

UNIVERSIDADE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

AMANDA BONAN GUSMÃO PORTO

**Perspectivas sobre a alteridade nos textos curatoriais: estereótipos,
essencialismos e as reivindicações interculturais (1984-2012)**

São Paulo
2023

AMANDA BONAN GUSMÃO PORTO

**Perspectivas sobre a alteridade nos textos curatoriais: estereótipos,
essencialismos e as reivindicações interculturais (1984-2012)**

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de
Comunicação e Artes da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de
doutora em Artes.

Área de concentração:

Orientadora: Profa. Dra. Dária Jaremtchuk

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Versão corrigida. A versão original encontra-se disponível tanto na Biblioteca da Unidade que aloja o Programa, quanto na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD).

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

PORTO, AMANDA BONAN GUSMÃO

Perspectivas sobre a alteridade nos textos
curatoriais: estereótipos, essencialismos e as
reivindicações interculturais (1984-2012) / AMANDA BONAN
GUSMÃO PORTO; orientadora, Dária Jaremtchuk. - São Paulo,
2023. (versão corrigida)
167 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Curadoria. 2. Globalização. 3. Estereótipos. 4.
Essencialismos. 5. Multiculturalismo. I. Jaremtchuk, Dária . II.
Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Amanda Bonan Gusmão Porto

Título: Perspectivas sobre a alteridade nos textos curatoriais: estereótipos, essencialismos e as reivindicações interculturais (1984-2012)

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Artes.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Dedico este trabalho a Tomás e João.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento desta tese abrangeu o período de 2018 a 2023, coincidindo com eventos significativos, no âmbito coletivo e pessoal, que marcaram esses anos; nomeadamente, a pandemia da covid-19, que impactou a todos, gerando repercussões profundas nos campos social, econômico e emocional, e a feliz chegada de meu segundo filho, João, em setembro de 2020. Nesse mesmo ano, meu filho Tomás, aos 7 anos de idade, iniciou seu processo de alfabetização online, tornando-me, inesperadamente, sua tutora.

A conclusão dessa pesquisa não teria sido possível, portanto, sem o apoio essencial de familiares e amigos, a quem expresso minha profunda gratidão. A Gê, manifesto meu agradecimento com amor, pela parceria nas aventuras da parentalidade. À Adriana e Argélia, mãe e avó, meu reconhecimento pelo suporte fundamental. Estendo meus agradecimentos à rede de mães amigas que, generosamente, colaboraram no cuidado com meus filhos enquanto me dedicava ao doutorado.

Agradeço à equipe do Museu de Arte do Rio pela liberdade consentida para realização simultânea do trabalho como coordenadora de curadoria dessa instituição, enquanto frequentava as aulas e elaborava a escrita desta tese.

Agradeço igualmente aos que contribuíram com valiosas críticas e sugestões em diversas partes e versões dos capítulos desde o início desse trabalho: Lola, Charlene, Nina Hare, Nina, Milena, Danilo, Juliana, Jorge e Leila. Aos professores das disciplinas cursadas durante o doutorado, que ampliaram meu repertório bibliográfico e incentivaram minha trajetória acadêmica: Pedro Cesarino e Sônia Salzstein. A Rafael Cardoso, agradeço pelo cuidadoso relatório produzido após a qualificação.

Um agradecimento especial à Dária Jaremtchuk, cuja orientação foi uma fonte constante de ideias, realismo crítico e amizade e a Marcelo Campos, pelas enriquecedoras conversas que tivemos ao longo do processo.

Resumo

PORTO, Amanda Bonan G. **Perspectivas sobre a alteridade nos textos curatoriais: estereótipos, essencialismos e as reivindicações interculturais (1984-2012)**. Tese (doutorado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2023.

Essa tese é um trabalho de análise de sete textos curatoriais de exposições internacionais escritos entre 1984 e 2012, que têm em comum a defesa da diferença cultural e a inclusão de artistas "não ocidentais" no contexto da arte canônica euro-estadunidense. Tal investigação permite constatar o modo como muitas concepções articuladas nos textos são frequentemente enraizadas em estereótipos identitários, generalizações culturais e binarismos conceituais, cujo discurso central ainda reflete a persistência de um pensamento hierárquico entre o "Ocidente" e o "não Ocidente". Por outro lado, é possível afirmar que surgem novas terminologias acerca da alteridade como instrumentos relevantes para o exercício conceitual da escrita da história da arte. Proponho então um exercício crítico dos textos curatoriais em torno das terminologias empregadas e suas filiações teórico-semânticas. Trata-se de uma estratégia a fim de se encontrar noções explícitas, ou mesmo implícitas, que demonstrem as perspectivas estereotipadas próprias do eurocentrismo, de um lado, e as reivindicações de autores do Sul Global, de outro. O paralelismo entre os textos nos ajuda a compreender uma série de posições acerca do tema da alteridade nas artes visuais.

Palavras-chave: Curadoria. Globalização. Estereotipação. Essencialismo. Multiculturalismo.

ABSTRACT

PORTO, Amanda Bonan G. **Perspectives on Otherness in Curatorial Texts: Stereotypes, Essentialisms, and Intercultural Claims (1984-2012)**. Thesis (Ph.D. in Arts) - School of Communication and Arts, University of São Paulo, 2023.

This thesis is an analytical study of eight curatorial texts from international exhibitions written between 1984 and 2012, which share a common focus on advocating for cultural differences and the inclusion of "non-Western" artists within the context of Euro-American canonical art. This investigation reveals how many concepts articulated in the texts are often rooted in identity stereotypes, cultural generalizations, and conceptual binarisms, with their central discourse still reflecting the persistence of hierarchical thinking between the "West" and the "non-West." On the other hand, it is evident that new terminologies about otherness emerge as relevant tools for the conceptual exercise of writing art history. I propose a critical examination of curatorial texts regarding the terminologies used and their theoretical-semantic affiliations. This approach aims to identify explicit or implicit notions that demonstrate stereotypical perspectives inherent in Eurocentrism on one hand and claims made by authors from the Global South on the other. The parallelism between the texts helps us understand various positions on the theme of otherness in visual arts.

Keywords: Globalization. Stereotyping. Essentialism. Multiculturalism.

Lista de ilustrações

Fig. 1: Capa do catálogo da exposição <i>Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern.</i> -----	28
Fig. 2: Capa do catálogo da exposição <i>African Negro Art.</i> -----	30
Fig. 3: Capa do catálogo da exposição <i>African Masterpieces from the Musée de l'Homme.</i> -----	35
Fig. 4: Capa do catálogo da exposição <i>Masked Rituals of Afikpo.</i> -----	37
Fig. 5: Capa do catálogo da exposição <i>Arts of the South Seas.</i> -----	40
Fig. 6: Capa do catálogo da exposição <i>Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture.</i> -----	45
Fig. 7: Capa do catálogo da exposição <i>Two Thousand Years of Nigeria Art.</i> -----	53
Fig. 8: Capa do catálogo da exposição <i>Treasures of Ancient Nigeria.</i> -----	54
Fig. 9: Capa do catálogo da exposição <i>Magiciens de la terre.</i> -----	65
Fig. 10: Capa do catálogo da exposição <i>The Other Story.</i> -----	81
Fig. 11: Cartaz da exposição <i>Partage d'Exotismes.</i> -----	88
Fig. 12: Capa do catálogo <i>Partage d'Exotismes.</i> -----	89
Fig. 13: Capa do catálogo da exposição <i>Africa Remix.</i> -----	92
Fig. 14: Capa do catálogo da exposição <i>Modernités Plurielles 1905 - 1970.</i> -----	99
Fig. 15: Capa do catálogo da <i>Documenta11.</i> -----	111
Fig. 16 Capa do catálogo <i>Altermodern</i> -----	118
Fig. 17: Capa do catálogo da <i>Tercera Bienal de la Habana.</i> -----	132
Fig. 18: Capa do catálogo da exposição <i>The Global Contemporary. Art Worlds after 1989.</i> -----	137

SUMÁRIO

Introdução	11
Eurocentrismo tácito e as formulações do exotismo	24
Essencialismos identitários e a disputa pela modernidade	63
A arte contemporânea compartilhada globalmente	103
Considerações finais	128
Referências	140
Anexo A	156

INTRODUÇÃO

As exposições de arte desempenham um papel importante na produção e disseminação do conhecimento, uma vez que criam narrativas, estabelecem comparações, traçam trajetórias cronológicas, além de sugerir novas conexões entre os objetos artísticos (CARRIER, 2003; BJERREGAARD, 2019). Organizadas a partir de diferentes filiações conceituais, os textos que acompanham as exposições, publicados em seus respectivos catálogos, via de regra, podem ser compreendidos como a defesa mais explícita dos discursos que balizam os enunciados expositivos. À parte o tom promocional e laudatório que por vezes encontramos em tais textos, é relevante destacar que suas ideias são comumente propagadoras de correntes de pensamento formuladas por teóricos das mais variadas áreas, filósofos, historiadores da arte e artistas. Com o objetivo de defender suas hipóteses (caso haja alguma), os curadores combinam referências, ao mesmo tempo em que exercitam novos argumentos em torno da arte, oferecendo diferentes direções, perspectivas e abordagens históricas e críticas.

Observando as produções teóricas relativas ao campo das artes visuais, “duas histórias da arte” (HAXTHAUSEN, 2002) se desenvolvem paralelamente. De um lado, a do campo universitário, direcionada a seus pares especialistas e produzida em pesquisas de longa duração; de outro, a narrada pelos museus e bienais, dedicada a um público amplo e não necessariamente especializado, geralmente organizada a partir de pesquisas que atendem a diversas demandas institucionais¹. Historiadores e curadores trabalham, portanto, simultaneamente a partir de lugares de produção diferentes e com propósitos distintos². Contudo, as exposições temporárias vêm se tornando objeto de extensas reflexões críticas e debates posteriores, fazendo com que seus textos, embora não acadêmicos, virem

¹ Importante lembrar que a maior parte do público das exposições aqui trabalhadas é proveniente do “Ocidente”, portanto, é para este grupo de pessoas que os textos curatoriais são inicialmente direcionados.

² A interlocução entre historiadores e curadores pode variar a cada nacionalidade ou mesmo se esfalçar, como no caso do Brasil, onde as divisões são menos nítidas, pois os mesmos profissionais são acionados simultaneamente nos dois campos.

protagonistas de discussões no âmbito da história da arte³ e, mais recentemente, da história das exposições⁴.

Saloni Mathur (n. 1964), historiadora da arte indiana, demonstra, no texto *Why Exhibition Histories?*, de 2019, o modo como a disciplina da história da arte incluiu a exposição como um objeto significativo de exame, ampliando o foco que, em geral, ainda recai sobre a trajetória de artistas, movimentos e estilos, bem como sobre a obra de arte e suas especificidades. Mathur identifica dois fatores principais para esta mudança, que se intensifica no século XXI. O avanço dos estudos culturais como uma subárea interessada em arte contemporânea e o progresso das pesquisas acerca das bienais e dos processos de internacionalização da arte são, para a autora, trajetórias convergentes que legitimam o investimento intelectual nas exposições como objeto de análise (MATHUR, 2019). Não temos a intenção de elaborar, neste contexto, uma história das exposições, nos moldes, por exemplo, da série *Exhibition Histories*, publicada pela Afterall. Não trataremos de dados como listas de obras, projetos expográficos, relação de patrocinadores e outras informações que são importantes instrumentos de análise das exposições. Porém, empresta-se desse campo a devida atenção à produção conceitual promovida pelos curadores que, na maior parte das vezes, é veiculada nos textos dos catálogos⁵, e que acabam por atingir esferas teóricas fundamentais para o debate do campo cultural e artístico.

Nos interessou analisar, especificamente, um conjunto de textos curatoriais que, a partir dos anos 1980, apresentaram como principal argumento o interesse pelas diferenças culturais e pela inclusão institucional de artistas contemporâneos “não ocidentais” no sistema da arte eurocêntrico⁶. Nesse levantamento,

³ Como exemplo, o texto “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, de William Rubin, foi citado 91 vezes em artigos acadêmicos de referência, segundo o site <https://www.semanticscholar.org/>.

⁴ Sobre este assunto, ver também: YOUNT, Sylvia. “Braving (And Bridging) the Great Divide: The Academy and the Museum”. *American Art*, v. 15, n. 3, 2001.

⁵ Dois artigos interessantes abordam o texto curatorial como tema. O historiador da arte russo Panos Kompatsiaris aborda o “padrão linguístico recorrente” dos textos curatoriais de bienais internacionais de arte, enquanto que as estadunidenses historiadoras da arte Kathy Sanford e Darlene Clover, analisam tais textos sob uma perspectiva feminista, investigando “os usos autoritários da linguagem para inscrever visões patriarcais e coloniais do mundo”. Ver: KOMPATSIARIS, Panos. “Curators, Words and Values: The Branding Economies of Curatorial Statements in Art Biennials”. *Journal of Cultural Economy*, v. 13, n. 6, 2020, pp. 758-771; SANFORD, Kathy; CLOVER, Darlene. “Chapter 4. Hacking Language: Critical Engagement with Curatorial Statements”. *Feminist Critique and the Museum*. Leiden: Brill, 2020.

⁶ Abordaremos o eurocentrismo no primeiro capítulo desta tese.

encontramos um rol de mostras coletivas e temáticas que guardam diferenças entre si: umas elogiosas ao exotismo e à apropriação, outras que propagam o resguardo das singularidades étnicas e identitárias, outras que defendem a mobilidade e o trânsito entre as culturas ou ainda que propõem a desconstrução da hegemonia “Ocidental” ou a revisão do modernismo no campo da arte. Os curadores têm visões distintas sobre as práticas ideais de exibição da diversidade cultural, justificando seus argumentos nos textos que acompanham as exposições não apenas baseados em uma gama de distintos referenciais teóricos e pressupostos históricos, mas também sociais e políticos, além de princípios éticos e morais.

Defendemos a hipótese de que em uma parte destes textos permanece uma visão estereotipada das outras culturas. Empregamos o sentido descrito por Stuart Hall, em que “estereotipado” significa “reduzido a alguns fundamentos fixados pela natureza, a umas poucas características simplificadas” (2016, p. 173). Pretende-se evidenciar que a celebração da diferença, nos termos promovidos pelos textos curatoriais aqui estudados, longe de representar uma ruptura com uma trajetória de interpretação, como muitos propõem, carrega ainda o mesmo tipo de visão eurocêntrica imputada a uma certa tradição teórica europeia. Em muitos casos, essa visão permanece ainda quando permeada por um verniz multiculturalista ou pós-colonialista em oposição à modernidade e seus pressupostos eurocêntricos e universalistas.

Se, por um lado, esta tese se dedica a compreender a persistência dos estereótipos nos textos curatoriais, por outro, é necessário investigar como o eurocentrismo moderno se sustenta conceitualmente na contemporaneidade e sobre quais referências teóricas. Se o “Outro” radical foi ficticiamente simulado no âmago do pensamento colonial, também o conceito de “Ocidente” foi igualmente criado sob o falso amparo epistemológico do universalismo e da ideia de progresso. Partimos do pressuposto, portanto, de que tanto o “não ocidental” quanto o “ocidental” são conceitos complexos que abrangem uma variedade de elementos, que longe de serem meramente geográficos, representam projetos estético-políticos de amplitude global.

A partir disso, algumas perguntas emergem. Quais bases conceituais sustentam a permanência da perspectiva estereotipada acerca do artista “não

ocidental”⁷? De que maneira os curadores se apropriam dos conceitos de multiculturalismo, pós-colonialismo e pós-modernismo como forma de propor rupturas com o eurocentrismo moderno? O que propõem os curadores, frontalmente, contra a exotização ou estereotipação das culturas?⁸ Quais argumentos são capazes de revisar as posições eurocêntricas na disciplina da história da arte? Em busca destas respostas, proponho um exercício crítico em torno das terminologias empregadas e suas filiações teórico-semânticas. Trata-se de uma estratégia a fim de se encontrar, nos textos, noções explícitas, ou mesmo implícitas, que demonstrem as perspectivas estereotipadas das quais trataremos. O paralelismo entre os textos nos ajuda a compreender uma série de posições acerca do eurocentrismo, bem como da alteridade nas artes visuais.

Os conceitos de multiculturalismo e pós-colonialismo, assim como a crítica ao modernismo e a defesa de uma nova arte global, foram princípios fundamentais para a construção de novas abordagens históricas, assim como para a organização de diversas exposições internacionais a partir dos anos 1980. O sistema da arte (museus, mercado, academia, revistas especializadas, artistas etc) gradualmente começou a responder ao novo contexto geopolítico engendrado pela globalização⁹, quando houve o realinhamento do mundo, culminando com o fim da União Soviética, em 1991; os "maciços deslocamentos e migrações de pessoas; e o desenvolvimento de uma rede de comunicações aparentemente sem fronteiras” (AMOR, 1998, p. 29), além da necessidade de se levar em consideração as reivindicações dos movimentos sociais¹⁰ (feministas, antirracistas, LGBTQIA+, ambientalistas) que, desde os anos 1960, vinham impactando profundamente a

⁷ Manteremos o uso do termo “artista não ocidental” na tese, por tratar-se da palavra mais comumente utilizada nos textos curatoriais aqui abordados. O emprego das aspas se justifica, portanto, pela crença de que é uma particularização metafórica equivocada.

⁸ Agradeço ao professor Rafael Cardoso pela proposta desta pergunta, durante a defesa da qualificação.

⁹ Sobre as implicações da globalização na vida social e na conformação dos Estados-Nação, ver: HALL, Stuart et al. *Modernity and its Futures*. Polity Press/Open University, 1992.

¹⁰ A reivindicação dos movimentos sociais afro-americanos pela autorrepresentação chegou também aos museus em algumas ocasiões. Aruna D’Souza descreve, em *Whitewalling: Art, Race & Protest in 3 Acts*, três exemplos de protestos públicos contra posicionamentos racistas de museus de arte. Em 1969, contra a exposição *Harlem on My Mind*, no Metropolitan Museum of Art, que não exibiu nenhum artista negro, embora seu tema tratasse da cultura negra do Harlem; em 1979, uma exposição no New York’s Artists Space recebeu protestos raivosos contra o título racista da exposição *The Nigger Drawings*; e, em 2017, contra a Whitney Biennial, que incluiu uma pintura da artista branca Dana Schutz, cuja imagem trazia o corpo linchado de Emmett Till, uma criança negra.

cultura política e cívica de diversos países democráticos. Seguramente, a crise da história da arte como disciplina não escapa aos desdobramentos desse contexto.

O debate sobre a diversidade cultural global já havia se mostrado imperativo em diferentes esferas na Europa, bem como na Austrália, nos Estados Unidos e no Canadá. Com o fim da colonização europeia na África e na Ásia, ao longo da segunda metade do século XX, e a conseqüente imigração de inúmeros ex-colonizados para os países europeus, tornou-se necessário pensar em “medidas legislativas e ajustes administrativos para atender às necessidades das populações etnicamente diversas” (PHILLIPS, 2009, p. 4). A partir dos anos 1960, o multiculturalismo como filosofia política serviu como “justificativa moral” (MURPHY, 2012, p. 6) para políticas públicas voltadas para imigrantes e grupos minoritários nacionais, em termos de direitos civis, justiça social e projetos educacionais (BARRY, 1977; 1982; 2001; KYMLICKA, 1992; 1996; PAREKH, 1982a; 1982b; PAREKH, BHIKHU, et al, 1993; RATTANSI, 2011). A literatura ligada a este campo é ampla e abrange desde as políticas de identidade, diversidade religiosa, democracia inclusiva, nacionalismos e autodeterminação, diferenças raciais, direitos linguísticos, igualdade de gênero e políticas indigenistas (MURPHY, 2012, p. 5). A falta de representatividade de grupos minoritários em posições de poder passou a ser um campo de disputas. Nos anos 1980 e 90 o multiculturalismo adquiriu um senso maior de celebração da diversidade e do pluralismo cultural, a ponto do teórico literário norte-americano Stanley Fish chamar de “multiculturalismo boutique” (1998), a comercialização celebratória do Outro¹¹.

Por outro lado, o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (1932-2014), em *Cultura e representação*, descreveu o crescimento da “autoconfiança afirmativa” dos movimentos identitários, em que a questão da “raça” passou a ser um dos temas mais importantes na arena de disputas simbólicas em diferentes países. A representação racial afro-americana, por exemplo, que no século XX ainda se prendia em partes em figuras como o “pai Tomás”, submisso e ingênuo; as “mães pretas”, protótipo da servente doméstica fiel e intratável; ou os mal-encarados, “agressivos e cheios de fúria negra” (HALL, 2016, p. 177), passou por transformações. O rap negro, a presença visual do *street style*, o surgimento de cineastas independentes como Spike Lee, Julie Dash e John Singleton, foram

¹¹ Fish lembra, como exemplo, a campanha publicitária “United Colors of Benetton”, entre 1989 e 1993, presente em 120 países.

capazes de apresentar suas próprias interpretações sobre a figura do negro na “experiência norte-americana”, ampliando significativamente o regime de representação racial (idem, p. 189).

O campo da história da arte respondeu de forma lenta e pontual ao problema do multiculturalismo, principalmente em contraposição ou fricção ao cânone “Ocidental” (CAMILLE, Michael; et al., 1996; POLLOCK, 1999; PERRY; CUNNINGHAM, ed. 1999)¹². Embora longe de ser erradicado, o cânone tem sido alvo gradual de críticas e expansão de seus limites. As categorias anteriormente “autoevidentes” de “genialidade” e “qualidade” passaram por revisões (ISKIN, 2017, p. 8), impulsionadas, na academia, por diversos fatores.

A escritora afro-estadunidense Aruna de D’Souza (1969), por exemplo, descreveu a realidade das instituições acadêmicas americanas no contexto da nova economia global, a partir dos anos 1990. Em busca de financiamento internacional (principalmente de capitais culturais e econômicas como Abu Dhabi, Xangai, Doha, Singapura e outras), novos departamentos e cursos dedicados a temas internacionais foram abertos com colaboração estrangeira. Para D’Souza, a transformação das universidades em “instituições globais” teve efeito em suas práticas teóricas, éticas e políticas (D’SOUZA, 2014, p. xix). Um dos resultados práticos no campo da história da arte foi o aumento considerável de teses dedicadas a artistas ainda não incorporados ao cânone (ISKIN, 2017, p. 9).

A historiadora da arte francesa Béatrice Joyeux-Prunel, por sua vez, ao analisar a abertura de programas dedicados à arte global ou mundial nos programas universitários e não universitários europeus na virada para o século XXI, localiza nos anos 1990 o surgimento de novas metodologias que buscavam uma ruptura com o pensamento nacionalista¹³ (JOYEUX-PRUNEL, 2019). É importante salientar que a consolidação da história da arte ocorre no século XIX, em paralelo ao processo de formação e consolidação das nações. Para Joyeux-Prunel, as obras de

¹² Ver também: HOOKS, Bell. *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: The New Press, 1990; LIPPARD, Lucy. *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. New York: New Press, 2000; RAJCHMAN, John. *The Identity in Question*. New York: Routledge, 1992; D’SOUZA, Aruna. *The Politics of Postmodernism*. New York: Bloomsbury Academic, 1995.

¹³ Ver: BRUBAKER, Rogers. *Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996; e CAPLAN, Richard; FEFFER, John (ed.). *Europe’s New Nationalism: States and Minorities in Conflict*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

historiadores como Ernst Gellner (1925-1995)¹⁴ e Benedict Anderson (1936-2015)¹⁵ mostraram que a nação era uma construção e não um dado, e que “nenhuma definição étnica ou geográfica de arte poderia se manter firme” (idem). Na esteira da revisão histórica, autores passaram a contradizer as identidades nacionais na arte moderna e contemporânea¹⁶, por meio das abordagens transnacionais e dos estudos de arte global e arte mundial¹⁷.

Porém, os estudos da arte global ligados aos debates pós-coloniais ainda eram escassos nos anos 1990¹⁸, e só emergiram com força a partir dos anos 2010. Para Joyeux-Prunel, a virada para o global entre os historiadores da arte foi mais influenciada pela globalização da cena da arte contemporânea do que pelas teorias decoloniais¹⁹. Para a autora, datar o momento pós-colonial na história da arte nos anos 1980 seria superestimar o impacto de ações isoladas, como a publicação *Third Text*, na Inglaterra, fundada, em 1987, pelo artista imigrante paquistanês Rasheed Araeen (n. 1935). Embora a revista tratasse sobre as políticas multiculturais, raça, identidade e práticas artísticas no Sul Global, sua recepção pela história da arte acadêmica tradicional foi bastante limitada. No entanto, é importante considerar os diferentes níveis de recepção das teorias pós-coloniais e das políticas multiculturais

¹⁴ Ver: GELLNER, Ernst. *Nations and Nationalism*, Ithaca: Cornell University Press, 2006

¹⁵ Ver: ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London: Verso, 1991.

¹⁶ Como nos estudos britânicos sobre a arte indiana. Ver: MITTER, Partha. *Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art*. Oxford, 1977; BAYLY, Christopher. *The Raj: India and the British, 1600-1947*. London: National Portrait Gallery, 1990; BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

¹⁷ Ver: ONIANS, John. *Art, Culture and Nature: From Art History to World Art Studies*. London: Pindar Press, 2006; ONIANS, John. *Atlas of World Art*. Oxford: Oxford University Press, 2004; SUMMERS, David. *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism..* London: Phaidon, 2003; CARRIER, David. *A World Art History and Its Objects*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2008; SMITH, Terry. “Currents of World-Making in Contemporary Art”. *World Art* v. 1, n. 1, 2011, pp: 171-188.

¹⁸ Como exemplo: a School of World Art Studies and Museology, aberta em 1992, na Noruega, pelo historiador da arte inglês John Onians.

¹⁹ As teorias pós-coloniais foram primeiramente debatidas extensamente nos estudos literários desde os anos 1970, por meio de autores como Edward Said (1936-2003), Homi Bhabha (1949), Gayatri Chakravorty Spivak (1942) e Stuart Hall (1932-2014). Ver: HABJAN, J. “The Global Process of Thinking Global Literature: From Marx’s Weltliteratur to Sarkozy’s littérature-monde”. *Journal of Global History*, 2020, pp. 395-412. Sobre a influência das teorias decoloniais no campo da história da arte, ver: KARP, Ivan. *Who's Afraid of the Inappropriate Other? Exhibitions, Institutions, and Cultural Difference*. 1ª ed. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991; COOMBES, Annie E. (ed.). *Decolonizing the Curatorial*. 1ª ed. London: Routledge, 2018; FISHER, Jean. *Decolonizing the Exhibition: Contemporary Art and the Politics of Display*. 1ª ed. London: Third Text Publications, 2018; LONETREE, Amy. *Decolonizing the Museum: Reflections on Exhibitions, Power, and Resistance*. 1ª ed. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.

em contextos locais. Enquanto nos países de língua inglesa, conforme afirma Stuart Hall, a emergência dos estudos culturais e os estudos subalternos impactaram o mundo acadêmico desde os anos 1980 – sendo Londres o epicentro das discussões sobre políticas identitárias, devido à complexa relação da Inglaterra com ex-colonizados que residem em solo inglês –, a recepção dessas abordagens foi mais tardia na França e na Alemanha, por exemplo (HALL, 2016)²⁰.

Acresce que os textos curatoriais analisados nessa pesquisa foram produzidos no âmbito de museus ou eventos internacionais de arte (bienais e Documenta) localizados em potências econômicas: França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos. Importante considerar, que nesses contextos, os museus foram arquitetados como “laboratórios cívicos da burguesia” (BENNETT, 2005; DUNCAN, 1991), “maquinários da modernidade” (BENNETT, 2018; LAW, 1994) e difusores, portanto, das “taxinômias imperiais e das hierarquias culturais” (TOLIA-KELLY, 2016, p. 897), imbuídas das ideologias do progresso, da supremacia branca, do secularismo, das narrativas nacionais²¹, do modelo iluminista de unidade e totalidade (DERRIDA, 1992. p. 79), intrinsecamente comprometidas com a “invenção da tradição” (HOBBSAWM, 1983). Todavia, os museus, com a globalização, foram, em diferentes graus, afetados pelo multiculturalismo. A “remodelação dos museus como instrumentos da diversidade cultural” (BENNETT, 2005, p. 2), a partir das teorias pós-coloniais, significou “um cabo de guerra maior entre conhecimentos concorrentes sobre o arranjo das relações entre objetos e pessoas dentro do espaço do museu” (idem, p. 17). As exposições, portanto, tornaram-se campos de disputas de narrativas e contradições entre as premissas culturais de seus organizadores, em sua maioria inseridos na epistemologia moderna burguesa e a contestação de artistas, movimentos sociais e diversos grupos identitários, sobretudo mulheres, negros, latinos e imigrantes²².

²⁰ Ver: BENNINGTON, Alice. *(Re)Writing Empire? The Reception of Post-Colonial Studies in France*. *The Historical Journal*, v. 59, n. 4, 2016, pp. 1157-86. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26343353>. Acesso em 15 abr. 2023

²¹ Sobre a forma como os eventos históricos moldaram as identidades nacionais, ver: GILLIS, John. Introduction: Memory and Identity: The History of a Relationship. In: GILLIS, John. (ed.) *Commemorations: The Politics of National Identity*. Princeton: Princeton University Press, 1994. pp. 3-24; e, SCHWARTZ, Barry; et al. *The Recover of Masada: A Study in Collective Memory*. *Sociological Quarterly* n. 27, 1986, pp. 147-164

²² Nos Estados Unidos, por exemplo, este debate passou pelas lutas pela representação da população negra, latina, porto-riquenha, além de mulheres e comunidade LGBTQIA+, desde os anos 1960.

Alguns estudos de caso indicam como os museus etnográficos europeus reformularam suas perspectivas acerca de suas coleções coloniais²³, mas poucos abordam como os museus de arte responderam a todos esses fatores²⁴. Embora as coleções permanentes e as equipes, especialmente os altos cargos de comando e de criação, tenham sofrido pouca ou nenhuma transformação diante das demandas multiculturais, a resposta implementada mais comum foi a organização de exposições com temas relacionados à alteridade. Sem abrir mão da tradição iluminista europeia, os curadores passaram a propor inclusões pontuais de artistas “não ocidentais” em exposições temáticas, cujo conteúdo principal ainda é a investigação sobre outras culturas.

Esta “inclusão”, no entanto, é calcada, na maioria das vezes, na confusão estabelecida entre o entendimento sobre o trabalho artístico e a “essência” do artista, visto como um representante étnico-cultural-racial. O historiador de arte afro-britânico Kobena Mercer (n. 1960), argumentando sobre o cinema negro inglês, afirmou que “a ideia de falar como um 'representante da raça' reforça o mito, do qual as ideologias do racismo realmente dependem, de que 'a comunidade negra' é uma entidade monolítica homogênea ou singular definida por raça e nada além de raça” (MERCER, 1994, p. 250). Podemos substituir a palavra raça por etnia, e a frase ainda se sustenta. O essencialismo identitário reforça, portanto, uma espécie de guetização cultural onde apenas alguns espaços, limitados, distintos e temporários, são dedicados a artistas de fora do sistema predominantemente branco euro-estadunidense.

