

“MAGICIENS DE LA TERRE”, VINTE E CINCO ANOS DEPOIS “INTENSE PROXIMITÉ”

Célia Maria Antonacci Ramos / UDESC

RESUMO

Considerada uma das mais controversa exposição de artes visuais contemporânea, “Magiciens de la Terre”, que ocorreu em 1989, no Centro Cultural Georges Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna e no Grande Halle – La Villette, Paris, nos retorna sempre que nos dirigimos aos discursos de globalização em arte. Este texto estabelece conexões dessa exposição com a resignificação dos museus de etnografia e a recente exposição “Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain”, 2012, apresentada na “Triennale de Paris”, com curadoria de Okwui Enworsor, e objetiva uma discussão crítica sobre o estado da arte contemporânea a partir desses três eixos.

PALAVRES-CHAVE

exposição; arte contemporânea; museu; primitivismo; globalização.

ABSTRACT

Considered one of the most controversial exhibition of contemporary visual arts, “Magiciens de la Terre”, that took place in 1989, in Centre Georges Pompidou, Musée National d’Art Moderne, Grande halle de la Villette, Paris, always returns us when we address ourselves to the globalization discourse about globalization and contemporary art. This text establishes connections of this exhibition with the reframing of ethnography museums and recent exhibition “Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain”, 2012, presented during “La Triennale”, Paris, curated by Okwui Enworsor, and aims a critical discussion on the state of contemporary art from these three axes.

KEY WORDS

exhibition; contemporary art; museum; primitivism; globalization.

A história da arte moderna, atualmente, assenta-se na intersecção entre o discurso Imperial e os discursos pós-coloniais. Qualquer interesse crítico nos sistemas de exposição de arte Moderna ou contemporânea obriga-nos a referir as bases da história da arte, suas raízes nas práticas discursivas Imperiais e a pressão que exerce o discurso pós-colonial sobre as suas narrativas de hoje. A partir daí, a história da Arte Moderna tem sido intrinsecamente ligada à história de suas exposições, tanto em sua função de mercadoria através dos colecionadores, na esfera econômica, quanto na sua forma iconoclasta tomada de assaltos pelo formalismo histórico das vanguardas. Poderia, de fato, ser dito que nenhuma mudança significativa na direção de Arte Moderna ocorreu fora do âmbito das controvérsias públicas geradas por suas exposições.¹ Okwui Enwezor (2008, p. 209)

Meschac Gaba², um artista do Benin, conta que ao chegar no ocidente e visitar os museus europeus encontrou uma realidade a qual ele não podia imaginar. Como poderia criar para sua obra ser integrada às exposições? “Eu preciso de espaço para minha obra, isso não existe”.

Hoje, novos continentes e países entraram no mundo das artes e os artistas residindo nessas zonas de contat³ demandam outras espacialidades e temporalidades para a arte.⁴ De 1884, data da Conferência de Berlim, aos dias de hoje, nós estamos experienciando a reconfiguração da cartografia da África, Ásia, Oriente Médio e a expansão do meio urbano tecido nas sabedorias de diferentes povos em diáspora. Definir a paisagem do estado da arte contemporânea num tempo de transição entre a colonização e a globalização implica na avaliação de um passado que vem diretamente do Imperialismo e da modernidade colonial, que em nome da civilização, do progresso, estratificou culturas em seus diferentes saberes.

Magiciens de la Terre

No Simpósio “Magiciens de la Terre and China: Looking Back 25 Years”⁵, Jean-Hubert Martin, assim avaliou essa mostra:

O sucesso de “Magiciens de la Terre” foi certamente trazer a globalização para o campo das exposições de arte. Entretanto, minha decepção foi que depois, a maioria dos artistas que vieram de outros continentes, incluindo os da arte internacional, não permaneceram em contato. Entretanto, a exposição, conectou seres humanos, os encontros são muito importantes. Muitos artistas que vieram, lembro, de muitos outros encontros. A exibição trouxe velhas categorias e novas formas de aproximação, de globalização. Eram artistas que, incluindo os que vieram do ocidente, já estavam de alguma forma no mundo das

artes. Uma nova interpretação necessita ser elaborada para esta globalização pós-colonial e outras teorias escritas. Não pode mais ser essa historiografia, não novas formas de cronologia evolutiva, mas ao invés, geográfica. A dificuldade é comparar diferentes valores, sistemas hierárquicos e técnicas. Quando a arte veio para o “Magiciens de la Terre”, foi pelos meios da Arte Moderna.

