maio de 1989.

Um dos objetivos desta exposição seria o seu caráter internacional, a justaposição de obras de arte ocidental com obras de arte não-ocidentais, tinha como intenção contrariar a ideia que só existe criação artística no mundo ocidental.

Foram convidados 50 artistas do mundo ocidental e igual número de artistas não-europeus.

A temática da mostra era fulcral como oposição à exposição “*Primitivism*” in *20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern* de 1984. Evitava-se o eurocentrismo e contrariava-se a ideia que só existe arte no Ocidente, por isso junto de cada obra, no *Grande Halle de la Villette* e no quinto piso do Centro Georges de Pompidou, existia um mapa-mundo que mostrava o país de cada artista. Mas antes de desenvolver a temática e

o conceito da exposição *Les Magiciens de la Terre* e em resposta à exposição de 1984 no MOMA, clarifiquemos o percurso desenvolvido até à concretização da mostra de 1989.

Em 1978, no Centro Georges Pompidou, o artista Robert Filiou juntamente com o artista Jo Pfeufer apresentou *Le Poipoidrome: hommage aux Dogons et aux Rimbauds* testemunhando entre indivíduos o possível diálogo de culturas diferentes. No hipódromo que fazia ligação com o Centro Georges Pompidou, Pfeufer usou o exterior do espaço onde apresentava fotografias, vídeos e objetos da cultura Dogon. A cultura Dogon pertence a um povo que habita no Mali e Burkina Faso; é uma tribo que se situa na remota região do interior do Continente Africano Ocidental, são cerca de 200 mil, vivem em aldeias sobre as escarpas de Bandiagara, a leste do rio Níger.

Quando Jo Pfeufer e Robert Filiou se deslocaram até às aldeias Dogon para contactar com as civilizações, foram bem recebidos e do trabalho dos artistas resultou um vídeo documental que, por si só, foi bem aceite pelo público que visitava a exposição.

Esta mostra já era o início da afirmação da contestação da ideia, segundo a qual só existe ato criativo no mundo ocidental, manifestando a imagem de uma arrogância absoluta, tanto que a resistência neste ponto, concretamente nas artes plásticas, é muito mais intensa do que noutras atividades culturais: a música, o teatro, os espetáculos e a literatura.

Durante este período, finais da década de 80, viviam-se tempos que ainda se consideravam arcaicas as artes que não se enquadravam no Ocidente, davam-se categorias de sobrevivência e fora do seu tempo. Por isso era-lhes negada a contemporaneidade.

Jean Hubert-Martin, não foi o único responsável pela exposição *Les Magiciens de la Terre*. Em 1984 reuniu-se com três colegas: Jan Debbaut, Mark Francis e Jean-Louis Maubant, discutiram o projeto e a sua viabilidade, mas como não conheciam nenhum investigador especializado na cultura do chamado Terceiro Mundo, optaram por elaborar os próprios critérios e métodos segundo os seus conhecimentos e gostos pessoais.

Contudo, esta metodologia acabaria por vir a ser alvo da crítica especializada.

Criteriosamente, a exposição reunia obras e objetos de caráter efêmero e duradouro; os objetos artísticos da exposição tinham algo em comum, a “aura”. Esta, agindo sobre as representações, era o receptáculo de valores metafísicos que por si só transmitiam um sentido.

Por outro lado, o termo “magia” tal como aparece no título, foi usado com o intuito de qualificar a influência intensa e inexplicável que a arte exerce, evitou-se utilizar a palavra “arte” por ser um termo que muitas culturas desconheciam. O termo “arte” era excessivamente usado pelo Ocidente e por isso ao escolher a palavra magia, como título, enfatizava-se o lado espiritual, “aurático” dos objetos artísticos. Magia é um termo mais espiritual, menos ocidentalizado e que não entra em conflito com a palavra “arte”:

“O termo “magia” é o mais recorrente e emprega-se para qualificar a intensa e inexplicável influência que a arte exerce. Consideramos apropriado na medida em que se evitava no título a palavra “arte”, de criações procedentes de certas sociedades que desconhecem esse conceito. O fato de que, entre nós, há artistas que afirmam vazio ou uma aproximação totalmente materialista não me parece uma contradição fundamental. De qualquer forma, essas obras são o resultado de desejos e decisões complexas, estão carregadas de intenções, de aspirações, de críticas e estratégias. Que se aderem rapidamente aos nossos valores – y financeiros – fontes e catalisadoras de ideias que nos governam”

(GUASCH, 2000: 349)

Apesar da ideia de “aura” ter sustentado muito bem a temática da mostra, foi também alvo de críticas. Jean Fisher criticava a ideia de “aura”, no sentido em que esta noção veiculava o desígnio da arte romântica. Artistas como Braco Dimitrijevic e a artista Barbara Kruger puseram em causa a valorização do artista, que teve como resultado a influência sobre a temática expositiva.

Barbara Kruger com a produção de um cartaz questionou *Qui son Les Magiciens de La Terre?* - “Quem são os Mágicos da Terra?”. Braco

Dimitrijevic dispôs lado a lado figuras monumentalizadas desconhecidas com figuras que tinham algum peso e reconhecimento artístico da cultura ocidental, como por exemplo, Leonardo Da Vinci e assim com o seu trabalho o artista questionava a autenticidade artística das figuras apresentadas.

As obras da exposição, como resultado de desejos e estratégias, aderiam perfeitamente aos nossos valores culturais e financeiros, ou seja, serviam como fontes catalisadoras que nos governam.

Magiciens de la Terre procurou as mais variadas formas de criação que vão desde culturas populares às designadas culturas eruditas, tanto que, regra geral, as últimas são mais permeáveis às influências ocidentais.

Os artistas foram criteriosamente eleitos seguindo a mesma ordem, ou seja, com os mesmos princípios de igualdade, quer fossem ocidentais, quer fossem não-ocidentais.

A originalidade, face ao contexto cultural da exposição, levou a que cada um dos meios criativos identificados fossem visitados e orientados por colaboradores da equipa, faziam o possível para eleger os artistas com criatividade suficiente e inventar novas fórmulas. Temos, como exemplo, o caso da artista Esther Mahlangu que pinta a casa, Liautaud e Bien Aimé com a escultura em metal haitiana, Kabakov e Boutatov com a vanguarda moscovita, e tantos outros mais exemplos.

John Fundi é um caso especial entre as centenas de esculturas Maconde moçambicanas que se submetem às leis do mercado de venda do comércio tradicional de Moçambique. Fundi é um dos casos excepcionais, que produz esculturas com carga fantasmagórica, esculturas de grande escala, logo difíceis de transportar. A produção deste artista situa-se num contexto crítico.

É de notar que os artistas do “Terceiro” Mundo tinham, na exposição, um certo tipo de ligação com o mundo ocidental, por mais subtil que esta fosse e, por isso, criou-se um diálogo amplo, no sentido de os objetos artísticos comunicarem entre si, independentemente das culturas a que pertenciam, o diálogo era pertinente como resultado final da exposição. Os critérios de seleção focavam-se sobretudo no processo de criação, não sendo dado tanto valor ao aspeto formal das obras; era importante

mostrar a diversidade criativa e as múltiplas direções artísticas do lado oriental e ocidental. Ainda no âmbito da seleção dos artistas, evitou-se a todo custo ligações ao primitivismo na arte; era impreterível evitar aproximações formais que tivessem como inspiração o “primitivismo. O curador adotou como objetivo principal em *Les Magiciens de la Terre* desmarcar-se e até mesmo contrariar a exposição do MOMA “*Primitivism*” in *20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Além de excluir artistas influenciados pelo neo-primitivismo do século XX, o curador evitava mostrar o universal, as suas intenções consistiam sobretudo em mostrar o diferente, que como resultado contrastava com o critério “afinidades”.

Embora a exposição do MOMA “*Primitivism*” in *20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern* tenha sido alvo de diversas críticas, a exposição *Les Magiciens de la Terre* de 1989 também não foi exceção. Novamente o crítico Thomas McEvelley, não podia deixar passar em branco a crítica sobre a mostra. Embora tenha elogiado o evento, denunciou alguns problemas que não tinham sido bem resolvidos pela equipa de Jean Hubert-Martin. Para o crítico, era claro que não havia justa proporcionalidade entre os artistas ocidentais e não-ocidentais. Com isto quer dizer-se que os artistas ocidentais não representavam metade da população, muito provavelmente só representariam cerca de 20%. Insistia-se também num certo bipolarismo no que toca à divisão entre os artistas ocidentais e não-ocidentais; os últimos eram apelidados de artistas do Terceiro Mundo, uma afirmação discutível, dúbia e talvez perversa, pois os artistas do chamado Terceiro Mundo foram selecionados por curadores ocidentais e não por especialistas locais. Apesar do curador principal ter recorrido à ajuda de antropólogos, as escolhas dos artistas não-ocidentais foram decepcionantes.

O curador tencionava apresentar artistas que continuassem fora do sistema da arte ocidental, não lhe interessava escolher artistas latino-americanos que lessem a revista *ArtForum*. No entanto, esta atitude conduziu a uma interpretação similar à dos comissários da exposição de 1984, do MOMA. Consequentemente, esta decisão de Jean Hubert-Martin na exposição de 1989 não foi bem aceite por muitos artistas não-

ocidentais. Era natural que quisessem pertencer aos sistemas artísticos ocidentais e deixarem de ser “primitivizados”. Uma decisão que podemos entender como próxima da atitude dos curadores do MOMA em 1984.

Na seleção dos trabalhos, os colaboradores da equipa começaram por visitar as oficinas dos artistas dos países não-ocidentais, as situações com que se deparavam eram complexas, era necessária a presença de intérpretes, as obras eram muitas vezes desconcertantes e os colaboradores tinham que tirar as suas próprias relações mediante as sensações e juízos, procurava-se a arte vanguarda.

Nos países do Terceiro Mundo, as seleções nunca se cingiram a procurar o maior número de artistas possíveis e muito menos buscar categorias artísticas misturadas. Mesmo antes de se deslocarem aos países não-ocidentais, foi necessária pesquisa: bibliografias, conversas com etnólogos, contactos com redes especializadas no mercado da arte, especialistas locais e dados oferecidos pelos próprios artistas. Como resultado, estas tarefas consistiam em descobrir e singularizar esses indivíduos pelas peculiares qualidades criativas. Deste modo a arte não-ocidental libertava-se do anonimato que o Ocidente lhe tinha concedido. Era necessário que as escolhas dos indivíduos representassem a sua própria cultura e, que fossem reconhecidos pelo corpo social dos seus países de origem, contudo as escolhas dos trabalhos deveriam ser tratadas de igual modo. Procurava-se mostrar ao público que existe criação plástica fora do Ocidente.

Convém recordar, como já foi anteriormente referido, que os profissionais ao visitarem os *ateliers* dos artistas, deparavam-se com alguma estranheza e por vezes gerava-se algum desencanto sobre as obras, pois nem sempre lhes era oferecida uma explicação clara. A fragilidade das interpretações que se deram às obras das outras culturas é grande e os antropólogos e etnólogos apenas limitavam-se ao registo descritivo ou catalogação dos objetos, deixavam a tarefa de interpretação nas mãos dos indivíduos e autores pertencentes à cultura de que se tratava.

O mundo tem plena consciência que separa a vida urbana da vida rural. O enraizamento à terra, a evolução do tempo que acompanha o ritmo da natureza e o respeito pelas tradições são características da vida rural,

sendo que alguns artistas praticantes desta exposição os tentavam recuperar. Todavia, a velocidade do tempo, as tensões e as variadíssimas tentações, são património comum das grandes cidades.

São muitas as culturas do Terceiro Mundo que conservam e mantêm os respetivos povos. Contudo, os desastres culturais realizados há vinte anos atrás, geraram agonia de resistência e de afirmação das culturas autóctones.

O planeta é imenso, os problemas são variados e específicos, do mesmo modo as temáticas ofereceram respostas artísticas à exposição. Com isto, queremos dizer que determinados grupos e etnias lutam pela sobrevivência, embora muitas culturas já se encontrem condenadas ao seu desaparecimento, nunca serão suficientes as vozes que denunciam os danos causados às tribos amazónicas. Dito isto, a constante evolução destas condutas que se mantêm na nossa forma de pensamento, associadas à relatividade, são as maiores e principais ideias que se articulam com a reflexão da exposição.

Um pintor de *Thangka*, originário do Tibete, possui a mestria de uma técnica que se cinge pela fé e valores morais.

Os *thangkas* eram detentores dos ingredientes do saber, da mestria pictórica, da transposição dos valores metafísicos, éticos e da evolução, embora comparativamente à arte ocidental, de uma forma lenta e reduzida.

A relatividade das culturas permite o diálogo entre a arte ocidental e as ditas obras não-europeias, ou seja, a relatividade é uma das ideias-chave do século XX. Contrasta tanto com a tradição no terreno cultural, que se torna difícil dar-lhe vida e coloca-la em prática, por isso no período pós-colonial procura-se mostrar que umas culturas encontram-se pervertidas a favor de outras e por consequência perdem a integridade e autenticidade.