Esta tese investiga como as respostas curatoriais a estes problemas foram diversas e, muitas vezes, contraditórias. Para isso, elencamos textos de exposições coletivas de arte moderna e contemporânea com a participação de artistas de diversas partes do mundo e cuja principal abordagem curatorial era a valorização das diferenças culturais. No processo de análise dos textos curatoriais produzidos para os catálogos dessas exposições, identificamos um conjunto de temas frequentes que se constituem, como se verá, no cerne da tese. Para a

²³ Ver, por exemplo, os estudos do MeLa – European Museums in an age of migrations, publicado em CHAMBERS, Iain; et al. (ed.). *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*. Farnham: Ashgate, 2014.

²⁴ Para mais informações, ver: PHILIPSEN, Lotte. *The Globalization of Contemporary Art: The Art World's New Internationalism*. Aarhus: University of Aarhus, 2008; FISHER, Jean (ed.). *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press, 1974.

argumentação aqui proposta, eles foram organizados por eixos temáticos: eurocentrismo tácito e as formulações do exotismo; essencialismos culturais e outras modernidades; a arte contemporânea compartilhada globalmente.

O primeiro capítulo aborda principalmente o texto curatorial da exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ocorrida no *Museum of Modern Art*, Nova York, em 1984, escrito pelo curador William Rubin. Veremos como sua concepção dos objetos tradicionais africanos é fundamentada na noção de culturas estáticas e essencializadas, paralisadas no tempo e isoladas no espaço, fundada na epistemologia eurocêntrica que estabeleceu a separação radical entre “civilização” e “barbárie” e “Ocidente” e “não Ocidente”. A semântica que se constitui ao redor desse pensamento utiliza termos como “selvagem”, “primitivo” e “tribal”, reforçando estereótipos ou pregando a manutenção ou imobilidade das categorias étnico-raciais e identitárias. O texto de Rubin destaca as experimentações dos artistas modernos europeus do início do século XX a partir das esculturas e máscaras de diferentes etnias africanas. Porém, na tentativa de fundamentar sua aproximação ao tema, o curador justifica sua abordagem meramente formalista por meio do jargão “afinidade”, mesmo desconsiderando todo e qualquer contexto da produção material africana. O cerne do texto curatorial é a “descoberta” pelos modernos europeus dos objetos “primitivos” ou “tribais” localizados em um “passado remoto”, ainda que alguns fossem coetâneos à produção da vanguarda modernista europeia. A relevância da análise deste texto também se concentra em percebermos as mudanças conceituais trazidas pelos textos curatoriais analisados nos capítulos subsequentes.

No segundo capítulo, analisamos quatro textos curatoriais publicados nos catálogos das exposições *Magiciens de la terre*, em Paris, e *The Other Story*, em Londres, ambas realizadas em 1989; *Partage d'exotismes*, em Lyon, ocorrida em 2000; *Africa Remix*, em Londres, em 2005. Agrupamos as exposições inseridas no debate em torno do modernismo, ora entendido como exclusividade europeia, ora reivindicado como diverso e multirracial. Surgem, por exemplo, termos como “outros modernismos” para abranger a experiência modernista fora do eixo do eixo euro-estadunidense.

No terceiro capítulo, compilamos três textos curatoriais com diferentes perspectivas sobre as distintas “temporalidades” culturais. Isso implica no entendimento sobre o próprio termo “contemporâneo” como discurso de amplitude

global. A terminologia "arte contemporânea", juntamente com sua relação histórica com os centros hegemônicos do sistema artístico ocidental, passa a ser compartilhada também com o "não ocidental" ou com o "Sul Global". Veremos como cada autor entende a existência de "outras temporalidades", identificada, por vezes, como "temporalidades plurais", como designação alternativa para compreensão da diversidade cultural fora do Ocidente. Nesse contexto, sugere-se que a "arte contemporânea" esteja vinculada a denominações como "culturas híbridas" ou "culturas experimentais", conforme articulado por Enwezor, ou "altermodernidade", como proposto por Bourriaud.

No entanto, é preciso fazer algumas observações importantes diante da pesquisa apresentada. A primeira delas é sobre a definição dos textos estudados. Decerto outros textos curatoriais poderiam ter sido trabalhados no contexto dessa tese²⁵. Contudo, em alguns casos, o acesso integral aos textos curatoriais dessas e de outras exposições não foi possível. Em outras situações, como na Documenta XII, o texto curatorial revelou-se excessivamente breve, sem desdobramento teórico suficiente. Também ocorreram casos em que, em uma única exposição, três ou quatro curadores redigiram diferentes textos curatoriais, com abordagens muito amplas e diversas entre eles, sendo de difícil condensação para o nosso propósito. A eleição dos textos aqui discutidos foi baseada na ampla circulação teórica dos mesmos.

Nosso foco principal foi delinear um recorte significativo capaz de ser uma amostragem suficiente dos temas abordados nessa pesquisa. Por isso, optamos por selecionar textos que possuíssem uma maior fortuna crítica e estivessem mais integrados a debates com outros autores da história da arte²⁶. Através da escolha desses textos, foi possível examinar como os discursos e narrativas se

²⁵ Exposições como *Mistaken Identities*, realizada na Santa Barbara University Art Museum, em 1993, com curadoria de Abigail Solomon-Godeau e Constance Lewallen; *The Whitney Biennial*, de 1993, curada por Thelma Golden, John G. Hanhardt, Lisa Phillips e Elisabeth Sussman; *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980s*, realizada no Queens Museum of Art, em Nova York, em 1999, com curadoria de Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss; *How Latitudes Become Form: Art in a Global Age*, ocorrida no Walker Center's, em 2003, com curadoria do francês Philippe Vergne; *The Global Contemporary: Art Worlds After 1989*, realizada no ZKM - Center For Art And Media Karlsruhe, em 2011, com curadoria de Andrea Buddensieg e Peter Weibel, são apenas algumas das muitas exposições cujo tema central era a diversidade identitária e cultural global.

²⁶ No site Google Scholar, por exemplo, é possível verificar o extenso número de citações de cada exposição aqui tratada (Primitivism - 2060 resultados; Magiciens de la terre - 3.300 resultados; The Other Story - 519 resultados; 1930 resultados; Africa Remix - 1310 resultados; Documenta11 - 572 resultados; Altermodern - 1810 resultados)

estabeleceram em uma “via de mão dupla” em que textos de diversas categorias (curatoriais, artigos e livros acadêmicos, resenhas críticas de jornais e revistas especializadas) se retroalimentam em discussões, com preocupações semelhantes e utilização dos mesmos conceitos-chave.

Outra observação é que na análise dos argumentos discutidos sobre a diversidade ficou evidente a natureza instável e mutável dos termos e conceitos utilizados. Expressões como universalismo, tradição, autenticidade, identidade, essencialismo, nacionalismo, modernismo, pós-modernismo, contemporaneidade e globalização surgem de forma recorrente, e sua interpretação varia de acordo com as perspectivas dos diversos autores. A complexidade em descrever cada um desses conceitos conforme a abordagem de cada curador revela ora uma dificuldade de análise no limite dessa tese, ora a falta de definições claras e uniformes dos próprios textos. Vale ressaltar que muitos desses termos continuam sendo utilizados na atualidade, permitindo-nos avaliar o espaço da experiência e das expectativas do autor. Por outro lado, alguns desses conceitos perderam relevância, evidenciando as mudanças de paradigmas ocorridas no âmbito teórico ao longo do tempo.

Outro ponto importante a ser ressaltado é que na abordagem dos textos curatoriais examinados neste estudo, não almejamos participar de uma contenda de natureza maniqueísta, reforçando o modelo epistemológico dicotômico, mas sim, problematizar as permanências de termos que ainda se sustentam nesse paradigma. Nosso propósito central consistiu em ampliar os horizontes de compreensão sobre como os curadores conceberam a alteridade, temática geral que persiste ainda hoje em exposições de arte moderna e contemporânea em distintas partes do mundo. Também não intencionamos apresentar respostas e contra-argumentos definitivos para cada uma das ideias abordadas.

A partir da análise conjunta desses textos, busco contribuir para o debate sobre como semanticamente os textos curatoriais tem abordado a questão das diferenças culturais além de evidenciar como a perspectiva canônica do eurocentrismo moderno ainda se mantém, mesmo em circunstâncias favoráveis à sua superação. Entende-se que o texto curatorial pode ser considerado um recurso social e epistemológico crucial para debates significativos no campo das artes visuais. Através deles, acredita-se ser possível compreender os termos e conceitos que sustentam os estereótipos étnico-raciais e identitários, promovendo a difusão do

eurocentrismo como percepção predominante. Ao mesmo tempo, observa-se uma resistência a esses preceitos, especialmente através das referências a autores pós-coloniais.

EUROCENTRISMO TÁCITO E AS FORMULAÇÕES DO EXOTISMO

De acordo com o economista egípcio Samir Amin (1935 - 2018), o eurocentrismo surgiu a partir da ascensão do capitalismo e da conquista de “novos mundos”, duas forças que possibilitaram o desenvolvimento desse novo pensamento e consciência, situado historicamente no que sintetizamos como Renascimento. Segundo Amin, “a partir deste momento, e não antes, cristaliza-se o eurocentrismo” (AMIN, 1989, pp. 153-154). A construção desse sistema de conhecimento e estratégia cultural é baseada na noção dicotômica e hierarquizante entre o “Ocidente” e o “não Ocidente”, que estabelece, para o primeiro, o progresso, a racionalidade, o secularismo, a civilização e a arte, e, para o segundo, o arcaísmo, a irracionalidade, a magia, a barbárie e o artefato (ARAÚJO; MAEZO, 2016; HALL, 1992a; HALL, 1992b; SHOHAT; STAM, 2006)²⁷. Trata-se, portanto, de um “projeto político global” que resulta no sentimento de superioridade europeia (SHOHAT; STAM, 2006) e se consolida a partir da relação da Europa com outros povos no processo de invasão e colonização.

O exotismo, ou o “anseio pela alteridade” (GRIJP, 2009, p. 10), não escapa do sistema generalizado de pensamento eurocêntrico, operando de forma assimétrica, hierárquica e binária. Com uma semântica específica, o exotismo se constitui em torno do estranho, do bizarro, do distante e do remoto “não Ocidentais” em contraposição ao familiar, ao doméstico, ao local e ao contemporâneo “Ocidentais”. A estratégia cultural do exotismo eurocêntrico se baseia em formular concepções indefinidas, em que a origem geográfica, simbólica e histórica do objeto “exótico” torna-se imprecisa, transformando seu contexto de criação em matéria mítica. Por outro lado, neste sistema, os desenvolvimentos tecnológicos e filosóficos da “humanidade” são atribuídos ao “Ocidente”. O sistema eurocêntrico busca perpetuar a narrativa de que o “Ocidente” é o centro do conhecimento, da arte e da

²⁷ Os autores exemplificam estes binarismos com variações diversas, como por exemplo, nação versus tribo, religião versus superstição, cultura versus folclore, arte versus artefato.

cultura, enquanto o "não Ocidente" é reduzido a uma condição de "outro", objeto de curiosidade e fascínio exótico (GRIJP, 2009).

Entendemos que o exotismo é o processo no qual os estereótipos são mais enfaticamente articulados. Partimos do princípio de que, na contemporaneidade, ele não se difere essencialmente daquele exotismo praticado no século XIX – ou em todo o século XX, no contexto das culturas eurocêntricas. Embora ao longo do tempo a representação dos estereótipos tenham se alterado na forma e no conteúdo²⁸, a visão exotizante permanece, ainda hoje, em diferentes graus. É o que afirma o teórico inglês dos estudos culturais Graham Huggan (n. 1958), para quem o exotismo pode ser descrito “como uma espécie de circuito semiótico que oscila entre os pólos opostos da estranheza e da familiaridade” (2001, p. 13). Neste circuito, o estranho e o familiar podem ser recodificados para atender a diferentes necessidades e objetivos políticos, até mesmo contraditórios” (idem). Segundo Huggan, o exotismo efetivamente fabrica a alteridade, “mesmo quando afirma render-se ao seu mistério imanente” (ibidem). Partimos, portanto, desse entendimento acerca do exotismo como uma percepção da alteridade, que independe de um modelo de representação e não é exclusivo a nenhuma linguagem particular. Nos textos analisados, observamos como a percepção da produção material diversa de artistas “não ocidentais” continua sendo construída sobre bases analíticas que oscilam entre o estranho e o familiar em relação aos cânones estabelecidos pelo eurocentrismo (visão que extrapola as fronteiras europeias). Quanto mais distante desta perspectiva, mais estranha e exótica uma pessoa, lugar ou objeto se torna. Nesse processo, os estereótipos, ou seja, as generalizações simplificadoras, emergem.

Samir Amin exemplifica a estratégia eurocentrista ao citar a concepção geralmente aceita de que a Grécia Antiga é o berço do “Ocidente”, excluindo as mesclas e influências culturais africanas e semíticas no seio da cultura grega clássica²⁹. Essa mesma hipótese é defendida pelo teóricos da cultura Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da imagem eurocêntrica*, de 2006, que argumentam que o

²⁸ Ver: SAID, Edward. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia do Bolso, 2010; HSIAO, Li-Chuan. *Exoticism and its Discontents: Reorienting Cultural Studies after Area Studies*. Positions: East Asia Cultures Critique 17, no. 3 (2009): pp. 647-669.

²⁹ Sobre o helenismo para além da visão eurocêntrica, ver: VLASSOPULOS, Kostas. *Unthinking the Greek Polis: Ancient Greek History beyond Eurocentrism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

eurocentrismo normaliza a suposição de que a filosofia, a literatura, a ciência, a tecnologia e a própria história são invenções e condições restritas a alguns territórios da Europa, e, como extensão, à América do Norte. “Trata-se de uma visão que associa o Ocidente ao refinamento teórico da ‘mente’, e o não-ocidental à matéria-prima bruta do ‘corpo’” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 39), desconsiderando, por exemplo, onde foram desenvolvidos de fato, o alfabeto, a álgebra, a astronomia, a imprensa, a pólvora, a bússola, as engrenagens mecânicas, as pontes em arco, a cartografia quantitativa, etc. (idem).

Amin, Shohat e Stam não pretendem excluir os avanços tecnológicos da Europa Ocidental (e dos Estados Unidos, sobretudo a partir do século XX), mas chamam atenção para o fato de que os desenvolvimentos foram “uma empreitada conjunta” (idem), resultado das circulações das ideias e técnicas. O teórico dos estudos culturais holandês, Jan Pieterse, contrariando a ideia de que há uma pureza cultural na formação europeia, afirma que “o Ocidente é uma herança coletiva, uma mistura voraz de culturas que não apenas ‘bebeu’ de influências não-europeias, mas que é de fato formado por elas” (PIETERSE *apud* SHOHAT; STAM, 2006, p. 39)³⁰. Ou, em outras palavras, “a própria Europa é uma síntese de diversas culturas, ocidentais e não ocidentais” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 38).

Desse modo, o eurocentrismo é um “modo de pensar naturalizado” e inexorável presente ainda na contemporaneidade, disseminado não só nos países europeus, mas também assimilado como “visão normal” em diversas partes do mundo (CHAKRABARTY, 2000; MIGNOLO, 2000). Ele representa uma forma de epistemologia oculta que define os paradigmas dominantes, perpetuando a oposição entre o “Ocidente” e o “não Ocidente” e negligenciando as formações sociais complexas, as circulações de conhecimento e as contribuições tecnológicas de diferentes regiões (WALLERSTEIN, 1991; SAID, 1978). Há estudos, por exemplo, sobre como o ponto de vista eurocêntrico foi determinante para o racismo em relação aos negros, indígenas e imigrantes nos Estados Unidos³¹. Para o crítico literário alemão Andreas Huyssen (1942), “a mente americana tem mais a ver com a

³⁰ PIETERSE, Jan. *Unpacking the West - How European is Europe?* Cork: Dept. of Sociology University College Cork, 1992.

³¹ Ver: JORDAN, Winthrop D. *The White Man's Burden: Historical Origins of Racism in the United States*. Oxford University Press, 1974. JORDAN, Winthrop D. *White Over Black: American Attitudes Toward the Negro 1550-1812*. Omohundro Institute of Early American History and Culture. Williamsburg Virginia: University of North Carolina Press, 2012; KENDI, Ibram X. *Stamped from the Beginning: The Definitive History of Racist Ideas in America*. Bold Type Books, 2017.

genealogia do modernismo estético europeu em relação à modernidade das eras industrial e pós-industrial do que com qualquer novo e radical rompimento americano” (2006, p. 2).

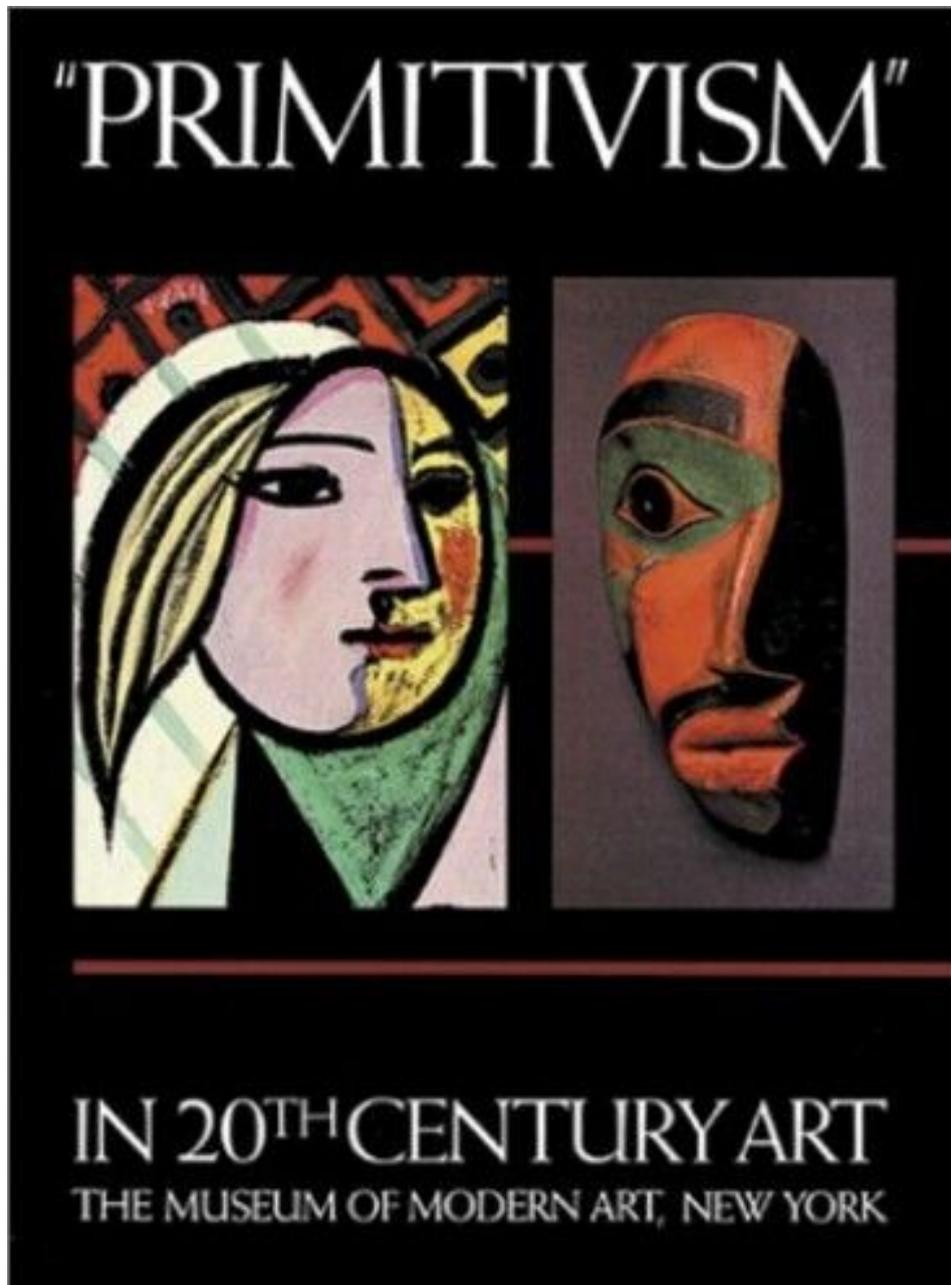
Considerando que os museus foram e continuam sendo difusores desta construção epistemológica eurocêntrica, interessa-nos compreender como, na década de 1980, mesmo diante das pressões multiculturais (analisadas na introdução deste trabalho), as exposições de arte, ou mais especificamente, seus organizadores, continuaram lidando com as dicotomias próprias do eurocentrismo e do exotismo (BENNETT, 1995; MACDONALD, 1996). Essa análise crítica nos ajuda a desvelar as estruturas conceituais que sustentam e reforçam as narrativas hegemônicas na história da arte.

A exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, ocorrida no Museum of Modern Art, em Nova York, de 27 de setembro de 1984 a 15 de janeiro de 1985³², é um exemplo significativo da valorização da oposição cultural entre o "Ocidente" e o "não Ocidente", bem como da visão exotizante que exalta a “distância” cultural do “Outro” em relação a si mesmo, ao “centro”. A mostra reuniu cerca de 150 artistas modernos e contemporâneos³³, além de mais de 200 objetos "tribais" da África, Oceania e América do Norte.

³² A exposição circulou para o Detroit Institute of Arts, de 27 de fevereiro a 19 de maio de 1985, e para o Dallas Museum of Art, de 23 de junho a 1º de setembro de 1985.

³³ Ver relação de artista no Anexo A.

Fig. 1: Capa do catálogo da exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*.



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1907>.

Propõe-se, neste capítulo, uma análise dos referenciais teóricos utilizados por William Rubin (1927-2006), norte-americano, idealizador e curador da exposição, na construção do texto “Modernist Primitivism: An Introduction”³⁴ (1984), publicado no catálogo da mostra. Rastrear a estrutura conceitual adotada por Rubin neste texto pode contribuir para a compreensão de uma das perspectivas predominantes sobre a relação dicotômica entre a arte “não ocidental” e a “ocidental” naquele período.

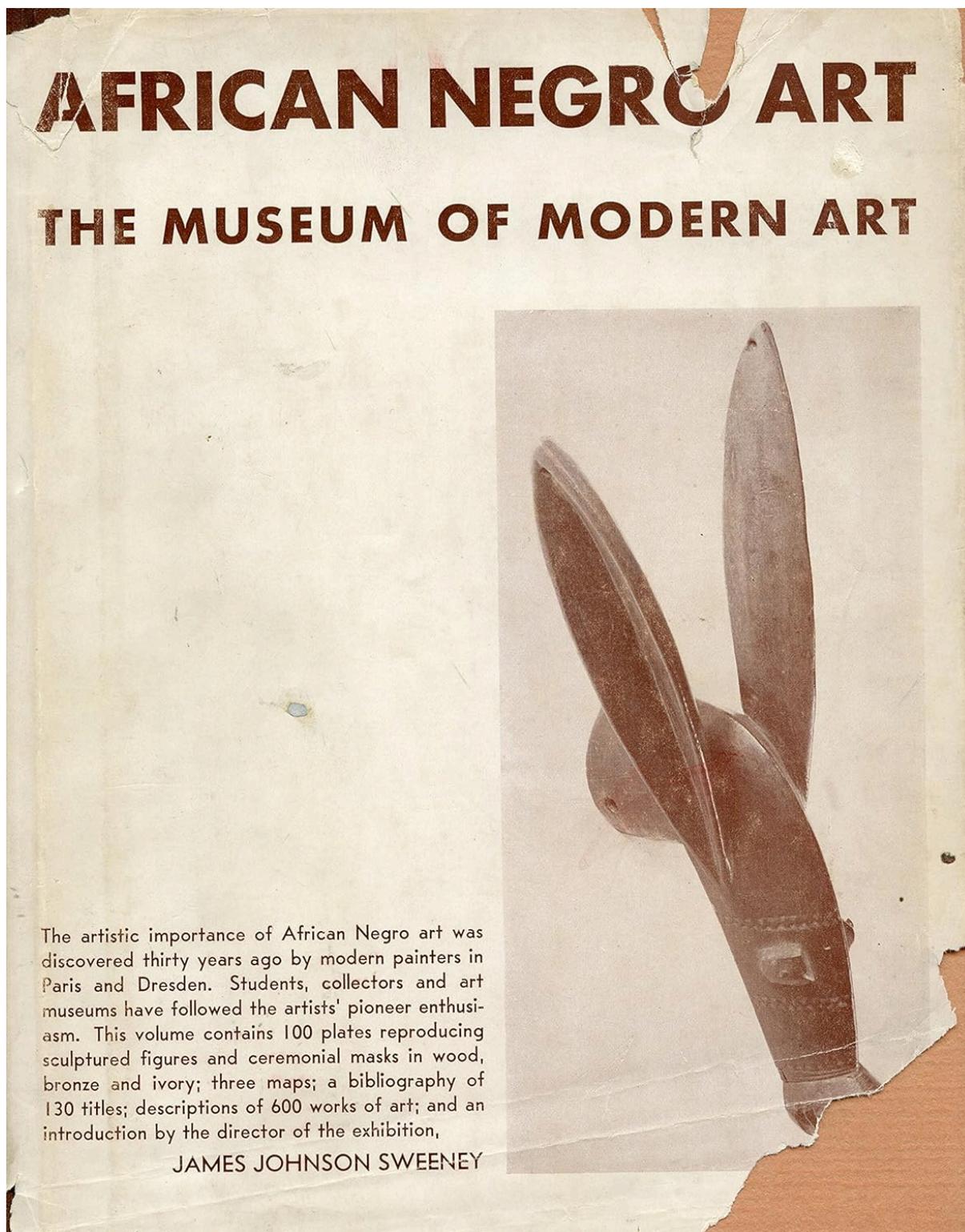
Como ponto de partida, propomos analisar um texto que Rubin não menciona, mas que já abordava alguns dos aspectos discutidos por ele. Referimo-nos ao texto curatorial da exposição *African Negro Art*³⁵, realizada também no MoMA em 1935 e organizada pelo curador estadunidense James Johnson Sweeney (1900-1986)³⁶. A mostra ocupou os quatro andares do museu, exibindo cerca de 600 objetos da África Central, com ênfase nas esculturas em madeira, mas também em bronze e marfim, exibidos juntamente com têxteis, utensílios e armas de coleções europeias e estadunidenses. Comparar esses dois textos curatoriais, “Primitivism”, de 1984, e “African Negro Art”, de 1935, será de suma importância para rastreamos a permanência de certos conceitos e perspectivas sobre o primitivismo em museus de arte, e assim, compreendermos sua relação com o exotismo – e, por consequência, com o eurocentrismo, tema também dos textos que são o objeto dessa tese.

³⁴ Republicado em: FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam. *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary*. Berkeley, Calif: University of California, 2003; e no livro MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan (ed.) *The anthropology of art: a reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

³⁵ Richard Oldenburg, diretor do MoMA entre 1972 e 1995, no prefácio do catálogo de *Primitivism*, menciona, como referência, a exposição *African Negro Art, de 1935*, dada sua importância como a primeira mostra sobre o tema no Museum of Modern Art.

³⁶ Curador do MoMA de 1935 a 1946.

Fig. 2: Capa do catálogo da exposição *African Negro Art*.



Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2937>.

No texto curatorial de *African Negro Art*, Sweeney destaca as diferenças consideráveis entre a cultura europeia e a cultura africana negra, abrangendo aspectos sociais, psicológicos, religiosos, históricos e ambientais (SWEENEY, 1935, p. 11). A ideia de uma diferença radical entre "selvagens" e "civilizados" havia sido transmitida por diferentes pensadores e teóricos ao longo dos séculos. Um exemplo desse pensamento é encontrado nas palavras de Jean-Jacques Rousseau, em 1755, quando ele afirmou que "selvagens e homens civilizados diferem tanto em seus corações e inclinações que aquilo que constitui a felicidade suprema para um poderia levar o outro ao desespero" (ROUSSEAU, 2006, p. 236).

William Rubin, por sua vez, crítico à ideia do "nobre selvagem" rousseauiano (RUBIN, 1984, p. 6), confere, no entanto, uma atenção especial à distância "psicológica" entre o homem ocidental e o "tribal". Para ele, a oposição ocorre entre a "psique moderna" (idem, pp. 58-59), com suas "camadas de consciência", e a suposta incapacidade dos "povos tribais" de terem "consciência" de suas ações (idem, nota 80). Para Rubin, a descrença religiosa é o que constrói a racionalidade do homem moderno, enquanto os "povos tribais" depositam sua segurança psicológica no sonho e no ritual³⁷. A oposição entre razão e consciência "ocidental" versus magia e inconsciente "não ocidental" é estabelecida tanto em termos sociais como psicológicos³⁸.

A antropóloga americana Sally Price (1943-1982), no texto "Others Art - Our Art", de 1989, comenta acerca dos impulsos psicológicos do "homem primitivo" comumente comparados à criança e ao louco. Esta concepção pode ser vislumbrada também no texto de Rubin, que distingue os "sentimentos livres da

³⁷ Rubin baseia este argumento em Lévi-Strauss, sobretudo nos livros *Antropologia Estrutural* e *Tristes Trópicos*.

³⁸ Torna-se incontornável tomarmos Freud como principal fonte dessa perspectiva. Fundador da psicanálise, enfatizou a importância dos instintos e dos processos inconscientes na formação da psique humana. Em *Totem e Tabu*, de 1912, Freud comparou os homens primitivos às crianças europeias, reconhecendo nos "homens selvagens ou semi selvagens", "um estágio anterior e bem conservado de nossa própria evolução" (2013, p. 10). Além da distância psicológica radical, a difundida ideia de estágios de evolução hegeliana também estava presente em Freud dividida em animismo, religião e ciência (idem, p. 92). Com o intuito de encontrar "algumas concordâncias entre a vida psíquica dos homens primitivos e dos neuróticos" (idem), Freud estabelece a maior das diferenças: a própria incapacidade do "homem primitivo" de pensar fora do animismo, ou seja, de exercer o pensamento lógico, uma prerrogativa do Ocidente no estágio científico. A teórica alemã da cultura Sieglinde Lemke chama atenção para a diferença entre os textos antropológicos sobre as "sociedades primitivas" e os textos sobre a "ideia de primitivo", como nos ensaios de Freud. Ver: LEMKE, Sieglinde. *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Oxford: Oxford University Press; 1998, p. 14. Ver também: Lévy-Bruhl, Lucien. *A Mentalidade Primitiva*. São Paulo: Paulus, 2021 [1922].

capa impositiva do comportamento aprendido” dos povos “primitivos” versus a “limitação consciente que molda o trabalho do artista civilizado” (PRICE, 1989, p. 57). Price complementa dizendo “que a perspectiva da Arte Primitiva como uma espécie de expressão criativa que flui irreprimida do inconsciente do artista é responsável por comparações entre Arte Primitiva e desenhos infantis, e sua base racista é bastante transparente” (idem).