Vinte e cinco anos antes, indignado com as classificações ainda recorrentes, mesmo após as inúmeras contaminações estéticas já evidentes nas obras de artistas ocidentais, Martin (1989, p. 9) se interrogava:

Porque um artista Yorubá como Aréogun, que vive no século XX, conhecido pela qualidade de obras pertencentes às tendências que tanto têm influenciado os artistas europeus, não seria considerado um artista moderno, mesmo que sua obra apresente conotações religiosas?

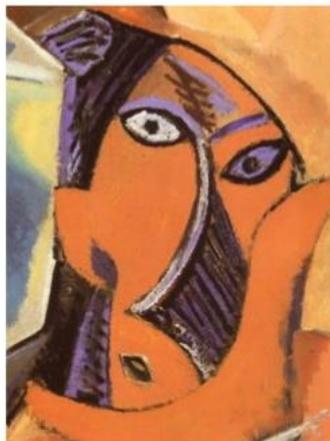
Em meados de 1985, Jean-Humbert Martin, que em décadas anteriores havia visitado alguns países da África e da Ásia, decidiu reunir os colaboradores Tan Debbaut, Mark Francis e Jean-Louis Maubant e propôs uma mostra, em Paris, sob o título “Magiciens de la Terre”. Polêmica já no seu título, essa exposição propôs expor cinquenta artistas da década de 1980, já consagrados na arte ocidental daquela época, e cinquenta artistas de regiões não ocidentais, mesmo que pertencentes a zonas já delimitadas pelo ocidente, como os índios Navajos, do Arizona, nos EUA, que ainda praticavam uma estética em contexto de tradição pré-colonial. A política dessa mostra era especialmente não hierarquizar, polarizar ou confrontar, mas favorecer um encontro de artistas ocidentais com artistas fora do eixo eurocêntrico, e evidenciar no meio artístico um debate constante de pesquisas estéticas para além de filosofias iluministas, que em nome do positivismo recolhia e classificava cada objeto e o repertoriava de acordo com um parâmetro enciclopédico tido como universal. “Estudado e publicado, o objeto deveria ser oferecido aos olhos de um visitante de museu”, lembra Martin (2000, p. 149).

No texto de apresentação do catálogo da exposição, Martin (1989, p. 9) enfatiza que “a ideia comumente admitida que não há criação contemporânea em artes plásticas que no mundo ocidental ou ocidentalizado é considerado como restos da arrogância de nossa cultura”. Seu assistente colaborador nessa exposição Jacques Soullilou (apud Martin, idem) lembra também que o “Modernismo foi enunciado em duas teses que se afrontam – arte primitiva e arte ocidental –, e que ambas foram concebidas a partir de um pensamento ocidental e sustentaram a teoria estética do

século XX”. No texto “La modernité comme obstacle à une appréciation égalitaire”⁶, Martin (2000, p. 149–154) enuncia a polêmica da modernidade.

A modernidade teve efeitos perversos vis-à-vis as culturas exóticas. Ela lhes conferiu uma existência de exotismo e as regulou como artes menores em exaltando a criação ocidental. Sem a valorização pelos artistas d’Avant-Garde, os objetos africanos e da Oceania restariam como curiosidade, e essa monstruosidade servia de plataforma para assegurar a excelência das criações do mundo que se dizia civilizado. [...] Os artistas ocidentais se serviam de certas invenções formais e projetavam seus autores num tempo imemorial, numa esfera temporal estranha a nossa e que impedia a comunicação. Creditavam aos artistas africanos terem criado a beleza, mas sem o saber. O artista africano era desvalorizado por não ter se expressado de forma articulada no discurso estético reconhecido pelo ocidente. [...] A nós, conclui Martin, a representação naturalista do homem rodeado de seus objetos e dominando a natureza que se torna paisagem, a eles, os delírios revelando o insondável do espírito.

Estabelecida no ano e mês da queda do Muro de Berlim, 1989, essa exposição intervêm num momento de grande avaliação histórica. Entretanto, Martin não era um avatar ao apresentar estéticas de outros povos em exposições de arte ocidental. Cinco anos antes, 1984, e cem anos após a divisão e domínio europeu no continente africano⁷, William Rubin organizou no MoMA, em Nova Iorque, a exposição “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the tribal and the modern”. Nessa mostra, Rubin expunha as afinidades dos artistas modernistas vis-à-vis as esculturas, panos e máscaras de culturas não ocidentais, que no passado colonialista haviam inspirado os artistas ocidentais novas percepções do corpo, do espaço e da própria obra de arte.



Mbuya mask, Pende, Zaire

Máscara Mbuya, Zaire e detalhe da obra *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso.
<https://www.google.com.br/search?q=Primitivism+in+20th+Century+Art:+Affinity+of+t>.
Consultado em 1 de maio 2016, às 07:30.