Quase uma década antes da exposição, *Les Magiciens de la Terre*, todas as ideias começaram por ser lançadas, em 1983, Claud Mollard encarregou Jean Hubert-Martin da exposição da Bienal de Paris, que tristemente não passou da sua décima terceira edição. Foi na Haus der Kulturen der Welt de Cherif Khaznadar e Bernard Piniau, em Berlim, que

o projeto começou por ter algum apoio logístico. Pontus Hulten, com quem Hubert-Martin discutiu ideias na inauguração do Centro Georges Pompidou, foram expostas algumas peças de objetos africanos e da Oceania. Pontus Hulten mostrou desde logo o seu apoio, além do mais Eric e Silvie Boissonnas com a fundação Scaler garantiram apoios financeiros ao projeto de Jean Hubert-Martin.

Jack Lang entusiasticamente mostrou o seu interesse. Mais tarde quando o Ministério da Cultura não quis saber da nova Bienal de Paris, o seu amigo e cúmplice François Barré, propôs a Hubert-Martin a realização da exposição *Les Magiciens de la Terre* no *Grande Halle de La Villette* mas, com a condição da existência de um mecenas que apoiasse o projeto até finais de Junho de 1987.

A partir dessa altura percebeu-se que o projeto tinha bases sólidas para prosseguir. Aline e André Magnin, desde o início apoiaram o projeto, mesmo quando todo o percurso ainda era muito dúbio. Ambos efetuaram as viagens de prospeção mais importantes, juntamente com Mark Francis. O último secundou, como comissário de Jean Hubert-Martin. Encontravam-se em constante diálogo sobre os debates mais importantes da exposição, juízos e convicções.

Quando Jean Hubert-Martin se tornou diretor do Museu Nacional de Arte Moderna iniciou-se a partilha ao nível de apoios com o Centro Georges Pompidou e com o *Grande Halle de La Villette*.

Por fim, depois de longos apoios e contratempos, com o regresso de Jack Lang ao Ministério de Cultura, renovou-se o generoso apoio ao projeto expositivo *Les Magiciens de la Terre*.

Este projeto nunca seria possível sem o apoio ativo dos nomes que acabamos de mencionar. Foi graças às centenas de contatos e conversas com artistas, profissionais da arte e da cultura, que esta complexa e influente exposição se pôde concretizar.

II- *Les Magiciens de la Terre* no contexto das Exposições Internacionais de Arte. Influências e Consequências

A história da arte moderna e contemporânea desde sempre foi investigada, entre outros aspetos, a partir das exposições, das obras visualizadas pelo público em geral e pela crítica especializada.

É na exposição que as obras se formam, selecionadas pelos curadores justificam as redes que as fomentam; daí que, historicizar as exposições, não deixe de ser uma base importante para a análise do sistema artístico e dos processos contemporâneos.

É nas exposições que os atores e os fatores entram em cena no mundo da arte: artistas, curadores, colecionadores, galerias e museus, o privado, o público e as políticas de apoio à cultura.

Thomas McEvelley considera que o objeto artístico exposto carrega indubitavelmente afirmações que estabelecem o discurso artístico, representação histórica, afirmações relativas à qualidade e à validade artística. É a partir do meio expositivo que a definição de arte se concretiza. Os objetos quando montados na exposição são sempre criteriosamente selecionados e a exposição por si só, como meio de realização e produção artística, é sempre um acontecimento social.

Um aspeto importante na contemporaneidade é a “arte global”. Esta acompanha as mudanças políticas e económicas que surgiram a partir de 1989; queremos, deste modo, dizer que a “arte global” acompanha a expansão no mundo da arte, ou seja, é a ampliação geográfica no mundo da arte e desafia a bafienta visão eurocêntrica da arte.

As exposições ao longo dos tempos vêm ditando a história da arte contemporânea, revelam sempre práticas e discursos artísticos, alimentam debates sobre a arte entre os críticos e académicos.

Apesar de sempre terem sido alvo de crítica, quer fossem experimentais quer fossem académicas ou conservadoras, as exposições são, também, muitas vezes criticadas pela incapacidade de fazer justiça à própria arte.

Desde o período da arte moderna, que os formatos expositivos mudaram, a curadoria e a crítica tornaram-se uma espécie de ferramenta de pesquisa a favor do público, desenvolveram-se novas linguagens e com tempo preparam o público para novas propostas artísticas.

Por volta de 1860, a escola francesa - Instituição, dominava o gosto artístico, ou seja, “geria” o ato criativo dos artistas e era responsável pela produção das obras e das encomendas. Ao longo dos tempos sofre um recuo significativo e ocorre um novo cenário: o mercado da arte torna-se independente das encomendas oficiais, substituído por novos intermediários, participam no sistema da arte agentes como: o artista, o produtor, o crítico, o comissário, os diretores dos museus e galerias, as leiloeiras, os colecionadores. Todas estas “personas e instituições em cena” funcionam como novos *marchands*.

Com este novo sistema de *marchands* e durante o modernismo estabelece-se o *white cube*.

Todos nos familiarizamos com o cubo branco dos museus, principalmente nos museus de arte contemporânea. Este fenómeno considera a experiência a partir das paredes planas e brancas, pisos de madeira polidos, espaços uniformemente iluminados. O cubo branco tornou-se definitivamente o espaço das galerias, a flexibilidade e neutralidade leva o espectador a avaliar com atenção as obras e características, pois sendo um espaço neutro não contraria a leitura das obras.

Foi no final do século XIX e início do século XX que o movimento da arte e do *design* mudou consideravelmente a forma como as galerias-museu se organizavam.

Alfred H. Barr primeiro diretor artístico do *Museum of Modern Art* - MOMA em Nova Iorque desenvolveu, a este nível, um significativo trabalho.

Barr, durante a juventude era um apreciador das ciências, colecionava pássaros, borboletas e fósseis, as suas intenções seriam, enquanto jovem estudante,

seguir os estudos de paleontologia antes de entrar em Princeton, mas alguns professores encorajaram-no ao estudo da História da Arte.

Depois da sua formação e, mais tarde, tendo-se dedicado a longos anos de ensino, Barr foi muito criticado quanto à sua forma de ensino nas escolas dos Estados Unidos: Colégio Vassar, Princeton e Wellesley.

Alfred Barr partiu para a Europa numa espécie de ano sabático e interrompeu a atividade profissional. Viajou pela Inglaterra, Holanda, Rússia, passando pela Alemanha; ao visitar a Escola Bauhaus, esta marcou-o, deixou-lhe profundas inspirações. Embora só tenha permanecido apenas quatro noites, foi o suficiente, pois compreendeu a conceptualização da arte e as novas correntes artísticas.

Quando regressou aos Estados Unidos, Barr integrou no programa de ensino em Wellesley (que aprendera na Alemanha) no curso de Arte Moderna, temas de arquitetura, *design*, pintura, escultura, cinema e fotografia.

Numa carta que escreveu a Walter Gropius, fundador da Bauhaus, um dos principais nomes da arquitetura do século XX, Barr descreve a sua experiência naquela escola com grande entusiasmo, talvez como um dos incidentes mais importantes na sua educação e na forma de ver a arte.

Três mulheres abastadas Abby Aldrich e Lilli P. Bliss e Mary Quinn Sullivan, em 1929, decidiram abrir um museu dedicado à arte do seu tempo. Alfred H. Barr foi convidado a ser o diretor artístico do *Museum of Modern Art* e, naturalmente, trouxe influências da Bauhaus.

O museu inaugurou a 7 de Novembro do mesmo ano, no edifício Hedckscher, na 5ª avenida em Nova Iorque. A primeira exposição abrangia obras pós-impressionistas de artistas como Cezanne, Gauguin, Seurat e Van Gogh.

Barr planeou a primeira mostra temporária no espaço da galeria com a ajuda de um *designer* profissional, usou iluminação adequada, pisos polidos e divisórias em bege claro.

Quando o MOMA mais tarde passou para a rua 53 Oeste, o diretor criou uma galeria com um aspeto ainda mais austero, desprovida de tapetes, luzes decorativas simples, paredes e os tetos pintados de branco, pouca mobília

existia, havia apenas alguns sofás para os visitantes se sentarem enquanto apreciavam as obras, nasceu o primeiro conceito do cubo branco.

Na mostra *Cubism and Abstract Art's* incluíam-se pinturas, esculturas, colagens, fotografia, etc. A exposição ocupava quatro pisos, chegou a ter presente cerca de quatrocentos trabalhos organizados assimetricamente.

Cubism and Abstract Art's no MOMA criou um novo conceito curatorial.

Alfred Barr, para a exposição, elaborou um gráfico que apresentava a evolução da arte abstrata. Iniciava com o Pós-Impressionismo que incluía Rousseau, Seurat, Cezanne, Redon e Van Gogh, passando pelos princípios do Cubismo, acompanhado por alguns trabalhos de Cezanne, bem como pelo Cubismo “analítico” e “sintético”. Outras secções da exposição incluíam o Orfismo de Delaunay, o desenvolvimento do Neoplasticismo de Mondrian, o Suprematismo de Malevich, o Construtivismo de Tatlin as representações fotográficas e as pinturas de Popova. Finalmente, o Expressionismo Abstrato de Kandinsky, finalizando a exposição com o Dadaísmo e Surrealismo. O gráfico foi usado como capa do catálogo da exposição e igualmente exibido estrategicamente nas paredes da exposição para se compreender a estrutura da exposição. Na sala do Pablo Picasso, os visitantes encontrariam uma imagem arquetípica, na mesma sala o público descobria grupos de objetos que influenciaram e se tornaram fontes para o cubismo; da sala do cubismo, seguia-se para os objetos africanos, trabalhos de Cézanne e outras influências.

Tal como um “cientista” o curador isolou e objetificou as obras de arte na exposição.

Perante esta nova forma curatorial surgiram várias posições acerca do novo conceito expositivo, o cubo branco: muitos elogiaram, outros negaram. Em 1936, o crítico de arte, Henry McBride declarou que a exposição *Cubism and Abstract Art's* foi feita para aqueles que dominavam o assunto, levando à alienação dos visitantes pouco esclarecidos sobre o tema. McBride considerava que o público precisava mais do que estatísticas e datas, quer dizer, precisava sobretudo de uma introdução que orientasse o visitante para o saber e domínio do conceito da arte abstrata.

Alfred H. Barr sustentava que a dificuldade dos trabalhos artísticos exigem maior contemplação e desta forma percebemos cada vez mais que os museus protegeram os mais nobres valores sociais e que a arte por si só é “consumida” dentro de uma aura de mistério e excelência.

Na crítica relativamente ao cubo branco, talvez das primeiras, no ensaio *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Brian O'Doherty defende as hipóteses da individualidade humana presentes no cubo branco. Perante a obra de arte, o indivíduo ausenta-se a favor do Olho e do Espetador: o Olho separa-se do corpo onde a sua faculdade é única e exclusivamente ligada aos meios visuais formais, o Espetador torna-se um corpo que se liberta do Olho e enfrenta a invasão do espaço real. Contudo na prática artística conceptual o Olho é anulado pela condição mental e raciocínio. De acordo com o autor:

“O espetador e o olho snobe chegam em boa companhia. Delacroix chama-os ocasionalmente e Baudelaire convive com eles. Ambos não têm boas relações. A epicência do olho é muito mais inteligente do que o espetador, que tem um toque de obtusidade do sexo masculino. O olho pode ser treinado o espetador de certa maneira não. Uma sintonização final, mesmo o órgão nobre, esteticamente e socialmente superior ao espetador” (O'Doherty, 1999: 41)

O Olho e o Espectador é tudo o que resta quando alguém entra no cubo branco, ou seja, mediante o resultado da eternidade atemporal e artificial do cubo branco, os indivíduos abandonam as suas características humanas e são conduzidos aos comportamentos tradicionais que se exigem nos santuários.

O cubo branco produz nas obras de arte um *status* de artificialidade, as paredes brancas provocam nas obras o transcendental e o atemporal, como se objetos sagrados se tratassem e por isso as obras só serão compreendidas quando vistas por um público bem informado.

O cubo branco cria a barreira psicológica entre o espetador e as obras de arte, contudo, os visitantes são convidados a deixar o quotidiano fora das portas das galerias.

Brian O'Doherty considera que a ideia de estética é usada a favor do gosto elitista, o espaço da galeria é exclusivo, isolado, e o que está exposto ganha aparência de produtos valiosos como se fossem joalharia. Deste modo, a

estética é transformada em valor comercial, tornando o espaço da galeria caro, sendo que todas estas condicionantes criam uma compreensão difícil da arte.

A galeria construída de acordo com prescrições tão exigentes, quanto os da construção de uma igreja medieval, impede o mundo exterior de nela entrar. Geralmente as janelas são lacradas, o teto branco funciona como uma fonte de luz, o chão polido e branco com as paredes brancas dão a ideia de algo alquímico. A obra de arte é individualizada e apresentada num ambiente homogéneo que muitas vezes chega a ser eliminada pelos aspetos arquitetónicos do edifício. O objeto artístico destaca-se como uma coisa em si mesma, apesar de, normalmente, contracenar com as outras obras de arte expostas na mesma sala.

Dos anos 20 aos anos 70, a galeria tem uma história tão diversa quanto a arte, a moldura saiu de cena e deu-se cada vez mais valor à parede.