A comparação entre o “homem primitivo” e a criança, aliás, era um ideário também entre historiadores da arte, críticos e artistas durante o século XX. Um exemplo é o texto “The Art of the Bushmen”, de 1910, do artista e crítico de arte britânico Roger Fry (1866-1934), diretor do Metropolitan Museum of Art de Nova York entre os anos 1905 e 1910, no qual ele compara o desenho do “homem primitivo” e o da “criança moderna”, como se estes conjugassem os mesmos princípios (FRY, 1910 *apud* FLAM; DEUTCH, 2003). Até um dos mais destacados historiadores da arte, o austríaco Ernest H. J. Gombrich (1909-2001), em um de seus livros mais difundidos, *A História da Arte*, afirma:

De fato eles parecem (os homens “primitivos”), às vezes, viver numa espécie de mundo onírico em que podem ser homem e animal ao mesmo tempo. (...) É como se crianças brincando de polícia e ladrão chegassem a um ponto em que já nenhuma delas soubesse onde terminou a representação e começou a realidade. No caso das crianças, porém, há sempre um mundo adulto à volta. (...) Quanto ao homem primitivo, não existe outro mundo para estragar a ilusão, porque todos os membros da tribo participam nas danças cerimoniais e nos ritos, imersos nos seus fantásticos jogos de simulação (GOMBRICH, 2008, p. 43).

Partindo das perspectivas de Roger Fry, corroborando implicitamente Gombrich e sem se afastar das premissas estabelecidas por Sweeney, William Rubin reafirma essas visões e imagina a distância psicológica entre o “civilizado”, com “um senso caprichoso e decididamente não ameaçador das forças da natureza, e os “tribais”, que, como as crianças, realmente acreditam “em monstros”³⁹ (RUBIN,

³⁹ A crença em monstros ou demônios, é citada também por Freud, em *Totem e Tabu*, assim como pelo filósofo alemão Wilhelm Maximilian Wundt (1832-1920), no livro *Volkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache Mythos und Sitte*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1904, p. 300. Para Wundt, o tabu é expressão e derivação da crença dos povos primitivos em poderes demoníacos.

1984, p. 69). Segundo Rubin, essa crença resulta na criação de objetos com uma “qualidade mordaz e verdadeiramente alucinatória” (Rubin, 1984, pp. 58-59).

Outro conceito bem difundido entre estadunidenses e europeus foi a fixação do tempo, desde Hegel e sua influente difusão da ideia de progresso⁴⁰ até o conceito antropológico de “presente etnográfico”, difundido por Malinowski⁴¹ e baseado na compreensão de que um povo contemporâneo pode ser concebido como uma representação do passado primevo. Essas ideias ainda reverberam em 1935, quando Sweeney afirmou que a arte africana é percebida como uma “arte do passado” (SWEENEY, 1935, p. 12). Para ele, “embora as esculturas atuais que conhecemos sejam modernas, os modelos tradicionais em que se baseiam sem dúvida foram transmitidos pelas ‘tribos’ ao longo das gerações” (idem).

A história da arte ocidental foi construída, nos séculos XIX e XX, sobre estas bases conceituais. O historiador francês da arte Élie Faure (1873-1937) cujo livro *Histoire de l'art*, de 1912, foi o primeiro a incluir a arte da África e da Oceania em um compêndio geral, afirmava que “é nos trópicos ou nas proximidades das regiões polares que o homem, em plena época moderna, conservou praticamente intacto o espírito de seus ancestrais mais distantes” (FAURE, 1965, p. 228). Nessa perspectiva, a preservação da ancestralidade ocorre em oposição ao moderno, conferindo aos artistas da África e da Oceania a manutenção da sua “primeira ingenuidade” (idem). Seguindo essa linha de pensamento, Gombrich afirma que chamamos esses povos de “primitivos” “por estarem mais próximos do estado em que, num dado momento, emergiu a humanidade” (GOMBRICH, 2008, p. 39). Além de sua permanência no arcaísmo, a imutabilidade sócio-psico-cultural é também uma característica genérica dos “povos primitivos” concebida por uma parcela dos historiadores da arte, salvo algumas exceções. Nos museus, estes conceitos se refletem em exposições que mantêm a ideia de um continente africano atemporal, sem considerar as mudanças culturais significativas ao longo dos séculos “em respostas às transformações das condições de vida”, como afirmou o historiador estadunidense Patrick Manning (n. 1941), em *Primitive Art and Modern Times*, (1985, pp. 168-169).

⁴⁰ Sobre este tema, ver: HEGEL, Georg. W. F. *Filosofia do Direito*. São Paulo: Editora 34, 2002; NISBET, Robert A. *History of the Idea of Progress*. London: Routledge, 2017.

⁴¹ Ver: MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do pacífico Ocidental: um relato dos empreendimentos e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné*. São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922].

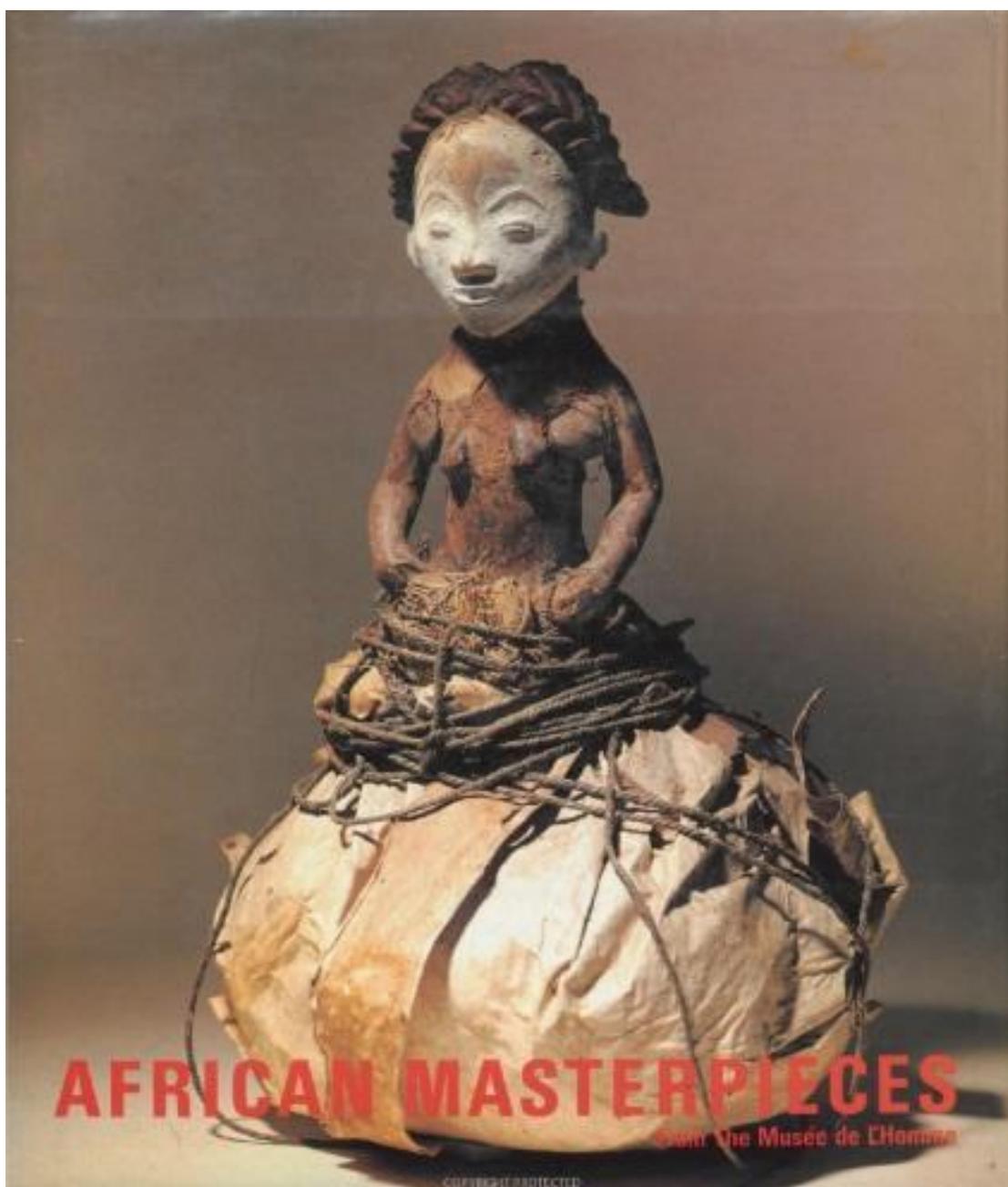
De fato, a manutenção dessas peças em um tempo arcaico ou impreciso, desprovidas de autoria, inventividade e contexto histórico, é uma característica presente em *Primitivism*, de 1984. Rubin, no entanto, já conhecia outras perspectivas, como evidenciado por sua citação ao antropólogo polonês Johannes Fabian (n. 1937), que em 1983 já afirmava em *O tempo e o Outro*, que a estratégia de manter os “povos tribais” em um passado a-histórico e “nós Ocidentais” em um tempo histórico diferente, seria “claramente tendenciosa” (2013, p. 69). A análise de Fabian sobre os diferentes tipos de temporalidade ajuda a explicar, conforme mencionado por Sally Price, em seu livro *Arte primitiva em centros civilizados*, de 1992, como certos objetos de arte produzidos no final dos anos 1980 são “sistematicamente excluídos da categoria de ‘arte moderna’, pois, modernos, aqui, refere-se à identidade sociocultural do artista, e não à contemporaneidade física do momento presente” (PRICE, 2000, p. 96).

Tanto Sweeney quanto Rubin não escapam da concepção generalizada que consistia em atribuir ao africano uma fixação no passado remoto, retirando-lhe de sua temporalidade histórica e seu contexto de produção. É notória a ausência de datação ou qualquer especificidade de quando ou onde as peças foram produzidas, coletadas ou compradas, em todas as legendas que as acompanham nos catálogos das exposições citadas, comumente limitando-se apenas à menção da “tribo” de origem. Podemos afirmar que a ausência de contextualização histórica e temporal das obras contribui para a perpetuação da visão estereotipada e exótica dos povos africanos, sendo esses colocados em um platô de um tempo ahistórico.

O antropólogo americano James Clifford (n. 1945), no texto “Histories of the Tribal and the Modern”, de 1988, propôs uma comparação entre as exposições de arte africana que estavam em cartaz em diferentes espaços de Nova York na mesma época de *Primitivism*. Ele destaca uma, em particular, que, diferentemente das outras, indicava as autorias e procedências das obras. Trata-se de *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*, exposição inaugural do Center for African Art, de Nova York, em 1985, organizada por Susan Vogel. O catálogo da mostra trazia longos textos sobre cada obra “tribal”, descrevendo seu contexto, função, contando a história de seus criadores e explicitando como foram saqueadas, coletadas ou compradas pelos europeus⁴².

⁴² Ver: VOGEL, Susan; N'DIAYE, Francine (ed.). *African Masterpieces. From the Musée de l'Homme*. Nova Iorque: The Center for African Art, 1985 (catálogo de exposição).

Fig. 3: Capa do catálogo da exposição *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*.



Fonte:

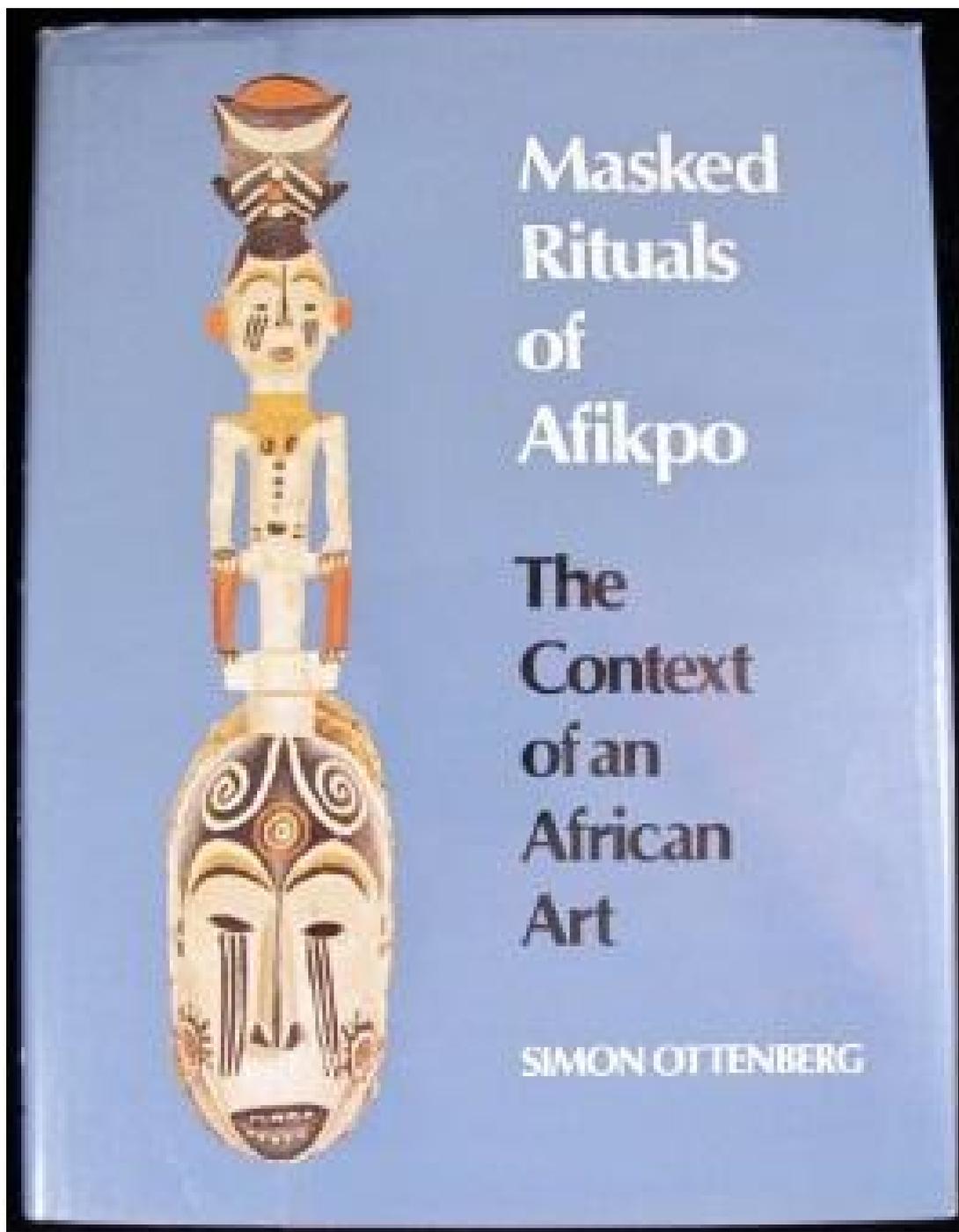
https://issuu.com/theafricacenternewyork/docs/african_masterpieces_from_the_musee?e=23433780/33398774

Clifford comenta sobre a abordagem de Vogel quanto às peças africanas:

Aprendemos no catálogo que um magnífico mãe e filho Bamileke foi esculpido por um artista chamado Kwayep, que a estátua foi comprada do rei N'Jike, pelo administrador colonial e antropólogo Henri Labouret. Enquanto os nomes tribais predominam no MoMA, na Ala Rockefeller [do Metropolitan Museum] e no Museu Americano de História Natural, aqui [no Center for African Art] os nomes pessoais aparecem (CLIFFORD, 1988, p. 205).

A ideia de autenticidade da arte “primitiva” interligada ao passado arcaico fez com que Rubin se opusesse ao antropólogo e historiador da arte estadunidense Simon Ottenberg (n. 1923), que considerou autêntica a “arte tribal” produzida também durante o século XX. Ottenberg organizou a exposição *Masked Rituals of Afikpo: Context of an African Art*, ocorrida na Henry Gallery, na University of Washington, em Seattle, em 1975. O catálogo que acompanhou a mostra trazia um estudo sobre as máscaras produzidas pela etnia Afikpo nos anos 1950 e 1960. Ottenberg buscou revelar as conexões entre as máscaras e as tradições ancestrais, mitos, rituais, mas também com a vida cotidiana da comunidade, destacando a continuidade da arte ao longo do tempo. Ao examinar a autenticidade das máscaras Afikpo, Ottenberg considerou não somente sua forma e estilo, mas também os processos de transmissão de conhecimentos e práticas culturais entre gerações. Seu argumento central se baseava na ideia de que a autenticidade não deve ser limitada apenas a noções estéticas, mas deve incluir a preservação dos valores e significados culturais dentro de uma comunidade. Tanto o livro quanto a exposição – curada também por Ottenberg – continham legendas minuciosas sobre o contexto de produção correspondente às máscaras expostas.

Fig. 4: Capa do catálogo da exposição *Masked Rituals of Afikpo*.



Fonte: Fotografia da autora.

Não era de interesse de Rubin contextualizar a produção africana, e isso se revela também na ausência de informações sobre os objetos expostos. Dados que poderiam, caso ele assim o desejasse, ter sido levantados e publicizados nas legendas, como foram os casos das exposições organizadas por Vogel e Ottenberg. Mas Rubin não deixa de explicitar seus pressupostos acerca destes objetos no texto curatorial. Para o curador de *Primitivism*, os objetos africanos dos anos 1950 e 1960 seriam “estéreis” devido às múltiplas influências do “Ocidente” (RUBIN, 1984, p. 77), e seriam também inautênticos, porque sua finalidade seria a comercialização para os “brancos” (idem, p. 14). De acordo com Rubin, a qualidade do objeto “tribal” estaria, portanto, relacionada ao quanto ele seria representante de uma tradição pré-colonial, arcaica, ligada aos rituais tradicionais. Rubin também enfatiza que o acabamento estético do objeto “tribal” depende de seu propósito ritualístico, tendo menos valor caso tenha sido produzido meramente para fins comerciais, o que se tornou comum após a colonização europeia na África⁴³.

Voltando ao texto de Sweeney, é possível observar que as análises estéticas realizadas por historiadores da arte e artistas em relação aos objetos africanos, concentram-se em suas características materiais e formais, como proporções, texturas, cores e padrões presentes nas esculturas, máscaras e outros artefatos africanos. Nos anos 1930, havia um debate entre a visão etnográfica de um objeto “primitivo” e seu reconhecimento artístico. Sweeney menciona o antropólogo cultural alemão Leo Frobenius (1873-1938)⁴⁴ como um dos primeiros a chamar atenção para a arte negra, embora tratasse o tema do ponto de vista não estético. No entanto, Sweeney argumenta que foram os artistas, e não os acadêmicos, que descobriram a arte africana para o gosto europeu (1935, p. 12), o que sustenta a ideia de uma aproximação formalista e estética frente a um entendimento contextual ou etnológico das peças africanas.

De forma semelhante, outro curador abordou esta questão. O austro-americano René d’Harnoncourt (1901-1968)⁴⁵, organizou a exposição *Arts of*

⁴³ Sobre o mercado da arte tradicional africana, ver: SHORE-BOS, Megchelina. “Modern Makonde: Discovery in East African Art”. *African Arts* v. 3, n. 1, Berkeley, 1969; CROWLEY, Daniel J. *African Arts* v. 4, n. 1, Berkeley, 1970.

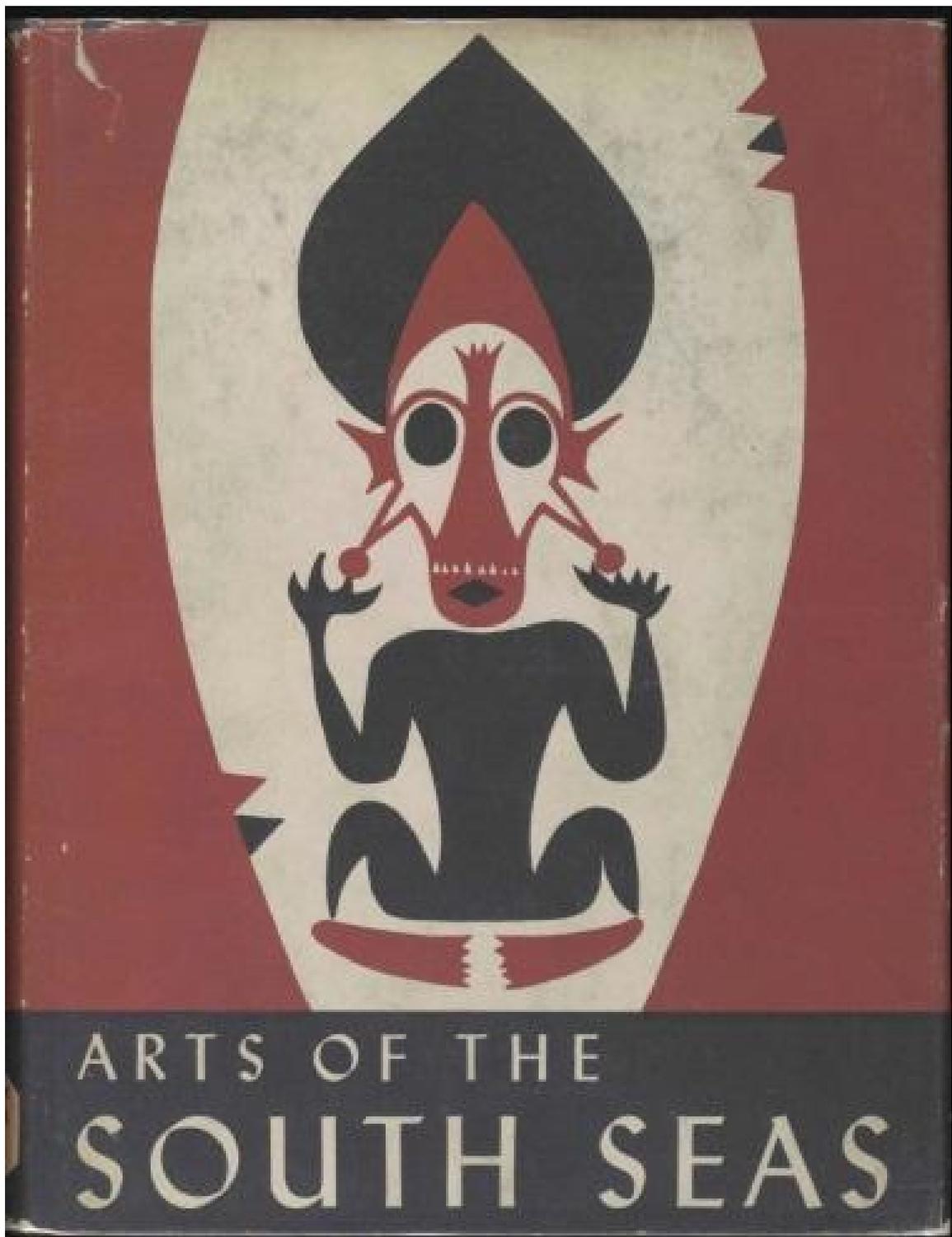
⁴⁴ Ver: FROBENIUS, Leo; HABERLAND, Eike(ed.) *Leo Frobenius on African History Art and Culture: An Anthology*. 1st American ed. Princeton NJ: Markus Wiener, 2007.

⁴⁵ D’Harnoncourt viria a ser diretor do MoMA entre 1949 e 1967. Ele foi um grande especialista de arte mexicana e escreveu sobre produções de povos originários. Ver: D’HARNONCOURT, René. *El Arte Del Indio En Los Estados Unidos*. Washington D.C.: National Indian Institute U.S. Dept. of the Interior, 1943.

the South Seas, no MoMA, em 1946, reunindo 480 objetos da Oceania⁴⁶, como esculturas, máscaras cerimoniais, machados, canoas, pentes, joias de concha e casco de tartaruga, entre outros. No texto introdutório do catálogo da exposição, d'Harnoncourt destacou a divergência de opiniões acerca dos objetos de arte da Oceania estabelecida entre os antropólogos, que os tratam como manifestações regionais, e os artistas e “amantes da arte, que, “associados a movimentos avançados”, teriam reconhecido nestes objetos seu valor estético.

⁴⁶ Os termos “South Seas” e “Oceania” são utilizados para designar, de uma só vez, Austrália, Melanésia, Micronésia e Polinésia.

Fig. 5: Capa do catálogo da exposição *Arts of the South Seas*.



Fonte:

https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3188_300085248.pdf?_ga=2.269107057.1691859740.1685629604-1877381261.1685370192

D'Harnoncourt reconhece, no entanto, a necessidade de um novo método de abordagem que vai além das perspectivas etnológicas e estéticas para compreender a arte estrangeira. Para ele, seria necessário uma pesquisa sobre o contexto e os fatores que permitiram a produção desses objetos. Se, por um lado, segundo o autor, essas culturas se desenvolveram isoladas da influência externa à Oceania, por outro, o tráfego constante entre as ilhas possibilitou uma ampla difusão, entre elas, de ideias regionais e de formas de arte. (1946, p. 8). D'Harnoncourt argumenta que uma análise sistemática da arte da Oceania pode contribuir para o “nosso” conhecimento acerca das “artes primitivas do mundo” (idem, p. 11). No entanto, embora o autor constata a necessidade de entendimento do contexto histórico de produção dos objetos, o texto limita-se a esse diagnóstico.

Assim como Sweeney e d'Harnoncourt, Rubin reconhece as diferentes perspectivas em relação aos objetos “tribais”, mas, em vez de enfatizar as diferenças, propõe uma complementaridade entre elas. Para Rubin, tanto antropólogos e etnólogos, como historiadores ou críticos da arte buscam o entendimento do contexto de produção desses objetos. Para ele, no entanto, o contexto etnográfico ou histórico não era uma baliza teórica suficiente. Seu objetivo principal é rastrear a “descoberta”, o interesse e a reação dos artistas europeus diante da arte negra. Esta concepção de que a arte “tribal” foi “inventada” pelos artistas modernos será tratada como um dos principais eixos de análise dos objetos africanos por outros críticos e curadores até o final do século XX⁴⁷.

Ou seja, o interesse de Rubin difere da abordagem dos antropólogos e historiadores da arte⁴⁸ em relação à arte africana, pois ele se concentra principalmente no ponto de vista dos artistas. Sobre esta questão, a visão de Rubin é baseada explicitamente nas teorias do historiador da arte alemão Werner Schmalenbach⁴⁹ (1920-2010), que pretendia desengajar a arte de qualquer um de seus contextos socioculturais, sendo relevante apenas seu “valor artístico”, à parte

⁴⁷ FOSTER, Hall. "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art". *October*, 34, 1985, pp. 45-70; LEIGHTEN, P. "The 'Tribal' Modern: Reprimitivizing Picasso". In: DANTO, Arthur (ed.), *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. University of California Press, 1998; RHODES, C. J. *Primitivism and Modern Art*. Thames & Hudson, 2009.

⁴⁸ Rubin cita brevemente, em nota, o historiador da arte alemão Carl Einstein, pioneiro nos estudos da história da arte africana, publicando *Escultura Negra* em 1915. Ver: O'NEILL, Elena et al. *Carl Einstein e a arte da África*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2015.

⁴⁹ Ver: SCHMALENBACH, Werner. *African Art*. New York: Macmillan, 1954.

de qualquer outra implicação (KASFIR *et al*, 1995, p. 86). Rubin utiliza os breves escritos de Picasso sobre sua "descoberta" da arte africana no Musée du Trocadéro, em Paris, como exemplo dessa perspectiva artística. Ele se interessa pela reação dos artistas europeus diante da arte negra e argumenta que essa descoberta foi um dos principais fatores que impulsionaram o interesse e a valorização da arte africana no contexto da arte moderna. Ou seja, essa abordagem de Rubin, inspirada por Schmalenbach, busca desvincular a arte africana de suas origens culturais e sociais, enfatizando sua apreciação estética no contexto da arte ocidental. Sobre a produção de *Les Demoiselles d'Avignon*, em 1907⁵⁰, Picasso comenta:

Quando fui ao Trocadéro... (...) as máscaras não eram como outros tipos de escultura. De jeito nenhum. Eram coisas mágicas. (...) *Les Demoiselles d'Avignon* deve ter chegado a mim naquele dia, mas não por causa das formas: mas porque foi minha primeira tela de exorcismo - sim, com certeza!... (PICASSO. In: MALRAUX, 1974, p. 17).

Em outra ocasião, Picasso descreve a função das máscaras e objetos artísticos como uma forma de lidar com o medo e o desconhecido, através de um propósito sagrado e mágico.

Os homens fizeram aquelas máscaras e outros objetos para um propósito sagrado, um propósito mágico, como uma espécie de mediação entre eles e as forças hostis desconhecidas que os cercavam, a fim de superar seu medo e horror, dando-lhes uma forma e uma imagem. Naquele momento percebi que era disso que se tratava a pintura. A pintura não é uma operação estética; é uma forma de magia concebida como um mediador entre este mundo estranho e hostil e nós, uma forma de tomar o poder dando forma aos nossos terrores, bem como aos nossos desejos (PICASSO. *apud* GILLOT; LAKE, 1964, p. 226).

Segundo Rubin, Picasso havia compreendido o “profundo significado psicológico” dos objetos africanos e sua própria realização como “análoga ao tipo de experiências psicoespirituais de ritos de passagem para os quais ele assumiu que as obras do Trocadéro foram usadas” (RUBIN, 1984, p. 35). O interesse central de

⁵⁰ Adquirido pelo MoMA em 1939.

Rubin é compreender como a “experiência” de Picasso no Trocadéro havia alterado sua obra em termos formais, mesmo que influenciados por um *insight* de que a obra de arte é “uma forma de magia”. Hal Foster (n. 1955), crítico de arte estadunidense, no texto “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art”, de 1985, faz uma crítica a essa abordagem formalista de Rubin, acusando-o de esvaziar o objeto tribal de seu referente na sociedade tribal, negando-lhe qualquer outro sentido. Pois se o objeto é, em si, mágico, e apenas isso, como entendia Picasso e Rubin, qualquer outro sentido lhe é negado, como o simbólico, o ornamental ou mesmo o comercial.

Sobre este ponto, uma referência importante para Rubin é o etnólogo e historiador da arte francês Jean Laude (1922-1983), especificamente seu texto “La peinture française (1905-1914) et l’art nègre”, publicado originalmente em 1968⁵¹. Laude aborda dois problemas teóricos: um histórico e um estético. Segundo Laude, é importante considerar o contexto que levou à “descoberta” da arte negra africana pelos europeus. Ele menciona a expedição punitiva, de 1897, quando as tropas britânicas invadiram o Reino do Benin, assumindo o controle da região⁵² como principal circunstância histórica neste caso. Na ocasião, uma série de esculturas em bronze foram saqueadas e levadas para o British Museum⁵³. Em relação às apropriações estéticas, Laude cita um movimento geral “de retorno às origens”, iniciado no início do século XX, mas não restrito à arte. Este movimento coincidiu com o poder colonial europeu e foi expresso na literatura como uma crítica ao exotismo do século XIX. Além disso, houve o estabelecimento de museus etnográficos, cujo propósito era exibir peças retidas por soldados e colonizadores ou compradas por viajantes. De acordo com Laude, a partir de 1919 a arte africana passou a circular comercialmente, o que fez com que elas fossem integradas ao “panteão estético” da Europa (LAUDE *apud* FLAM, DEUTSCH, 2003, pp. 299-300).

Deste modo, com a justificativa conceitual de que seu assunto central é a “descoberta” da arte negra pelos europeus, os objetos africanos participam de *Primitivism* como peças descontextualizadas, sem uma temporalidade histórica ou

⁵¹ Republicado em 2006, revista e apresentada por Jean-Louis Paudrat. Ver: LAUDE, Jean. *La peinture française (1905-1914) et l’art nègre: contribution à l’étude des sources du fauvisme et du cubisme*. Édition revue. Paris: Klincksieck, 2006.