Martin observa que logo após a Segunda Guerra Mundial, Joseph Beuys surpreendeu o mundo das artes expondo-se em rituais, que valorizavam materiais e ações de xamanismo, como o sacrifício de um animal no processo artístico e o uso de sua gordura como elemento da obra de arte, entre outros processos não convencionais. A partir daí, comenta Martin, muitos artistas começaram a apreciar o valor de culto em suas proposições estéticas e a agregar experiências sensoriais nos processos de investigação estética. Martin cita Richard Long, que justapõe materiais naturais da mesma natureza para formar no solo grandes figuras geométricas de inspiração arcaica, procedimento usual em culturas não ocidentais. Ou, Gina Pape, Chris Burden e Marina Abramovic, que praticam rituais introduzindo a dor como elemento da ação poética. “Esses artistas procuram através de um esforço físico ultrapassar os limites e as possibilidades do corpo, na expectativa de um novo nível de percepção.” Walter de Maria traça linhas no deserto do Arizona e afirma que a arte não se efetua que no gesto repetitivo desprovido de pensamento e de intensão. Lembra Martin (idem):

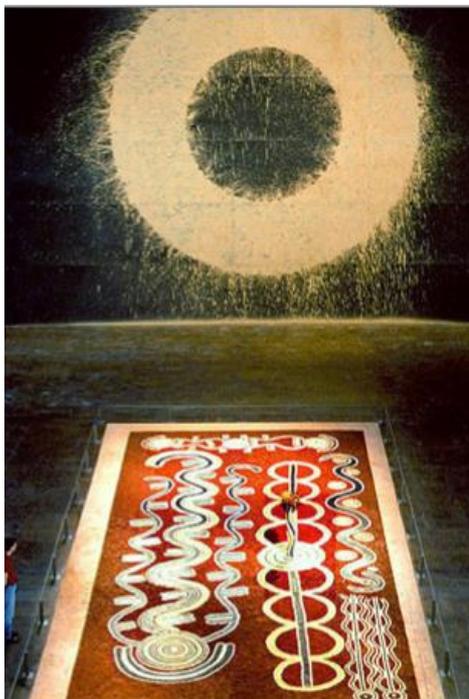
Essas inúmeras tentativas de domínio variável objetivam alcançar um estado de percepção e de sensação para além da razão; uma outra consciência de si mesmo e de sua relação com o mundo. Os ex-votos, a carga mágica, os ossos, a matéria orgânica – cera, feltro, graxa – as bandagens e os nós são utilizados como materiais evidentes na pesquisa de processos artísticos no ocidente.

Através desses artistas, percebemos que os processos de criação em arte da década de 1970 seguiam afinidades com processos de criação de povos não ocidentais, que a exemplo de Picasso, Paul Klee, Modigliane, Giacometti, Matisse, Léger, e todos os modernistas, já apresentados na exposição *Primitivism In 20th Century Art, Affinity The Tribal And The Modern*, acima citada, haviam se inspirado nas imagens de rituais de outras culturas – máscaras e totens –, para elaborar sua estética. Nos anos 1970, os artistas passaram a praticar rituais de povos não ocidentais para alcançar outros estados de consciência, e perceber outras estéticas, agora independentes de mercantilização.

Ciente de que os objetos de algumas culturas, ao serem apresentadas no ocidente e num espaço expositivo institucional perdem seu valor ao se privarem do contexto e do ritual a que se propõem, Martin elaborou um método que, segundo ele, não havia jamais sido adotado no ocidente para exibição de obras de outras culturas, qual seja, a presença de artistas durante a exposição. Na entrevista a Benjamin Buchloh (2012, p. 338), Martin disse:

Os objetos sairão de seu contexto funcional e serão mostrados num museu parisiense, que é um espaço de exposição institucional. Mas vamos apresentá-los num método jamais adotado para os objetos do terceiro mundo. A maioria dos artistas estarão lá. Eu pretendo que os artistas realizem seus trabalhos no local. Eu vou privilegiar as verdadeiras “instalações” (empregando um jargão nosso) realizadas pelos artistas especialmente para essa ocasião. As obras de arte são sempre o que resta de um ritual ou de uma cerimônia, e isso serve também para uma pintura célebre do século XIX, onde nós olhamos igualmente um resíduo, se assim podemos dizer. Nos falamos sempre do problema do contexto a propósito de outras culturas, mas o mesmo problema se coloca ao visitante de uma exposição de um museu ocidental.