A parede vista como um novo deus, espaço amplo e homogéneo fluiu facilmente por todos os lados da galeria, toda a informação desnecessária foi retirada da parede, exceto a arte. Gradualmente, as paredes das galerias tornaram-se chão e o teto o céu.

O cubo branco como espaço fechado e imaculado, permitiu os artistas deram-se conta desta lacuna.

Yves Klein interveio em Paris na *Galerie Iris Clert*, em 1958. Klein pintou de azul a fachada da galeria, serviu aos visitantes *cocktails* azuis, no interior retirou toda a mobília, pintou as paredes de branco, inclusive a montra da galeria ficou vazia, sem qualquer objeto. A exposição denominou-se como *Le Vide*. As paredes brancas da galeria identificam-se com o espírito da sensibilidade pictórica, a vitrina branca transmite o conceito de exposição, ou seja, nesta intermutabilidade das obras e dos contextos, uma vitrina vazia é uma galeria vazia.

A duplicidade do modo expositivo (galeria e vitrina) substituiu reciprocamente a arte ausente, isto é, ao ser colocada na vitrina, significa que a arte é colocada entre aspas e por isso ela é apresentada num artificialismo que já a própria galeria é, tornando a arte num produto de boutique. Esta foi a primeira intervenção numa galeria com sentido, digamos, dialético.

Dois anos mais tarde, em 1960 o *Vazio* de Klein foi substituído pelo *Le Plein* de Arman. Um amontoado de lixo e objetos de ferro preencheu o espaço da galeria até à montra. Pela primeira vez na história das intervenções das galerias, o espetador fica de fora, sendo-lhe bloqueada a entrada. Com esta intervenção, Arman mostra que o interior da galeria e o seu conteúdo são inseparáveis.

Quanto ao papel do curador, é óbvio que o curador há muito que ganha centralidade, talvez hoje em dia seja o ator mais importante no cenário artístico, mas, apesar de tudo, o papel do crítico é igualmente relevante. A função do crítico no plano económico é talvez a de ser a *persona* que faz a máquina de produção e de consumo funcionar no mercado da arte. Se o regime da arte moderna era gerido pelo consumo, hoje, o regime da arte contemporânea é através da comunicação. A diferença é grande entre o mercado de consumo clássico e o mercado da comunicação.

Ao sistema artístico dos nossos dias podemos chamar de rede e o curador de intermediário. Contudo, os artistas também tiveram um papel fundamental nas mudanças sistémicas da arte. Em 1938, Marcel Duchamp interveio num espaço que parecia estar a salvo dos artistas. A exposição Internacional do Surrealismo, na *Galerie Beaux-Arts*, foi talvez das maiores intervenções na galeria até à data.

Duchamp com a obra *1200 coal sacks*, usou 1200 sacos de um material que simulava sacos de carvão, aplicou-os no teto dando a sensação de claustrofobia ao espetador, invertendo a noção de teto e chão.

A partir deste evento, Duchamp percebeu que arquitetonicamente a galeria podia ser transformada numa peça única, ou seja, manipulada segundo a proposta crítica que se pretende no momento.

As experiências curatoriais são uma forma de invenção e quando bem executadas abrem-nos novos caminhos, têm qualidade oportuna, e algumas podem retroativamente vir a tornar-se projetos. A perspicácia dos projetos estão implícitas nas duas intervenções de Duchamp, *1200 coal sacks* e a segunda intervenção em 1942, a obra *Wire Mile* na Whitelaw Reid em Nova Iorque.

Wire Mile um objeto artístico com 1.610 metros de fio branco entrelaçados pela sala da galeria, procurava contrariar a arquitetura arrojada daquelas antigas salas, as molduras rebuscadas dos quadros, os tetos trabalhados em gesso.

Duchamp conseguiu criar uma barreira ao olhar do espectador, obrigando-o a dar passos largos pela sala para se desviar do fio enquanto caminhava pelas salas de exposição. O artista foi um dos primeiros a provocar o público e a História da Arte, partindo das relações museológicas, formas expositivas e regras artísticas. Os artistas tiveram um papel fundamental nos modelos expositivos e nas experiências artísticas entre as décadas 60 e 70, questionando ainda o circuito do sistema da arte.

Louise Lawler, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke e Chris Burden, produziram obras no âmbito da crítica institucional e, por exemplo, no Brasil, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Arthur Barrio produzem obras de grande dimensão crítica ao mercado da arte.

Quanto a *Les Magiciens de la Terre*, no contexto do Território das Exposições Internacionais de Arte, talvez constitua a exposição mais importante do século XX. Na opinião de críticos, teóricos e historiadores de arte, a exposição representa não só um paradigma multicultural da década de 90 mas também um marco de mudança na internacionalização do mundo na arte.

Como já foi dito no capítulo anterior, *Les Magiciens de la Terre* é considerada a exposição que contraria o eurocentrismo, mas também poderá ser entendida como cúmplice de um mercado de arte ligado às produções não ocidentais.

Hans Belting, historiador alemão, no seu ensaio *Contemporary art as global art* coloca questões que confrontam a Arte Global com a Arte Mundial, e com isto justificaremos a questão da exposição *Les Magiciens de la Terre* ser cúmplice no mercado da arte global.

A arte contemporânea termo usado internacionalmente, assumiu um novo significado enquanto produção artística, seguiu as políticas do mundo desde 1989 e como resultado desta expansão desafiou o eurocentrismo.

Por definição, a arte contemporânea não é só cronológica é simbólica e ideológica, no entanto não deixa de ser claro que a mesma é representada e

distorcida pelo mercado da arte através dos mecanismos económicos que atravessam fronteiras e que canalizam a produção artística.

A arte quebra as fronteiras, destrói o dualismo que existe entre Este e Oeste, usa as práticas e tradições do “outro”. Do ponto de vista ocidental a arte global representa o geopolítico, diríamos até mais, representa a “geosestética”, quer dizer, o capital é cada vez mais simbólico e as artes estrangeiras são bem-vindas ao mercado da arte.

A arte torna-se global e os caminhos que levam à sua globalização também, como se lê na citação que se segue.

“ A arte à escala global não implica a inerente qualidade estética que pode ser identificada como tal, nem o global tem de ser considerado como. Em vez de representar um novo contexto, indica a perda de contexto ou foco e inclui a sua própria contradição, implicando a deslocação balcão do regionalismo e tribalização, seja nacional, cultural ou religiosa. Ela difere claramente da modernidade, cujo universalismo auto-nomeado foi baseada em uma noção hegemônica de arte. Em suma, nova arte hoje é global, da mesma maneira a grande rede mundial também é global.” (Belting, 2013: 2)

A arte global e a arte mundial são, muitas vezes, erroneamente confundidas. Segundo André Malraux, citado no ensaio *Contemporary art as global art* de Hans Belting, a arte mundial é uma arte que maioritariamente só pode ser vista em museus do Ocidente e é evidente que esta continua ainda a fazer parte do legado da humanidade. A estética modernista como arte do mundo não deixou de, maioritariamente, funcionar como uma estetização de apropriação de objetos étnicos, normalmente resultando na criação de objetos como formas puras.

Atualmente, os museus metropolitanos do Ocidente são acusados de serem proprietários de impérios colonialistas e por isso sentiram a necessidade de repensar a melhor forma de gestão dos acervos. O *British Museum* em Londres é um exemplo claro deste fenómeno. Neil MacGregor justificou que o seu museu não é só um museu do mundo mas também um museu para o mundo. O diretor abriu as portas para um novo público e mostrava as esculturas do exército chinês em terracota; esta exposição teve grande adesão em 2007 e o mesmo diretor afirmou que, neste sentido, promovia a arte mundial que se afirma como sinónimo de herança dos “outros”, da arte universal e que abrange,

maioritariamente, as culturas distantes do Oeste cujo legado é preservado pelos museus de arte antiga. Sem dúvida que estas culturas foram exploradas pelo Ocidente e os expatriados contestaram os tesouros em tempos coloniais. Por isso, os museus universais defendem o legado da modernidade e tencionam oferecer modelos universais ao mundo.

A globalização, por outro lado, é uma resposta ao universalismo, serve para propagar o capital simbólico e introduzir as outras culturas no mercado; naturalmente que a arte global tem despoletado a nova geografia da arte contemporânea. No entanto é necessário distinguir o papel da História da Arte Mundial, da Arte Global.

O discurso da História da Arte Mundial proclama-se como método adequado a discutir a arte, independentemente do tempo ou origem.

A Arte Global representa o novo estado, o êxodo artístico, proveniente de várias partes do mundo, as quais a História da Arte não chegou a investigar.

A produção da Arte Global encontra-se numa posição contrária à História da Arte, visa trabalhar a igualdade nas antigas fronteiras que separam a “arte” da produção considerada “arcaica”; por exemplo, as bienais espalharam por todo o mundo novas formas de expor e organizar as artes *avant-garde*, os museus de arte contemporânea hoje em dia já não constroem exposições cronológicas, optam por representar a expansão do mundo na arte contemporânea.

Podemos dizer que a exposição de Jean Hubert-Martin no Centro Georges Pompidou, de 1989, foi talvez a primeira exposição à escala global de arte contemporânea. Além de ter influenciado as exposições internacionais da arte, por ter ultrapassado as fronteiras da arte, quer dizer, justapor obras de arte que faziam parte do sistema artístico organizado com objetos artísticos que não pertenciam ao sistema artístico contemporâneo, nem sequer as obras eram acompanhadas pela crítica de arte especializada, não era consideradas obras de arte. Exibindo-as em conjunto nos mesmos espaços, no Centro Georges Pompidou e no *Grande Halle de La Villette*, tornou-se inspirador para as propostas críticas curatoriais que foram acontecendo ao longo dos anos. *Les Magiciens de la Terre* aconteceu num período onde o fenómeno da globalização começava a ganhar terreno e por isso criaram-se novas estratégias no mercado

da arte. A exposição foi cúmplice dessa nova estratégia de mercado, benéfico por se conhecer e ter mais acesso às várias artes do mundo. No entanto, teve como consequência, perder-se a noção do valor artístico em prol do capital dos acervos institucionais e privados.

Depois da globalização descentralizar o mundo artístico, o comércio já não tem fronteiras e formou-se uma nova ideologia económica, já não se exigem modelos obrigatórios, as direções são abertas e o mercado da arte conduz à produção de uma arte sem fronteiras.

A arte global não foi um mero acidente, parte de um longo período de transições artísticas na história, que estão intimamente ligadas às mudanças políticas e económicas.

Após a reunificação da Alemanha, a fragmentação da União Soviética, os acordos comerciais globais e a transformação da China numa economia de capitalismo de Estado, opera-se a mudança geo-artística no mundo.

A arte tem-se vindo a democratizar, o fenómeno da globalização expande a seleção dos artistas e a partir do pós-colonialismo o gosto dominante alterou-se, as antigas hierarquias sofreram transformações, as regras mudaram e o Ocidente deixou de ser o prescriptor das artes e dos artistas.

A seleção dos artistas é um aspeto fulcral no desenvolvimento da exposição e resultado. *Les Magiciens de la Terre* foi importante na estratégia de seleção dos artistas, revolucionou novos modos de inclusão e exclusão dos artistas, desde logo quando o curador misturou objetos sagrados com objetos artísticos, desenhando a exposição no sentido de expressar formas artísticas puras.

Jean Hubert-Martin, em entrevista à revista *ArtPress* – (Hubert-Martin, König, 2004: 40-43) explica que, desde há umas décadas atrás o cenário artístico fora marcado pela arte conceptual, era a tendência dominante da época. Hoje, com a globalização, existem muitas formas de fazer arte, torna-se mais estimulante, obrigando os curadores a dominarem as várias estéticas.

Hubert-Martin começou a sua atividade como historiador de arte, vindo, mais tarde, a trabalhar no Louvre. Desenvolveu o seu pensamento artístico a partir dos contatos com os acervos das instituições e só mais tarde se tornou um curador independente, nessa altura adquirindo o sentido da relatividade.

Quando Jean Hubert-Martin trabalhou no Museu de Arte Moderna em 1972, dedicava grande parte do seu tempo a analisar as pinturas das décadas de 1920 e 1930. Tempos atrás os seus colegas haviam escolhido essas obras e hoje em dia quase ninguém se interessava pelas mesmas; foi a partir desse momento que Jean Hubert-Martin se apercebeu que a relatividade seria de uma importância extrema nas suas exposições.

Na exposição *Les Magiciens de la Terre* o curador revolucionou um dos critérios de seleção dos artistas: a originalidade e invenção relaciona-se com o contexto cultural, no entanto Jean Hubert-Martin seguiu a sua própria intuição. O comissário considera uma chave essencial e crítica, o preconceito que muitos curadores têm relativamente à intuição, por constantemente tentarem racionalizar as exposições no sentido de criar categorias e sistemas.

Na mesma entrevista, König manifesta a sua opinião relativamente à exposição *Les Magiciens de la Terre* e considera-a como uma proposta crítica subjetiva. A questão que Hubert-Martin coloca relativamente ao significado de “arte”, para muitas partes do mundo nem sequer existe e para outras partes do mundo o significado da “arte” já é um termo cristalizado e de uma pertinência extrema. König adianta mais, a exposição é sobre ideias, atitudes e lida sobretudo com problemáticas complexas como o tema da religião.