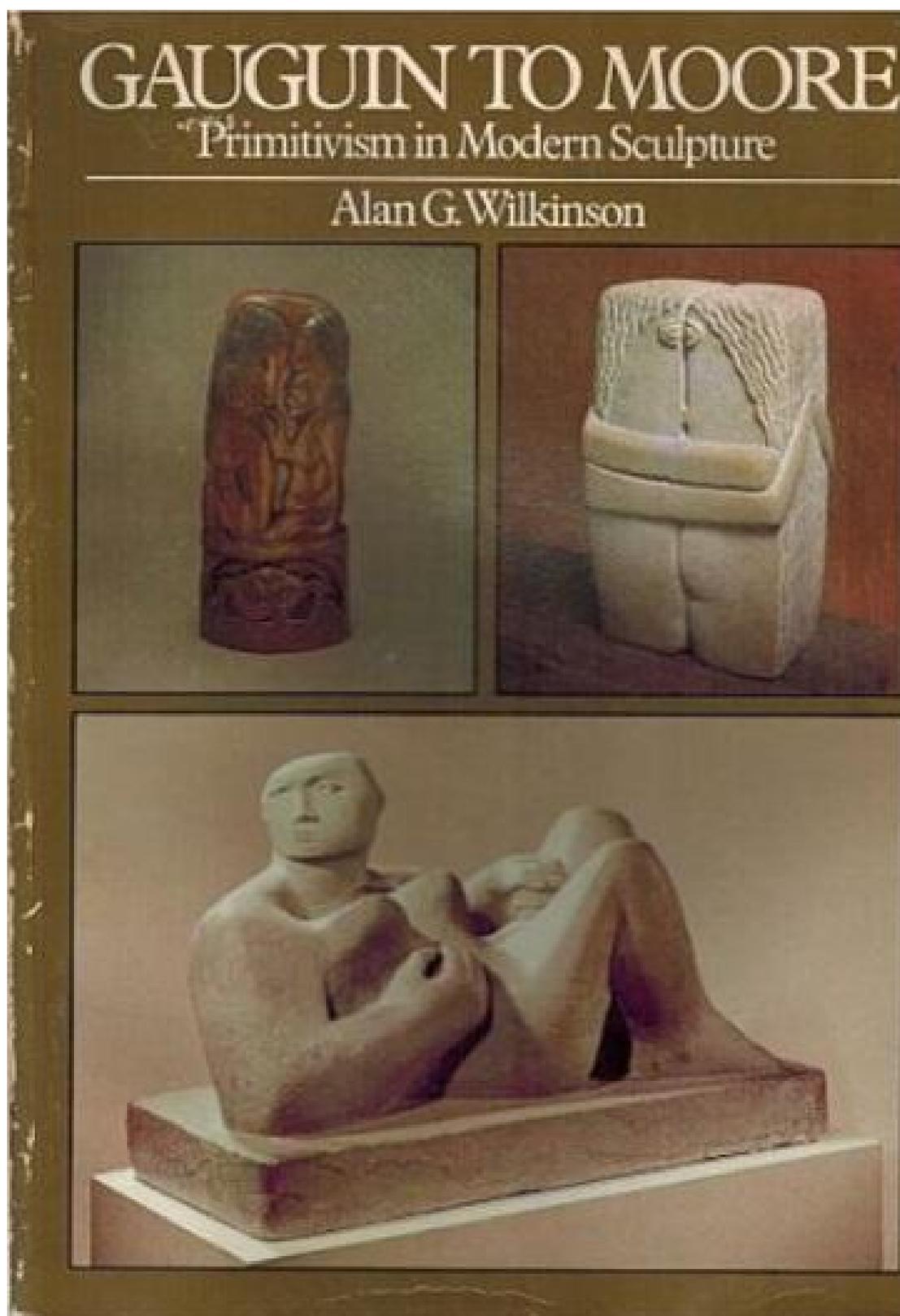
⁵² O Reino de Benin foi parte do Império Britânico de 1897 a 1960. Parte de sua região tornou-se a República Federativa da Nigéria, após a independência.

⁵³ Há, hoje, cerca de 900 objetos do Benin na coleção do museu. Ver: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/benin-bronzes>.

uma localização precisa. Outras exposições também se basearam nesses mesmos pressupostos e assim expuseram objetos não ocidentais. Rubin cita o catálogo da exposição *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*, de Alan Wilkinson⁵⁴, publicado em 1982, como “valioso” exemplo deste caso. A exposição ocorreu no Art Gallery of Ontario, em Toronto, no Canadá, fazendo um panorama das influências do primitivismo de Gauguin e outros modernistas na escultura de Henry Moore. Segundo a historiadora da arte canadense Jane Castel, Wilkinson teria ficado fascinado com a dita “arte primitiva” enquanto pesquisava a obra do escultor inglês (CASTEL, 1982, p. 94). Embora a exposição não tenha exposto obras não ocidentais, o texto do catálogo assinado por Wilkinson abrange este tema sem outras pretensões a não ser localizar as influências formais das peças “primitivas” no trabalho de artistas europeus.

⁵⁴ Ver: WILKINSON, Alan. *Henry Moore Remembered: The Collection at the Art Gallery of Ontario in Toronto* [Publ. on the Occasion of an Exhibition Held at the Art Gallery of Ontario Sept. 16 1987 - Feb. 7, 1988. Toronto: Key Porter Books, 1987. Alan Wilkinson escreveu também o capítulo “Henry Moore” no catálogo organizado por Rubin, *Primitivism in 20th Century Art*. New York: Museum of Modern Art, pp. 595-612.

Fig. 6: Capa do catálogo da exposição *Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture*.



Fonte: foto retirada pela autora.

Neste sentido, não é por acaso que o termo “afinidade” é utilizado no subtítulo da exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*: seria um meio de resolver a questão dessas influências, que nem sempre existiram de fato. A utilização do termo “afinidade”, sugere, então, uma conexão estética ou formal entre as obras de artistas modernos e peças africanas, mesmo sem uma comprovação histórica de uma influência direta e comprovada. Essa noção de “afinidade” proporciona ao curador certa liberdade criativa na exploração dessas relações, sem estar restrito a evidências históricas concretas. D'Harnoncourt, em *Arts of the South Seas*, também havia utilizado o termo “afinidade” para comparar o que ele chama de “arte mágica da Oceania” com “certos movimentos contemporâneos”. Segundo ele, essa afinidade não se restringe apenas “ao conceito e ao estilo, mas pode ser observada também na escolha de materiais e na técnica” (D'HARNONCOURT, 1946, p. 7).

Rubin foi alvo de algumas críticas pelo uso do termo “afinidade”. O especialista estadunidense em história da arte chinesa Jonathan Hay (n. 1956) afirmou que *Primitivism* tinha a ambição de estabelecer uma via de mão dupla entre a arte moderna e a arte africana”, mas seria mais preciso se seu subtítulo fosse “afinidade do moderno pelo tribal” (HAY, 2016). De forma semelhante, o historiador americano Patrick Manning (n. 1941) argumentou que o problema com o uso das “afinidades” para conectar a arte “tribal” e a europeia “era o foco em apenas um lado dessa relação” (1985, p. 168). Sobre este tema, James Clifford afirmou que “nem a exposição nem o catálogo conseguiram demonstrar “qualquer afinidade essencial entre tribal e moderno, mas sim o desejo incansável e o poder do Ocidente moderno de coletar o mundo” (CLIFFORD. In: MORPHY; PERKINS, 2006, p. 151). Para Clifford, uma exposição poderia ser feita demonstrando justamente as dissimilaridades entre os objetos tribais e os modernos (idem). Hal Foster, por sua vez, constatou que para defender o argumento da “afinidade”, Rubin teve que refutar a ideia de “contato ou influência direta entre os dois” (1985, p. 55). Arthur C. Danto (1924-2013), filósofo e crítico de arte estadunidense, resumiu a intenção de Rubin na busca por estas afinidades, afirmando que *Primitivism* era um “fracasso resultado de um engenhosidade mal aplicada, um saque das coleções etnográficas para compor paralelos que geram um mal-entendido triplo, primeiro da arte primitiva, depois da arte moderna, depois, das relações entre elas” (2003, p. 149).

Além disso, Rubin se dedica extensamente a justificar a utilização dos termos “primitivo” e “tribal” como “designações histórico-artísticas” (1984, p. 74), uma vez que eles foram empregados por artistas e historiadores da arte. De acordo com Rubin, o termo “primitivo” foi inicialmente utilizado para designar italianos e flamengos do século XIV e XV, tratando também do Romanesco ao Bizantino, e só posteriormente passou a adjetivar uma gama de arte “não ocidental”, variando de peruanos a javaneses. Nenhuma das palavras – primitivo ou primitivismo –, no entanto, evocavam a “arte tribal africana” ou da Oceania. Essa conotação específica surgiu apenas no século XX (idem, p. 2). Por outro lado, o termo “primitivismo” foi inicialmente utilizado na França do século XIX, mas de forma estritamente relacionada à história da arte, sendo formalmente introduzido no sétimo volume de *Nouveau Larousse Illustré*, publicado entre 1897 e 1904. No século XX, o termo passou a ser aceito pela história da arte para se referir às pinturas e esculturas “ocidentais” influenciadas por artistas “primitivos”.

Sally Price, em *Arte primitiva em centros civilizados*, enumera os diferentes usos gerais da expressão “arte primitiva”, empregados em museus ou na história da arte. Esses usos incluem: aquela que se utiliza em comparação com “macacos, crianças e loucos”; “qualquer arte capaz de evocar no público ocidental imagens de rituais pagãos – particularmente canibalismo, possessão espiritual, ritos de fertilidade e formas de divinação baseadas em superstição”; a arte produzida por pessoas que não “aprenderam a controlar seus impulsos naturais em conformidade com as regras do comportamento civilizado”; objetos produzidos dentro de tradições artísticas não representadas nos museus de arte ou nos livros de História da Arte “até o final da Primeira Guerra Mundial”; qualquer tradição artística que tenha emergido após a Idade Média e não tenha seus artistas devidamente identificados pelos museus nas peças expostas; qualquer tradição artística de data “posterior à Idade Média para a qual os museus indicam as datas do objetos expostos em séculos e não em anos”; a arte de povos “com idiomas normalmente não ensinados nas universidades”; qualquer tradição artística na qual o objeto, “ao ser retirado do seu ambiente cultural de origem, tem seu valor de mercado automaticamente inflacionado, alcançando um preço dez ou mais vezes maior” (PRICE, 2000, pp. 20-21). Ou seja, sentidos bastante amplos, utilizados para distinguir o que não se encaixava em um modelo pré-determinado. Melhor dizendo, o que fugia ao cânone.

O sentido da palavra “primitivismo”, utilizada por Rubin, segundo o próprio autor, é retirado do livro *Primitivism in Modern Painting*, de Robert Goldwater, de suma importância e referência para a exposição de 1984. Considerado o primeiro livro acadêmico sobre o tema, foi publicado inicialmente em 1938 e reeditado e revisado em 1986 por Ambrose Duskow. O argumento principal de Goldwater é que são “extremamente escassos os exemplos de influência direta” das obras de arte “primitivas” ao modernismo (1986, p. xxi). No prefácio da publicação de 1986, Goldwater afirma que não é sua intenção estabelecer um paralelo entre a arte moderna e a arte primitiva, mas sim o contrário. Ele busca compreender as influências da primeira sobre a segunda, mas, sobretudo, “demonstrar que a arte moderna e a arte primitiva não têm quase nada em comum” (idem, p. xvii) Embora Rubin cite Goldwater como sua principal referência, a proposta de *Primitivism* é justamente oposta. Tanto o texto quanto a exposição buscam indicar as influências diretas de obras “tribais” na produção modernista. Para os casos de impossibilidade histórica do artista moderno ter visto um ou outro objeto “tribal”, o curador justifica a similaridade puramente formal por meio do conceito de “afinidade”.

Goldwater identifica quatro aspectos que ele chama de “impulso primitivista” do século XX: o romântico, o emocional, o intelectual e o subconsciente (idem). Em todos os aspectos, Goldwater utiliza o termo “primitivismo” para designar a arte moderna europeia que se desenvolveu a partir do contato dos artistas com os objetos de arte provindos da África e da Oceania, sobretudo, por meio dos acervos dos museus etnográficos. No livro, ele analisa cada um desses agrupamentos, relacionando-os a um movimento artístico que poderia partir de uma inspiração de formas e estilos primitivos particulares, e chegar a um primitivismo mais amplo, ligado ao ideal indígena primitivo. “Cada um passa por uma fase em que encontra uma “afinidade” com algum estilo primitivo mais próximo de sua própria cultura” (idem, p. xviii). Na introdução, Goldwater resume a ideia, que será desenvolvida ao longo do livro: os artistas do movimento alemão *Die Brücke* foram os primeiros a “descobrirem” a arte aborígine, “usando a xilogravura para simplificar seu estilo” (romântico). Já os artistas da *Blaue Reiter*, um pouco mais tarde, continuaram a abordagem do “primitivo”, desejando emular a arte infantil e a arte popular da Baviera e, por fim, desenvolveram um estilo abstrato com orientação panteísta, destinado a expressar as emoções das plantas, animais e do universo (emocional). Os intelectuais, dentre eles Picasso, foram influenciados pelas formas rítmicas de

escultura africana, enquanto os puristas incorporaram os elementos de uma geometria universal (subconsciente) (idem).

Goldwater dedica o último capítulo do livro a uma tentativa de definir o termo “primitivismo”, afirmando que “as artes primitivas não são unidas por quaisquer qualidades comuns de forma e composição” (idem, p. 252). A variedade de itens considerados como “arte primitiva” abrange desde arte egípcia, indiana, polinésia e africana a desenhos infantis e até mesmo o folclore local. Segundo Goldwater, para o artista moderno, a “primitividade” (*primitiveness*) desses diversos objetos reside na simplicidade atribuída a eles. Ele reconhece que “a possibilidade de encontrar tal simplicidade em qualquer forma de arte aborígine, não importa o quão formalmente complicada possa ser, era, claro, facilitada por uma suposição herdada do século XIX, embora frequentemente rejeitada” (idem). No entanto, há uma correlação da forma simples à simplicidade física e social atribuída a um grupo de pessoas ou a um povo. Goldwater não se dedica a refletir, definir ou relativizar o termo “povos primitivos”. Neste trecho, porém, observamos que ele considera a simplicidade como um aspecto conformador tanto dos objetos quanto de pessoas ou sociedades. Por isso, é possível agrupar desenhos infantis ou do folclore local junto a povos diversos da Oceania, da África, América Latina e da Ásia.

A simplicidade, portanto, seria a chave para o interesse dos artistas modernos pela “arte tribal”. Essa foi a compreensão de muitos estudiosos do primitivismo. Para o escritor e crítico de arte francês Guillaume Apollinaire (1880-1918), por exemplo, foi precisamente a qualidade da “insofisticação, da simplicidade, da crueza e do grotesco” que atraiu pintores e escultores modernos do início do século XX (APOLLINAIRE *apud* SAMALTANOS, 1981, pp. 3-4). Leonhard Adam (1891-1960), etnólogo alemão, explica em *Primitive Arts*, publicado em 1940, por que o homem moderno tinha tanta atração pela arte “primitiva”:

Os homens do século XX desenvolveram uma forte tendência à simplicidade nas formas externas da vida cotidiana, uma aversão pela ornamentação na arquitetura, móveis e utensílios, e uma preferência pelo primitivismo e espontaneidade, em vez de refinamento e sofisticação. É por isso que a simplicidade de muitas artes primitivas o atrai tão fortemente (ADAM, 1949, pp. 31-32).

Para Adam, um artista que procurasse ser moderno, “libertando-se dos grilhões da arte acadêmica”, deveria buscar uma “abordagem espontânea do material” e mostrar uma “negligência com a proporção realista” (1949, pp. 229-230). Ciente da inadequação desta ideia já consolidada no pensamento ocidental, onde a simplicidade poderia ter uma conotação pejorativa, Rubin propõe uma substituição formal. Ele afirma que “artistas como Picasso, Matisse, Braque e Brancusi estavam cientes da complexidade conceitual e da sutileza estética da melhor arte tribal, que só é simples no sentido de sua ‘reduzibilidade’ (*reductiveness*) e não, como popularmente se acredita, no sentido de simplória” (RUBIN, 1984, p. 7). No entanto, o termo redução pode ser situado, portanto, no mesmo espectro semântico da simplicidade⁵⁵.

Além disso, se o termo “primitivo” era censurável e “primitivismo” se baseava nos fundamentos conceituais de Goldwater e Laude, Rubin defende o uso do termo “tribal”, apoiando-se conceitualmente no antropólogo africanista americano Leon Siroto (1922-2015), que escreve uma carta a Rubin em 1983:

‘Tribal’ neste contexto não deveria ser mais do que uma convenção arbitrária escolhida para evitar as armadilhas do termo ‘primitivo’ como uma designação mínima conveniente no discurso geral. Ele tem sido usado por tanto tempo e tão amplamente que parece ter ganhado aceitação significativa. Indica-se cautela: muitos, senão a maioria, dos povos a que se refere o termo não formam tribos no sentido mais estrito do conceito. Eles podem falar as mesmas línguas e observar mais ou menos os mesmos costumes, mas não são politicamente coordenados e não têm reconhecimento pragmático ou identidade corporativa. Além disso, vários deles, por esses motivos, têm iconografias díspares e praticam estilos marcadamente contrastantes, tendências que devem alertar contra a noção de que sua arte é tribal (isto é, etnicamente unitária e distinta)... Os antropólogos tendem a concordar que os grupos tribais são mais uma criação europeia do que um fato da vida. (Carta a W. R., novembro de 1983) (SIROTO *apud* RUBIN, 1984, p. 74).

Rubin defende a “necessidade de um termo geral” que possa organizar as características semelhantes de uma variedade de culturas (RUBIN, 1984, p. 74), mesmo que, como afirmou Siroto, fosse uma “criação europeia”. A defesa dos

⁵⁵ Sobre a reduzibilidade no modernismo, ver: BOIS, Yve-Alain. *Painting as Model*. Cambridge: MIT Press, 1996

termos “tribal” ou “primitivo” também é sustentada pelos historiadores da arte que ele menciona como sendo *up-to-date*, Hugh Honour and John Fleming. Em conjunto, publicaram *A World History of Art*, em 1982, onde escrevem:

Embora as ideias e pressupostos em que assentavam estes museus [etnológicos] tenham caído em descrédito, juntamente com o colonialismo que celebravam, a palavra ‘primitivo’ ainda se aplica aos objectos neles expostos (embora hoje em dia se prefira por vezes o ‘tribal’) (HONOUR; FLEMING, 2009, pp. 547-548).

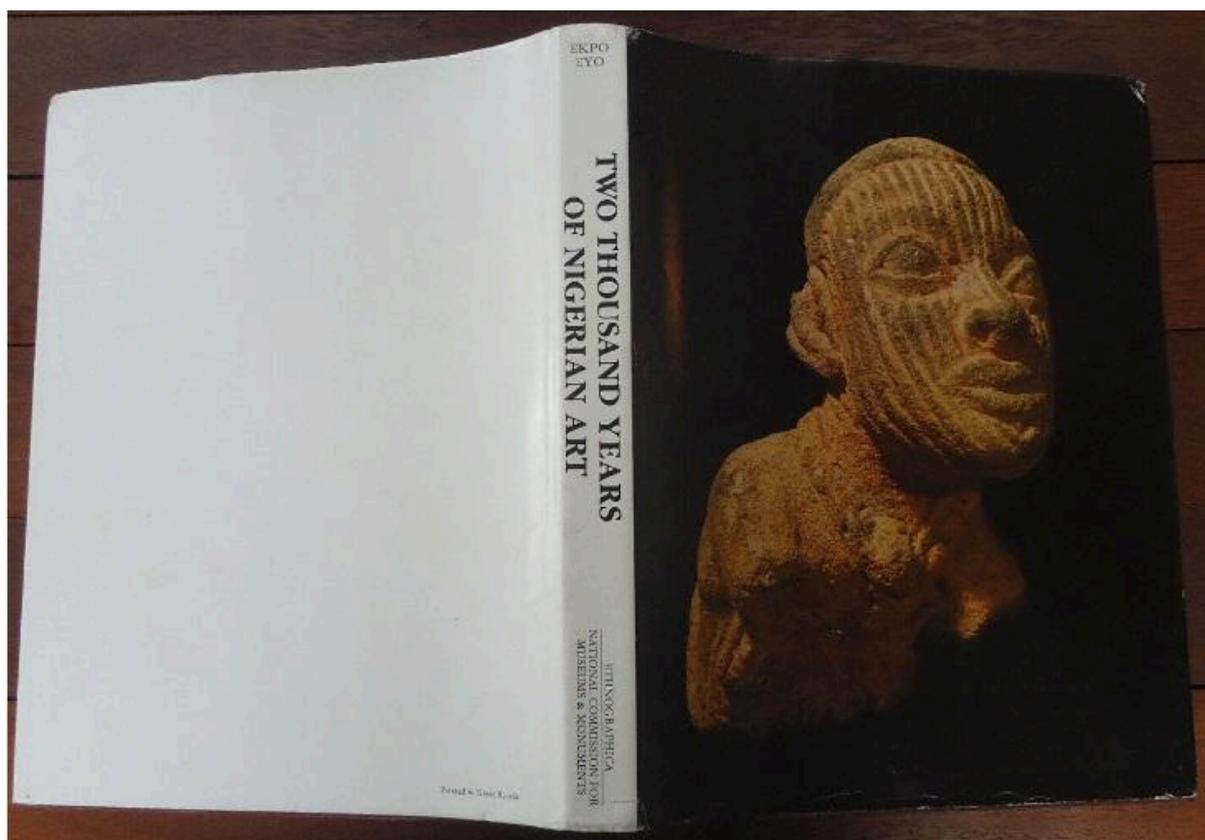
O status de “primitivo” ou de “tribal” não poderia ser, portanto, dissociado dos objetos etnológicos, mesmo que o colonialismo tenha sido rechaçado como prática. A justificativa é a liberdade para nomear e organizar outras culturas, mesmo que de forma fictícia. Rubin compartilha dessa compreensão:

Alguns antropólogos argumentariam que quaisquer características comuns percebidas implícitas no uso da palavra “tribal” são ficções – o que explica por que a palavra desapareceu em grande parte da literatura antropológica. Mesmo que seja verdade, no entanto, isso não significa que seja impróprio no estudo do primitivismo modernista. Pelo contrário, precisamente porque não estamos abordando diretamente as culturas em questão, mas investigando as ideias formais delas no Ocidente nos últimos cem anos, o uso da palavra “tribal” – que é uma função de tais ideias e do contexto em que foram formados – não é enganoso. As desvantagens etnocêntricas da palavra tornam-se, com efeito, iluminadoras, pois caracterizam a natureza da perspectiva primitivista (RUBIN, 1984, p. 74).

Ao defender o uso dos termos tribal e primitivismo, Rubin critica a posição do arqueólogo e historiador da arte nigeriano Ekpo Eyo (1931-2011), que, segundo artigo publicado no *New York Times*, em 1980, expressa irritação com a utilização destes termos próprios do eurocentrismo. Eyo argumentou que os acadêmicos ocidentais “inventaram a noção de primitivismo e o espalharam a qualquer lugar que sua influência alcançasse” (EYO *apud* FRASER, 1980, p. 70). Eyo havia sido curador das exposições *Two Thousand Years of Nigerian Art*, realizada na Federal Department of Antiquities Nigéria, em Lagos, e na Leakey Foundation, em Los

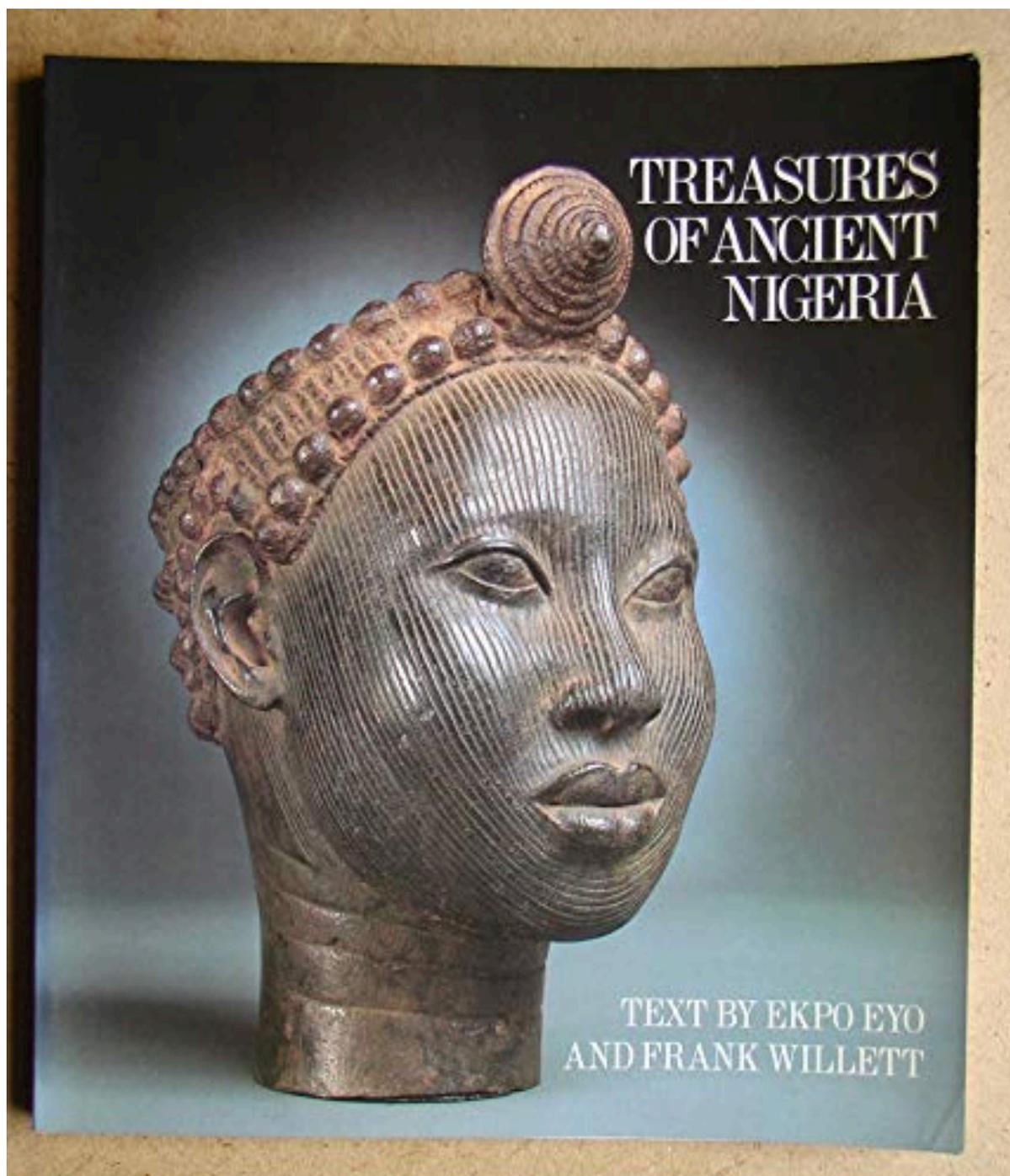
Angeles, em 1977, e de *Treasures of Ancient Nigeria*, que circulou em nove cidades dos Estados Unidos e Inglaterra, em 1980.

Fig. 7: Capa do catálogo da exposição *Two Thousand Years of Nigeria Art*.



Fonte: Fotografia da autora.

Fig. 8: Capa do catálogo da exposição *Treasures of Ancient Nigeria*.



Fonte: <https://archive.org/details/treasuresofancie0000eyoe/mode/2up>

Eyo estaria, segundo Rubin, usando a palavra “primitivismo” de forma equivocada, pois usava o termo como “um modo de ser primitivo”, não se limitando à reação histórica dos artistas modernos à arte africana. Rubin também questiona a indignação de Eyo em relação ao eurocentrismo, apontando que havia esforços para superá-lo (RUBIN, 1984, p. 74). No artigo de Fraser sobre Eyo, assim diz o jornalista:

O que ele (Ekpo Eyo) costuma ouvir é que a África não tem história, não tem cultura e, portanto, não tem arte. E para garantir um status permanentemente inferior, a arte africana, quando reconhecida, é descrita como "primitiva" e "tribal". Tudo isso irrita o Dr. Eyo, curador convidado da exposição Os tesouros da Nigéria Antiga: Legado de 2.000 anos, no Metropolitan Museum of Art (FRASER, 1980, p. 70).

Em 1982, Eyo publicou “Primitivism and Other Misconceptions of African Art”, como uma versão posterior do texto do catálogo da referida exposição de 1977. Eyo, assim como Rubin, investiga a etimologia das palavras para descrever sua teoria sobre a oposição binária construída pelos ocidentais entre “civilizados” e “não-civilizados” (1982, p. 3). O curador nigeriano traça uma cronologia de fatores e publicações influentes na história do pensamento ocidental, começando com *A origem das espécies*, de Charles Darwin, em 1859, e a ascensão da antropologia como disciplina acadêmica no século XIX. O darwinismo, que preconizava os três estágios de desenvolvimento da espécie (selvageria, barbarismo e civilização), foi amplamente divulgado cientificamente⁵⁶.

A palavra civilização, do latim “civis” (cidadãos), só surgiu durante a revolução industrial e a ascensão dos nacionalismos na Europa e na América do Norte, quando foi elaborada a divisão entre “nós-os-civilizados” e “eles-os-incivilizados” (EYO, 1982, p. 4). Eyo explora como esta dicotomia foi estabelecida e como os acadêmicos passaram a definir a civilização como oposta ao “primitivo”⁵⁷. Ele investiga como o termo “civilização” foi utilizado por diversos

⁵⁶ Eyo cita os livros *Ancient Society*, de 1877, publicado pelo etnologista norte-americano Lewis H. Morgan; *Anthropology: An Introduction to the Study of Man and Civilization*, publicado em 1881, pelo inglês Edward Tylor, e *Origins of Society*, do geógrafo alemão Friedrich Ratzel, publicado em 1896. Ratzel aplicou o princípio da evolução do darwinismo dividindo a humanidade em duas categorias: “raças naturais” (não europeus) e “raças civilizadas” (europeus).

⁵⁷ Optamos por escrever “primitivo” aqui, embora Eyo fale em “civilização versus primitivismo”, motivo principal para Rubin desconsiderar toda a teoria do nigeriano.

antropólogos e arqueólogos ao longo do século XX. Por exemplo, o arqueólogo australiano Gordon Childe (1892-1957), em *Man Makes Himself* e *What Happened in History?*⁵⁸, identifica os materiais e técnicas necessários para que uma sociedade atinja o status de civilização:

O uso de arados, a prática da irrigação, a habilidade na construção de barcos e navegação, a fundição de minérios de cobre, o processo de calcular, o uso de padrões de medição, a existência de artesãos especializados, a produção de alimentos excedentes, vida urbana, escrita, governos organizados, religião organizada e ciência. Estas cinco últimas, consideradas as mais importantes (CHILDE, 1942 *apud* EYO, 1982, p. 9).