A partir desse método, Martin convidou também artistas ocidentais a realizar suas obras no próprio local da exposição e, algumas, até durante a visita do público. Um exemplo é Richard Long, um artista na época já consagrado no sistema da Arte Moderna, que foi convidado a realizar sua obra numa parede da Exposição e no mesmo espaço e tempo em que um grupo de artistas aborígenos, da Austrália, realizavam sua “earth painting” no chão em frente a pintura de Richard Long.



Vista das obras de Richard Long, *Red Earth Circle* e *Yuendumu Community, Yam Dreaming*, expostas em 'Magiciens de la Terre', em La Villette, Paris, 1989. Fotografia Deidi von Schaewen. Cosrtesia dos artistas. Courtesy the artists. <http://www.afterall.org/online/8400/#.VyXXwGQrJn0>. Consultado em 1 de maio, 2016, às 07:24.

Assim, de acordo com a seleção de artistas ocidentais, Martin estabeleceu um diálogo entre artistas ocidentais e os de margens geopolíticas para reportar as evidências interculturais. Martin (idem, p.334) explica:

Os Aborígenos da Austrália não estabelecem nenhuma diferença entre culturas eruditas e popular. Há simplesmente uma cultura tradicional que eles a praticam para defender sua identidade contra a agressão da cultura industrial ocidental. Os Aborígenos conduzem seus carros e portam fuzis, mas isso não os impede de ensinar aos seus filhos a manutenção do arco e da flecha e o respeito das tradições culturais como forma de resistência política contra a ingerência da cultural industrial. E é por isso, que eles aceitaram rapidamente meu convite para montar suas obras fora do contexto funcional, se assim podemos dizer, mas dentro de contexto de defender uma identidade aborígene.

Martin, e antes Rubin, com essas mostras possibilitaram a participação de artistas de culturas extra-europeias em mostras no ocidente. Entretanto, vale refletir em que medida essas exposições estavam em sintonia com os anos da descolonização e se abalaram o sistema das artes tanto em sua historiografia, quanto em seus cânones estéticos.

Na ocasião da exposição “Magiciens de la Terre”, em entrevista a Benjamin Buchloh (2012, p. 336), Martin disse:

Nosso projeto de exposição acontece no momento em que muitos antropólogos começam a se questionar porque eles privilegiam até o tempo presente os mitos e a linguagem em detrimento dos recursos visuais. Os corretivos que eu penso, em primeiro lugar, são as teorias etnocêntricas. [...] Eu não sei como nós podemos escapar desse etnocentrismo. [...] O mais importante a dizer é que essa será a primeira exposição verdadeiramente internacional, reunindo artistas do mundo inteiro. Eu não pretendo um panorama completo do planeta, mas uma mostra, que estabelecerei em função de critérios mais ou menos exatos e um pouco aleatórios. Um julgamento estético intervém, inevitavelmente, na escolha de minha exposição, com tudo que comporta a arbitrariedade.

Museus de etnografia em foco

O antropólogo Benoît de L’Estoile (2007, p. 17), em seu livro *Le goût des autres: de l’exposition coloniale aux arts premiers*, publicado um ano depois da inauguração do mais novo museu de Paris, o quais Branly, 2006, explica a urgência a partir dos anos 1980, que os museus de etnografia foram resignificados ao retor do mundo. Lembra L’Estoile, que a maioria desses museus foram contruídos num contexto de dominação da Europa sobre os outros continentes. Nos anos da colonização, “nada deveria escapar ao olhar. A acumulação dos objetos participa da estética dos museus e dizem sobre o poder da França colonial”, lembra François Vergès (2012, p. 102). Esses museus, seguindo as políticas do Estado colonial, mantinham uma referência aos Outros e se estabeleciam numa forte situação de assimetria. “Qual é estão o sentido de tais museus no mundo pós-colonial?”, completa L’Etoile. Deslocalizados e contestados em suas políticas inaugurais, logo os museus de etnografia e as obras que abrigavam buscam novos espaços e atribuições.

Nessa perspectiva, o então presidente da França Jacques Chirac propõe, em 1991, a abertura de um novo museu em Paris. Ainda sem políticas de integração de povos colonizados e suas representações artísticas e culturais, o Governo francês concebeu o museu de “Arts Premiers de Paris”, mais conhecido como Museu do quais Branly, nome da avenida em face à sua localização.

Importante notarmos, que o problema dos museus de etnografia não se restringia à França. Em 1991, o Museu de História Natural, em Washington, após fortes críticas fechou suas salas africanas. Na Holanda, em Amsterdam, o Tropenmuseum, fundado

em no século XIX, sob forte crise identitária renovou sua fachada e procurou reatualizar seu discurso. No Canadá, importantes exposições foram boicotadas. No decorrer dos últimos vinte anos, a maior parte dos museus de etnografia do mundo entraram em processo de ressignificação.