Jean Hubert-Martin normalmente nas exposições utiliza processos inovadores e procura sempre nos seus projetos lutar contra a inércia das instituições. Hoje em dia é fulcral perceber em que medida se podem realizar novas formas expositivas. Num dos seus recentes trabalhos, a exposição no *Théâtre du Monde* na *La Maison Rouge*, tentou relacionar trabalhos de períodos e culturas diferentes. Contudo, o curador considera que há sempre o risco de se cair no ecletismo, mas um risco necessário. Jean Hubert-Martin dá o desconto às exposições que são exclusivamente pedagógicas, não é de todo contra o conhecimento, mas considera importante elaborar exposições acessíveis ao público sem previamente necessitarem de investigar sobre as mesmas, ou seja, exposições com base nas emoções, sensações e situações em que cada indivíduo possa fazer a sua própria leitura. Temos verificado ao longo desta investigação que a exposição *Les Magiciens de la Terre* é um exemplo claro disso mesmo.

O ecletismo é perigoso, contudo essencial. Hoje em dia, é clarividente a oportunidade de se desenvolver perspectivas curatoriais diferentes e criar novas percepções. “Olhar” para o passado da História da Arte e cruzá-la com a arte contemporânea, justapor os tempos e as várias estéticas artísticas no mesmo espaço, gradualmente tem ganho proeminência.

Embora no início da entrevista se tenha discutido a questão da inclusão e exclusão dos artistas nas propostas críticas, Jean Hubert-Martin considera que, desde os tempos considerados pós-modernos, a exclusão dos artistas tem vindo a ser cada vez menor, tornando consequentemente as exposições mais complexas. Todavia, o curador realça a dificuldade persistente ainda hoje ao justapor a arte contemporânea com as artes autóctones ou as ditas obras “tribais”, pois ainda permanecem numa situação subalterna ou até mesmo marginalizadas.

Kasper König esclarece que a situação da globalização é cada vez mais presente, não torna as exposições mais simples, muito pelo contrário. No entanto, existe uma parte onde o mundo artístico se baseia através do mercado da arte como referência, tornando-se mais desafiante no processo de trabalho dos artistas.

Thomas McEvelley considerou positiva a tentativa de Jean Hubert-Martin na exposição de 1989, justapor artistas do mundo, com isso modificando o formato das grandes exposições internacionais de arte que até à data negligenciavam 80% da população mundial da arte. Um dos principais desdobramentos da exposição deve-se à ascensão dos artistas da “periferia”, ou seja, o fato de se inserirem nas grandes mostras internacionais. A questão do “outro”, isto é, o não-ocidental, a partir desta mostra, foi cada vez mais e, consequentemente mudou o mercado internacional da arte.

Les Magiciens de la Terre ao modificar as exposições internacionais da arte ampliou consideravelmente o número de artistas suscetíveis de figurarem nas exposições e modificou radicalmente as correntes dominantes. No entanto, a realidade das artes contemporâneas como meio comum de artistas das várias nacionalidades, tais como, Europeus, Americanos, Indianos, Chineses, Japoneses, Australianos, Egípcios, etc., exige que se revise a história, as múltiplas correntes e direções. Podemos dar como exemplo, os artistas contemporâneos indianos que assimilam a escola de Paris e Nova Iorque, os

artistas europeus e americanos que assimilam fragmentos da arte africana e da Oceânia. Verifica-se que os artistas procuram misturar estéticas e tradições milenares com influências que recebiam do Ocidente; no caso da Austrália, os artistas aborígenes descobriram pontos comuns com as abstrações dos anos 70. *Les Magiciens de la Terre* tentou cumprir as funções de definição e aproximação a uma escala global, contudo manifestou determinados problemas tais como a dificuldade que consistia em manejar a arte à escala global evitando os princípios universais. A exposição de 1989 define o indefinido, aproxima e contraria, explora a pluralidade e a falta de essência, a relatividade do “eu” e do “outro”, por outras palavras, a alteridade e a ideia do não-ocidental, torna a dificuldade proporcional à sua importância.

Neste âmbito, é relevante abordar o ensaio do historiador de arte e crítico Hal Foster, *O Artista como Etnógrafo*, um ensaio pertinente e articulável com alguns dos pressupostos da exposição *Les Magiciens de la Terre* e, também, da Bienal de Veneza de 2013, *III Palazzo Enciclopedico*.

Hal Foster, no referido ensaio, propõe a cartografia específica para a arte contemporânea. Discute e revê a posição do artista como agente do trabalho artístico ao relacionar-se com o outro.

Apoia-se, numa das mais importantes intervenções, no ensaio *O Autor como Produtor*, do crítico e ensaísta Walter Benjamin que estabelece a relação entre a autoria artística e a política cultural, apresentado pela primeira vez em Abril de 1934 na conferência do Instituto para Estudos do Fascismo em Paris, sob a influência do teatro épico de Bertold Brecht e dos ensaios factográficos de escritores soviéticos como Sergei Tretiakov. Benjamin chamou o artista de esquerda “a aliar-se ao proletariado” Diz Foster que:

“A factografia, a segunda fase das vanguardas soviéticas depois de 1920, revelou um artista comprometido com a sociedade e com os seus modos de produção abandonando por isso os processos “tradicionais” (a pintura, nomeadamente) em favor de uma mimetização industrial, por vezes também chamada *Produtivismo*.”.

(Vidal, s. d. :166)

Em Paris este tipo de apelo não era radical, mas a abordagem era. Benjamin instigava o artista “avançado” a intervir, como um trabalhador revolucionário nos

meios da produção artística - para alterar a “técnica” dos meios tradicionais e transformar a cultura burguesa, a “tendência” correta seria portanto assumir o lugar “ao lado do proletariado”. Muitas oposições estruturam este argumento, pois através do privilégio da “técnica” sobre o “tema” e da “tomada de posição” sobre a “tendência”, encontrava-se um certo privilegiar do “produtivismo” em relação ao *proletkult*, dois movimentos rivais no início da União Soviética.

O produtivismo trabalhou para desenvolver a nova cultura proletária através de uma série de ensaios formais construtivistas na produção industrial propriamente dita e, neste sentido, procurou arruinar a arte e a cultura burguesa.

Já o *proletkult* politicamente comprometido procurava desenvolver uma cultura proletária no sentido mais tradicional da palavra, procurando superar a arte e cultura burguesa. Para Benjamin, isto não era suficiente. Mais uma vez o autor atribuía ao movimento *proletkult* um patronato ideológico que posicionava o trabalhador como um outro passivo. Apesar de difícil, a solidariedade com os produtores, que tinha importância para Benjamin, era uma solidariedade de prática material e não de temas artísticos ou de atitude política. O texto revela-nos que as duas oposições continuam a atormentar a aceitação da arte – enquanto qualidade estética versus relevância política, forma versus conteúdo. Benjamin procurou superar estas oposições na representação através de um terceiro termo, o de “produção”, mas as oposições não desapareceram.

No início de 1980, alguns artistas e críticos retomaram o “Autor enquanto produtor” no sentido de trabalhar questões contemporâneas sobre estas antíteses (por exemplo: teoria versus ativismo).

Ora, quanto ao *Artista como etnógrafo*, o objeto de contestação continua a ser em grande parte a instituição da arte burguesa-capitalista (o museu, a academia, o mercado e os média), mas o motivo da associação mudou: o artista politicamente comprometido batalha em nome de um outro objetivo - cultural ou étnico; ainda que possa parecer extremamente subtil, esta troca de um sujeito definido em termos de relação económica e política, por um outro definido em termos da identidade cultural, é bastante significativa. Os paralelos entre estes dois paradigmas devem ser traçados, porque alguns pressupostos do modelo antigo do produtor ainda persistem no novo paradigma etnográfico.

Em primeiro lugar, existe a premissa do lugar da transformação política como transformação artística, sendo que as vanguardas políticas utilizam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem. (Este mito é básico nas interpretações esquerdistas da arte moderna: idealizada por Jacques Louis David na Revolução Francesa, Vladimir Tatlin na Revolução Russa e assim por diante.)

Em segundo lugar, o de que este lugar seria sempre um outro lugar junto ao proletariado explorado - no modelo do produtor; no paradigma do etnógrafo, junto ao oprimido pós-colonial, subalterno ou subcultural. Este outro lugar é o ponto onde a cultura dominante será transformada, ou, pelo menos, subvertida.

Por fim, em terceiro lugar, a ideia de que o artista invocado não é percebido como um “outro” social e/ou cultural. O mesmo só terá acesso limitado a esta alteridade transformadora se ele for percebido como outro e que, se ele é percebido como outro, terá acesso automático.

Um marxista pertinente poderia questionar o modelo do etnógrafo/informador na arte, porque desloca a problemática de classe e exploração capitalista até à raça e opressão colonialista, isto é, desloca o social para o cultural ou o antropológico. Um pós-estruturalista despótico pode questionar este modelo pela razão oposta, porque não desloca suficientemente a problemática do produtor e tende a preservar a estrutura do político – para reter a noção do objeto na história, de modo a definir esta posição em termos de verdade e destinar a verdade em termos de alteridade.

O modelo do etnógrafo falha da mesma forma que o modelo do produtor, ao refletir sobre a premissa realista: o “outro” pós-colonial, o “outro” proletário, existem ambos na realidade, e não na ideologia, porque ele é socialmente oprimido, politicamente transformador e/ou produtor material.

O papel do etnógrafo permite que o crítico recupere uma posição ambivalente, entre o académico e outras subculturas como crítica, especialmente quando as alternativas parecem limitadas à irrelevância académica ou à afirmação subcultural.

Em 1957 Roland Barthes já alertava para o facto de que: “Há portanto uma linguagem que não é mítica, a linguagem do homem como produtor: onde o homem fala a fim de transformar a realidade e a sua linguagem ou já conserva-la como uma imagem,

ali onde vincula a sua linguagem à produção das coisas, a metalinguagem refere-se a uma linguagem-objeto e o mito é impossível. Por isso é porque a linguagem revolucionária adequada não pode ser mítica” (Foster, 2004: 178)

Existem dois precedentes importantes no paradigma do artista como etnógrafo no contexto da arte contemporânea, nos quais a fantasia primitivista é mais ativa: o surrealismo dissidente associado a Georges Bataille e a Michel Leiris, no final da década de 20 e início da década de 30, e o movimento da negritude associado a Léopold Senghor e Aimé Césaire no fim da década de 40 e começo da década de 50.

Bataille relacionou os ímpetos auto-destrutivos do inconsciente com o dispêndio de sacrifícios noutras culturas e Senghor opôs a emotividade fundamental das culturas africanas a um racionalismo fundamental das tradições europeias. Por exemplo, o movimento da negritude associou o colonizado e o proletário a objetos de opressão e reificação. Ainda que revolucionárias, nesse contexto, estas associações primitivistas acabaram por limitar ambos os movimentos. O surrealismo dissidente pode ter explorado a alteridade cultural, mas somente de forma a satisfazer um ritual de alteração de identidade (a solicitação clássica é *L’Afrique fantôme*, onde a “etnografia auto-identitária” foi performatizada por Leiris a respeito da missão etnográfica-museológica de Dakar a Djibouti em 1931).

Em *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (1983) Johannes Fabian argumenta que a antropologia foi construída num mapeamento mítico do tempo sobre o espaço, baseado em dois princípios: (I) O tempo é imanente e portanto coextensivo ao mundo (ou à natureza ou ao universo, dependendo do argumento); (II) Relacionamentos entre partes do mundo (no sentido mais abrangente possível de identidades naturais e socioculturais) podem ser entendidos enquanto relações temporais. A dispersão no espaço reflete diretamente a sequência no Tempo. Portanto, com tempo e espaço mapeados um sobre o outro, “lá” torna-se “no passado” e o mais remoto (medido por algum “Método Greenwich de Civilização Europeia”) torna-se o mais primitivo.

Este mapeamento do primitivo era evidentemente racista: no imaginário do branco ocidental esse lugar estava sempre escuro. Mas esta concepção ainda

perdura pois é fundamental para as narrativas da “história como desenvolvimento” e da “civilização como hierarquia”.

Essas narrativas do século XIX ainda são residuais em discursos como o da Psicanálise e disciplinas como a História da Arte, que ainda presumem uma conexão entre o desenvolvimento do indivíduo e o desenvolvimento das espécies. Nesta associação, o primitivo é primeiramente projetado pelo sujeito branco Ocidental como um estágio primário na história cultural e depois reabsorvido como um estágio primário na história individual.

“Assim, em Tabu (1913), como subtítulo – «Algumas características comuns entre a psicologia dos selvagens e neuróticos», Freud apresenta o primitivo como «uma imagem bem preservada de um estado de desenvolvimento precoce do nosso próprio desenvolvimento»” (Foster, 2004: 181)

Novamente, a associação entre o primitivo e pré-histórico, o “outro” e o inconsciente é a fantasia primitivista. Apesar de reavaliada por Freud, onde nós, neuróticos, podemos também ser selvagens, ou por Bataille e Leiris ou Senghor e Césaire, onde tal alteridade é a melhor parte de nós, esta fantasia não é desconstruída, na medida em que a fantasia primitivista não é desarticulada, pois o outro permanece fundido com o inconsciente. As explorações da alteridade irão alienar o ser de um modo antigo, onde o “outro” permanecerá como uma das facetas do ser, mais até do que “identificar” o “outro” em novas formas, nas quais a diferença é permitida e até mesmo apreciada. Nesse sentido, também a fantasia primitivista pode subsistir numa arte “quase-antropológica”.