Em sua análise, Eyo menciona a perspectiva da antropologia estadunidense em relação ao problema. Ele destaca os autores Ignace J. Gelb (1907-1985), para quem a escrita tem tal importância que uma civilização não existiria sem ela, e Clyde Kluckhohn (1905-1960), que afirma que uma civilização deve cumprir pelo menos duas de três condições: uma população de cinco mil habitantes, uma linguagem escrita e centros cerimoniais monumentais⁸⁴. Ekpo menciona também dois acadêmicos ingleses, Stuart Piggott (1910-1996)⁵⁹, que opõe a sociedade civilizada baseada em comunidades relativamente permanentes aos errantes, caçadores ou pequenos grupos autossuficientes, e Colin Renfrew (n. 1937)⁶⁰, que vê a civilização como a reunião recorrente de artefatos, sendo estes registros escritos, centros religiosos monumentais e cidades com ao menos cinco mil habitantes (EYO, 1982, p. 8).

Eyo, então, contrapõe estas três últimas características. A escrita, por exemplo, não é a única forma de registro. Um exemplo disso é o povo Inca, no Peru, reconhecido pelos antropólogos como uma das primeiras civilizações, com um governo organizado em um vasto império de cidades substanciais; no entanto, este povo não tinha um verdadeiro sistema de escrita. Por outro lado, os Maias, também reconhecidos como uma civilização, utilizavam hieróglifos e a escrita de sinais, principalmente em calendários. Na Nigéria, os povos Ecói e Efiqwe desenvolveram

⁵⁸ Ver: CHILDE, Gordon. *Man Makes Himself*. London: Pelican, 1936; CHILDE, Gordon. *What Happened in History?* London: Pelican, 1942.

⁵⁹ Ver: PIGGOTT, Stuart. *A Europa antiga: do início da agricultura à Antiguidade clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

⁶⁰ Ver: RENFREW, Colin. *The Emergence of Civilisation*. London: Methuen, 1972.

um sistema de escrita de sinais conhecido como *nsibidi*, embora não tivessem um império. Os povos da cidade antiga de Ilê-Ifé, do estado de Osun, e Benin, no estado de Edo, considerados, pelos ocidentais, como iliteratos, eram governados por extensos impérios e desenvolveram “elevadas” formas de arte, comparadas à arte grega antiga, embora ainda sejam rotuladas como “primitivas”. Eyo questiona e rejeita a ideia de que a escrita seja uma condição para que um povo seja considerado civilizado, argumentando que a escrita convencional surgiu em diferentes momentos e estágios de desenvolvimento das sociedades (idem, pp. 10-11).

Eyo também questiona a correspondência entre centros monumentais de religião e condição de civilização. Ele aponta que povos como os nupés, os iorubás e os hindus possuíam rituais elaborados e sistematizados, mesmo não tendo centros religiosos monumentais, como eram os templos egípcios e maias (idem, p. 11). Da mesma forma, Eyo coloca em questão a relação da civilidade com a quantidade de habitantes de uma cidade, com ao menos cinco mil pessoas. Questiona, por exemplo, que lugares como Lagos, Ibadan e Ifé, com largas áreas e populações entre 800 mil e 4 milhões de pessoas, se encaixam neste esquema. Eles seriam ou não civilizados?, pergunta Eyo.

A utilização do termo “tribal” por parte de muitos acadêmicos para substituir o “primitivo” também é um tema sensível para Eyo. Ele se opõe ao curador e antropólogo britânico William Fagg (1914-1992), que em *Tribes and Forms in African Art*, de 1965, identificou certas formas de arte como exclusivas de certas “tribos”, sugerindo a existência de “formas tribais singulares”, rituais e cosmologias próprias, resultado de um isolamento quase total e de uma coerência interna, que ele chama de “tribalismo.” Segundo Eyo, é difícil definir o que é uma tribo e seu total isolamento seria muito raro ou mesmo impossível” (EYO, op. cit., p. 18). A estadunidense Sidney Kasfir (1913-2019), historiadora de arte africana, também critica as ideias de Fagg em seu texto “One Tribe - One Style?”, destacando que o termo aplicado à África estava intimamente ligado às exigências do domínio colonial (1984, p. 171).

No sentido de unidades com estruturas sociais bem definidas, a tribo, a língua e o território foram elementos essenciais na implementação do sistema britânico de governo indireto. Onde não existiam, às vezes eram criados artificialmente, por razões puramente administrativas.

Onde eles existiam, eles sofriam mudanças consideráveis (idem, p. 170).

A dificuldade dos museus, portanto, está em aplicar uma classificação em objetos provenientes de uma “sociedade tribal idealizada”⁶¹. Kasfir argumenta que os artefatos encontrados em coleções são produtos de uma cultura africana em fase de transição no pós-contato com europeus (idem). De forma semelhante a Eyo, Kasfir se opõe ao conceito de “tribalidade” de William Fagg, que descreve um conjunto de “regras de comportamento criativo” geradas pela matriz da própria cultura tribal. Fagg defende a separação dos estilos tribais, argumentando que, do ponto de vista da arte, cada tribo é um universo em si mesmo e a arte de uma tribo não tem sentido para os membros de outra tribo (idem). Essa abordagem isolacionista de Fagg leva à ideia de que o artista está limitado à tradição e condicionado por ela (2016, sem paginação). Em suma, tanto Eyo quanto Kasfir questionam a ideia de “tribalidade” e a separação rígida entre estilos tribais proposta por Fagg. Eles argumentam que a arte africana deve ser compreendida dentro de um contexto mais amplo, levando em conta as influências e interações culturais, bem como as mudanças sociais e históricas pelas quais as sociedades africanas passaram.

Mas Fagg é para Rubin uma de suas principais referências em *Primitivism*, onde chega a afirmar que a arte africana é “produto e função do sistema tribal” (RUBIN, 1984, p. 53). Rubin também analisa os objetos africanos separando-os por etnia, sem considerar, em nenhum momento, uma diversidade possível dentro dela, nem uma correlação entre diferentes sociedades. É crucial reconhecer as mudanças significativas que ocorreram nos territórios africanos sob a pressão do capitalismo e da globalização. Levando em conta estes aspectos, seria possível realizar análises mais precisas das expressões artísticas de culturas complexas como a Yorubá, sem deixar-se apanhar por arcaísmos e noções evolucionistas ou isolacionistas⁶². A crítica de Rubin a Eyo se concentra no uso do termo “primitivismo”, mas o curador americano desconhece ou despreza a colaboração de Eyo para a contextualização

⁶¹ Ver: KUPER, Adam. *The Invention of Primitive Society*. London: Routledge, 1988.

⁶² Sobre a invenção da unidade cultural Yorubá: DOORTMOND, Michel R. “The Invention of the Yorubas: Regional and Pan-African Nationalism Versus Ethnic Provincialism”. In: FARIAS, P. F.de Moraes; BARBER, Karin (ed.). *Self-Assertion and Brokerage: Early Cultural Nationalism in West Africa*. Birmingham: University African Studies, Série 2, 1990.

da arte negra africana nos Estados Unidos nos anos 1970 e 80. O ponto central da questão não deveria ser, portanto, um deslocado termo “primitivismo” no texto, mas sim compreender a intenção de Eyo em seus esclarecimentos sobre a arte e a cultura africanas.

Em relação à “arte tribal”, Rubin também faz referência à coleção de ensaios organizada pelo belga Daniel Biebuyck (1925-2019), estudioso da arte da África Central, intitulada *Tradition and Creativity in Tribal Art*, publicada em 1969⁶³. A principal questão abordada nesta pesquisa era o debate sobre a possibilidade de um artista ter criatividade, originalidade individual e inovação consciente em um contexto tradicional. Vale ressaltar que essa não era uma discussão nova nos anos 1960. O antropólogo da arte Franz Boas, em *Primitive Art*, de 1927, já enfatizava o papel da individualidade criativa no fazer artístico “primitivo”, propondo um estudo sobre o estilo dos povos indígenas da costa noroeste dos Estados Unidos, que incluía usos meramente ornamentais, contradizendo, assim, a ideia de uma finalidade unicamente “mágica”. Para Rubin, a originalidade e a inovação nestes contextos, sobretudo se resultassem de influências europeias, poderiam acarretar uma “perda de convicção estética”, tornando estes objetos inautênticos. No entanto, ele reconhece o valor do talento individual nesse processo:

Ainda se diz às vezes que a arte tribal tradicional era uma criação coletiva, e não individual, envolvendo repetição constante de fórmulas estabelecidas, para as quais o escultor individual trouxe pouco além da habilidade artesanal. Minha própria experiência com esta arte, ao contrário, confirmou para mim a suposição de que a boa arte é feita apenas por indivíduos talentosos (RUBIN, 1984, p. 20).

Rubin também se refere ao talento individual para comparar as civilizações: “enquanto o nascimento de um artista muito talentoso é uma coisa rara em qualquer civilização, apenas algumas culturas fornecem um contexto para o seu florescimento” (idem, p. 21). De acordo com Rubin, a Europa, devido a seu contexto apropriado, teria uma quantidade superior de artistas talentosos, enquanto constata “o nível de qualidade geralmente baixo da maioria das artes tribais” (idem). Por um lado, Rubin afirma que “a arte tribal expressa antes um sentimento coletivo do que

⁶³ BIEBUYCK, Daniel P. (ed.). *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Los Angeles: University of California Press, 1969.

um individual” (idem, p. 36), mas, por outro, admite que “escultores individuais tiveram uma liberdade muito maior (...) do que supuseram muitos críticos” (idem, p. 11).

Segundo Sally Price, não seria um caso atípico nos anos 1980, a combinação dessas duas ideias, a criatividade coletiva e o talento individual (2000, p. 90). Ela cita, como exemplo, o estudo da arte Igbo na Nigéria, por Herbert M. Cole e Chike C. Aniakor⁶⁴, em que observaram que “é possível reconhecer mãos individuais nas esculturas Igbo, assim como na maior parte da arte africana, e os artistas eram e são bem conhecidos localmente” (idem, p. 24). Price acrescenta:

Exatamente do mesmo modo como considerar as artes exóticas como “anônimas” liberta os Ocidentais da árdua tarefa de determinar e reconhecer a autoria individual de peças específicas, afirmações de que os Primitivos não têm nenhum conceito correspondente à nossa noção de “obra de arte” dispensa-nos da necessidade de levar a sério os arcabouços estéticos indígenas (PRICE, 2000, p. 130).

No texto “Others Art - Our Art”, Price reforça a ideia de que a “arte ocidental” é frequentemente retratada como “campeã da individualidade do artista” em contraste com os artistas “primitivos”, vistos como “servos passivos de um tradição, seguindo fielmente as regras herdadas de seus ancestrais” (1989, p. 66). O artista imigrante paquistanês Rasheed Araeen (n. 1935) também argumenta que a ideia de “fixidez” das habilidades criativas do povo negro limitadas em suas “culturas tradicionais” é baseada no “determinismo étnico” na arte desenvolvida no final do século XIX (1987, p. 23). Araeen menciona o livro *The New Racism*, de Martin Barker⁶⁵, que afirma que o “novo racismo na Inglaterra hoje não é mais baseado na ideia de superioridade branca mas na manutenção de um status separado para o povo negro, baseado na diferença cultural” (BARKER, 1982 *apud* ARAEEN, 1987, p. 23). Da maneira semelhante, Lucy Lippard argumenta que o termo “arte étnica”, utilizado como uma alternativa menos ofensiva ao termo “primitivo” “para abranger as criações das pessoas ‘de cor’ ou estrangeiros, é uma forma de controle social

⁶⁴ Ver: COLE, Herbert M et al. *Igbo Arts: Community and Cosmos*. Los Angeles: Museum of Cultural History University of California, 1984.

⁶⁵ BARKER, Martin. *The New Racism: Conservatives and the Ideology of the Tribe*. Frederick Md: Aletheia Books; 1982

que limita as habilidades criativas das pessoas às realizações tradicionais de sua cultura” (2000, p. 407).

Segundo Price, nos Estados Unidos, o historiador da arte estadunidense Robert Farris Thompson (1932-2021) foi um dos primeiros a sublinhar o dinamismo da arte africana, “ênfatizando a faculdade criativa dos artistas” (PRICE, 1989, p. 66). Estudioso da cultura Yorubá, Thompson descreve a “acuidade crítica africana sobre a qualidade das peças”, sejam aquelas produzidas para o culto, sejam as que teriam fins mercadológicos (1973, p. 242). Para ele, valores associativos, como o mágico-religioso e a sensibilidade estética ou mesmo comercial, não se excluem mutuamente. Vale apontar aqui os dezessete critérios estéticos da cultura Yorubá descritos por Thompson: semelhança não exata e semi abstração; hiper mímese; visibilidade; suavidade brilhante (superfícies polidas e as sombras nas entrelinhas de incisões); proporção emocional, posicionamento adequado das partes do corpo; composição; delicadeza; contornos esculpidos e massa esférica completa; saliências; saliências desagradáveis; protuberâncias sinistras; angularidade agradável; retidão; simetria; habilidade; efebismo (gosto pela juventude) (idem, p. 252).

Rubin, como dito, acredita na ideia de “artistas talentosos” na arte “tribal”, mas discorda de Thompson quanto à existência de critérios estéticos, pois acredita que este discurso não deve ser confundido com a formação de “um corpo crítico escrito cumulativo, reflexivo e autorreferencial, como existe no Ocidente”. Para ele, “parte do que é representado como ‘crítica de arte’ africana parece principalmente uma resposta a estudiosos ocidentais e provavelmente é colorido por esse fato” (RUBIN, 1984, nota 71). Para o curador, corroborando a concepção histórica eurocêntrica, o pensamento crítico é privilégio do “Ocidente”. Nos anos 1980, muitos autores não considerados por Rubin já haviam feito uma revisão, tanto do seu entendimento sobre a arte africana, como do próprio primitivismo – como Carl Einstein, Roy Sieber, Robert Thompson, Susan Vogel, Lévi-Strauss, Clastres, Marshall Sahlins, Edward Said, Rasheed Araeen, Ekpo Eyo e outros. Além dos autores, Rubin exclui tanto o modernismo “não europeu” de suas análises e da exposição e não considera, por exemplo, os artistas negros americanos que durante o *Harlem Renaissance* também retratavam motivos africanos. Hal Foster chega a apontar como um “limite epistemológico do museu” (1985, p. 55) o fato do MoMA não conseguir rever o seu modelo formalista, já em decadência desde os anos

1970. Para ele, o que Rubin faz é “incorporar o exterior em seu momento originário (moderno) como primitivismo” (idem). As ausências são também bastante esclarecedoras sobre o pensamento cultural de Rubin, e, por extensão, do próprio MoMA, naquele 1984.

Se o teórico Graham Huggan afirma, como vimos no início do capítulo, que o exotismo pode ser descrito como uma espécie de circuito entre a “estranheza e a familiaridade” em relação a um ponto referencial (2001, p. 13), os termos “primitivo” e “tribal” exacerbam uma particularidade radicalmente distante deste ponto, que aqui se traduz como cânone da arte “ocidental”.

ESSENCIALISMOS IDENTITÁRIOS E A DISPUTA PELA MODERNIDADE

O presente capítulo concentra-se em cinco textos curatoriais das seguintes exposições: *Magiciens de la terre* e *The Other Story*, ambas realizadas em 1989; *Partage d'exotismes*, ocorrida em 2000; *Africa Remix*, em 2005; e *Modernités plurielles*, em 2013. O escopo de nossa análise se restringiu à exploração de como os curadores conceberam, nestes textos, as diferentes identidades culturais e sua relação ambivalente, contraditória ou oposicional com a modernidade. A inclusão de artistas contemporâneos “não ocidentais” nos espaços canônicos de arte euro-estadunidense gerou uma gama de afirmações dos curadores que desvelam, de um lado, o interesse e a demanda curatorial pela alteridade, e, de outro, evidenciam como a vinculação inextricável dos referidos artistas a suas “raízes culturais”, de modo essencialista, se revela na mesma operação discursiva que negava a estes a participação no “auto-proclamado modernismo ocidental” (KAELBLE *apud* SACHSENMAIER et al, 2002), por vezes reduzindo a interpretação de suas produções a perspectivas estereotipadas.

Magiciens de la terre foi idealizada e dirigida pelo curador francês Jean-Hubert Martin (n. 1944). A mostra ocorreu simultaneamente no Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou e no Grande Halle de La Villette⁶⁶, em Paris, de 18 de maio a 14 de agosto de 1989. Ao analisarmos o texto introdutório de Martin para o catálogo da exposição, o sistema de opostos, próprio do pensamento hegemônico da história da arte euro-estadunidense (ocidental x não ocidental; racionalidade x espiritualidade), se estabelece na diferenciação entre arte (ocidental) e cultura, criação ou criatividade (não ocidental). O site da exposição ainda hoje declara que a mostra reuniu 100 artistas⁶⁷ “do mundo inteiro” (“50 de

⁶⁶ Para mais informações sobre os motivos da ocupação da exposição em dois lugares, além de detalhes sobre patrocinadores, planos expográficos, a seleção e comissionamento dos artistas, ver: STEEDS, Lucy, et al (ed.). *Making Art Global (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989. Exhibitions Histories*. London: Afterall, 2013.

⁶⁷ Ver lista de artistas das exposições no Anexo A.

países ocidentalizados e 50 de países não-ocidentalizados”⁶⁸) selecionados por Martin, à época diretor do Centre Georges Pompidou⁶⁹.

⁶⁸ Ver o site do museu. Disponível em:

<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cTEXnL>. Acesso em 20 mar. 2023.

⁶⁹ Martin trabalhou, nessa exposição, junto a um comitê de concepção composto pelo curador belga Jan Debbaut (n. 1949), então diretor do Van Abbemuseum, na Holanda; pelo curador britânico Mark Francis, diretor da Fruitmarket Gallery, um espaço público em Edimburgo, na Escócia; e pelo curador francês Jean-Louis Maubant (1943-2010), diretor do centro de arte contemporânea do Nouveau Musée, em Villeurbanne. A equipe, portanto, reunia curadores europeus que ocupavam altos cargos de direção em museus na França, Holanda e Escócia. Não havia, na equipe, a presença de nenhum curador “não ocidentalizado”.

Fig. 9: Capa do catálogo da exposição *Magiciens de la terre*.



Fonte: <https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/magiciens-de-la-terre-48904>

No texto de Martin, arte é um termo de uso restrito aos “ocidentalizados” e negada aos “não ocidentalizados”. O curador explicita sua preocupação sobre o assunto ao afirmar que “foi prudente evitar, no título [da exposição], a palavra ‘arte’ que teria rotulado imediatamente criações provenientes de sociedades que não estão familiarizadas com esse conceito” (MARTIN, 1989, p. 11). Para o curador, *Magiciens* é uma oportunidade de provar sua “hipótese” inicial “quanto ao princípio da existência de uma criação real hoje fora de nossas redes” (MARTIN, 1989, p. 18). Subjacente ao pensamento de Martin está a ideia de que é no contexto Europeu, e, por extensão, estadunidense⁷⁰, que seria possível encontrar uma *réelle création* (criação real), ou seja, algo que se invente originalmente em contraposição à tradição e à cópia. Sua proposta é justamente encontrar artistas do “Terceiro Mundo” (*Third World*, termo utilizado por Martin), que conseguem se destacar de sua tradição, embora permaneçam essencialmente atrelados a suas “raízes culturais”. Nesta perspectiva generalizante, Martin reúne indistintamente cem artistas “não ocidentalizados” que se “destacam individualmente” em seus contextos de produção, como, por exemplo, Chéri Samba, Frédéric Bruly Bouabré, Alfredo Jaar, On Kawara, Esther Mahlangu e Rasheed Araeen, incluindo os brasileiros Cildo Meireles, Mestre Didi e Ronaldo Pereira Rego.

Vale aqui investigar o entendimento de Martin sobre seus termos *création* (criação) e *qualité créative* (qualidade criativa), utilizados como modo de distinção da produção artística moderna. O curador inicia o texto curatorial de *Magiciens* se referindo a dois artistas que influenciaram as bases conceituais da mostra: o francês Robert Filliou (1926-1987) e o alemão Joseph Beuys (1921-1986). Ambos são considerados por Martin “essenciais, cada um à sua maneira, para a comunicação do universo da exposição” (1989, p. 8), embora não tenham participado da mesma por terem falecido anos antes de sua realização (Martin tinha como critério a inclusão apenas de artistas vivos). Veremos como os conceitos de “criação” e “qualidade criativa” utilizados pelo curador estão ligados à atuação artística e crítica destes dois artistas, e, além disso, como ambos são utilizados como exemplos da “possibilidade de diálogo entre pessoas de culturas diferentes” (idem).

⁷⁰ Como afirma Björn Wittrock, existe a concepção geral de que os Estados Unidos teriam ascendido “ao *status* de marco histórico mundial”, ou seja, à era moderna. Ver: WITTRÖCK, Björn. “Modernity: One, None, or Many? European Origins and Modernity as a Global Condition”. *Daedalus*, v. 129, n. 1, pp. 31-60, Winter, Cambridge, 2000.

Podemos inferir que a influência de Robert Filliou, um dos artistas fundadores do grupo internacional Fluxus, se deve ao conjunto de sua obra – que conjugava ações reunindo economia, arte e o papel social do artista –, mas, mais especificamente, às ideias em torno da obra/conceito Criação Permanente. Entre 1965 e 68, Filliou e Georges Brecht abriram a loja/oficina Çedille qui Sourit (Cedilha Sorridente), também chamada de Centro Internacional de Criação Permanente, em Villefranche-sur-Mer, na França. A ideia era criar uma alternativa à economia capitalista, “produzindo e vendendo objetos e ideias inúteis, propondo trocas sociais que não eram monetárias, mas experienciais” (HIGGINS, 2002, p. 129). Uma “não escola” dedicada a múltiplas criações produzidas com materiais precários, como cartão, madeira e pedaços de barbante associados a textos e foto-montagens que designou por “anti-objects” (CAMPA et al., 2008, p. 340). Filliou assim o descreve: “em vez de usar a palavra 'arte' na maioria das vezes ao tentar inventar novos conceitos, pensei em nossa atividade como algo que envolve Criação Permanente. (...) É claro que a arte é apenas uma atividade” (FILLIOU, 1984, p. 8).

Em 1975, em uma parceria de Filliou com o artista Joachim Pfeufer, o Centro Internacional de Criação Permanente, apelidado como Le Poïpoïdrome, foi transformado no Protótipo 00, uma construção arquitetônica nômade para abrigar as ações. Em 1978, os artistas realizaram a exposição *Filliou and Pfeufer: the PoïPoï Foundation Pays Tribute to the Dogon and the Rimbaud*, com curadoria do próprio Jean-Hubert Martin, na área externa do Centre Georges Pompidou, que incluiu fotografias, vídeos e objetos evocativos da cultura africana Dogon. Se Martin estava interessado na criação de um “diálogo” da “arte ocidental” com objetos de outras culturas, o conceito de Criação Permanente funcionou bem como uma referência. Criado por Filliou e Brecht, esse termo era utilizado como um substituto à palavra arte para abarcar qualquer ação ou objeto inútil e efêmero em contraposição ao capitalismo. Para Martin, o conceito poderia ser utilizado para abarcar a produção cultural africana, ou qualquer outra “não ocidental”, nesse “estado criativo”.

Nesse sentido, também entrevemos a influência de Beuys, que, assim como Filliou, era integrante do grupo Fluxus. Martin menciona no texto curatorial de *Magiciens* a conhecida frase do artista alemão: “todos os indivíduos têm a capacidade e um potencial de criação” (MARTIN, 1989, p. 8). Esta ideia foi desenvolvida por Beuys originalmente no manifesto que escreveu junto ao escritor Heinrich Böll para a abertura da Universidade Livre Internacional para a Criatividade

e Pesquisas Interdisciplinares (FIU), fundada em seu ateliê em Düsseldorf, em 1973, onde passaram a acontecer cursos gratuitos e seminários. Segundo o manifesto:

A criatividade não se limita a pessoas que praticam uma das formas tradicionais de arte, e mesmo no caso dos artistas, a criatividade não se limita ao exercício de sua arte. Cada um de nós tem um potencial criativo que está oculto pela competitividade e pela busca de sucesso. Reconhecer, explorar e desenvolver o potencial criativo é a tarefa da escola. A criação - seja uma pintura, escultura, sinfonia ou romance - envolve não apenas o talento, a intuição, os poderes de imaginação e aplicação, mas também a capacidade de moldar o material que possa ser expandido para outras esferas sociais relevantes... Não é objetivo da escola desenvolver orientações políticas e culturais, formar estilos ou fornecer protótipos industriais e comerciais. Seu principal objetivo é encorajar, descobrir e promover o potencial democrático e a sua expressão (BEUYS; BÖLL, 1979).

No diálogo de Beuys com Friedhelm Mennekes no livro *Beuys zu Christus* (Beuys para Cristo), o artista oferece uma explicação de sua famosa noção de que todo mundo é um artista, na qual ele se refere a uma potencialidade inerente a todos (THOMPSON, 2011, p. 89). Em resposta à Mennekes, Beuys aprofunda a questão:

O artista tornou-se completamente suspeito para mim, sobretudo porque se sente reduzido e, por assim dizer, parte dos velhos sistemas: o artista deve ser pintor ou escultor ou um dançarino ou um poeta ou qualquer coisa que as pessoas chamam de "cultural". Eu realmente não quero dizer isso. Em vez disso, cada pessoa é um artista que exige muito mais da humanidade do que os artistas são capazes de atingir se pintarem quadros maravilhosos. OK. Que tem um certo valor. Mas para o futuro da humanidade isso não é crucial. O que é crucial, digamos assim, é relacionar o conceito "artista" a cada pessoa e simplesmente à sua própria obra. O conceito ampliado de arte que afirma 'cada pessoa é um artista' não é fácil, embora seja muito necessário para a arte. Um catador de lixo pode fazer isso no sentido de uma arte mais cedo do que um pintor, mas isso permanece em aberto. Não podemos dizer quem realiza isso em sua linha de trabalho. Por enquanto, parece que os artistas queriam o mínimo (BEUYS; MENNEKES apud THOMPSON, 2011, p. 89).

Na medida em que Beuys amplia o conceito de arte ao incluir qualquer trabalho em um "potencial criativo", mesmo os "catadores de lixo", ele reduz a

importância da obra de arte para a sociedade, sobretudo as canônicas, “pintura” e “escultura”. Para Martin esse entendimento é crucial, pois sua curadoria parte “da ideia de uma investigação sobre a *criação* no mundo atual” (MARTIN, 1989, p. 8). A operação subjacente à inclusão de “criadores” do “Terceiro Mundo” em um espaço dedicado ao cânone, como o Centre Georges Pompidou⁷¹, viabiliza-se reservando a palavra “arte” para os “ocidentalizados”, distinta ontologicamente do “potencial criativo” que tanto Beuys como Martin vislumbram entre os “não-ocidentais”⁷².

A ideia de uma oposição entre “arte” ocidental e “criação” não ocidental não é dita de maneira explícita por Martin, mas é o que ambigualmente pode-se compreender pelo uso do vocabulário dirigido a um e a outro. Outro trecho também parece corroborar esse sentido de divisão de perspectivas, quando o autor explica como pensou a divisão de responsabilidades curatoriais:

A ideia surgiu imediatamente de nos associarmos a especialistas do Terceiro Mundo para participar na elaboração do conceito e na escolha dos artistas. Rapidamente ficou evidente que não tínhamos conhecimento de especialistas do Terceiro Mundo que compartilhassem nossos conhecimentos e gostos em arte contemporânea ocidental (MARTIN, 1989, p. 8).

A ambiguidade presente nesse comentário reside na dificuldade do leitor em discernir se o curador francês simplesmente não está ciente de profissionais que compartilham de seu conhecimento e gosto, ou se esse desconhecimento indica a inexistência de especialistas provenientes do “Terceiro Mundo”.

⁷¹ Aberto ao público em 1977, o Centre Georges Pompidou realizou exposições, em sua maioria, monográficas, e algumas coletivas reunindo artistas consagrados modernos e contemporâneos europeus e estadunidenses (mas também russos, poloneses e japoneses, dentro da perspectiva vanguardista). Entre 1977 e 1989, ano de realização de *Magiciens de la terre*, apenas duas exposições incluíram obras produzidas em outros contextos, identificadas como objetos etnográficos; a saber, a mostra *Musée des sacrifices, musée de l'argent*, em 1979, e *Cartes et figures de la terre*, em 1980. Andreas Huyssen, no texto “The Search for Tradition: Avantgarde and Postmodernism in the 1970s”, publicado no livro *After the Great Divide*, descreve como o modernismo e as vanguardas históricas europeias, incluindo a russa, passaram a ser tomadas como tradição artística nos museus mais importantes na Europa e nos Estados Unidos nos anos 1970, sendo o Centre Georges Pompidou um exemplo desta investida.

⁷² Diferente do argumento de Martin, que nega o uso da palavra arte para artistas não ocidentais, o historiador da arte estadunidense George Kubler (1912-1996), em *The Shape of Time*, publicado originalmente em 1962, argumentou sobre a necessidade de se ampliar a concepção da arte para incluir uma gama muito mais ampla de artefatos humanos ao longo de um período mais extenso do que teria sido normal dentro da disciplina da história da arte. Em termos artístico-históricos, ele é crítico à concepção wolffliniana de estilos em evolução que estava por trás de grande parte da teoria modernista.

Outra ideia central no texto de Martin, portanto, é que a exposição seria um diálogo possível entre mundos. Como exemplo desta possibilidade de diálogo, no texto de *Magiciens* Martin menciona que, na ocasião da exposição de 1978, Filliou e Pfeufer foram ao Mali mostrar à comunidade Dogon sua empreitada em Paris, e a recepção foi, segundo Martin, “calorosa” (1989, p. 8). O curador também menciona como exemplo da possibilidade de diálogo a visita de Beuys ao Dalai Lama, em 1982, no Tibet. Martin desconsidera ou desconhece, no entanto, que a visita foi um “desastre”, terminando com o xamã expulsando o artista do encontro. Beuys tinha a pretensão de demonstrar as soluções sobre os conflitos entre a China e o Tibete e isso não fora bem recebido pelo líder religioso. Entretanto, considerando o interesse manifestado por Martin em um paradigma intelectual que fomentasse a interlocução entre as “culturas” do mundo, delineadas em dicotomias (racional x mágico; arte x criação), torna-se plausível que Beuys tenha figurado em seu horizonte referencial. Por exemplo, o termo “Eurásia”, empregado por Beuys em uma série de suas obras, traduzia a aspiração do artista em amalgamar os pilares do racionalismo ocidental com o espiritualismo oriental. A noção de um diálogo intercultural, tanto em Beuys quanto em Martin, está intrinsecamente vinculada a essa dualidade⁷³.

Martin propôs, além disso, que a exposição fosse um campo de diálogo nos moldes dos gabinetes de curiosidade, “um lugar de maravilhamento e conhecimento onde um desperta o outro e onde o jogo das semelhanças e das analogias não teme o singular e a exceção” (MARTIN, 1989, p. 11). Para Martin, é prerrogativa da exposição comparar e destacar as semelhanças estéticas das diferentes e antagônicas manifestações culturais, demarcando, no entanto, suas singularidades. Ele afirma, na entrevista para Buchloh:

Concebemos a exposição como uma situação na qual ocorrem relações dialógicas entre os artistas dos centros ocidentais e aqueles das chamadas margens geopolíticas. Mas esta exposição também estabelecerá outros tipos de relações interculturais, por exemplo, entre a forma como a repetição de modelos idênticos funciona na pintura tibetana de Tangka e no trabalho de um pintor contemporâneo como Daniel Buren, que consistentemente repetiu o modelo que estabeleceu para si mesmo no final dos anos 1960 (MARTIN, 1986 apud STEEDS, 2013, p. 235).