Os anos pós Segunda Guerra Mundial enfraqueceram a Europa e os países africanos e asiáticos conquistaram suas independências. O Modernismo eurocentrado logo foi violado pelas culturas conquistadas. Populações africanas e asiáticas chegam ao ocidente com histórias, idiomas e estéticas próprias e criolizadas nos processos de colonização. Nos caminhos da globalização, uma nova geração de artistas e curadores cruzam as fronteiras físicas e ideológicas do ocidente, frequentam universidades europeias e americanas e organizam centros de estudos críticos, e exercem seu direito de contestar o monopólio estético, cultural e linguístico do ocidente estabelecido desde as filosofias Iluministas. O mito fundador da superioridade ocidental foi questionado nas filosofias de W. E. B. Du Bois, Leopold Senghor, Franz Fanon, Aimé Césaire, Édouard Glissant e muitos outros, compreendendo aqui também intelectuais ocidentais, tais como Hannah Arendt, Michael Foucault, Pierre Bourdieu e, mas recentemente, Stuart Hall, Mary Louise Pratt, Homi Bhabha, Walter D. Mignolo e Edgard Lander, para citar alguns.

James Clifford (2005, p. 103) lembra que:

Depois do movimento da negritude ter provocado a inversão do olhar europeu, depois da *crise de conscience* da antropologia relativamente ao estatuto liberal desta disciplina no interior da ordem imperial, e agora que o Ocidente não pode apresentar-se já como guardião do conhecimento antropológico sobre os outros, tornou-se necessário imaginar um mundo de etnografia generalizado. Com a crescente comunicação entre culturas e a profusão de influências interculturais, povos interpretam outros povos, e interpretam-se a si mesmos, numa diversidade desordenada de idiomas.

Dito de outra forma, o mundo mudou, as fronteiras físicas e ideológicas se alargaram, as imigrações se intensificaram, as cidades comportam forças divergentes, e as paredes dos museus já não sustentam a superioridade ocidental e suas assimetrias colonialistas. Os outrora definidos como “Outros” reivindicam o direito à cidadania e ao seu patrimônio cultural e disputam espaços artísticos, mas não só nos museus, em todos os setores da sociedade a qual hoje eles também fazem parte.

Entretanto, se a descolonização foi um projeto político e não epistemológico e ideológico, como assimilar os conteúdos culturais, estéticos e políticos de culturas extra-europeias, como incorporar os que sofreram a colonização e ainda são discriminados nos espaços ocidentais? Como integrar nas exposições assimilações culturais e artísticas de outros povos?

Nélia Dias (2000, p. 28) cita Homi Bhabha, quando esse adverte que

[...] é necessário estabelecer uma distinção entre, de um lado, os povos que conheceram a violência colonial e a destruição, de outro, os povos ocidentais que conheceram um destino diferente. Abstrair essas diferenças históricas no esforço de compreender as culturas como iguais é passar sob silêncio as controvérsias e os desacordos. Representar a alteridade e não se apropriar dela, implica em reforçar a história dos conflitos, a dominação, a resistência, a história que modelou a forma como os objetos não europeus foram chamados a representar a diversidade humana.

Assim, percebemos que de nada vale trocar o nome ou o local dos museus, caso do “Museu do Homem”, agora “Museu das Artes Primeiras” ou “Museu do Quais Branly”, com uma inovadora arquitetura⁸, nem tampouco, como diz Nélia Dias (2000, p. 27), “substituir os cartazes ou colocar sinais de alerta nas entradas das exposições e dos museus para prevenir o público da perspectiva da exposição”. Faz-se necessário contextualizar as culturas e seus procedimentos ou processos artísticos, bem como seus objetos, quer sejam máscaras, estatuetas, panos ou cerâmicas, e as formas como eles foram coletados e, especialmente, repertoriados na cultura ocidental. É importante transmitir ao público o que deliberadamente passou silenciado e o que foi compilado e de que forma, sob qual pretexto, bem como a maneira como foram resignificados, quais afinidades foram e são estabelecidas com a cultura ocidental.

Hoje, temos ciência de que o colonialismo não só afetou os códigos e maneiras de viver das colônias, mas muito também do ocidente. Esse processo foi central na construção das identidades contemporâneas, ainda que assimétrico.