Há muito tempo atrás o filósofo e ensaísta Frantz Fanon interpretou uma afirmação inadvertida da cultura europeia na oposição lógica ao movimento da negritude, mas só recentemente artistas e críticos, pós-coloniais, extraíram a prática e a teoria das estruturas binárias da alteridade para modelos relacionais de diversidade, partindo do espaço e tempo para áreas fronteiriças misturadas. Esta mudança foi difícil porque caminha no sentido contrário ao das antigas políticas da alteridade. Uma ideia básica para grande parte do modernismo, todavia a apropriação do “outro” persiste em grande parte do pós-modernismo. Nesse sentido, a alteridade da identidade, passada e presente, é apenas um desafio parcial para o sujeito moderno, pois esta alteridade também apoia o ser

através de uma oposição romântica, conserva o ser através de uma apropriação dialética, estende-o através de uma exploração surrealista, prolonga-o através de uma problematização pós-estruturalista e assim por diante. Da mesma forma que a elaboração da psicanálise e antropologia foram fundamentais para os discursos modernos (incluindo-se a arte modernista), também a crítica destas ciências humanas é crucial para os discursos pós-modernos (incluindo-se a arte pós-modernista). Esta crítica é a crítica do sujeito, que está ainda centrada no sujeito e ainda centraliza o sujeito.

Sem dúvida a alteridade da identidade é crucial para práticas críticas na antropologia, arte e política, pelo menos em conjunturas como a surrealista e o uso da antropologia como auto-análise (em Leiris) ou crítica social (em Bataille) que é culturalmente transgressora e politicamente importante. Dito isto, o que acontece aqui? Que desvios de reconhecimento ocorreram entre a antropologia, a arte e outros discursos? Primeiramente, alguns críticos da antropologia desenvolveram uma espécie de inveja relativamente ao trabalho do artista (o entusiasmo do antropólogo James Clifford pelas colagens interculturais do “surrealismo etnográfico” é uma influência insistente).

Neste processo, o artista torna-se um paradigma da reflexividade formal, um leitor auto-consciente da cultura compreendida como texto, mas o artista seria uma projeção do ego ideal do antropólogo. Esta projeção não é novidade para a antropologia: alguns autores clássicos desta disciplina apresentam culturas inteiras como coletivos de artistas.

A velha antropologia foi abertamente projetada para a nova antropologia e persiste nestas projeções, considerando-as fundamentais/críticas e até desconstrutivas.

Naturalmente a nova antropologia entende a cultura de forma diferente, enquanto texto, o que significa dizer que esta projeção sobre “outras” culturas é tão textual quanto estética. Esta “ideologia do texto”, esta recodificação da prática enquanto discurso, persiste na nova antropologia.

O modelo textual supostamente desafia a “autoridade etnográfica” através dos paradigmas discursivos do diálogo e da polifonia. Contudo, em *Outline of a Theory of Practice* (1972), o autor Pierre Bourdieu questionou a versão estruturalista deste modelo textual porque este reduzia “relações sociais em

relações comunicativas mais precisamente em operações descodificadoras” e portanto, tornava o leitor etnográfico mais autoritário.

Se os antropólogos desejavam utilizar o modelo textual na interpretação da cultura, os artistas e críticos aspiravam a um trabalho de campo onde a teoria e a prática pareciam reconciliar-se. Muitas vezes, esboçavam indiretamente os princípios básicos da tradição do observador/participante, na qual Clifford apontou um foco crítico sobre uma instituição particular e um tempo narrativo que privilegiava o presente etnográfico. Estas apropriações são sinais de direcionamento etnográfico na arte contemporânea e crítica, mas o que impulsiona este desvio?

Existem muitas instâncias do posicionamento do outro na arte do século XX, muitas das quais primitivistas, com estreitas ligações a partir da política da alteridade: surrealismo, onde o “outro” é representado principalmente em termos do inconsciente; na arte bruta de Jean Dubuffet, onde o “outro” representa um recurso redentor anti-civilizacional; no expressionismo abstrato, onde o “outro” se coloca como exemplar primário de todos os artistas e de forma variável na arte entre as décadas de 60 e 70. Perguntamos, o que caracteriza este direcionamento atual, além da sua relativa auto-consciência sobre o método etnográfico?

Primeiro, como havíamos visto, a antropologia é pensada como a ciência da alteridade e neste sentido conjuntamente com a psicanálise, a língua própria da prática artística e do discurso crítico.

Segundo, a antropologia é a disciplina que considera a cultura como objeto e este campo é o domínio da teoria e da prática pós-moderna.

Terceiro, a etnografia é considerada contextual, uma disputa muitas vezes automática que os artistas e críticos atuais dividem com outros praticantes, muitos dos quais desejam desenvolver um trabalho de campo no dia-a-dia.

Quarto, a antropologia é pensada como reguladora da interdisciplinaridade no caminho habitual da arte contemporânea e da crítica. E por fim, quinto aspeto, a recente autocrítica da antropologia torna-a atrativa, pois promete uma reflexividade do etnógrafo no centro, preservando um romantismo do “outro” nas periferias. Por todas estas razões as investigações marginais da antropologia, como críticas, mesmo da psicanálise, possuem um *status* de vanguarda.

O papel do etnógrafo também permite que o crítico recupere uma posição ambivalente entre o académico e outras subculturas.

Hal Foster defende que esta inveja por parte do etnógrafo é partilhada por muitos críticos, especialmente nos estudos culturais e no novo historicismo, o etnógrafo dos estudos culturais é apresentado como um colega aficionado, o novo etnógrafo historicista apresenta-se como um mestre arquivista.

Quanto ao mapeamento sociológico, ele está implícito nalgumas práticas conceptuais, por vezes em forma de paródia, desde a gravação lacónica de *Twenty-Six Gasoline Stations* de Ed. Ruscha (1963) até ao projeto quixotesco de Douglas Hueber de fotografar toda forma de vida humana (Variable Piece: 70). Um exemplo importante aqui é *Homes for America* de Dan Graham, um artigo publicado em 1966-67 na *Arts Magazine*, de repetições modulares num projeto de moradias, que reenquadra estruturas minimalistas, como objetos encontrados num subúrbio tecnocrático. O mapeamento sociológico é mais explícito em muitas críticas institucionais, especialmente no trabalho de Hans Haacke, desde pesquisas de opinião e perfis de visitantes de galerias e museus e mesmo denúncia de magnatas do ramo imobiliário de Nova Iorque (1969-73) através de cotações de colecionadores de obras-primas (1974-75) e até investigações sobre as negociações realizadas entre museus, corporações e governos.

Embora este trabalho questione de maneira incisiva a autoridade social, não aborda a autoridade sociológica.

Este facto está mais presente em trabalhos que examinam a autoridade articuladora em modos de representação documentais. Num vídeo como *Vital Statistics of a Citizen, simply obtained* (1976) e num texto-foto como *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974 – 75), Martha Rosler desvirtua a aparente objetividade das estatísticas médicas sobre o corpo feminino e as descrições sociológicas a respeito de alcoólicos indigentes. Recentemente, a artista dirigiu este uso crítico do formato documental para preocupações geopolíticas. O trabalho de Allan Sekula, particularmente numa sequência de três fotos-textos, segue os traços da conexão entre as fronteiras alemãs e as políticas da Guerra Fria (*Sketch for a Geography Lesson*, 1983), uma indústria mineira e uma instituição financeira (*Canadian Notes*, 1986) conjuntamente com espaço marítimo e a economia global (*Fish Story*, 1995). Com estas geografias materiais e imaginárias do mundo capitalista avançado, Sekula desenha um

mapa cognitivo da nossa ordem global, mas, com as variações de perspectiva na narrativa e na imagem, Sekula é tão reflexivo quanto qualquer novo antropólogo, sobre a centralização deste projeto etnográfico.

A consciência de questões sociológicas e das complicações antropológicas, que também norteia os mapeamentos femininos são os trabalhos de artistas como Mary Kelly e Silvia Kolbowski.

Em *Interim* (1984-89) Kelly regista posições pessoais e políticas no interior do movimento feminista através de uma mistura polifónica de imagens e vozes. Na realidade, Kelly representa o movimento como um sistema de parentesco do qual ela participa como uma etnógrafa congénita da arte, teoria, ensino, ativismo, amizade, família, aconselhamento e envelhecimento. Em várias reorganizações das definições institucionais da arte, Kolbowski, também faz uso do mapeamento etnográfico.

Em projetos como *Enlarged from the catalogue* (1987-88), Kolbowski propõe uma etnografia feminista da autoridade cultural, em funcionamento em exposições de arte, catálogos, críticas e similares.

Estes mapeamentos etnográficos geralmente são comissariados, da mesma forma que a apropriação da arte da década de 80 se torna uma prática artística e, por vezes, mediática, tal como os novos trabalhos em *site-specific* muitas vezes parecem um evento museológico.

Os exemplos aqui dados, dos artistas que exploram a etnografia e a antropologia, mostram a importância que algumas Ciências Sociais têm revelado no território da arte, incluindo a desmistificação dessa relação. Neste âmbito, veremos, no terceiro e último capítulo desta investigação, através de uma análise comparativa, de que forma as exposições *Les Magiciens de la Terre* e a Bienal *III Palazzo Enciclopedico* abordam estas questões, apesar da distância temporal entre as mesmas.

III - A 55ª Exposição Internacional da Arte da Bienal de Veneza - III Palazzo Enciclopedico e Les Magiciens de la Terre - Um Estudo Comparativo

Na segunda metade do século XX, foram várias as mudanças que surgiram ao nível das formas artísticas de representar. Com a globalização, as várias culturas tornaram-se o ponto alto das exposições, promovendo-se a coexistência entre o local e o global.

Depois do modernismo, as exposições ganharam novas dimensões, é evidente que a Bienal de Veneza e a *Kassel Documenta* foram influentes nas novas perspectivas curatoriais do século XX. O cubo branco já não é o ponto forte do *Layout* das exposições, trabalhando-se, cada vez mais, em *site-specific*.

No cenário da arte moderna e arte contemporânea, Harald Szeemann influenciou as grandes mudanças ao nível do paradigma das exposições; por exemplo, depois da década de 1970, alterou-se consideravelmente as estruturas espaciais das exposições, sendo as práticas artísticas marcadas por exposições em espaços alternativos como palácios, hospitais, parques, cidades históricas, entre outros.

Neste capítulo realizaremos um estudo comparativo entre a exposição internacional *Les Magiciens de la Terre* no Centro Georges Pompidou em Paris (1989) e a exposição internacional da bienal de Veneza III Palazzo Enciclopedico (2013), contextualizando a importância da bienal de Veneza quanto à sua escala global.

Paolo Baratta entre 1998-2001 foi presidente da Bienal de Veneza e retornou o cargo em 2008 até à atualidade. Até 1998 não existia na bienal uma secção internacional, e o que outrora se chamava *Italian Pavilion*, hoje chama-se *Central Pavilion*. No *Arsenal* de Veneza, uma das características consiste em albergar artistas de todo o mundo refletindo a diversidade de práticas artísticas internacionais. A instituição cultural tem como objetivo mostrar o pluralismo da arte, com a responsabilidade de representar o mundo. O sucesso da instituição

cultural depende muito da confiança que o diretor artístico deposita nas equipas e curadores.

Voltando um pouco atrás, quando Baratta foi convidado para presidente em 1998, a bienal encontrava-se numa desordem absoluta e ao longo dos anos da presidência, Baratta decidiu expandir os horizontes expositivos em vários locais da cidade; um dos locais foi o *Arsenal* que sofreu alterações sendo este reabilitado e tendo ainda sido construídos três teatros.

Numa estratégia para enaltecer o *statement* da bienal, Baratta investiu no serviço educacional para assim ser considerado um modelo de organização cultural.

Outra estratégia para tornar a bienal de Veneza autossustentável e não tão dependente dos apoios governamentais, foi desenvolver uma instituição de pesquisa artística, na bienal, fundando-se a *Biennale College* cujo princípio seria juntar alunos de dança, música, teatro, cinema, etc., criando-se infraestruturas para receber artistas residentes de todo o mundo. O arquivo e a biblioteca também constituíram um bom centro de apoio para projetos.

A 55ª Bienal de Veneza (2013), um exemplo expositivo internacional da arte, intitulada *III Palazzo Enciclopedico* (O Palácio Enciclopédico), comissariada por Massimiliano Gioni, organizada pela *Biennale di Venezia* e presidida por Paolo Baratta, teve 88 participações internacionais espalhadas pelos pavilhões históricos do Giardini, pelo *Arsenal* e pela cidade de Veneza. Dos trinta e oito países, dez países participaram pela primeira vez: Angola, Bahamas, Reino de Bahrain, República da Costa do Marfim, República do Kosovo, Kuwait, Maldivas, Paraguai e Tuvalu.