⁷³ Nossa afirmação baseia-se no modo como Martin seleciona as referências a Beuys e não necessariamente é uma conclusão sobre toda a obra deste artista. Sobre os binarismos geo-histórico-sociais, ver: HOERNING, Johanna. “Dividing the ‘World’”. In: BARTMANSKI, Dominik. *Considering Space: A Critical Concept for the Social Sciences*. London: Routledge, 2023.

Se, como vimos, as relações dialógicas propostas por Martin se baseiam na ideia de encontro entre polos distintos e afastados em espectros geográfico-culturais, o que também se articula intrinsecamente neste pensamento é a percepção de que as identidades culturais podem ser compreendidas como isoladas e pertencentes a contextos específicos.

Sobre esse assunto, analisaremos três assuntos tratados pelo curador no texto curatorial publicado no catálogo da exposição, intitulado *Préface* (Prefácio)⁷⁴, que, articulados, corroboram para nossa compreensão de como Martin articula a noção de identidade dos artistas “não ocidentais”. São eles: a substituição da identidade nacional pela cultural, a ideia da obra de arte como representante de sua cultura e o próprio conceito de cultura que Martin emprega.

Em 1986, ano em que o patrocínio para a realização de *Magiciens* foi confirmado, Martin escreveu o primeiro texto sobre a exposição intitulado *The Death of Art - Long Live Art* (A morte da arte - vida longa à arte), onde afirmou que “os artistas serão apresentados como indivíduos por mérito próprio, representando suas próprias culturas e não seu governo ou país específico” (MARTIN, 1986 apud STEEDS, 2013, p. 216). Posteriormente, no texto curatorial publicado no catálogo de 1989, Martin afirmou: “os artistas foram selecionados como indivíduos provenientes *de facto* de sua cultura, dos quais eles são representantes” (1989, p. 10). Pode-se inferir, a partir destes dois trechos, que o curador, ao mesmo tempo em que critica as identidades nacionais, mantém a cultura, uma espécie de amálgama étnico, social, moral e estético do contexto local, como referência e base para a criação⁷⁵. A produção de objetos, portanto, é compreendida por Martin como uma resposta ao lugar em que foi produzida, de tal modo que a particularidade local deve ser visualmente exposta. Essa ideia também se revela nos três primeiros critérios para a seleção dos artistas descritos tanto no texto curatorial de 1986 como depois, na versão de 1989, quais sejam: “originalidade e invenção em relação ao contexto cultural”; “a relação do artista com seu ambiente cultural, que pode ser de adesão ou crítica”; e “a situação do artista em relação à comunidade, que deve ser

⁷⁴ MARTIN, Jean-Hubert. *Préface*. In: *Magiciens de la terre*. Paris: Centre Pompidou, 1989 (catálogo de exposição). Republicado em GUASCH, Anna Maria (org.). *Los Manifestos del arte postmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000, pp. 347-335; e em MARTIN, Jean-Hubert. *L'art au large*. Paris: Flammarion, 2012.

⁷⁵ Sobre a substituição do nacional pelo cultural, ver: Chaney, David. *The Cultural Turn: Scene-Setting Essays on Contemporary Cultural History*. London: Routledge, 1994.

apreciada de forma significativa na obra” (MARTIN, 1989, p. 19). O curador reafirma a condição, para ele primordial, de que a obra está relacionada de maneira original e inovadora, seja em conformação com ou como crítica ao “ambiente cultural” em que foi criada.

Martin ataca mais explicitamente as identidades nacionais na entrevista para Benjamin Buchloh, em 1989, meses antes da abertura da exposição, afirmando que ele queria evitar os “erros” da Bienal de Paris, “quando os artistas eram selecionados por comissários nacionais que escolhiam apenas aqueles que, em sua opinião, mereciam o selo oficial de autoridade cultural e política”. Para ele, o resultado deste modelo “foi um desastre de cultura oficiosa e oficial” (MARTIN, 1986 apud STEEDS, 2013, p. 225). De todo modo, embora Martin se desfaça das escolas nacionais como constantes influentes da produção artística⁷⁶, permanece ainda o entendimento da obra de arte como representante de seu lugar de origem⁷⁷. A substituição do conceito de nação pelo termo cultura, no texto de Jean-Hubert Martin, reside na intenção de confrontar as escolas nacionais e seus modelos oficiais, mas mantém a ideia de uma unidade interna coerente local que, no entendimento de Martin, se encontra de certa forma vinculada a seu território geográfico.

Trata-se, aqui, de se perguntar sobre as bases epistemológicas que fundamentam as elaborações de Martin acerca da obra de arte enquanto representante de sua cultura local. No livro *Toward a Geography of Art*, o historiador da arte estadunidense Thomas DaCosta Kaufmann faz uma detalhada apresentação, a partir da qual trazemos alguns exemplos, das ideias sobre como o clima ou a localização geográfica exerciam uma influência sobre a produção cultural – concepção que consolidou a ampla percepção da arte como representante da região específica em que foi criada. As escolas artísticas relacionadas às diferentes nações, além de outros aspectos como clima e raça, já estavam presentes no influente *Geschichte der Kunst des Alterthums* (História da Arte Antiga), do historiador e arqueólogo alemão Johann Joachim Winckelmann⁷⁸ (1717-1768), de 1764, que expôs sua crença nas diferenças nacionais relacionadas aos efeitos da

⁷⁶ A abolição das representações nacionais já vinha sendo colocada em prática em diversas bienais, como por exemplo, a de 1981, dirigida por Zanini.

⁷⁷ A valorização do local em detrimento do nacional é uma ideia em voga ainda hoje.

⁷⁸ Ver: WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.

temperatura e do clima como uma constante a ser considerada na compreensão da arte. Segundo Kaufmann, para Winckelmann, “essas distinções eram inatas, pois ele comparava as diferenças de povos encontrados em diferentes países com as diferenças encontradas entre espécies de animais” (KAUFMANN, 2004, p. 37). O pressuposto da influência do contexto geográfico, do clima e da topografia no desenvolvimento artístico-cultural de uma nação ou de um povo perdurou ao longo das gerações subsequentes no desenvolvimento da disciplina na Europa. No século XIX, o conceito hegeliano *Volksgeist* (espírito de um povo) se referia à ideia de que a cultura, a arte e as características de um determinado grupo humano são expressões intrínsecas de sua identidade coletiva demarcada regionalmente. O termo foi aplicado por historiadores da arte influentes como os alemães Carl Schnaase⁷⁹ (1798-1875) e Johann Herder⁸⁰ (1744-1803), para os quais a terra e o clima predispõem os artistas a certas formas de criação. Schnaase, por exemplo, chega a afirmar que cada artista possui uma “consciência nacional” (SCHWARZER, 1995, p. 27). Se o “espírito de um povo” é uma noção mais explicitamente ligada à teoria alemã, outros países europeus também pressupunham a identidade nacional como categoria artística (KAUFMANN, 2004, p. 44). Kaufmann cita como exemplo o historiador francês Seroux d’Agincourt (1730-1814), que sublinhou a importância do clima e dos materiais disponíveis como base para o estilo nacional⁸¹; o influente crítico de arte inglês John Ruskin (1819-1900), que no livro *The Stones of Venice*, de 1853⁸², investiga o impacto da geografia na arte veneziana; e, na Itália, a *Storia pittorica*, de Luigi Lanzi (1732-1810), publicada originalmente em 1792, mas republicada em vários compêndios até 1850, que consolida a corrente histórica das escolas nacionais⁸³ (KAUFMANN, 2004, p. 45). O historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905), da chamada Escola de Viena, por exemplo, cunhou o termo *Kunstwollen* (intenção artística) para designar a ideia de uma intenção subjacente e

⁷⁹ Ver: SCHNAASE, Carl. *Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert*. Düsseldorf: Buddeus, 1879; SCHNAASE, Carl. *Die Völker des Orients*. 2ª ed. Düsseldorf: Buddeus, 1866. Seus livros não foram traduzidos para o português.

⁸⁰ Ver: HERDER, Johann Gottfried von. *Johann Gottfried von Herder's Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst*. Tübingen: Cotta, 1806. Seus livros não foram traduzidos para o português.

⁸¹ Ver: D'AGINCOURT, Jean Baptiste Seroux. “Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au ive siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe: Ouvrage Enrichi de 325 Planches”. 5. Torino: Arago, 2005 [1823].

⁸² Ver: RUSKIN, John. *The Stones of Venice*, v. I (of III). San Francisco: Chronicle, 2017.

⁸³ Compêndio republicado recentemente: LANZI, Luigi et al. *Storia pittorica della italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*. Torino: Giulio Einaudi, 2022.

distintiva que impulsiona a criação artística em determinado contexto cultural e histórico. “Cada período e cada lugar tem seu próprio Kunstwollen”, afirma Riegl (KAUFMANN apud HOLEY; MOXEY, 2002, p. 74).

Quanto à identidade nacional, pode-se verificar uma imbricada articulação discursiva em relação ao conceito de raça fixada ao solo nativo. A raça, atrelada também ao termo sangue, seria outro componente determinante para a produção artística. O historiador da arte austríaco Josef Strzygowski (1862-1941) utiliza a expressão *Lage, Blut und Boden* (lugar, sangue e solo) em seus ensaios dedicados à arte indo-europeia e indiana⁸⁴. *Blut und Boden* também foram as constantes utilizadas pelo historiador da arte austro-húngaro Paul Frankl (1878-1962), que sistematizou a formação das escolas nacionais da arte em torno destes termos em seu livro *Das System der Kunstwissenschaft* (O sistema das escolas artísticas), de 1938⁸⁵. Além disso, a busca por uma constante que identificasse a arte nacional favoreceu a ideologia racista de autores ligados ao Terceiro Reich nos anos 1930, como o historiador da arte alemão Kurt Karl Eberlein (1890-1944), que escreveu o texto *Was ist deutsch an der deutschen Kunst?* (O que é alemão na arte alemã?), em 1934⁸⁶. O historiador da arte anglo-austríaco Dagobert Frey (1883-1962), simpatizante do nazismo, buscou a essência da arte inglesa condicionada por “atitudes raciais”, de um lado, e pelo lugar, cultura e religião, por outro⁸⁷ (KAUFMANN, p. 80). No período pós-guerra, as ideias acerca do tema não desapareceram. A raça passou a substituir paulatinamente as referências sobre a geografia natural, o clima e a topografia como definidoras das identidades nacionais. O historiador da arte alemão Erwin Panofsky (1892-1968), por exemplo, enfatizou o componente racial na formação do estilo. Em um ensaio de 1953, sobre o Rolls-Royce Radiator, ele reafirma as ideias de Frey, mesmo sem citá-lo, ao dizer: “a face do Rolls-Royce... continuou refletindo a essência do caráter britânico por mais

⁸⁴ Ver, por exemplo, o livro republicado em inglês: STRZYGOWSKI, Josef. *The Influences of Indian Art*. Andhra Pradesh: Indological Book Corp, 1979.

⁸⁵ FRANKL, Paul. *Das System der Kunstwissenschaft*. Brunn: Rohrer, 1938.

⁸⁶ EBERLEIN, Kurt Karl; JEUTHE, Gesa. “Was Ist Deutsch in Der Deutschen Kunst? (1934)”. In: FLECKNER, Uwe; STEINKAMP, Maike Steinkamp (ed.). *Gauklerfest Unterm Galgen: Expressionismus Zwischen "nordischer" Moderne und "entarteter" Kunst*. Berlon/Boston: De Gruyter, 2015, pp. 164-172

⁸⁷ Ver: FREY, Dagobert. *Das Englisches Wesen in der Bildenden Kunst*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1942.

de meio século" (PANOFKY, 1955, p. 328 apud KAUFMANN, 2004, p. 92)⁸⁸. Por sua vez, o historiador da arte britânico Nikolaus Pevsner (1902-1983) escreveu *The Englishness of English Art* (A inglesidade da arte inglesa)⁸⁹, publicado em 1956, com as mesmas premissas racialistas de Dagobert Frey, buscando compreender como as características nacionais e raciais são expressas na arte⁹⁰. O influente filósofo e historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945) também usou os termos *Boden und Rasse* (solo e raça) como constantes para determinar as diferenças nacionais⁹¹. Assim como o historiador da arte austríaco Otto Pacht (1902-1988), ligado à Segunda Escola de Viena, seguiu aplicando as constantes (lugar, nação, cidade) a diferentes formas de interpretação da arte⁹². Considerações sobre o caráter nacionalista e racial como condições inerentes à produção cultural e artística continuam a informar o discurso recente de forma imbricada. Obras de autores como a do historiador da arte britânico Michael Baxandall (1933-2008), em seu estudo sobre a escultura em madeira alemã do século XV, de 1972⁹³, e da historiadora da arte estadunidense Svetlana Alpers (1936), em sua busca sobre o que é típico na arte e na cultura holandesa do século XVII, em livro publicado em 1983⁹⁴, compartilham algumas das premissas dos historiadores acima mencionados⁹⁵.

É fato que não explicitamos, nesta breve apresentação, as particularidades conceituais dos usos dos termos nação e raça pelos autores citados, mas podemos descrever, em termos gerais, que as identidades nacionais expressam, por meio da

⁸⁸ PANOFKY, Erwin. "Three Decades of Art History in the United States: Confessions of a Transplanted European". In: *Meaning in the Visual Arts*. New York: Garden City, 1955, p. 328.

⁸⁹ Ver: PEVSNER, Nikolaus. *The Englishness of English Art*. Harmondsworth: Penguin Books, 1964 [1956].

⁹⁰ Para um aprofundamento sobre o modo como Pevsner aborda a etnicidade em termos raciais essencialistas, de modo similar a Frey, ver: ALEXANDER, James Graham J. "Medieval Art and Modern Nationalism". In: OWEN-CROCKER, Gale R.; GRAHAM, Timothy [ed.] *Medieval Art: Recent Perspectives. A Memorial Tribute to CR Dodwell*. Manchester, 1998, p. 206-207

⁹¹ Ver a edição brasileira: WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.

⁹² Ver: PÄCHT, Otto. *The Practice of Art History: Reflections on Method*. London: Harvey Miller, 1999.

⁹³ Ver: BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.

⁹⁴ Ver: ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

⁹⁵ Sobre a imbricada relação da formação moderna dos Estados-nação com o racismo a partir de um esforço de complexificação e "dessencialização" destes termos, ver: RATTANSI, Ali. "Western Racisms, Ethnicities and Identities". In: RATTANSI, Ali; WESTWOOD, Sallie (ed.). *Racism, Modernity and Identity - On the Western Front*. Cambridge: Polity Press, 1994.

língua, arte e religião, por exemplo, aquilo que se instituiu oficialmente como pretensa unidade no âmbito político-simbólico dos estados-nação, enquanto que raça foi um termo elaborado inicialmente no âmbito científico para uma equivocada diferenciação biológica, e por consequência, de distinção social.

Nos anos 1980 e 90 é possível analisar um arrefecimento da desconstrução da noção de identidade nacional, já em revisão desde dos anos 1960, nos discursos sobre a contemporaneidade, ou no que se convencionou chamar pós-modernismo. Por sua vez, Stuart Hall questiona: “mas o que, então, está tão poderosamente deslocando as identidades culturais nacionais, agora, no fim do século XX?”(1992a, p. 299). Termos como "raízes culturais", "etnia" e "multiculturalismo" ganharam proeminência nos anos 1980, refletindo uma tentativa de interpretar alteridades que transcendiam os limites territoriais do Estado-nação. Esta mudança de compreensão foi impulsionada por eventos globais, como a intensificação das migrações, as políticas públicas voltadas para imigrantes em países europeus, o advento da World Wide Web, a queda de regimes comunistas e a emergência de uma nova economia globalizada, entre um conjunto de outros fatores. No entanto, um exame crítico é essencial para determinar se tais termos representam uma verdadeira mudança epistemológica em relação à diversidade, ou se são meramente modificações terminológicas que matizam compreensões que ainda carregam um modelo essencialista de pensar as culturas.

Por sua vez, o termo cultura⁹⁶, tal qual utilizado por Martin, relaciona-se com a concepção, que embora persista na contemporaneidade, foi originada no final do século XVIII, na Alemanha, segundo o filósofo húngaro Gyorgy Markus (1934-2016).

⁹⁶ A palavra "cultura" foi interpretada e usada de diferentes maneiras por cada idioma, cada um com suas nuances. Em termos gerais, a palavra foi inicialmente empregada em relação ao refinamento e polidez da mente e da conduta humana. Segundo Gyorgy Markus, no século XVII, o termo passou também à caracterização de sociedades inteiras. Cultura começou a significar a condição social geral que permite às pessoas viverem em uma sociedade organizada e bem ordenada, avançada em confortos materiais, possuindo modos "educados", urbanos e ricos em realizações intelectuais, ou seja, se aplicando à distinção entre sociedades, isto é, entre povos "culturados" e os considerados selvagens ou bárbaros, como visto nos escritos de Montaigne, por exemplo. Embora o conceito social de cultura tenha suas raízes na dicotomia "selvagem/civilizado", ele também permitiu que as diferenças entre os povos fossem vistas em termos de graduações. No século XVIII, Voltaire expressou a ideia de que, enquanto a natureza fornece unidade, a cultura produz diferenças. À medida que o conceito de cultura evoluiu, ele foi um dos fatores para a compreensão da unidade e da universalidade humanas em toda a diversidade e distinção de sociedades e épocas. No entanto, também gerou divisões, tornando certos grupos "exóticos" ou "primitivos", dignos de estudo antropológico. A ideia de cultura desempenhou um papel crucial no iluminismo europeu, buscando educar e elevar os "incultos" ao status de sujeitos racionais. Ver: MARKUS, Gyorgy. "Culture: The Making and the Make-up of a Concept (An Essay in Historical Semantics)". *Dialectical Anthropology*, v. 18, n. 1, 1993, pp. 3-29.

Foi durante as discussões alemãs dos anos 1770 e 1780 que "cultura" passou a designar a totalidade de obras que resultam da criatividade humana e que modificam nossa "constituição natural" (MARKUS, 1993). O filósofo alemão Johann Gottfried Herder (1744-1803), por exemplo, é uma figura-chave para esta formulação, propondo a cultura como uma série de realizações herdadas e transmitidas socialmente, que engloba tudo o que diferencia a vida humana da existência animal⁹⁷ (MARKUS, 1993, p. 19). Nesta perspectiva, a formação da sociedade, assim como das identidades individuais, está subjugada inescapavelmente ao domínio da cultura, que transcende o natural⁹⁸. Este pensamento também assume conceitualmente um papel imperativo na análise da obra de arte do século XIX, que passa a ser identificada como representante inevitável e inexorável de sua cultura.

Não pretendemos, com este breve panorama sobre a questão, elaborar uma crítica radicalmente antagônica às possíveis influências da cultura local na produção artística. Segundo o crítico literário palestino-estadunidense Edward Said (1935-2003), todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos portando "geografias imaginadas"⁹⁹ (SAID, 1978). Torna-se compreensível, deste modo, o entendimento sobre a existência de formas culturalmente específicas de modernidade, moldadas por heranças culturais distintas e por condições sociopolíticas locais. Mas o que se questiona é a ideia de que as sociedades da periferia são lugares 'fechados' – "eticamente puros, culturalmente tradicionais e intocados pelas rupturas da modernidade" (HALL, 2017, pp. 120-121). Para Hall, "esta é uma fantasia ocidental sobre a 'alteridade': uma 'fantasia colonial' sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como 'puros' e de seus lugares exóticos apenas como 'intocados'" (HALL, 2017, p. 120). É importante ressaltar, no entanto, que declarações como as de Jean-Hubert Martin podem dar origem a essencialismos, que tendem a cristalizar identidades em estereótipos, isolando-as em seus "contextos tradicionais". Além disso, há a questão

⁹⁷ Ver: HERDER, Johann Gottfried von. *Philosophy of the History of Man*. Londres, 1800.

⁹⁸ Benedict Anderson, ao afirmar que a nacionalidade é um "artefato cultural" também está, neste sentido, incluído neste sistema de pensamento.

⁹⁹ Esse conceito foi adotado posteriormente por outros autores, como pelo geógrafo britânico Gregory Derek nos livros *Geographical Imaginations* (Oxford: Blackwell, 1993) e *The Colonial Present* (Oxford: Blackwell, 2004).

de desconsiderar a presença da modernidade, do modernismo e da arte, em si, fora do contexto europeu e estadunidense.

Martin parece desconsiderar a circulação de pessoas, objetos e ideias engendrada pelo colonialismo, pelos movimentos migratórios, pela institucionalização da arte em diversos países fora da Europa (com a abertura de escolas de arte, museus, galerias e a formação de coleções públicas desde o século XIX) e a posição, já bem estabelecida em 1989, mesmo com toda sorte de contradições e diferenças, da arte moderna e contemporânea em contextos “não ocidentais”. O que podemos depreender do texto curatorial, portanto, é que sua concepção sobre as identidades culturais está atrelada, em muitos aspectos, a um certo essencialismo bastante característico do século XIX e seus modelos de representação¹⁰⁰.

O essencialismo cultural foi descrito pela cientista política estadunidense Anne Phillips, didaticamente, no artigo *What's Wrong with Essentialism?*, onde a autora identifica e discute quatro significados distintos do termo. O primeiro é o processo de supergeneralização, que atribui uma característica a todas as pessoas incluídas numa categoria: “(todas) as mulheres são atenciosas e empáticas, (todos) os africanos têm ritmo, (todos) os asiáticos são orientados para a comunidade” (2010, p. 47), ela afirma. No segundo significado, o essencialismo toma forma quando “características são atribuídas não aos indivíduos que compõem uma categoria específica, mas à própria categoria”, como por exemplo, as categorias de nacionalidade e cultura, compreendidas como uma “entidade em si”. Nesta versão do essencialismo, há um processo de naturalização das diferenças que são, em verdade, construídas social e historicamente. A terceira versão do uso do termo é a “invocação de uma coletividade como sujeito ou objeto da ação política” (“a classe trabalhadora”, “mulheres”, “mulheres do Terceiro Mundo”), em um movimento que parece presumir um grupo homogeneizado e unificado. O quarto significado do termo, segundo a autora, é o essencialismo em “sua forma normativa”, quando uma característica atribuída a uma pessoa ou categoria “não podem ser questionadas ou modificadas sem minar assim o seu direito de pertencer ao grupo” (idem, p. 57). Ela

¹⁰⁰ Evidente que ao apontarmos a posição essencialista de Martin não estamos afirmando que não existam povos e sistemas de pensamento outros que não integram os paradigmas clássicos da arte institucionalizada formados historicamente no contexto europeu. O problema é que a substituição pelo termo magia, como no caso do texto curatorial de *Magiciens*, leva a compreensões que podem também não ser adequadas.

cita como exemplos desta espécie de “coerção categórica” os enunciados: “você não é realmente lésbica se também se relacionar com homens; você não é realmente da classe trabalhadora se gosta de ópera; você não é realmente muçulmano se tolera não-crentes” (idem). A autora permite-nos ver, portanto, que a questão é por vezes de gradação e não de diferenças acentuadas entre estes significados.

O artista paquistanês Rasheed Araeen¹⁰¹, um dos artistas participantes da exposição *Magiciens de la terre*, escreveu, em 1989, “Our Bauhaus, Others Mudhouse”, uma crítica contundente ao essencialismo subjacente ao texto curatorial de Martin. Segundo Araeen, o curador francês utiliza as mesmas suposições de mostras anteriores que excluem o artista “não ocidental” “do domínio da arte moderna”. Se o modernismo não era o tema principal de *Magiciens*, para Araeen, a exposição se baseia, de todo modo, “na suposição de que outras culturas ainda não responderam de forma criativa ao modernismo (...) ecoando o essencialismo das teorias culturais raciais do século XIX, de acordo com as quais as culturas pertencentes a diferentes raças permanecem puras para sua sobrevivência” (ARAEEN, 1989 apud STEEDS, 2013 p. 238). Araeen pergunta: “outras culturas, apesar de seus contatos com o Ocidente, ainda não possuem uma consciência moderna? Ou se o fizeram, isso não é importante para sua criatividade?” (idem). O ponto importante para Araeen é que outras culturas já aspiraram à modernidade e, como resultado, mesmo que contraditórios ou ambivalentes, produziram obras de arte modernas. “Seu trabalho [de Araeen] como artista tem muito pouco a ver com o que Martin chama de 'suas próprias raízes culturais”, informa o artista (idem, p. 239). De fato, Jean-Hubert Martin, no texto curatorial de *Magiciens*, como vimos, ao selecionar os artistas “não ocidentais”, ambigualmente os isola em seus contextos “tradicionais”, o que demonstra um desconhecimento do curador sobre a inserção destes artistas no debate contemporâneo da arte (pensemos, por exemplo, em Cildo Meireles e sua atuação como artista contemporâneo desde os anos 1960, identificado por Martin como um artista “mágico”). Por outro lado, Araeen também questiona por que a exposição não considerou a arte ou a criação tradicional ou folclórica da própria Europa. “Se o objetivo da exposição era questionar as

¹⁰¹ Sobre a trajetória de Araeen como pensador e artista, ver: BONAN, Amanda. “Rasheed Araeen: Paki Bastard”. *Revista-Valise*, v. 2, n. 3, ano 2, julho/2012, pp. 115-128.

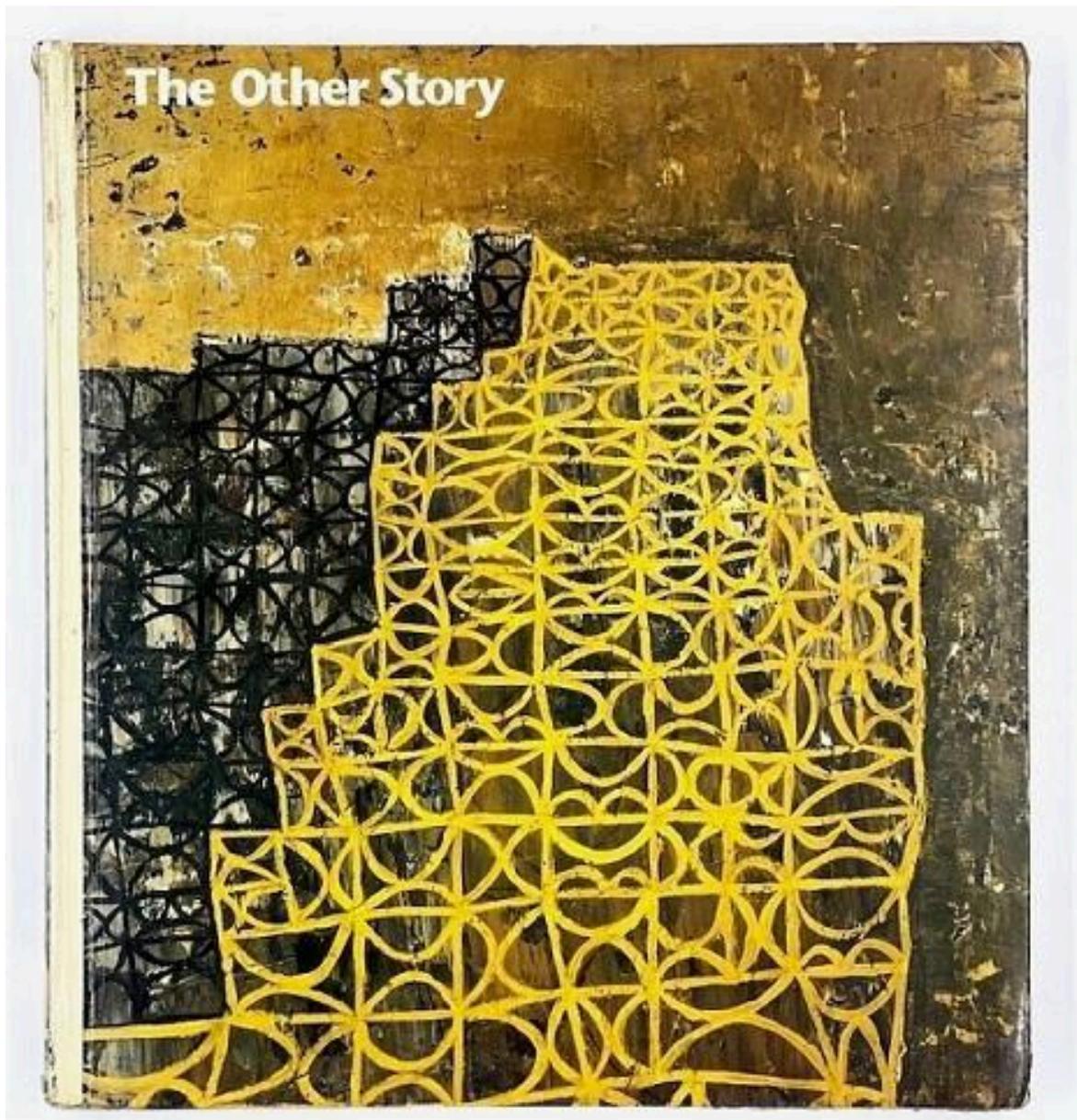
distinções entre arte moderna e a arte tradicional ou folclórica, por que isto não foi feito também dentro ou em relação à cultura ocidental?” (idem).

Seis meses depois de *Magiciens*, Rasheed Araeen organizou a exposição *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-war Britain*, ocorrida inicialmente na Hayward Gallery, em Londres, entre novembro de 1989 e fevereiro de 1990. A mostra itinerou para a Wolverhampton Art Gallery, de março a abril de 1990, e para a Manchester City Art Gallery and Cornerhouse, de maio a junho do mesmo ano¹⁰². A mostra reuniu obras em diferentes mídias (desenhos, pinturas, esculturas, colagens, gravuras, fotografias e vídeos) produzidas entre 1936 e 1989. O texto curatorial do catálogo foi dividido por Araeen em cinco partes (*Introduction: When Chickens Come Home to Roost; In the Citadel of Modernism; Taking the Bull by the Horns; Confronting the System; Recovering Cultural Metaphors e Postscript*), e pode-se perceber possíveis respostas ao texto curatorial de Jean-Hubert Martin, como veremos a seguir.

¹⁰²

Ver a lista de artistas no Anexo A.

Fig. 10: Capa do catálogo da exposição *The Other Story*.



Fonte: Fotografia da autora.