Gerald Mosquera (apud O'Neill)⁹ argumenta que a globalização tem introduzido a ilusão de um mundo em diálogo multicultural, mas o poder continua a ser exercido por um centro artístico localizado nas grandes metrópoles do ocidente, que integram

a arte de países periféricos, enquanto os organiza dentro de critérios eurocêntricos, portanto, mantem a hierarquia existente.

“Magiciens de la Terra” aconteceu em pavilhões no centro da Europa. Templos ocidentais já previamente concebidos para o rito das artes. Ao privilegiar a presença de artistas não-ocidentais e a execução da obra no local da exposição, Martin os enquadrou em procedimentos euro-centrados e os expos mais uma vez como exóticos aos olhos ocidentais.

“Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain”

Expondo uma antologia de expressões visuais, fotografias e documentos de arquivos, cartas e mapas das primeiros incursões etnográficas ao Brasil, África e Oriente, e contracenando-as com trabalhos de artistas contemporâneos de diferentes lugares-mundo, Okwui Enwezor reencena, em 2012, na *Triennale de Paris*, realizada no Palácio de Tóquio, as afinidades já explicitadas nas mostras “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the tribal and the morden” e “Magiciens de la Terra”.

Interessante observarmos que em 1900, na virada do século XIX ao XX, para comemorar as conquistas colonialistas e acelerar o desenvolvimento do próximo século, foi concebido no Palácio do Trocadero¹⁰, praça que hoje abriga o Palácio de Tóquio, uma parte da Exposição Universal, e também exibiu documentos, obras e objetos de culturas colonizadas vis-à-vis os produzidos no ocidente. Entretanto, naquela ocasião, o objetivo era estabelecer um contexto de hierarquia – primitivismo versus civilização –, ou seja, levar o público a perceber a superioridade europeia frente aos povos “incivilizados” e, assim, justificar a colonização. No começo do século XXI, o objetivo é oposto, qual seja, desconstruir essa hierarquia, propiciar a proximidade.¹¹

A arte, que sempre acompanha ou é acompanhada pela cultura, não se deixa entrever. Em 1900, o primitivo, selvagem ou incivilizado estava longe, no alvorecer deste século, ele está próximo, mantem intensa proximidade com as culturas ocidentais, mas ainda transparecendo as tensões da colonização, os apartheids culturais, econômicos, sociais, religiosos, linguísticos. François Vergès (2012, p. 101), em seu texto “Les Vies qui comptent”¹², publicado no catálogo da exposição

“Intese Proximité”, assinala que “o medo hoje assombra a sociedade francesa”, e adverte que “o mais ameaçador é o que está mais próximo, aqueles que vivem ao lado, que dividem a mesma terra, a mesma história e que enriqueceram o país, sua cultura, sua história. Sua intensa proximidade lhes torna ainda mais perigosos”.

A globalização está na ordem do dia. Falamos nela corriqueiramente. As exposições, mostras de arte, bienais, trienais e outros formatos apontam similaridades, intensa proximidade, entretanto, as fronteiras que encerram povos e línguas, religiões e economias nunca estiveram tão consolidadas. Em 1990, um ano após a queda do Muro de Berlim, foi assinado o tratado de *Scherngen*, um acordo que reúne toda a Europa do Oeste dentro de uma legislação sobre a imigração, protegendo cada país contra a entrada clandestina de pessoas provenientes de países vizinhos, e a Lei Pasqua, de 1994, dramatiza como crime a imigração clandestina, diabolizando os imigrantes, criando entre os franceses uma atmosfera de medo e desconfiança aos imigrantes. Essa velha Lei, que esteve em vigor durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial com vistas a desencorajar a imigração de espiões à França, já havia sido abandonada, entretanto, na década de noventa foi restabelecida “com objetivo óbvio de discriminar árabes e africanos vivendo na França, uma presença por muito tempo ocultada é, ainda, indesejada”. (Manthia Diawara, 2012, p. 257). Mais próximo de nosso tempo, em 11 de abril de 2011, passou avigorar na França uma lei que proíbe o uso da burca e do niqab¹³ em espaços públicos. Essa hostilidade também declarada aos símbolos religiosos afirma que as zonas de contato são conflituosas ainda no século XXI, ou especialmente nesse momento de intensa proximidade, pois interroga os dois modos de contato social distintos: hostilidade e hospitalidade, como salienta Okwui Enwezor no catálogo da exposição.

A promulgação ou restabelecimento dessas Leis refletem o resultado da incapacidade dos franceses em compreenderem que a história colonial inaugurou um novo mundo que mudou a França, o direito, a filosofia, as artes e a política. Françoise Vergès (2012, p. 101) lembra que “os escravos trouxeram descontinuidades e rupturas na história do mundo. É preciso dar visibilidade a essas presenças, a esses nomes esquecidos, a esses destinos suprimidos, a essas poeiras de palavras para marcar uma comunidade de presença”.