Um dos desejos que Paolo Baratta tem demonstrado ao longo da sua atividade na bienal, é o de colocar os artistas numa perspetiva histórica ou num contexto de afinidades mútuas, destacando as relações com o passado e aproximando a artistas do presente.

No caso da exposição *II Palazzo Enciclopedico*, além de nos apresentar uma lista de artistas contemporâneos, desejava mostrar os impulsos criativos e colocar a questão “o que é o mundo dos artistas?”, Além da exposição mostrar artistas contemporâneos, foram também apresentadas obras históricas com obras que não eram consideradas obras de arte. Estes caminhos expositivos levavam-nos a imaginar uma outra realidade.

O *III Palazzo Enciclopedico* inspirou-se a partir do museu imaginário de Marino Auriti, artista e arquiteto italo-americano, que com a sua maquete, havia sido integrado no projeto a 16 de Novembro de 1955, no Escritório de Patentes dos Estados Unidos da América. Este projeto destinava-se a abrigar todo o conhecimento humano e reunia as maiores descobertas da humanidade, desde a descoberta da roda até à invenção do satélite.

A maquete descreve a ideia expositiva do *II Palazzo Enciclopedico*, como um museu imaginário que procurava abrigar todo o conhecimento do mundo. A mostra investiu na investigação antropológica através do estudo das imagens, centrava-se no reino imagético e nas funções da imaginação.

O *II Palazzo Enciclopedico* investigava o desejo de ver e saber tudo através das obsessões e do poder transformador da imaginação, tanto que a exposição abriu no Pavilhão Central com a apresentação do *Red Book* (Livro Vermelho) de Carl Gustav Jung, que explicaremos abaixo.

No Grande Salão do *Arsenale* – redesenhado para o evento, em colaboração com da arquiteta Americana Annabelle Sel Dorf, a exposição traçou a ideia de progressão das formas naturais sobre o estudo do corpo humano até ao dispositivo digital, seguindo vagamente o *layout* típico dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI-XVII.

Através das várias criações artísticas (filmes, fotografias, vídeos, performances e instalações, etc.) a exposição surgia como uma construção elaborada, mas frágil, isto é, uma arquitetura mental fantástica e delirante ao mesmo tempo. Massimiliano Gioni conclui que a exposição ilustraria a condição que todos nós partilhamos, ou seja, todos nós somos os média, canalizamos imagens, ou até mesmo somos possuídos pelas imagens.

Na exposição exploravam-se os voos da imaginação num só evento, combinavam-se, como já foi mencionado, obras contemporâneas com objetos históricos do século XIX e objetos que não eram considerados obras de arte. A exposição estruturava-se como um museu temporário que questionava as várias maneiras de utilização das imagens, organizava conhecimentos e moldava experiências, centrava-se no reino do imaginário.

A apresentação do *Red Book* de Carl Gustav Jung, no Pavilhão Central, abriu a exposição. Este manuscrito ilustrado pelo famoso psicoterapeuta tendo o mesmo trabalhado na obra mais de 16 anos explorou a coleção de visões e fantasias

auto-induzidas. O *Red Book* foi pela primeira vez exibido em Itália, e pela primeira vez ao lado de obras contemporâneas, contextualizado na meditação sobre as imagens interiores e sonhos.

Eram várias as obras de arte na exposição que expressavam figuras e revelavam a visualização do conhecimento, a partir da representação dos conceitos abstratos e manifestações sobrenaturais, nas galerias do Pavilhão Central por exemplo, justapôs-se obras contemporâneas com as obras abstratas de Hilma af Klint. Uma das premissas da exposição partiu da relação entre o conhecimento e a informação, além de ter conquistado o conhecimento, a mostra pode também ser vista de forma epifânica, pois selecionaram-se artistas que trabalharam através das epifanias e manifestações sobrenaturais, como os trabalhos de: Harry Smith, Hilma af Klint citado no início desta página, Emma Kunz ou Augustin Lesage, a exposição procurava expor o ocultismo, não para defender a validade de tais posições, mas para nos lembrar que os videntes também se envolvem através das imagens. Embora possa soar um pouco provocatório, o curador vê nos quadros de Hilma af Klint, que segundo o autor foram guiados por vozes sobrenaturais, as personagens de Ryan Trecartin possuídas pelas imagens digitais, quer dizer, estas duas formas imagéticas embora distintas refletiam a possessão das imagens.

A noção de imagem é fulcral na temática da exposição, o curador explica que o objetivo da exposição consistia em encontrar imagens bem sucedidas, isto, é que fossem suficientemente densas, ricas e complexas, evitava-se a efemeridade das imagens, não eram desejadas imagens canónicas, procuravam-se imagens intensas, profundas, que produzissem alguma ambiguidade, ou seja, imagens intemporais e foi por isso que se usou Gustav Jung na exposição, o psiquiatra defendia que as imagens primordiais de certa forma eram tão profundas que chegavam a unir o indivíduo à tradição.

A representação do invisível foi um tema-chave no evento, como se pôde ver nas cosmografias de Guo Fengyi e Emma Kunz, nos ícones religiosos e macabros de Jean-Frédéric Schnyder, no vídeo de um grupo de pessoas cegas de Artur Zmijewski que pintavam um mundo que não podiam ver. Já que mencionámos a representação do invisível, começamos por referir o livro de

1986 sobre iconologia de W. J. T. Mitchell que explicava a tarefa da iconologia, usada pelos termos imagem, texto e ideologia.

Hoje no livro mais recente de Hans Belting *Bild-Antropologie*, o autor usou os mesmos termos mas por razões diferentes, hoje a imagem é fragmentada através dos termos *médium* e *body*.

Medium significa meio, é entendido como o agente que provoca a transmissão das imagens, *body* significa corpo, e reflete a performance da imagem.

As imagens já não existem apenas nas paredes, no visor, nem nas nossas mentes, elas já não existem por si próprias, elas acontecem e tomam lugares, movem-se. As imagens surgem através da transmissão e percepção.

Mas o que significa imagem segundo as teorias de Belting?

A imagem vem da prática humana, ou seja, só o ser humano é capaz de produzir imagens. As imagens são objetos tangíveis que sobrevivem nos museus, onde são classificadas, datadas e expostas como trabalhos artísticos, contudo as origens vêm muitas vezes a partir do mundo social e religioso. A fisicalidade das imagens é dada a partir dos meios que são usados (monitores, papel, fotografia, etc.)

Os termos *Image* (imagem) e *Picture* (gravura) em inglês têm significados diferentes. *Image* relaciona-se com a existência da matéria invisível, ou seja, são as imagens mentais. *Picture* é a existência materializada, são os meios físicos (os dispositivos visuais, os suportes em papel, a tela, a pedra, etc.), contudo não são só os dispositivos que tornam as imagens visíveis, a linguagem também transmite o verbal imaginário, serve como um meio que transmite imagens, todavia para tal acontecer é necessário entender o significado da linguagem, das palavras. Dito isto, interpretar imagens leva-nos às imagens mentais e quiméricas que mais tarde ganharão corpo através dos meios.

Hans Belting influenciou o pensamento da exposição no sentido de que para o historiador não há distinção entre arte e a não-arte, Massimiliano Gioni não fugiu a esta distinção.

Para Belting arte é a expressão da visão do mundo, uma visão agonística da arte contemporânea. Na antropologia das imagens segundo Belting diz, o Homem é

o único animal capaz de construir imagens, transformando-as em ferramentas que nos levam a outro mundo, por isso, as imagens vivem e respiram entidades dotadas de qualidades mágicas, são capazes de influenciar e até mesmo transformar, dotadas até do poder da cura, com conceitos carregados de superstições arcaicas, ou seja, o exercício da imaginação através da escrita e do desenho é um motivo corrente na exposição.

Christiana Soulou traz-nos a vida imaginária através do catálogo de Luis Borges, José Suárez Londoño traduz em imagens o diário de Franz Kafka.

A coleção de pedras raras do francês e escritor Roger Caillois combina geologia com misticismo, os diagramas de lousa de Rudolf Steiner relatam o sonho idealista que agarra e transporta o universo como um todo.

Inspirados por estas obsessões do poder da imaginação, muitos artistas como Morton Barlett, James Castle, Peter Fritz e Achilles Rizzoli sonharam durante muitos anos com mundos alternativos, as tensões dinâmicas entre o interior e o exterior são temas para estes trabalhos artísticos, que exploram o papel da imaginação.

Outros mundos de reclusão, realidade ou o fantástico, foram elaborados pelo artista Walter Pichler, que durante o seu percurso de trabalho criou *habitats* para as suas esculturas, quase como criaturas vindas de outros planetas.

Neste microcosmos eclético, artefactos naturais e “maravilhas” foram combinados para promover novas imagens do universo, através do processo de pensamento associativo, que se assemelha à cultura de hoje em dia e da hiper-conectividade.

Desde o *Red Book* de Carl Gustav Jung até aos livros do autor Shinro Ohtake com as suas *assemblage* e colagens volumétricas de Xul Solar's, que a exposição celebra o depósito do conhecimento dentro dos reinos quiméricos.

O artista turco Yükesel Arslan ilustra em pratos a enciclopédia de uma civilização imaginária que se assemelha a uma versão ligeiramente distorcida da humanidade. Os trabalhos de vídeo de Neil Beloufa e Steve McQueen e as pinturas de Eugene Von Breunchehein, refletem várias aproximações à pintura do futuro, a memória serve como ponto de partida para Aurélien Froment, Andra Ursuta e muitos outros artistas na exposição.

No centro do Arsenal, os trabalhos da Cindy Sherman estudam a anatomia do corpo compondo o mundo imaginário a partir de bonecas, marionetas, manequins, pinturas e esculturas.

A palavra “imagem” na exposição relaciona-se com a etimologia do corpo, a mortalidade, os corpos e os desejos foram ilustrados na investigação cinemática de Hito Steyerl’s sobre a cultura da hiper-visibilidade; apresentaram-se trabalhos como o último documentário, inspirado no filme de Pier Paolo Pasolini, *Comizi d’Amore*, onde um grupo de jovens mulheres falam sobre relações e sexualidade. A busca da verdade que permeava a carreira de Pasolini é também realçada no trabalho de escultura de Richard Serra com o objetivo de homenagear ao poeta e cineasta.

Ryan Trecartin’s introduziu os corpos voláteis na última secção do *Arsenal*, onde também se encontravam os trabalhos de Yuri Ancarani, Alice Channer, Simon Denny, Wade Guyton, Chann Horwitz, Mark Leckey, Helen Marten, Albert Oehlen, Otto Piene, James Richards e Pamela Rosenkranz.

Da parte exterior da exposição instalações e performances (incluíam artistas: John Bock, Ragnar Kiartansson, Marco Paolini, Erik van Lieshout, e outros, que se estendiam desde o *Giardino delle Vergini* até ao final do *Arsenal*) podiam ser vistos trabalhos que construíam e transformavam a tradição do século XVII da cidade Veneziana, alegorias visuais do cosmos onde os atores compunham temporariamente arquiteturas em representações do universo.

Através destas peças e muitos outros trabalhos expostos na exposição internacional de arte *III Palazzo Enciclopedico* emergiam uma elaborada mas também frágil construção mental arquitetural como algo fantástico e delirante. Além do mais, a bienal baseava-se num modelo de desejo do impossível ao concentrar mundos infinitos da arte contemporânea, arte do século XIX e objetos não-arte num só espaço, uma tarefa que parece quase tão absurda como o sonho de Marino Auriti.

O nome que se dá a este capítulo: *A 55ª Exposição Internacional da Arte da Bienal de Veneza – III Palazzo Enciclopedico e Les Magiciens de la Terre - Um Estudo Comparativo*, pretende ser, isso mesmo, um estudo comparativo entre as duas exposições.

Quanto a *Les Magiciens de la Terre*, a exposição, como já referido nos capítulos anteriores, foi comissariada por Jean Hubert-Martin e teve várias intenções,

sendo uma delas substituir o formato tradicional da Bienal de Paris. A exposição de 1989 hoje é vista como a maior e primeira exposição internacional de arte contemporânea à escala global. Os organizadores exploraram as várias práticas artísticas da Ásia, América Latina e África, justapondo trabalhos artísticos contemporâneos dos Estados Unidos da América e Europa Ocidental.

Os lugares expositivos em Paris aconteceram no quinto andar do Centro Georges Pompidou e no *Grande Halle Parc de la Villette* (que anteriormente já teria sido utilizado para a Bienal de Paris). A exposição explorou as questões das relações entre os artistas ditos do “centro” e “periferia”. A questão da descentralização, em primeiro lugar, relaciona-se com a hegemonia cultural burguesa do período moderno e que automaticamente analisa o domínio do Ocidente capitalista sobre mercados culturais e produções artísticas dos ditos países do terceiro mundo. No entanto, a questão da descentralização na exposição *Les Magiciens de la Terre*, foi mais além, tratando, do ponto de vista geográfico, da produção de arte contemporânea numa escala global, relacionando assuntos de autoria entre o “centro” e a “periferia, especialmente o papel dos artistas e as funções dos objetos.

Na seleção dos trabalhos, correram-se alguns riscos, entre eles cair na hegemonia cultural. Contudo, o curador ao selecionar objetos das mais variadas culturas, seguiu sempre o conhecimento histórico e a sua própria intuição, mas, partindo destes dois princípios, criticou o problema do etnocentrismo, explorou a relatividade cultural e as relações interculturais.