Araeen inicia a introdução do catálogo com seu modo característico: fazendo perguntas: “A história da arte ainda não está sendo escrita de acordo com o quadro histórico hegeliano em que apenas o sujeito ocidental é privilegiado? E esse privilégio não é alcançado pela remoção arbitrária de outras culturas/povos da dinâmica da continuidade histórica?” (ARAEEN, 1989, p. 9). Embora a crítica ao pensamento de cunho progressivo já estivesse em pleno curso nos anos 1980, a história da arte e os textos curatoriais de exposições de importante impacto ainda ecoavam suas ideias. Araeen cita o historiador indiano Partha Mitter (1938), que no livro *Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art*, de 1977, reúne a reação de historiadores da arte europeus, sobretudo ingleses, em relação à arte da Índia. Mitter cita, como exemplo, o inglês John Ruskin, que afirma que seria difícil distinguir, para um olhar desatento, “entre o nobre grotesco dessas grandes nações e o bárbaro grotesco da mera selvageria, como visto no trabalho dos hindus e de outras nações indianas; ou, ainda mais grosseiramente, nas Ilhas do Pacífico” (RUSKIN apud ARAEEN, 1989, p. 10). Para Araeen, a visão de Ruskin àquela altura, 1989, não estaria “fora de moda”, nem isolada. Para ele, “tais pontos de vista podem não ser expressos tão abertamente hoje, ou podem não ser tão influentes quanto eram há cem anos. Mas ainda existem pressupostos e atitudes que consideram outras culturas/povos fora da história moderna” (ARAEEN, 1989, p. 10). Como exemplo, ele cita o livro *World History of Art*, dos ingleses Hugh Honour e John Fleming, publicado em 1982, considerado o primeiro a abordar igualmente “as diferentes culturas do mundo”, inserido no paradigma pós-moderno¹⁰³. Para Araeen, no entanto, o pluralismo do livro termina no final do século XIX. A partir do século XX, Honour e Fleming incluem apenas a escultura africana/oceânica em relação ao modernismo, e, depois disso, “tudo o que não é europeu, tanto os povos quanto as culturas, desaparece. O Ocidente então brilha sozinho neste século, o mundo todo refletido em sua imagem” (ARAEEN, 1989, p. 10). Araeen questiona por que os artistas imigrantes indianos e paquistaneses, mesmo alcançando sucesso e proeminência, não entravam nos compêndios da história (idem, pp. 13-14). Tais posições de Araeen podem ser compreendidas como respostas às colocações de Martin.

¹⁰³ Mencionado por William Rubin, em seu texto curatorial da exposição *Primitivism*, como autores “up-to-date”, como vimos no primeiro capítulo.

Da mesma forma, é possível verificar que no mesmo texto Araeen se refere diretamente a Martin ao afirmar que “a sua ambivalência [de *Magiciens*] expressa sobretudo no fascínio pelas tradições do Outro, não esconde a reafirmação da centralidade do artista ocidental/branco no paradigma do modernismo” (ARAEEN, 1989, p. 11). Para Araeen, o modo como *Magiciens de la terre* reafirma este paradigma é por meio da invocação da palavra “aura” para a arte produzida por um artista “branco, homem, individual e heróico”, enquanto que a palavra “magia” é reservada a todos os “outros” (idem, p. 11). Ele afirma:

A dificuldade aqui reside não apenas na relação entre arte e cultura, mas na maneira como essa relação é invertida em consideração ao Outro. Talvez não haja nada de sinistro na busca constante do Ocidente pela diferença cultural, mesmo quando se trata do trabalho de artistas não europeus que vivem no Ocidente; e embora a ambivalência dessa atitude possa expressar apenas um fascínio inocente (e também benevolente, quando se trata de patrocínio) pelo exótico, seu desejo subjacente constitui uma problemática complexa, que é ainda mais complicada pelo próprio desejo do artista individual por uma identidade cultural. O problema para o artista afro-asiático é, portanto, como recuperar a diferença cultural e ao mesmo tempo questionar sua inerente marginalização dentro do discurso dominante (ARAEEN, 1989, p. 83).

O problema levantado por Araeen é justamente a posição ambivalente dos artistas provindos das mais variadas culturas “não ocidentais” frente ao paradigma moderno, o qual incessantemente reafirma seus limites prático-teóricos por meio de uma semântica específica, assertiva e constante que resulta na exclusão destes artistas. A ambivalência da posição do artista “não ocidental”, portanto, se dá quando ele precisa negociar a afirmação da sua própria identidade cultural e a participação no paradigma moderno. Como exemplo desse embate, Araeen analisa a proeminência de artistas como Francis Newton Souza e Avinash Chandra no cenário artístico e crítico da Inglaterra da década de 1950, que, para o autor, pode ser atribuída à habilidade desses artistas em articular sua “indianidade” com notável criatividade e vigor. Esta articulação atendeu às expectativas europeias, que buscavam uma representação de alteridade que se alinhasse com as concepções inglesas preestabelecidas sobre o que significa ser “indiano” (idem, p. 27). Araeen complementa a questão:

Mesmo que Chandra, por exemplo, tivesse estudado em instituições onde o modernismo era ensinado, que tivesse começado sua carreira pintando paisagens em Londres e depois em Nova York e que suas maiores influências fossem Van Gogh e Soutine, o artista sempre foi reconhecido e rotulado como um artista “indiano”, do qual se antecipam estereótipos identitários (idem, p. 43).

Para Araeen, não se trata de negar essa “indianidade”, mas de reconhecer como “indiana” aquela qualidade estética que passou a fazer parte da sensibilidade das obras de arte modernas (idem, p. 43). Araeen reivindica, portanto, uma modernidade multirracial.

Se pode parecer, nessa abordagem, que o artista/curador paquistanês paradoxalmente pleiteia o conceito de qualidade – que seria, segundo uma concepção hegemônica, exclusivamente ocidental –, ele pergunta: “a qualidade artística é prerrogativa da cultura branca?” (idem, p. 105). Em outras palavras, para Araeen, os critérios artísticos não são exclusivamente brancos, mas multirraciais. Não se trata de reivindicar a entrada do Outro na arte moderna ocidental, mas de afirmar que a própria modernidade, assim como o modernismo artístico, é multirracial e foi construído na relação entre as culturas¹⁰⁴. “Em vez de um debate sério dentro do discurso dominante, agora temos novas categorias - 'arte negra', 'artes étnicas' e falso pluralismo para confundir a questão” (1989, p. 106), ele afirma¹⁰⁵.

Resumidamente, discutiu-se aqui o contraste entre as posições de Martin e de Araeen expressas nos textos. Importante analisarmos os pontos em comum e as diferenças do emprego dos termos “cultura” e “identidade cultural” nos textos de Martin e de Araeen que estamos tratando aqui. Para o primeiro, como vimos, a premissa principal é essencialista, ou seja, Martin isola as culturas em suas “tradições”, entendendo a modernidade e o modernismo como a “tradição ocidental” e a magia e a espiritualidade como a “tradição oriental”, estabelecendo um jogo de

¹⁰⁴ O sociólogo holandês Jan Nederveen Pieterse analisou a cultura europeia como multirracial e multicultural a partir de uma perspectiva histórica. Ver: PIETERSE, Jan Nederveen. “Unpacking the West: How European is Europe?” In: RATTANSI, Ali; WESTWOOD, Sallie (ed.). *Racism, Modernity and Identity - On the Western Front*. Cambridge: Polity Press, 1994.

¹⁰⁵ Frantz Fanon já havia criticado o essencialismo do conceito “negritude” no livro *Os condenados da terra*, publicado originalmente em 1961. Fanon argumentou contra a adoção de uma perspectiva cultural que, mesmo que não intencionalmente, possa replicar ideias colonialistas do “primitivo” ou do arcaico e, em vez disso, defendeu uma cultura de modernidade. Ver: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

opostos entre estes. Já Araeen questiona esse binarismo, reivindicando a modernidade multirracial e questionando jargões essencialistas como “arte negra” e “arte étnica”. O que está em disputa aqui é a própria modernidade.

Por sua vez, o sociólogo holandês Jan Nederveen Pieterse (1946), no artigo “Multiculturalism and Museums: Discourse About Others in the Age of Globalization”, distingue diferentes perspectivas do multiculturalismo que nos ajudam a entender as diferentes visões de Martin e Araeen. Pieterse descreve, de um lado, as visões estáticas ou fechadas, e, de outro, as fluidas e abertas. Para ele, as visões estáticas do multiculturalismo baseiam-se em

Compreensões essencialistas e territoriais da cultura, como no conceito colonial de ‘sociedade plural’ e nas visões contemporâneas do multiculturalismo que tratam a coexistência de culturas como uma forma de ‘pilarização’¹⁰⁶, uma série de guetos coabitantes, na verdade, uma forma de neo-apartheid” (1996, p. 184).

Nesta perspectiva, a cultura é entendida delimitada espacialmente, homogeneizada, como um conjunto singular de valores e sistemas de imaginação e representação que não se conectam com outros conjuntos ou sistemas. Pieterse identifica, na prática, a forma como as noções estáticas de cultura podem operar, disseminadas pela mídia, como uma forma aceitável de “racismo intelectual”, e, “assim, servir como a infraestrutura do racismo da rua, dos skinheads”, por exemplo (1996, p. 184). Nos textos analisados aqui, podemos averiguar igualmente tais suposições tanto nas articulações feitas por William Rubin, visto no capítulo anterior, como por Jean-Hubert Martin, ao estabelecerem pressuposições quanto à linguagem que melhor representaria as culturas “fechadas” em si mesmas. Por outro lado, Pieterse descreve as visões fluidas do multiculturalismo que tratam a cultura como uma identidade construída, que está perpetuamente em movimento, continuamente em reconstrução. A epistemologia subjacente a esta visão não é essencialista, mas construtivista: identidades culturais não são dadas, mas

¹⁰⁶ O termo “pilarização” refere-se a um sistema sociopolítico específico, principalmente observado na Holanda (onde é chamado de “verzuiling”), em que a sociedade é dividida em “pilares”, com base em religião ou ideologia. No entanto, o termo “pilarização” é muito específico e não tem um sinônimo direto em português que capture completamente seu significado. A melhor forma de descrevê-lo seria através de expressões como “segmentação social” ou “divisão em pilares”, mas estes ainda não capturam completamente a essência do termo original.

produzidas. Segundo o autor, “o multiculturalismo é visto não apenas como a coabitação de comunidades culturais claramente delimitadas, mas como um campo de mesclagem e de formação de novas identidades mistas” (1996, pp. 184-185)¹⁰⁷ Neste sentido, Rasheed Araeen também pressupõe a existência de um determinismo cultural – mas este, no entanto, seria passível de afetações e transformações históricas.

Podemos averiguar que as premissas de Martin sobre as culturas isoladas em seu “contexto local” continuaram sendo articuladas em seu texto curatorial para a exposição *Partage d'exotismes (Compartilhando exotismos)*, principal mostra da 5ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, realizada entre 27 de junho e 24 de setembro de 2000. Esta exposição foi interpretada como uma espécie de continuação da exposição de 1989, *Magiciens de la terre*. A mostra reuniu um conjunto de obras (pinturas, esculturas, fotografias, instalações e vídeos) de artistas contemporâneos de diversas partes do globo¹⁰⁸.

Nesse texto curatorial, Martin entende o “exotismo como uma questão de percepção” (2000, p. 45), mas defende a estratégia dos artistas “não ocidentais” que, para alcançar mais clientes no mercado de arte europeu, temperam “suas obras com elementos exóticos”, incluindo “elementos vernaculares” em suas obras (2000, p. 45)¹⁰⁹. Subentendem-se, com estas afirmações, duas questões cruciais: mesmo que Martin afirme que o exotismo é “uma questão de percepção”, ele identifica o exotismo como linguagem ao afirmar que a obra é “exótica” quando o artista inclui “elementos vernaculares” de seu contexto cultural de origem. E, em segundo lugar, o uso de uma linguagem exótica ou vernacular, mesmo que endereçado a fins comerciais, tem para ele uma defesa clara: a manutenção das “raízes culturais” dos artistas. Ele afirma: “é necessário que aqueles que estão a fazer arte fora dos nossos circuitos tenham a oportunidade de continuar a fazê-lo sem comprometer a sua tradição, a sua história ou os seus sistemas de referência”

¹⁰⁷ Ver: HALL, Stuart. ‘New ethnicities’. In: DONALD, James; RATTANSI, Ali (ed.). *Race, Culture and Difference*. London: Sage, 1992; HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity*. New York: Columbia University Press, 1992; NEDERVEEN, Pieterse. “Globalization as Hybridization”. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott; ROBERTSON, Roland (ed.). *Global Modernities*. London: Sage, 1995.

¹⁰⁸ Lista de artistas no anexo A.

¹⁰⁹ Especificamente sobre a questão vernacular na arte global, ver: MUKHOPADHYAY, Bhaskar. *The Rumor of Globalization: Desecrating the Global from Vernacular Margins*. New York: Columbia University Press, 2012.

(idem, p. 46). Segundo Martin, este “tempero exótico” não significa “a única forma [destes artistas] ganharem reconhecimento ocidental”, como afirmam alguns críticos, mas a incorporação de “elementos vernaculares” emergiria como salvaguarda contra a emulação da cultura ocidental, ou seja, impediria que os artistas fossem vistos “como imitadores de nossa cultura, abandonando sua própria história” (idem, pp. 45-46).

Fig. 11: Cartaz da exposição *Partage d'Exotismes*.

5^e Biennale d'art contemporain de Lyon

**PARTAGE
D'EXOTISMES**

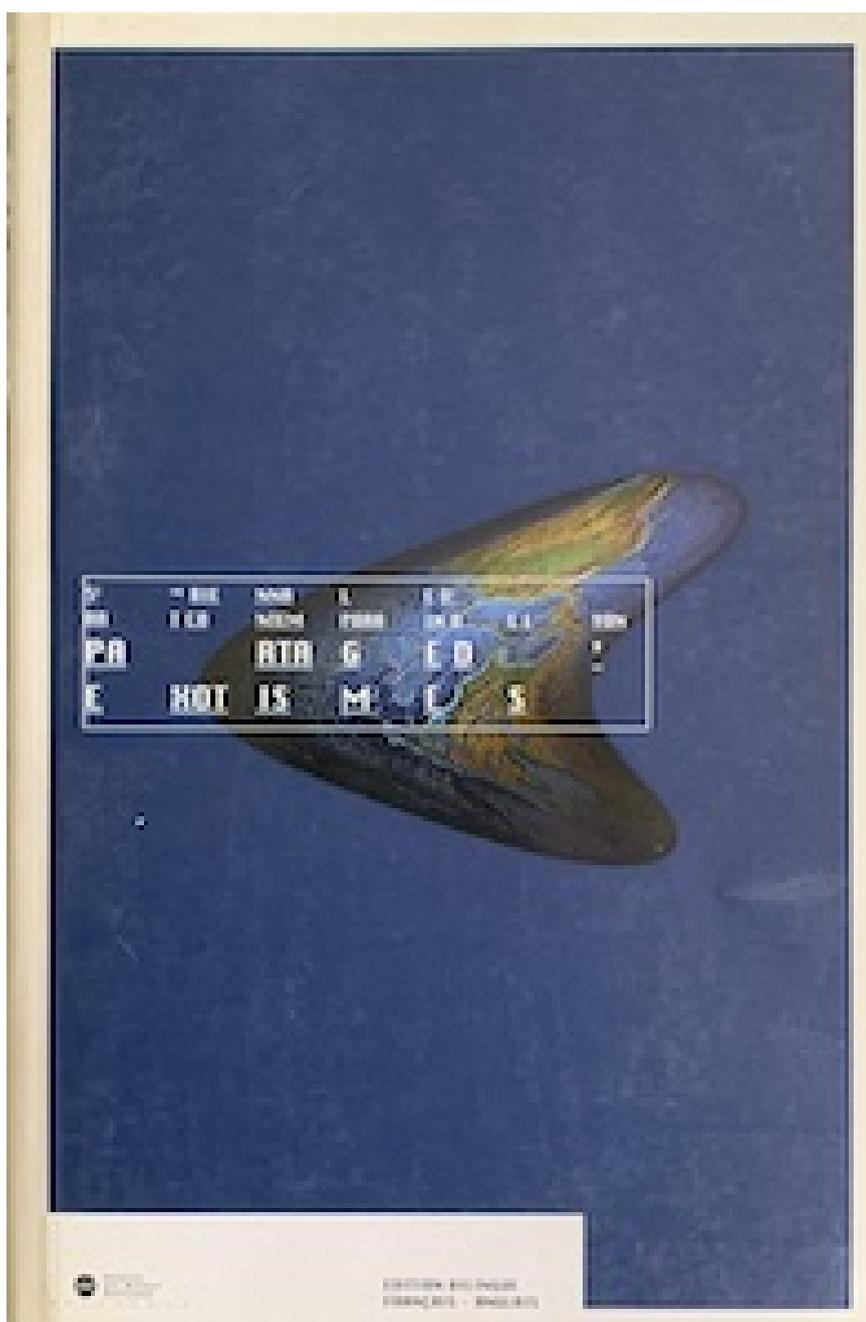
Œuvre reproduite : © Robbins/Becher, German Indians : Knifethrower, 1997/98.

2000 en France

Halle Tony Garnier tél. 04 72 76 85 70
27 juin - 24 septembre 2000 www.biennale-de-lyon.org

Fonte: <https://www.labiennaledelyon.com/archives-generale/art-contemporain-2000>

Fig. 12: Capa do catálogo *Partage d'Exotismes*.



Fonte:

<https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/5th-biennale-dart-contemporain-de-lyon-partage-dexotismes-volume-1>

Emular ou imitar a “cultura ocidental” significa, para Martin, adentrar o modernismo, ou seja, participar daquilo que o “Ocidente” teria de mais exclusivo, a arte moderna. Segundo Martin, para que as “raízes culturais” dos “não ocidentais” fossem mantidas, seria evidente que elas precisariam se voltar para seus “elementos vernaculares”¹¹⁰, mesmo que soassem exóticos, escapando justamente da modernidade e seus preceitos estéticos. A pressuposição por trás destas afirmações se baseia no entendimento, já articulado em *Magiciens de la terre*, de que há uma oposição ou uma diferença considerável entre o que se pode nomear como arte e as outras práticas “vernaculares” para as quais são reservadas os termos “cultura”, “criação” e “criatividade”, como vimos acima.

Retornando ao problema sublinhado por Araeen, sobre a suposição de que a modernidade é uma exclusividade da classe burguesa e branca da Europa e dos Estados Unidos¹¹¹, ainda podemos vislumbrar recentemente uma desconsideração do alcance global da “condição moderna”, nos termos de Lyotard. Este pensamento essencialista, como veremos, ainda vigora nas entrelinhas de textos curatoriais, mesmo em pleno anos 2000.

Quatro anos depois de *Partage d'exotismes*, podemos averiguar os mesmos preceitos articulados por Martin em outro texto curatorial elaborado para a exposição *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*. Com curadoria principal do suíço-camaronense Simon Njami, a mostra reuniu 88 artistas¹¹² de diferentes gerações, provindos de 23 países africanos. Foram exibidas 140 obras de diferentes técnicas (pintura, desenho, escultura, montagem, instalação, fotografia, vídeo e, também, design de móveis e música). Todas criadas entre 1975 e 2004, mas majoritariamente a partir dos anos dois mil, além de algumas comissionadas especialmente para a exposição. A mostra foi realizada no Museum Kunst Palast Dusseldorf, de 24 de julho a 7 de novembro de 2004, e depois com itinerâncias para o Centre Georges Pompidou, em Paris, de 24 de maio a 15 de agosto de 2005, para a Hayward Gallery, em Londres, de 10 de fevereiro a 17 de abril de 2005 e

¹¹⁰ Listas de artistas no Anexo A.

¹¹¹ Mesmo a possibilidade de uma modernidade negra estadunidense ou inglesa, por exemplo, ainda é um assunto em franco debate. Ver: BAILEY, David A; BAUCOM, Ian; BOYCE, Sonia. *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain*. Durham: Duke University Press/Institute of International Visual Arts and the African and Asian Visual Artists' Archive, 2005; COHEN, Joshua I. *The "Black Art" Renaissance: African Sculpture and Modernism Across Continents*. Oakland: University of California Press, 2020.

¹¹² Lista de artistas no Anexo A.

finalmente para o Mori Art Museum, em Tóquio, de maio a agosto de 2006. Na equipe curatorial, ao lado do curador principal, Simon Njami, trabalharam Marie-Laure Bernadac, à época curadora do Centre Pompidou, David Elliot, do Mori Art Museum, Roger Malbert, da Hayward Gallery, e o próprio Jean-Hubert Martin, à época curador do Museum Kunst Palast.

Com as mesmas ideias essencialistas empregadas por Martin, no texto curatorial, Njami se refere à “terra” como determinante para a “gestação e nascimento da arte” (2005, p. 19). Novamente, a origem é entendida como algo que “molda o trabalho, por assim dizer. E sua influência pode ser vista em detalhes insignificantes, mas determinantes” (2005, p. 19). Ele afirma:

Se você tivesse que encontrar algo que todos os artistas africanos têm em comum, provavelmente notaria que todos eles se inspiram nos materiais com os quais cresceram, cada um à sua maneira. (...) É a tentativa de resolver o que Ernst Bloch chamou de “o problema do Nós em si”. O Nós da comunidade, o Nós da arte, o Nós da coletividade em que vivemos e sonhamos. De que são feitos esses diferentes “Nós” e, para um artista, como traduzi-los em uma obra que atesta sua singular pertença ao mundo? Esta é a pergunta. Mas que não haja equívocos: afirmar a própria pertença não equivale a proclamar a própria africanidade. A africanidade é autoevidente. Um fato. Um fundamento que pode ser mantido em silêncio. O que transparece é o sentido dessa africanidade. O que torna uma obra aberta, legível para todos, é que ela contém uma fatia, por menor que seja, de nós mesmos (2000, p. 19).

Fig. 13: Capa do catálogo da exposição *Africa Remix*.



Fonte:

<https://artsandculture.google.com/asset/aAGFr1swaoEKcQ?childAssetId=wwHY7BawzLv19>

A

Ao dizer que a “africanidade é autoevidente” e que a obra “contém uma fatia de nós mesmos”, Njami supõe, em continuidade com Martin, que a cultura local é algo inextricavelmente subjacente à produção artística. O essencialismo, neste caso, se aplica de forma generalizada a todo o continente, o que justifica o termo “africanidade”.

Além disso, o sentido da palavra arte é o mesmo articulado por Martin, em *Magiciens*. Isto é explícito no trecho: “A arte, como escreveu Jean-Hubert Martin, permaneceu mágica. E enquanto o Ocidente matou Deus para entrar na era moderna, os africanos têm muitos deuses – seria inútil matá-los todos agora. Alguns dos artistas irão sem dúvida negar, mas parece-me que em cada obra apresentada, o espírito, no sentido mais amplo da palavra, é plenamente visível” (2005, p. 20). Njami, ao mesmo tempo que conclui que artistas contemporâneos africanos possam negar a existência de Deus, lhes retira esta possibilidade, lhes incutindo forçosamente a espiritualidade de sua “africanidade”.

Mas Njami complexifica um pouco mais a questão e confere historicidade, mesmo que genérica, aos artistas, referindo-se a “três estágios na metamorfose” do que ele chama de processo para “encontrar uma voz de artistas africanos”. A primeira foi “a celebração por vezes extrema das suas raízes, que correspondeu ao período imediatamente posterior às independências”. A africanidade era um símbolo articulado frente ao poderio colonial. A segunda fase, que ocorreu, segundo Njami, entre o final dos anos 1970 e o final dos anos 1980, “foi um período de negação” dessa africanidade. “É quando você ouve as pessoas dizerem: eu não sou africano. Eu sou um artista” (podemos inferir que Rasheed Araeen seja um exemplo deste caso). Esta declaração expressava a vontade de inserção dos artistas no debate da arte contemporânea mundial, “não como seres exóticos surgindo para enfrentar um mundo que não é o deles”. A terceira fase, “aquela que o *Africa Remix* se propõe a ilustrar, é testemunha de uma certa maturidade e apaziguamento, onde os artistas não têm necessidade de provar nada através do seu trabalho”. Para Njami, esses artistas já não são “essencialmente étnicos”, mas também não renegam “as suas raízes” (2005, p. 21).

Jean-Hubert Martin ensaia uma aproximação com a história da arte africana moderna no texto para o catálogo de *Africa Remix* intitulado “The Reception of African Art”, no qual o curador continua articulando os mesmos conceitos proferidos nos textos dos catálogos de *Magiciens* e de *Partage d'exotismes*. Ele afirma que

“aqueles que foram convidados a contribuir para o *Africa Remix* referem-se às suas raízes africanas de uma forma ou de outra” (2005, p. 29). Mas a novidade aqui é que Martin faz um panorama sobre a arte africana e seu processo de “entrada na modernidade” durante o século XX. Dados que confessa ter levantado durante sua pesquisa para a exposição *Magiciens de la terre*, mas que omitiu na própria exposição e no texto curatorial de 1989¹¹³. No entanto, ele deixa claro sua concepção sobre como estas incursões africanas na modernidade eram “dependentes do modernismo europeu” (2005, p. 32). E complementa, ao se referir à pintura moderna de artistas africanos que, “apesar dos esforços daqueles que a promovem, ela permaneceu em grande parte um subproduto da modernidade ocidental” (idem, p. 33)¹¹⁴. O que se subentende no pensamento de Martin é que, de um lado, os padrões europeus são autênticos e originais, enquanto que qualquer incursão que não seja Europeia e, por extensão, estadunidense, torna-se uma cópia, um adendo ou um “subproduto”. Esta é uma ideia subjacente a vários escritos sobre a modernidade durante o século XX, na Europa¹¹⁵.

Contrariando essa visão, Rasheed Araeen publicou o texto “Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age”, na revista *Third Text*, em 2005, mesmo ano de *Africa Remix*. Para ele, a África não só tem um lugar relevante no modernismo, como “deu um impulso ao seu movimento central”, e são os historiadores da arte “que são incapazes de compreender seu significado histórico” (2005, p. 411). Como exemplo, ele cita a importância da obra do sul-africano Ernest Mancoba – especificamente, o trabalho *Composição*, de 1940. Araeen convida o leitor a observar sua estrutura, “a forma como os elementos se dispõem e se conjugam num espaço retangular e as pinceladas ásperas e livres com que são tratados esses elementos” (2005, p. 412). Então, pergunta: “Eles não indicam algo de inusual, um modo extraordinário de fazer uma pintura em 1940?”

¹¹³ O que nos faz inferir que Martin, para justificar o emprego de termos como magia e espiritualidade, tanto quanto a recusa de compartilhar a palavra arte com os “não ocidentalizados”, omitiu, de *Magiciens de la terre*, sua pesquisa sobre os processos históricos.

¹¹⁴ É importante destacar que a esta altura, em 2005, importantes estudos nas áreas das ciências sociais já debatiam acerca das modernidades múltiplas contra a ideia de uma modernidade ocidental dominante, negando o entendimento de que outras modernidades seriam subprodutos de uma original europeia. Ver: EISENSTADT, Shmuel. N. “Multiple Modernities”. *Daedalus*, v. 129, n. 1, Winter, 2000. pp. 1-29

¹¹⁵ Ver: EISENSTADT, Shmuel N. “The Context of the Multiple Modernities Paradigm”. In: EISENSTADT, Shmuel N; SACHSENMAIER, Dominic; RIEDEL, Jens (ed.) *Reflections on Multiple Modernities - European, Chinese And Other Interpretations*. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002.

(idem). Para Araeen, o que emerge da obra “não é apenas um encontro ordinário com o modernismo, mas um encontro que altera aquilo que encontra, produzindo uma forma cujo significado reside não apenas em sua 'africanidade', mas, mais importante, em sua temporalidade e historicidade” (idem).

Araeen, então, insere o artista em seu tempo, o que significa também uma complexificação das circunstâncias que poderiam determinar a produção de uma obra. Não seria portanto, a terra, ou sua “africanidade”, mas o encontro desta com outros contextos.

Ele [Mancoba] teria feito esta pintura enquanto estava na África do Sul? A propósito, Picasso teria feito *Demoiselles d'Avignon* ainda na Espanha? A resposta para ambas é não, porque nem a África do Sul nem a Espanha, respectivamente, teriam fornecido a eles os contextos necessários para um encontro experiencial com um tipo de conhecimento que teria acionado suas imaginações para produzir o tipo de trabalho que eles fizeram (idem).

Araeen reivindica, para Mancoba, não apenas sua inserção no modernismo, como sua originalidade e sua posição pioneira dentro dele. Para que artistas africanos como Mancoba possam ser, de fato, entendidos, Araeen exige não apenas um discurso crítico e uma fundamentação teórica mais rigorosos, mas também um desafio aos cânones históricos da arte estabelecidos. “Esta tarefa terá de ser realizada pelos próprios africanos, porque seria irracional esperar que o Ocidente perseguisse algo que demoliria o próprio alicerce sobre o qual se baseia sua supremacia” (idem). Além disso, defende o fim dos binarismos “branco/negro, colonizador/colonizado. Eu/Outro, Moderno/Primitivo, etc., cujos legados continuam a minar a liberdade do sujeito livre pós-colonial, negando-lhe um lugar na genealogia do modernismo dominante” (2005, p. 417). Para contrapor a história da arte eurocêntrica exotizante, será preciso, portanto, que se produza “um corpo de novas ideias filosóficas” que seja capaz de “apresentar uma nova interpretação da modernidade” (idem).

A contestação da existência de uma única modernidade “ocidental” tem sido tema de intensos debates, sobretudo no campo da sociologia¹¹⁶, a partir dos anos

¹¹⁶ Para exemplos de textos influentes que contestam a modernidade no singular e preconizam sua diversidade ou multiplicidade, ver: WITTROCK, B. “Modernity: One, None, or Many? European Origins and Modernity as a Global Condition”. *Daedalus*, v. 129, n. 1, pp. 31-60, Winter 2000;

1990, em países da Europa e nos Estados Unidos¹¹⁷. O sociólogo israelense Shmuel N. Eisenstadt, e os alemães Jens Riedel e Dominic Sachsenmaier, na introdução do livro *Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese and Other Interpretations*, publicado em 2002, resumem o modo como o termo “múltiplas modernidades” passou a ser adotado na academia¹¹⁸. Segundo os autores, as teorias da modernização que prevaleceram durante as décadas de 1950 e 1960¹¹⁹ tinham como principal suposição que:

... o programa cultural da modernidade tal como se desenvolveu no Ocidente (a visão de mundo "secular" racional, incluindo uma visão fortemente individualista do ser humano), seria "naturalmente"

HUNTINGTON, S. P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon and Schuster, 1996; APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

¹¹⁷ Exemplos de projetos de pesquisa que utilizam o termo "Modernidades múltiplas" incluem o Multiple Modernities Project (Projeto Modernidades Múltiplas) no Centro de Estudos Transculturais da University of Pennsylvania, liderado por Charles Taylor e Benjamin Lee, e Multiple Modernities (Modernidades Múltiplas) no European University Institute (Universidade Europeia), de Florença. Alguns exemplos de livros e artigos que faziam referência ao paradigma das modernidades múltiplas: ROBERTSON, Roland. *Glocalization: Time-Space and Homogeneity - Heterogeneity. Global Modernities*, edição de M. Featherstone, S. Lash e R. Robertson. London: Sage, 1995, pp. 239-262; TAYLOR, Peter. *Modernities: A Geohistorical Interpretation*. Cambridge: Polity Press, 1999; RONIGER, Luis; WAISMAN, Carlos H. *Globality and Multiple Modernities: Comparative North American and Latin American Perspectives*. Brighton: Sussex Academic Press, 2001. A revista acadêmica *Daedalus - Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, ligada à Universidade de Cambridge, publicou no inverno do ano 2000 um dossiê intitulado “Múltiplas modernidades”, impulsionando a utilização da expressão em diversos projetos acadêmicos.