As palavras de François Vergès nos instigam a pensar numa nova cartografia que deverá ser feita, que privilegie fronteiras que não mais encerram povos e línguas, plantas e animais, paisagens e rios, mas fronteiras que gerem consequências inesperadas, que contribuam para o desaparecimento das condições prévias registradas nas colonizações, especialmente os binarismos. Lévi Strauss (apud Okwui Enwezor 2012. p. 22), após suas incursões pelas américas, já naquele tempo, se perguntava: “o que difere a civilização da selvageria?”, interrogação bastante pertinente para pensarmos nosso momento histórico. Okwui Enwezor (idem) segue a interrogação: “a que se parece uma cultura mundial se não há mais culturas exóticas a serem descoberta, ou destinos longínquos a percorrer?”.

As incursões etnográficas a territórios distante marcaram a modernidade, as migrações livres ou forçadas marcaram o fim da modernidade definida exclusivamente nos termos ocidentais. Hoje, um comissário de exposição percorre as cenas mundiais de arte contemporânea a procura de formas artísticas variadas, de sistemas, estruturas, imagens e conceitos, comparável ao que foi o etnógrafo no passado, explica Okwui Enwezor (2012, p. 23), e completa: “Como o etnólogo, o comissário é uma criatura dedicada e errante. Muitas vezes, o comissário de exposição é um companheiro de viagem do etnógrafo, dividindo seus processos de encontro e exploração”.

Etnógrafo no passado, comissário no presente. Ambos partem já com conceitos pré-estabelecidos, qual sejam, euro-centrados. Mundo global, de intensa proximidade, mas ainda dividido tecnologicamente, economicamente, politicamente, culturalmente, religiosamente, fisicamente, haja vista a permanência do Muro do Aprtheid impedindo aos palestinos entrarem livremente em terras compartilhadas anteriormente a criação do Estado de Israel.

Hoje, passados mais de um quarto de século das primeiras exposições que estabeleceram zonas de contato, percebemos que os debates em torno das questões arte/primitivismo e modernidade/tradição ainda ecoam nos fóruns de arte, nas academias e em outros domínios das ciências sociais e políticas e da cultura de um modo geral. Diz Martin (2000, p. 158): “A arte não ocidental está ligada ao anonimato que o ocidente por muito tempo lhe conferiu e muitas obras ainda hoje parecem periféricas aos nossos olhos e outras são marginais ou periféricas em seu

próprio contexto em relação ao contexto dominante. Elas interrogam a questão da marginalidade no ocidente”.

Ao possibilitar o encontro de artistas nos pavilhões europeus, os curadores criaram zonas de contato, como já pronunciava Mary Louise Pratt e James Clifford. Entretanto, resta perguntar: terão essas mostras, “Magiciens de la Terre”, “Primitivism In 20th Century Art, Affinity The Tribal And The Modern” e “Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain” estabelecido uma mudança no estado da arte, ou apenas se beneficiado de um curso evidente de políticas imperialistas que já não conseguem mais conter povos em regime de subalternidade?. Talvez essas perguntas hoje sejam irrelevantes e o “que deve ser deixado em aberto é como haveremos de nos repensar”, como assinala Homi Bhabha (2003, p. 104).

Notas

¹ Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por mim.

7. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>, consultado em 25 de maio, às 09:30.

³ Expressão utilizada por Mary Louise Pratt em sua obra “Os olhos do império, relatos de viagens e transculturações”.

⁴ Para além da retórica dos museus europeus e de políticas da exposição “Magiciens de la Terre” e “Intese Proximité”, vale lembrar que em 1984, no mesmo ano da exposição “Primitivism In 20th Century Art, Affinity The Tribal And The Modern, em Nova Iorque, na pequena ilha de Cuba, em Havana, o Centro de Arte Contemporânea Wifredo Lam, celebrou sua primeira Bienal de Arte Contemporânea e, destaque, a primeira Bienal com objetivo de contribuir à investigação e ao reconhecimento de expressões artísticas da América Latina, Caribe, Ásia, África e Oriente Médio. A partir daí, curadores da América Latina, África, Ásia, Leste Europeu e do Oriente Médio, após, a queda do Muro de Berlim e o do *apartheid* na África do Sul vêm desafiando as políticas das instituições ocidentais ao criarem novas redes de discussões, que reorientam as políticas de bienais fora do eixo eurocêntrico – Johannesburg, Istanbul, Gwangju, Shanghai, Dakar, Berlim, Liverpool, Bamako Melbourne, Mercosul e São Paulo, já estabelecida desde 1956. James Clifford (2012, p. 76) em seu texto “Les Temos du Conservateur”, anuncia: “Em 2010, uma nova “Exposição Universal” se juntou a lista das sucessoras da “grande exposição do *Palácio de Cristal*, de 1851, mas não em Londres, desta vez, em Shanghai. Eis um momento em que Londres não é mais o centro do mundo”.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=IHYPGIts9hA>

Speakers: Jean-Hubert Martin, Fei Dawei (translated by Xin Wang), and Jane DeBevoise (Chair of Asia Art Archive) Moderator: John Rajchman (Columbia University).