Na entrevista *The Whole Earth Show an interview with Jean Hubert-Martin by Benjamin H. D. Buchloh*, o historiador de arte, Buchloh, coloca uma questão essencial: a *L'Exposition Coloniale* de 1931 usara objetos religiosos e extraiu-os das funções e contextos habituais, estes trabalhos foram expostos sobre o olhar hegemónico e imperialista ocidental, estas foram sem dúvida as situações que o curador da *Les Magiciens de la Terre* quis evitar:

“A nossa exposição nada tem a ver com a de 1931, que claramente originou a perspectiva política e económica colonial (...) mas deixe-me primeiro concluir o meu segundo argumento. Uma crítica que imediatamente se manifestou sobre este projeto

expositivo refere-se ao suposto problema da descontextualização e a traição de outras culturas. Sim, os objetos na nossa exposição serão deslocados de seu contexto funcional, e serão mostrados num museu e num outro espaço expositivo em Paris. Mas nós vamos mostrar de uma forma que nunca fora utilizada para objetos do Terceiro Mundo. Isto é, na maior parte, os fabricantes desses objetos estarão presentes, e eu vou evitar que na exposição se mostre objetos acabados, móveis, tanto quanto possível. Eu vou favorecer "instalações" (como dizemos no nosso jargão) feitas pelos artistas especificamente para este particular exemplo, uma mandala tibetana, uma "máscara" ljele da Nigéria, ou uma pintura de areia Navajo. As obras de arte são sempre o resultado de um ritual ou uma cerimônia, e isso é tão verdadeiro para uma pintura famosa do século XIX, onde de certa maneira também estamos olhando para um "mero resíduo." A gente sempre fala do problema do "contexto" quando se trata de outras culturas, como se o problema não existisse para nós nos confrontos com uma miniatura medieval, ou mesmo com um quadro de Rembrandt, quando visitamos o museu. Apenas alguns especialistas realmente sabem alguma coisa sobre os contextos desses objetos, diria mesmo que, afinal de contas, eles são parte de nossa tradição cultural. Eu sei que é perigoso retirar objetos culturais de outras civilizações. Mas também podemos aprender com estas civilizações, que, assim como a nossa, estão envolvidos em uma busca de espiritualidade."

(Hubert-Martin, Jean e Buchloh, Benjamin H. D., s.d.:153-155)

Na contextualização dos objetos da exposição de 1989, ao contrário da exposição de 1984, a primeira enfatiza o lado funcional dos objetos, o curador defende que as práticas mágicas são práticas funcionais, logo os objetos com funcionalidades espirituais potenciam a mentalidade humana; os objetos comuns a todas as sociedades são os objetos que mais interessam para a exposição na tentativa de despertar o lado racional, reduzindo-se a experiência visual.

Os artistas do modernismo contribuíram para o olhar do "outro" numa perspectiva "primitivista", esta foi uma das posições que o curador do *Les Magiciens de la Terre* considerou vital evitar. Para que o objetivo fosse cumprido, a ideia base da exposição seria trabalhar a relação da cultura ocidental com as "outras" culturas e desenvolver o diálogo; o curador opõe-se ao tema da possibilidade de uma cultura se considerar superior a outra, enfatiza que as culturas podem compreender e aprender entre si explorando os trabalhos em conjunto no mesmo

espaço. Inevitavelmente este projeto opera-se a partir da arqueologia do “outro”. Na associação de artistas oriundos de países que outrora foram colonialistas com as culturas “marginais”, Jean Hubert-Martin utilizou formas pragmáticas: na primeira fase, usou o critério visual do primeiro impacto na escolha dos objetos, já na segunda o curador em conjunto com os colaboradores da exposição procuravam saber mais sobre a obra e o artista. Hubert-Martin defendia que o que lhe interessava na exposição seria mostrar os artistas individualmente, não lhe interessava mostrar escolas ou movimentos artísticos. Este ponto aproxima-se da questão que o curador pretende para a exposição, evitar o formato tradicional da bienal de Paris que mostra as artes em conjunto, isto é, as obras funcionam como um todo; na exposição *Les Magiciens de la Terre* cada obra fala por si. Naturalmente que com este método se questiona a qualidade das obras, mais propriamente o termo “qualidade”. Esta noção, o curador admite que a havia eliminado do projeto, explicando que, justapondo artistas num contexto geopolítico, desafia-se a hegemonia cultural e consequentemente perde-se qualidade. Por isso Jean Hubert-Martin fez questão de selecionar artistas individualmente com valores contextuais artísticos distintos, sendo a individualidade destes artistas a garantir a qualidade da exposição.

Jean Hubert-Martin por exemplo, na escolha dos artistas para a exposição colocou lado a lado artistas que trabalhavam em Vídeo (por exemplo que documentem a vida dos Maori na Nova Zelândia) e ao mesmo tempo considerou pertinente selecionar outros objetos artísticos do mesmo País, como, por exemplo, um escultor que desenvolvesse as práticas artesanais dos Maori. Ambos eram válidos e interessantes para a exposição, sempre apresentados individualmente, mas com uma ressalva, a de que os trabalhos transmitissem “força”, a qual, para o curador, significava a comunicação ao público do Ocidente.

Apesar da colaboração de etnógrafos na equipa, o curador principal seria o último a ter a decisão final na escolha dos trabalhos. Os etnógrafos escolheriam os trabalhos de acordo com a importância cultural dos objetos, mas na verdade o que se pretendia seria a comunicação dos objetos com o público, mesmo que esses objetos não fossem culturalmente importantes no seu País de origem. Era crucial trabalhar o diálogo entre os artistas do centro e da “periferia”. Um dos exemplos desta comunicação entre os artistas era bem visível nos modelos

repetitivos das pinturas Thangka Tibetanas em conjunto com as repetições visuais dos ecrãs de Daniel Buren. Na mostra procurava-se explorar uma exposição internacional que transcendesse o tradicional e a cultura contemporânea Euro-Americana, ou seja, ultrapassar o despotismo da cultura hegemónica do modernismo. Na exposição de 1989, Hubert-Martin mostrou as diferenças reais e a especificidade das diferentes culturas.

No que toca ao critério estético da exposição, Jean Hubert-Martin, trabalhou com os arquitetos Jacques Lichnerowicz e Xavier Ramond. O resultado final transmitia aos visitantes a sensação de que não estavam perante uma exposição tradicional museológica, a intenção seria muito mais alargada, pretendendo confrontar os espetadores com objetos culturais de contextos diferentes. O que mais interessava ao curador, enquanto resultado expositivo no sentido prático, além de chocar visualmente os visitantes, era produzir um pensamento crítico nos espetadores através do carácter visual. O curador desejava catalisar num futuro próximo novos projetos e novas investigações desta natureza, desejava na exposição expor artistas do mundo inteiro, ultrapassar o “gueto” contemporâneo ocidental que se viveu durante décadas.

De facto, os esforços desta exposição em 1989, não foram em vão, desenvolveram-se vários projetos desta natureza ao longo dos anos, influenciando também diversos outros trabalhos de investigação.

Passaram-se 24 anos entre as duas exposições e, de certa forma, as perspetivas curatoriais, apesar de distintas a vários níveis, não deixam de se aproximar.

A justaposição de obras consideradas arte e não arte, mas com raízes argumentativas diferentes é valorizada entre as duas mostras internacionais. Efetivamente, as premissas críticas de ambas torna-as exposições internacionais à escala global.

Um dos aspetos fulcrais que marca a diferença, e já nos vamos aproximando do estudo comparativo entre a exposição *Les Magiciens de la Terre* com a Exposição Internacional de Arte – Bienal de Veneza – *III Palazzo Enciclopedico*, é o facto de a “aura” atuar sobre as representações que transmitiam um sentido, por outras palavras, a “aura” dos objetos exaltava a “magia” dos trabalhos selecionados para a exposição. Esta “magia aurática” da linguagem dos objetos

artísticos, exercia uma influência intensa e inexplicável sobre o público, quer fossem visitantes do Ocidente ou não. É óbvio que o termo “arte” não foi usado pelo curador nesta exposição propositadamente, estar-se-ia aqui a cair no erro hegemónico da exposição de 1984. A noção de “arte” não é usado nem sequer reconhecido por alguns países não-ocidentais, antes pelo contrário é demasiadamente usado pelo Ocidente, por isso, a escolha da palavra “magia” enfatiza o lado espiritual dos objetos artísticos, ou seja, a sua “aura”, aspeto importante e comum às obras de arte quer sejam ocidentais ou não, sobre quem as visualiza.

Comparando a seleção das obras da exposição *Les Magiciens de la Terre* e da Exposição Internacional de Arte – Bienal de Veneza – *III Palazzo Enciclopedico*., constatamos que, além da inclusão de objetos com origens e contextualizações diferentes, em *Les Magiciens de la Terre* misturam-se objetos sagrados com objetos artísticos, a exposição é sobre ideias, atitudes e lida com a problemática da religião. A 55ª Bienal de Veneza (2013), *III Palazzo Enciclopedico* inspirando-se na maquete de Marino Auriti, como já anteriormente explicado, a exposição aproximou-se do desejo de Auriti ao englobar todo o conhecimento do mundo num só espaço. A mostra *III Palazzo Enciclopedico* investiga as imagens do ponto de vista antropológico, através de várias formas imagéticas. Podemos dizer que, embora com conteúdos diferentes, as duas exposições, de 1989 e de 2013, exploram a arquitetura antropológica na arte através das práticas artísticas. Podemos considerar que nestes 25 anos de distância, parece, a este nível, não ter havido grande transformação, pois ambas são “vítimas” poder-se-á dizer assim, do fenómeno da globalização o que torna as exposições muito similares e com grande grau de ecletismo.

Nas exposições internacionais da arte, as duas exposições exploraram a descontextualização dos objetos: um desafio pertinente e frágil. Não é tarefa fácil utilizar, desde objetos sagrados ou objetos não considerados arte e colocá-los em diálogo na mesma exposição, por isso o ecletismo torna-se presente na leitura destas exposições, tornando-as abertas à crítica especializada.

Nesta investigação é claro para nós chegarmos à conclusão que a exposição *Les Magiciens de la Terre* foi um marco de mudança para as exposições internacionais da arte.

Um conjunto de práticas nela adotadas, tem-se vindo a repetir cada vez mais nas grandes mostras e bienais, arriscamos até dizer que *Les Magiciens de la Terre* mudou a perspetiva curatorial das bienais, como se pode constatar na bienal de 2013 em Veneza.

Vivemos num período de globalização desde os finais da década de 80, a globalização que transcende a internacionalização do mercado da arte e concomitantemente as exposições à escala global.

As temáticas expositivas podem divergir mas nos seus resultados finais, semiótico e visual, não deixam de estar próximas.

Conclusão

Na presente investigação verificamos que, desde os finais do século XIX, se percorreram longos caminhos ao nível da prática curatorial. Desde o recurso às fontes “primitivas” na arte moderna, como inspiração para o sentido imaginário dos artistas consagrados do Ocidente tais como Picasso, Giacometti, Max Ernst, Joseph Beyus, entre muitos outros.

Com esta diferente forma de contar a História da Arte, os artistas que se apropriaram das obras ditas “tribais”, obrigaram exposições e expositores a acompanharem as novas tendências artísticas.

Em 1967, o Museu do Homem, em Paris, apresentou a exposição *Arts Primitifs dans les ateliers d'artistes*; nesta exposição foram propostos objetos que pertenciam às coleções de artistas como Braque, Picasso, Derain, Matisse, Max Ernst, Jacques Lipchitz, Vlaminck, Henri Moore.

Cinco anos mais tarde em 1972, nos XX Jogos Olímpicos da Era Moderna, em Munique, ocorre outra exposição desta natureza, mostrando objetos modernos e “tribais”, que vinham dos quatro cantos do mundo. A intenção neste caso era a de desenvolver o pensamento das “outras” artes e exercer a influência sobre a música e sobre as artes plásticas do século XIX e XX.

Mais recentemente, desenvolveram-se, no mesmo ano, duas exposições: (I) a primeira, a 17 de Abril de 1984, no Grand Palais em Paris, onde foram exibidas as coleções Menil, com o título *La Rime et la Raison*, que justapunha obras modernas e “tribais”. Esta exposição tematicamente aproximava-se à posterior da exposição do MOMA em Nova Iorque - “*Primitivism*” in 20th Century art: *Affinity of the Tribal and the Modern*, cuja intenção era explorar as afinidades entre estas duas vertentes artísticas na arte: o “primitivo” e o moderno, explorando também o aspeto conceptual, iconográfico e formal; (II) a segunda exposição que se inaugurou a 27 de Setembro de 1984 (MOMA), criou uma relação entre os artistas modernos e as artes “primitivas”, tal como indica o título

(“Primitivismo” na arte do século XX: Afinidades do Tribal e do Moderno), relação essa entre duas esferas artísticas geograficamente distantes.