⁶ A Modernidade como obstáculo a uma apreciação igual. (tradução livre).

⁷ Conferência de Berlim.

⁸ Benoît de l’Estoile mostra como o programa arquitetônico do Musée du Quai Branly, da autoria de Jean Nouvel, é a materialização de um “mito” hoje muito divulgado nos discursos que aliam de maneira confusa preocupações

ecológicas, busca de uma sabedoria tradicional, defesa da diversidade cultural. O novo museu confronta-se com o risco de ser visto como a evocação nostálgica de mundos perdidos. Colocar agora o limite entre museologia, intervenção cultural e espetáculo?

⁹ Mosquera <http://www.afterall.org/online/8400/#.VxOkUjYrJpk>

¹⁰ Palácio construído para a Exposição Universal de Paris de 1878, esse prédio foi destruído e substituído pelo Palais de Chaillot para a Exposição Universal de Paris de 1937.

¹¹ Entre 1877 e 1931, a França foi o teatro de uma quarentena de espetáculos ou de encenações etnográficas, os zoológicos humanos, organizadas principalmente no Jardim da Aclimação de Paris, mas também em outros lugares da capital e do interior, notadamente com a presença de vilas negras no contexto ou nas bordas de exposições universais.

¹² Cidades que contam

¹³ Niqab é o véu que cobre todo o rosto da mulher, deixando apenas um espaço para os olhos.

Referências

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

BUCHLOH, Benjamin – Jean-Humbert Martin. Entretien. In *Intense proximité, Une anthologie du proche et du lointain*, Okwui Enwezor, Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Emilie Renard et Claire Staebler (orgs.). Paris: Palais de Tokyo. La triennale 2012.

CLIFFORD, James. *Routes, travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press, Massachusetts, 1997.

_____. Sobre a Autoridade Etnográfica. In *Deslocalizar a Europa, antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Manuela ribeiro Sanches, org. Cotovia, Lisboa, 2005.

DIAS, Nélia. Musée et colonialisme: entre passé et présent, in *Du Musée Colonial au Musée des cultures du monde*. Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie et le Centre Georges-Pompidou. Maisonneuve et Larose, Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie. Dominique Taffin (org.). Paris: Maisonneuve & Larose, 2000.

ENWERZOR, Okwui. "The Postcolonial Constellation: Contemporary art in a state of permanent transition", In *Antinomies of Art and Culture, Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, 2008.

_____. "Intense Proximité: de la disparition des distances", in *Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain*, Catálogo da "Triennale de Paris", Okwui Enwezor (org.), Paris, 2012.

MARTIN, Jean-Humbert. *Magiciens de la Terre*, Catálogo de Exposição. Musée National d'art Moderne - Centre Georges Pompidou, editor, Paris, 1989.

_____. *L'Art au large*. Paris: Flammarion, 2012.

“La modernité comme obstacle à une appréciation égalitaire”, in *De Musée Colonial au Musée des Cultures du Monde*. Actes du colloque organisé par le musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie et le Centre Georges-Pompidou. Maisonneuve et Larose, Musée national des Arts d’Afrique et d’Océanie. Dominique Taffin (org.) Paris: Maisonneuve & Larose, 2000.

L’ESTOILE, Benoît de. *Le goût des autres: de l’exposition coloniale aux arts premiers*, Paris: Flammarion, 2007.

VERGÈS, Françoise. Les Vies qui comptent, in *Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain*, Catálogo da “Triennale de Paris”, Okwui Enworsor (org.), Paris, 2012.

Célia Maria Antonacci Ramos

Doutora em Comunicação e Semiótica, PUC/SP e professora do PPGAV/CEART/UDESC. Realizou entre 2011/2012 estágio de pós-doc no CNRS/CEMAf, Paris, com bolsa CAPES, processo nº 1113-11-9. Desde 2000 coordena o projeto “Poéticas do Urbano” com pesquisas sobre cidades contemporâneas e arte africana contemporânea.