O termo “afinidades”, presente no subtítulo, foi o grande destaque da exposição, tanto que havia uma secção específica para as “afinidades”, procurando justificar a linguagem artística universal partilhada entre o Ocidente, Oriente e África. Questões em torno da alteridade foram colocadas pelos artistas modernos, ocidentais, relativamente à forma como lidavam com o Oriente. Com isto queremos dizer que os artistas influenciados pelas artes ditas “tribais”, mesmo numa tentativa de valorizar os aspetos estéticos e positivos das “outras” obras, concomitantemente acabaram por serem coniventes com o domínio sobre o “primitivo”, ou seja, ao apropriarem-se das correntes artísticas “tribais”, ao lidarem com a alteridade, nunca trouxeram benefícios ao “outro”, tornando-o infantil, rudimentar e pernicioso. O artista ocidental era visto como um ser pensante e o artista oriental, não. Note-se que a exposição de 1984 (MOMA) enquadrava-se num período pós-colonial, época em que já se vivia a vergonha de o Ocidente, ao longo de séculos, ter dominado e explorado o Oriente, por isso, cinco anos mais tarde em Paris, se inaugurou uma exposição como resposta à hegemónica exposição *“Primitivism” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern*.

A exposição *Les Magiciens de la Terre* como exposição internacional procurava contrariar o eurocentrismo da exposição do MOMA juxtapondo obras ocidentais e obras não-ocidentais. Foram selecionados 50 artistas do mundo ocidental e de igual número artistas da periferia. Cada obra de cada artista era acompanhada pelo mapa-mundo que localizava a sua origem.

Les Magiciens de la Terre constituiu um papel importante no território das exposições internacionais do século XX, pois representou o paradigma multicultural no mundo da arte. Note-se que esta exposição acompanhou o princípio da globalização e é a resposta ao universalismo; introduziu as outras culturas no mercado. Sendo a globalização cada vez mais presente na contemporaneidade, as exposições tornam-se progressivamente mais complexas e o mundo artístico baseia-se nas referências do próprio mercado da arte.

A exposição de 1989 pode ser considerada como uma proposta crítica pertinente e subjetiva, pois questiona o significado da “arte. O curador explora o lado “aurático” das obras., sendo a “aura” comum a todas as artes do mundo. Este é um dos aspetos que diverge da Exposição Internacional da Arte, a 55º Bienal de Veneza – *III Palazzo Enciclopedico* (2013), embora as duas exposições aproximem obras de arte contemporânea, com obras não consideradas arte e, neste aspeto, as propostas curatoriais encontram afinidades, embora com justificações diferentes.

Como já referimos, a exposição *Les Magiciens de la Terre* evitou o eurocentrismo ao selecionar obras ocidentais e da periferia. A exposição *III Palazzo Enciclopedico* (2013) embora tenha justaposto obras consideradas arte, com objetos históricos e objetos não considerados arte, inspirou-se no museu imaginário de Marino Auriti, projeto que se destinava abrigar todo o conhecimento do mundo. A exposição numa investigação antropológica das imagens, procurava explorar as funções imagéticas e concomitantemente englobar o conhecimento à escala global. O *III Palazzo Enciclopedico* procurava ver e saber tudo o que o rodeava através das várias formas imagéticas (filmes, fotografias, livros de autor, instalações, performances, etc.), uma construção complexa e frágil ao mesmo tempo. O curador Massimiliano Gioni defendia que a mostra ilustraria a condição humana no sentido de partilharmos imagens, sermos possuídos por elas e canalizarmos as imagens mediatizando-as. Os voos da imaginação, combinam-se com as obras contemporâneas e com objetos históricos do século XIX. Como resultado, estruturou-se um reino quimérico, diríamos até mais, com os *layouts* dos gabinetes de curiosidades desenvolveu-se um museu imaginário tal como desejava o arquiteto Marino Auriti no seu *The Encyclopedic Palace of the World* (O Palácio Enciclopédico do Mundo).

Podemos concluir que, relativamente à aproximação das obras contemporâneas ocidentais e da periferia, na exposição de 1989, e da de objetos artísticos, não-artísticos e históricos do século XIX, na exposição de 2013, a divergência entre ambas tem um papel significativo.

A primeira tinha como intenção contrariar o eurocentrismo e provar que existe arte para além do Ocidente, recusar o hegemonismo do período moderno.

A segunda exposição explorava as funções imagéticas sobre o conhecimento humano à escala global. Desde sempre as imagens acompanharam a evolução do Homem e é essa construção mental imaginária que o curador procurou desenvolver, incluindo a sabedoria de toda a população do mundo na bienal, uma tarefa quase tão impossível como o Palácio Enciclopédico de Marino Auriti.

Apesar de distintas perspetivas curatoriais, a globalização é um aspeto que acompanha e torna as exposições similares; aliás, as grandes exposições internacionais da arte cada vez ganham mais terreno nesta época global, tornando-se, por consequência, idênticas.

Bibliografia

Clifford, James (1985, April). Histories of the Tribal and the Modern. *Art in America*, 164-177

Danto, Arthur (2006). Defective Affinities: 'Primitivism' in 20th Century Art. In H. Morphy & M. Perkins (Eds.), *The Anthropology of Art: a reader* (pp. 147-149). Malden: Blackwell.

Foster, Hal (2004). *El Retorno de lo Real – La vanguardia a finales de siglo, El Artista como Etnógrafo*: 175-208. Ed. Akal/Arte Contemporaneo

Guasch, Anna Maria (2000). *Los Manifestos del Arte Posmoderno – Textos des exposiciones 1980-1995*. Ed. Akal/Arte Contemporaneo

Hiller, Susan (Ed.) (1991). *The Myth of Primitivism: Perspectives on art* (Reprinted ed.). London: Routledge

McEvelley, Thomas (1984). Doctor, Lawyer, Indian Chief. *Art Forum* (November), 54-61

McEvelley, Thomas (1989). Overture du piège: l'exposition postmoderne et 'Magiciens de la Terre'. In *Magiciens de la Terre* (pp. 20-23). Paris: Centre Georges Pompidou.

O'Doherty, Brian (2002). *Inside The White Cube: The Ideology of the Gallery Space*: 41. Martins Fontes. Ed. LDA

Ribeiro, Dinyz (2009). *Jogar de Negras, CONTRIBUIÇÃO PARA A DISCUSSÃO DO(S) PRIMITIVISMO(S) NA ARTE EM PORTUGAL*. Porto: FBAUP (Tese de Doutoramento)

Said, Edward W (2004). *Orientalismo: Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Cotovia

Periódicos

ArtPress - Juillet-Aöut (2014) nº 413. Jean-Hubert Martin/Kaspar König, Débate sur la Forme Exposition – Entretien

ArtPress - Juin (2013) nº 4101. Supplément, 55º Biennale de Venise, International Art Exhibition, Massimiliano Gioni

Webgrafia

An Interview, with Jean Hubert-Martin By Benjamin H. D. Buchloh, The Whole Earth Show

Disponível em:

<https://msu.edu/course/ha/491/buchlohwholeearth.pdf>

[Acedido em 23 de Maio de 2016]

Belting, Hans, An Anthropology of Images or Iconology - Part 1

Disponível em:

<https://youtu.be/f7LWKGQXOxM>

[Acedido em 7 de Agosto de 2016]

Belting, Hans, Contemporary Art as Global Art a Critical Estimate

Disponível em:

<http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekgyarto/Esztetika/2013/muzeum/Beltg,%20Global%20museum.pdf>

[Acedido em Junho de 2016]

Belting, Hans, Image, Medium, Body: New Approach to Iconology

Disponível em:

<http://layoftheland.net/archive/art3959c/readings/out.pdf>

[Acedido em 7 de Agosto de 2016]

Birkett, Whitney B. - To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube, 2012. Tese de Mestrado

Disponível em:

<http://scholarship.shu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1211&context=theses>

[Acedido em 26 de Maio de 2016]

Critiques, of Moma, "Primitivism" in 20th Century art Affinity of the Tribal and the Modern

Disponível em:

<https://fireplacechats.wordpress.com/2015/07/31/critiques-of-momas-1984-primitivism-in-20th-century-art-affinity-of-the-tribal-and-the-modern/>

[Acedido em 4 de Agosto de 2016]

Curiosidades, Gabinetes

Disponível em:

<http://www.facta.art.br/acumulo-acao-criativa/o-gabinete-de-curiosidades/>

[Acedido em 30 de Abril de 2016]

Espinosa, Luz, Lo mejor de la Bienal de Venecia

Disponível em:

<http://culturacolectiva.com/lo-mejor-de-la-55-bienal-de-venecia-parte-1/>

[Acedido em 15 de Julho de 2016]

Fontana, Emi, The Encyclopedic Palace – An unflinching look through the eyes of an art-world insider

Disponível em:

<http://www.flashartonline.com/article/the-encyclopedic-palace/>

[Acedido em Setembro de 2016]

Gioni, Massimiliano, On his Venice Biennale Show, and “Trying to see more”.

Disponível em:

http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/qa/massimiliano_gioni_venice_biennale_interview-51106

[Acedido em 5 de Agosto de 2016]

Gioni, Massimiliano, On The Encyclopedic Palace

Disponível em:

<https://youtu.be/KtzD32I2Bus>

[Acedido em 2 de Junho de 2016]

Gioni, Massimiliano, The Palace Encyclopedic

Disponível em:

<http://www.labiennale.org/en/art/archive/55th-exhibition/55iae/>

[Acedido em Junho de 2016]

Journal, A Museum that is Not

Disponível em:

<http://www.e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/>

[Acedido em 5 de Maio de 2016]

Journal, White Cube Positively Revisited

Disponível em:

<http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>

[Acedido em 30 de Maio de 2016]

Modern, Women: A Partial History

Disponível em:

https://www.moma.org/explore/publications/modern_women/history

[Acedido em 8 Abril de 2016]

Panel, "Dreaming the Encyclopedic Palace" with Massimiliano Gioni, Lynne Cooke, Hal Foster, and D. Graham Burnett

Disponível em:

http://cabinetmagazine.org/events/encyclopedic_palace.php

[Acedido em 5 de Agosto]

Release, Immediate nº 17, "Primitivism" In 20th Century Art- Affinity of the Tribal and Modern

Disponível em:

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/6081/releases/MOMA_1984_0017_17.pdf?2010

[Acedido em 9 de Março de 2016]

Thorne, Sam, The Encyclopic Palace

Disponível em:

<https://frieze.com/tags/55th-venice-biennale?q=tags/55th-venice-biennale&language=de>

[Acedido em 5 Maio de 2016]

Show, 4 Ways of Looking at Massimiliano Gioni “Encyclopedic Palace”

Disponível em:

http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/close_look/close_look_massimiliano_gioni_encyclopedic_palace-51308

[Acedido em 7 de Abril de 2016]

Studies, Post-Colonial, Key Concepts Second Edition, by Bill Aschcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin

Disponível em:

<http://staff.uny.ac.id/sites/default/files/pendidikan/else-liliani-ssmhum/postcolonialstudieskeyconceptsrouledgekeyguides.pdf>

[Acedido em 2 de Abril de 2016]

Vidal, Carlos, Arte Soviética Pós-Revolucionária: Da Factografia ao Realismo ou o Crepúsculo da Vanguarda

Disponível em:

http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9556/2/ULFBA_ET%2012_465_Carlos%20Vidal%20153.pdf

[Acedido em 10 de Agosto de 2016]

Índice de Ilustrações

Figura 1- Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern - Entrada	74
Figura 2- Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern - Oceanic Art	75
Figura 3 - Centro Georges Pompidou - Magiciens de la Terre	77
Figura 4 - Centro Georges Pompidou - Magiciens de la Terre	78
Figura 5 - Grand Halle Parc de la Villette - Magicien de la Terre	79
Figura 6 - Grand Halle Parc de la Villette - Magiciens de la Terre.....	80
Figura 7 - 55 º Bienal de Veneza: III Palazzo Enciclopedico - Marino Auriti.....	82
Figura 8 - 55 º Bienal de Veneza: III Palazzo Enciclopedico - Marino Auriti_Arsenal.....	83
Figura 9 - 55º Bienal de Veneza - III Palazzo Enciclopedico - Arsenal	84
Figura 10 - 55º Bienal de Veneza - III Palazzo Enciclopedico - Arsenal	85

MOMA – Museum of Modern Art

“Primitivism” in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern



Figura 1- Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern - Entrada



Figura 2- Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern - Oceanic Art

Centro Georges Pompidou

Magiciens de la Terre

Centro Georges Pompidou



Figura 3 - Centro Georges Pompidou - Magiciens de la Terre



Figura 4 - Centro Georges Pompidou - Magiciens de la Terre

Grand Halle Parc de la Villette



Figura 5 - Grand Halle Parc de la Villette - Magiciens de la Terre



Figura 6 - Grand Halle Parc de la Villette - Magiciens de la Terre

55 º Bienal de Veneza

III Palazzo Enciclopedico



Figura 7 - 55^a Bienal de Veneza: III Palazzo Enciclopedico - Marino Auriti



Figura 8 - 55.ª Bienal de Veneza: III Palazzo Enciclopedico - Marino Auriti_Arsenal



Figura 9 - 55º Bienal de Veneza - III Palazzo Enciclopedico - Arsenal



Figura 10 - 55º Bienal de Veneza - III Palazzo Enciclopedico - Arsenal