¹¹⁸ Segundo Volker H. Schmidt, em *Múltiplas modernidades ou variedade da modernidade?*, publicado originalmente em 2006, Karl Marx estaria entre os primeiros teóricos sociais “que examinaram as implicações das transformações européias – que ele acreditava refletirem um ponto de inflexão na história mundial – para as outras partes do mundo”. Como ele disse em uma famosa frase de *O capital*, "O país que é mais desenvolvido industrialmente apenas mostra ao menos desenvolvido a imagem de seu próprio futuro" (MARX, 1936, p. 13). Como Reinhard Bendix comentou aproximadamente um século depois, a industrialização não precisa ter exatamente os mesmos efeitos em todos os lugares. Mas ele foi adiante ao dizer que, "uma vez que ela ocorra em qualquer lugar, esse fato sozinho modifica o ambiente internacional de todas as outras sociedades" (1977, p. 410). “Em outras palavras, todos os países cedo ou tarde terão que reagir e adaptar-se, "sob risco de extinção", como Marx e Engels disseram (talvez com certo excesso de dramaticidade) no Manifesto comunista”. (SCHMIDT, Volker H. “Múltiplas modernidades ou variedade da modernidade?” *Revista de Sociologia e Política*, v. 28, Jun 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rsocp/a/HSBGdXkGcGM7jsrCFjPTBvt/?format=html&lang=pt>.

Acesso em 8 out. 2023. Ver também: MARX, Karl. *Capital*. New York: The Modern Library, 1936; BENDIX, R. *Nation Building and Citizenship: Studies of Our Changing Social Order*. New Brunswick: Transaction, 1977.

¹¹⁹ Para um resumo sobre as teorias da modernização, ver: APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

absorvidos por todas as sociedades em processo de modernização, possivelmente com variações locais (2002, p. 3).

A principal tendência teórica se baseava na ideia de que o projeto de modernidade hegemônico e homogeneizante “não apenas continuaria no Ocidente, mas também prevaleceria em todo o mundo” (EISENSTADT; RIEDEL; SACHSENMAIER, 2002, p. 4). No período após a Segunda Guerra Mundial, as análises sobre o tema passaram a sustentar que a tão anunciada convergência entre os mundos industriais não se concretizou. Segundo os autores, “os desenvolvimentos reais nas diversas arenas institucionais, como a economia, a política, o sistema educacional e a família, foram definidos, regulamentados e se reuniram de maneiras diferentes em diferentes sociedades e períodos” (idem). A diversidade das sociedades modernas e a variabilidade cultural na qual se desenvolveram, mesmo dentro do Ocidente, se mostrou muito além das dimensões homogeneizadoras e hegemônicas do programa cultural original da modernidade. Ou seja, sociedades ou civilizações que compartilham algumas características centrais, tendo como referência sobretudo os padrões europeus em diversos setores sociais, carregam também dinâmicas ideológicas e institucionais diferentes (EISENSTADT; RIEDEL; SACHSENMAIER, 2002, p. 4).

Ainda hoje, no entanto, ambas as concepções coexistem. De um lado, as abordagens teóricas que afirmam que a melhor forma de compreender as dinâmicas de diferentes sociedades em processo de modernização é vê-las “como continuidades de padrões e dinâmicas institucionais tradicionais” – uma visão que foi em certa medida formulada em *Magiciens de la terre*. Por outro lado, em contraste com essa abordagem, há estudiosos que defendem o conceito de múltiplas modernidades, para os quais as formações institucionais que se desenvolveram na maioria das sociedades “foram distintamente modernas, mesmo que suas dinâmicas tenham sido amplamente influenciadas por premissas culturais distintas, tradições e experiências históricas” (EISENSTADT; RIEDEL; SACHSENMAIER, 2002, p. 4).

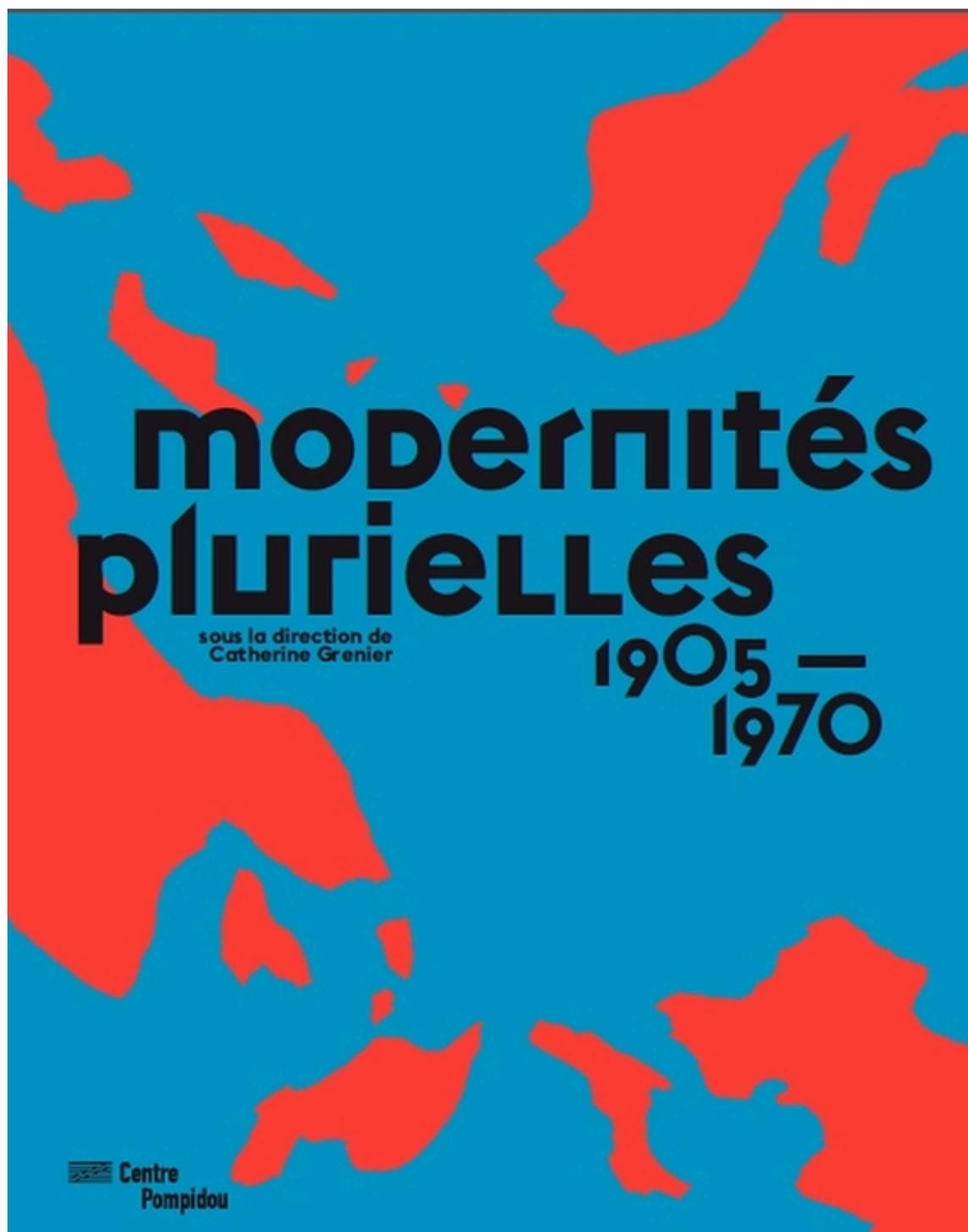
Na esteira desta nova visão, o Centre Pompidou organizou, entre 23 de outubro de 2013 e 26 de janeiro de 2015, a exposição *Modernités Plurielles: 1905 - 1970*, organizada pela curadora Catherine Grenier, à época diretora adjunta do setor de pesquisa e mundialização do centro. A exposição reuniu cerca de mil obras de

400 artistas provenientes de 41 países, pertencentes à coleção do Musée National d'Art Moderne, a partir, segundo a curadora, de “uma releitura crítica da história da arte do século XX” (Grenier, 2013, p. 15). Embora se diferencie das outras exposições aqui trabalhadas por tratar-se de um recorte da coleção do museu, limitando as possibilidades da curadora na expansão da pesquisa, nos interessa compreender seu ponto de vista sobre o termo “modernidades plurais”¹²⁰. Numa perspectiva revisionista, o texto curatorial “Le monde à l’envers?”, publicado no catálogo da mostra, inicia levando em consideração como os museus historicamente priorizaram obras que atendiam “aos cânones estabelecidos”, a partir de uma “concepção esquemática, teleológica e autorreferencial” (Grenier, 2023, p. 16). Para a curadora, “em nome da radicalidade artística e do conceito de ruptura, ela (esta concepção hegemônica dos museus) deixou de lado ou minimizou muitas expressões individuais ou coletivas consideradas híbridas, locais, tardias ou antimodernas” (idem)¹²¹.

¹²⁰ Crítico a essa ideia, Frederic Jameson adverte contra os sonhos pluralistas de “modernidades alternativas”, destacando que tais análises favorecem os ideólogos do capitalismo global. Ver: JAMESON, Frederic. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London: Verso, 2002.

¹²¹ Em outra parte do texto, de teor menos teórico e mais histórico, Grenier se dedica a descrever os meandros da incorporação de obras de artistas de diversas nacionalidades na coleção do Musée National d'Art Moderne. Não trataremos desse tema aqui, pois nos interessa sobretudo o modo como ela articulou o conceito de “modernidades plurais”.

Fig. 14: Capa do catálogo da exposição *Modernités Plurielles 1905 - 1970*



Fonte: <https://boutique.centrepompidou.fr/fr/product/81-modernites-plurielles-1905-1975.html>

O que a exposição trazia de novidade, segundo a curadora, era levar “em consideração a pluralidade das modernidades produzidas em diferentes partes do mundo”, além da “diversidade e a riqueza da modernidade ocidental, que gradualmente passou por processos de simplificação e exclusão” (idem, p. 16). No texto, Grenier considera o ambiente teórico onde os estudos culturais e os estudos visuais “contribuíram para perturbar as hierarquias e reconsiderar expressões artísticas marginalizadas ou negligenciadas, como a arte das mulheres, as formas de arte relacionadas à expressão de minorias e estéticas marginais ou locais” (idem). Para ela, o impacto desses estudos gerou novas pesquisas e exploração de territórios até então inexplorados. Ela afirma:

A Ásia, a África e o Oriente Médio colocam em tensão a relação entre modernidade e tradição, culturas ocidentais e não ocidentais. Além disso, até mesmo os artistas fundamentais da modernidade europeia devem ser reavaliados na complexidade de suas próprias trajetórias (idem, p. 17).

No texto de Grenier também vislumbramos afirmações generalizantes – as mulheres, as minorias, a Ásia – mas é nítido o esforço de complexificação dos conceitos de modernidade e modernismo. Grenier menciona o texto curatorial de Rasheed Araeen da exposição *The Other Story* como uma proposição diferente da história, destacando o fato de Araeen questionar a relação dos artistas “não ocidentais” com o modernismo. Eles “buscavam não apenas penetrar, mas também transformar” (idem, p. 17), afirma a curadora francesa. Ela complementa a questão:

Os critérios discriminatórios (moderno, antimoderno, pioneiro, tardio, importante, menor, etc.) perdem sua legitimidade. Uma nova dinâmica está em andamento, colocando um fim ao desprezo dirigido à arte das zonas culturais “não desenvolvidas” ou “provinciais”. O estudo das influências dá lugar ao estudo das trocas, transferências e resistências. A complexidade é reintroduzida e valorizada. Híbrido e heterogêneo são investidos de uma dimensão positiva. O determinismo histórico é relativizado e os quadros cronológicos flexibilizados. As fronteiras entre “obra de arte” e “produção artesanal” ou “arte tribal” tornam-se sujeitas a questionamentos. Mesmo a terminologia mais estabelecida - “modernidade”, “vanguarda”, “arte contemporânea” - revela suas ambiguidades e incoerências (idem, p. 18).

Essa passagem indica uma das perspectivas em voga sobre a abordagem das diversas experiências do modernismo e da modernidade nas diferentes sociedades do mundo. A concentração nas interações e trocas culturais substitui a noção de influências diretas, estabelecida no campo canônico da história da arte, admitindo ambiguidades e incoerências terminológicas e conceituais.

Importante lembrar que, embora Grenier leve em consideração, em seu texto curatorial, as múltiplas modernidades no campo teórico, na prática seu escopo de atuação fica limitado à coleção do Musée National d'Art Moderne, baseada no colecionismo de artistas estrangeiros que passaram por Paris, o que, em muitos aspectos, poderia trazer tanto sentido para os diversos modernismos locais, que ela propôs abarcar, quanto para o entendimento histórico do próprio modernismo francês, que ela se exime em considerar como propenso a interferências estrangeiras, tanto quanto se supõem em outras modernidades. Considerando o trecho, por exemplo, em que ela descreve a “modernidade brasileira”:

Em resposta às vanguardas, que eles conhecem bem porque muitos deles passaram tempo na Europa, os artistas latino-americanos situam o surgimento da modernidade sob o signo de uma reivindicação identitária tão poderosa quanto o seu desejo de pertencer à comunidade internacional. A partir da iniciativa de um grupo de poetas e artistas, o movimento brasileiro da antropofagia reivindica, assim, um espírito moderno revolucionário, ao mesmo tempo em que defende referências e uma linguagem plástica verdadeiramente ameríndias. Dessa forma, ele se conecta aos diferentes movimentos indigenistas surgidos após a Revolução Mexicana, que advogam o reconhecimento e a revitalização das culturas locais pré-coloniais. No entanto, recusando a tentação folclórica que caracteriza alguns desses movimentos, os artistas reunidos em torno do Manifesto Antropófago se engajam em um diálogo consciente com a modernidade ocidental. Usando a metáfora da antropofagia, eles se referem a um passado mítico, ao mesmo tempo em que se posicionam na perspectiva de um futuro revolucionário (GRENIER, p. 28).

Embora o texto resuma didaticamente o que significou a estadia de artistas latino-americanos em Paris e o Movimento Antropófago para a modernidade brasileira, Grenier não atualiza a questão quanto à autoproclamada modernidade ocidental. Ora, se a moderna Paris e suas coleções recebiam uma quantidade considerável de artistas de várias partes do globo, não poderíamos afirmar que, assim como os “múltiplos modernismos”, o “ocidental” também não carrega em si

uma pluralidade identitária produzida a várias mãos, de forma multirracial, como proclamava Araeen? Ao aceitarmos esta perspectiva, não estamos afirmando que exista apenas uma modernidade, no singular, que seria produzida coletivamente, mas sim que as diversas modernidades, inclusive a “ocidental” (em sua diversidade), foram afetadas umas pelas outras.

A ARTE CONTEMPORÂNEA COMPARTILHADA GLOBALMENTE

Esta tese fundamenta-se na hipótese de que os textos curatoriais de exposições internacionais que defendem a diferença cultural e a inclusão de artistas "não ocidentais" no contexto da arte canônica euro-estadunidense, perpetuam concepções eurocêntricas sobre a alteridade. Essas concepções são frequentemente enraizadas em estereótipos identitários, generalizações culturais e binarismos conceituais, cujo discurso central ainda reflete a persistência de um pensamento hierárquico entre o "Ocidente" e o "não Ocidente". Neste capítulo, esse debate se complexifica com a construção mais recente da ideia de uma "língua franca da arte contemporânea internacional", nos termos de Gerardo Mosquera (MOSQUERA, 2003, p. 81). Enquanto que o modernismo, como vimos no capítulo anterior, foi compreendido amplamente como exclusividade "ocidental" – sendo revisto por meio de conceitos como "modernismos múltiplos" ou "plurais", deixando de possuir a autoridade de um padrão universal –, a ideia de "arte contemporânea", sobretudo a partir dos anos 1980, carrega, como princípio subjacente, o compartilhamento de códigos conceituais e artísticos em escala global.

É crucial destacar a transformação paradigmática pela qual a concepção do termo "arte contemporânea" passou na história da arte (euro-estadunidense, mas também nas diversas histórias da arte a ela associados produzidas localmente, como no caso da história da arte brasileira). O termo "arte contemporânea" foi identificado tradicionalmente como a produção mais recente da arte moderna, sofrendo diversas redefinições desde os anos 1960, com a valorização da performance, da instalação, da fotografia e do vídeo, entre outras mídias, e entendido, por vezes, como o surgimento de um segundo modernismo (BELTING, 2007; JAMESON apud ELKINS et al., 2010, p. 14). Com as mudanças no cenário geopolítico, com a pressão mercadológica do sistema da arte internacional e com a ascensão de novos agentes (curadores, artistas e escritores não ocidentais) no circuito internacional da arte, o termo "arte contemporânea" passou a ser compreendido, por muitos pensadores, como sinônimo de "arte global" (BELTING, 2007, p. 22). Segundo o historiador da arte australiano Terry Smith:

essa mudança tem ocorrido desde o declínio do modernismo na década de 1980 e tem se manifestado na nomenclatura institucional - de galerias, museus, departamentos de casas de leilão, cursos acadêmicos e títulos de livros didáticos - que, no entanto, tendem a utilizar "contemporâneo" como um sinalizador flexível da pluralidade atual. (SMITH, 2008, p. 7).

Nesse sentido, é possível averiguar as propostas de mudanças conceituais que passaram paulatinamente a definir a arte contemporânea como um fenômeno partilhado também pelo "Sul Global", termo que passou a ser empregado para designar "um marco de representação não apenas do contexto cultural de regiões que se encontram geograficamente no Sul, mas também de regiões que compartilham uma herança pós-colonial comum" (PAPASTERGIADIS, 2009, p. 45). Encontramos, no entanto, pontos de vista curatoriais bastante variados sobre o modo como os artistas "não ocidentais" deveriam se relacionar ou se integrar à "língua franca da arte contemporânea internacional". A seguir, veremos como, especificamente, os curadores Jean-Hubert Martin, o nigeriano Okwui Enwezor e o francês Nicolas Bourriaud se inserem nesse debate e articulam essas questões.

Uma das mais significativas exposições que evidenciam essa questão foi *Magiciens de la terre*. Enquanto que o capítulo anterior se concentrou na análise do texto curatorial de Jean-Hubert Martin em relação à sua compreensão em torno das identidades culturais, aqui trataremos brevemente sobre sua concepção acerca da coexistência de diferentes temporalidades no presente. Em entrevista concedida em 2001, Martin comentou que sua visita à exposição do MoMA, em 1984, foi um dos incentivos para seu desejo em organizar uma exposição que fosse "verdadeiramente internacional". Se *Primitivism*, de Rubin, era "fantástico, em relação ao período histórico", tornava-se "catastrófico quando se tratava de artistas contemporâneos" (MARTIN, 2011, p. 133). Se o debate realizado em torno da exposição *Primitivism*, visto no primeiro capítulo, se concentrou na análise do uso dos termos como "primitivo" ou "tribal" para se referir a objetos de origem presumidamente "remota", aqui a discussão se atualiza com novas terminologias para dar conta da inclusão de artistas contemporâneos "não ocidentais", ou seja,

que atuam no presente, em um espaço inicialmente dedicado à exibição da arte canônica¹²² euro-estadunidense.

Para melhor analisar o entendimento de Martin sobre o tempo contemporâneo, será preciso compreender a divisão que o curador estabelece entre arte e magia – a começar pelo título *Magiciens de la terre*, que explicita seu argumento principal composto por dois termos complementares. A palavra “terra” demonstra o interesse na produção “criativa”¹²³ que emerge da vivência dos artistas na natureza ou no meio rural, enquanto que a acepção da palavra “magia” toma diferentes sentidos. Por um lado, substitui a própria noção de arte, conceito que, segundo o curador, poderia ser “desconhecido” pelos cinquenta criadores “mágicos”, “não ocidentalizados”, incluídos na mostra (MARTIN, 1989, p. 18). Por outro, ao se referir aos artistas euro-estadunidenses, a palavra magia se constitui como a “influência viva e inexplicável exercida pela arte” (idem), mais especificamente, por sua “aura”, que “ocupa em ‘nossa’ sociedade o lugar atribuído ao espiritual ou ao metafísico, ao que transcende o material ou o racional” (idem).

Para Martin, a diferença da “passagem do tempo” entre a vida urbana, com sua “velocidade de demandas” e a vida rural, “ligada ao ritmo da natureza”, teria como consequência os binarismos entre racionalidade e magia (idem, p. 25) e, portanto, entre o “Ocidente” e o “não Ocidente”. O pressuposto curatorial, em suma, parte do entendimento de que as sociedades “da natureza”, “da terra”, são inerentemente ou naturalmente espiritualizadas, ou “mágicas”, em frontal oposição à racionalidade e ao materialismo da vida cosmopolita, que precisaria ser superada ou transcendida espiritualmente.

Não há novidade nas premissas de Martin sobre o sentido da metafísica da arte “ocidental”, pois seus princípios ressoam os mesmos conceitos que influentes autores do início do século XX já propagavam¹²⁴, sendo o exemplo mais trivial o texto – amplamente difundido na Europa – “Do espiritual na arte”, do artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), para quem “a verdadeira obra de arte nasce do ‘artista’ - criação misteriosa, enigmática, mística” (2009 [1910], p. 113). Ademais,

¹²² Empregamos o termo canônico no sentido descrito por Anna Brzyski: “como uma expressão de um padrão universalizado ou universal de qualidade, (...) que ocupa uma posição singularmente privilegiada, regulando, na prática, todo o sistema de avaliação cultural.” Ver: BRZYSKI, Anna. *Partison Canons*. Durham/London: Duke University Press, 2007.

¹²³ Tratamos do modo como ele emprega esse termo no capítulo anterior.

¹²⁴ Ver, por exemplo: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. 2ª ed. Malden: Blackwell Pub, 2007.

como afirmou a escritora norte-americana Charlene Spretnak (n. 1946), este tema seria “o grande rio subterrâneo que atravessa a arte moderna” (2014, p. 1), tendo sido, portanto, assunto para diferentes artistas e autores, sobretudo aqueles que lidaram com o espiritual na arte abstrata¹²⁵.

Sobre a suposição de que do objeto artístico emana uma aura, dispomos comumente do filósofo alemão Walter Benjamin como referência teórica. Benjamin descreve o uso das imagens do “homem paleolítico”, bem como do “homem grego” ou da “Idade Média”, como “instrumento de magia”, sempre “a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso” (1996, p. 171). Ele afirma que “os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da ‘nossa’, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu” (idem, p. 174). Há que se considerar que Benjamin trabalha a oposição entre técnica ritual e técnica emancipada localizando-a no tempo histórico (do homem paleolítico à Idade Média versus “nossa sociedade”), enquanto que Martin atualiza esse binarismo no presente. Nesta antítese reside, em *Magiciens*, a divisão entre artistas “ocidentais” e “não ocidentais”.

Essa polarização¹²⁶ entre racionalidade e espiritualidade, baseada em pressuposições culturais originadas no Iluminismo, foi consolidada no século XX, sobretudo, associada à invenção do homem moderno ocidental e à supressão de Deus e da religião. Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem*, publicado originalmente em 1962, descreve a construção desta narrativa, se opondo à ideia de evolução do pensamento mágico ao científico e propondo que “em lugar de opor magia e ciência, seria melhor colocá-las em paralelo, como dois modos de conhecimento desiguais quanto aos resultados teóricos e práticos (...), mas não devido à espécie de operações mentais que ambas supõem e que diferem menos na natureza que na função dos tipos de fenômenos aos quais são aplicadas” (2010,

¹²⁵ Ver, por exemplo: HENDERSON, Linda Dalrymple. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, 1983; TUCHMAN, Maurice (ed.). *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890–1985*. Los Angeles County Museum of Art, 1986 (catálogo de exposição).

¹²⁶ Sobre o binarismo entre razão e misticismo, ver: JAMES, William. *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*. Londres: The Routledge Centenary Edition, 2002; KING, Richard. *Orientalism and Religion: Postcolonial Theory, India and the Mystic East*. Delhi: Oxford University Press, 1999.

p. 29). Curiosamente, é na arte que Strauss enxerga um “meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico” (idem, p. 39).

Além disso, o termo magia, para o curador, também se constitui como intrínseco ao valor de mercado que as obras de arte adquiriram no mundo capitalista. No texto curatorial, Martin considera como “critério essencial” “o valor monetário, adquirido por muitas obras em nossa sociedade”. Para ele, apenas a “magia” poderia explicar os “surto e investimentos” do mercado de arte e seria ela que estaria “por trás dessas práticas de aparência às vezes muito materialista” (MARTIN, 1989, p. 19). Aqui também lembramos de Benjamin, para quem “o capitalismo é uma religião puramente cultural, talvez até a mais extremada que já existiu” (BENJAMIN, 1996, p. 175). Embora seja interessante o fato de Martin considerar que a magia é a base das transações do mercado, vale destacar que ele não considera o capitalismo como algo presente em diversas sociedades fora do seu suposto mundo “ocidental”, ainda que estejamos falando do ano de 1989, quando o capitalismo global já se desenvolvia em intensidade crescente, em escala planetária.

A questão da espiritualidade também esteve presente na comparação entre *Magiciens de la terre* e a exposição *Primitivism*, do MoMA. O paralelismo entre as duas exposições foi formulado por alguns críticos inseridos no debate da arte global¹²⁷, mas vamos nos ater aqui aos enunciados do próprio Martin na entrevista cedida ao historiador da arte alemão Benjamin Buchloh (n. 1941), publicada antes da exposição entrar em cartaz. Buchloh questionou se, assim como em *Primitivism*, uma “percepção trans-histórica abstrata da espiritualidade” estaria no centro do projeto, funcionando “independentemente do contexto social e político” e da “evolução técnica das formações sociais particulares”, e se o “desejo de redescobrir a espiritualidade” teria “sua origem na negação da política cotidiana” (BUCHLOH; MARTIN, 1989, p. 35). Na resposta, Martin afirmou que *Primitivism* teria uma abordagem formalista¹²⁸, e que, para ele, seria importante “ênfatisar os aspectos

¹²⁷ Ver: MCEVILLEY, Thomas. “Marginalia: Thomas McEvelley on The Global Issue”. In: STEEDS, Lucy et al. (ed.). *Making Art Global (Part 2). ‘Magiciens de la Terre’ 1989. Exhibitions Histories*. Londres: Afterall, 2013, pp. 268-272; LAMOUREUX, Johanne. “From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics”. *Art Journal*, v. 64, n. 1, 2005, pp. 64-73; KARP, Ivan. “How Museums Define Other Cultures”. *American Art*, v. 5, n. ½, 1991, pp. 10-15.

¹²⁸ Principal crítica feita por Thomas McEvelley à exposição *Primitivism*, do MoMA, e que desencadeou uma série de cartas-resposta dos curadores Rubin e Varnedoe, publicadas na revista

funcionais, e não os formais, dessa espiritualidade (afinal, as práticas mágicas também são funcionais)” (op. cit., p. 20). Martin não respondeu, no entanto, sobre sua “percepção trans-histórica”, que entendemos ser uma das bases de sua proposta curatorial.

Se em *Primitivism*, como vimos no primeiro capítulo, a participação em um ritual espiritual tradicional situado na distância de um passado remoto seria uma condicionante para a autenticidade dos objetos africanos, em *Magiciens* a espiritualidade, como vimos, é algo a ser “redescoberto” no presente, compreendendo sua “funcionalidade” mágica hoje. Martin critica, no texto curatorial, justamente o arcaísmo a que se confina a “arte primitiva”, relegando-a “a uma categoria de sobrevivência de tradições ancestrais completamente anacrônicas” (op. cit., p. 21). Ele analisa negativamente o modo como “o valor que lhes é atribuído é o dos ressurgimentos de outro tempo” (idem, p. 16). Apesar da reflexão crítica de Martin, a “negação da coetaneidade” (FABIAN, 2013), nos termos a partir dos quais a exposição do MoMA empregava, foi, de certa forma, recolocada em *Magiciens*. Sua visão “trans-histórica” das sociedades “não ocidentais” levou-o a desconsiderar as circulações, as influências, as ressonâncias culturais, os desenvolvimentos materiais, técnicos e conceituais engendrados pelo próprio capitalismo global na produção cultural mundial.

É possível estabelecer, portanto, uma comparação entre as exposições *Magiciens* e *Primitivism* no que diz respeito à diferença de percepção diante das temporalidades históricas. Por um lado, encontramos o pensamento moderno representado por William Rubin, que, como observa Bruno Latour, considera tudo o que não progride no ritmo do progresso como arcaico, irracional ou conservador (LATOURE, 2005, p. 172). Por outro, temos o pensamento “pós-moderno” que influencia Jean-Hubert Martin, para quem qualquer agrupamento contemporâneo é politemporal (ibidem). Bruno Latour chama de “projeto da purificação crítica” a elaboração de uma pretensa delimitação inventada, a “Grande Divisão exterior”, que, segundo Latour, é a oposição entre “Nós” (Ocidente) e “Eles” (resto do mundo). Esta crença estabelece que:

Artforum. Ver: MCEVILLEY, Thomas. “Doctor, Lawyer, Indian Chief”. *Artforum* 23, November 1984, pp. 54-60.

(...) apenas nós diferenciamos de forma absoluta entre a natureza e a cultura, entre a ciência e a sociedade, enquanto que todos os outros, sejam eles chineses ou ameríndios, zandés ou barouyas, não podem separar de fato aquilo que é conhecimento do que é sociedade, o que é signo do que é coisa, o que vem da natureza como ela realmente é daquilo que suas culturas requerem. Não importa o que eles fizeram, por mais adaptados, regrados e funcionais que possam ser, permanecerão eternamente cegos por esta confusão, prisioneiros tanto do social quanto da linguagem. Não importa o que nós façamos, por mais criminosos ou imperialistas que sejamos, escapamos da prisão do social ou da linguagem e temos acesso às próprias coisas através de uma porta de saída providencial, a do conhecimento científico. (...) Nas culturas Deles, a natureza e a sociedade, os signos e as coisas são quase coextensivos. Em Nossa cultura, ninguém mais deve poder misturar as preocupações sociais e o acesso às coisas em si (LATOURE, 2005, p. 99).

Este pensamento consolida a concepção de que a espiritualidade é algo imanente em “culturas-natureza” e transcendente nas “culturas da razão”. Noções que o chamado “pós-modernismo” apenas aceitou como possíveis de serem coetâneas, pois inseridas no bojo dos “grupamentos politemporais”. Ou seja, a ideia de “politemporalidade” implica a coexistência simultânea dessa “Grande Divisão” (ibidem). Ao mesmo tempo em que Martin, como mencionado anteriormente, pressupõe a coexistência, no presente, da antítese do “pensamento mágico” de culturas “não ocidentalizadas” e do “pensamento racional” “Ocidental”, ele nega aos “não ocidentais” a própria racionalidade.

Uma outra ideia sobre a diversidade e coexistência de culturas contemporâneas foi articulada pelos curadores Okwui Enwezor e Nicolas Bourriaud. Veremos, a seguir, de que forma cada um empregou novas terminologias para a compreensão da participação dos artistas na partilha da “língua franca da arte contemporânea”.

Considerada por alguns críticos como “um antídoto para *Magiciens de la terre*” (LAMOUREUX, 2005), a Documenta11, sob a direção artística de Okwui Enwezor, foi estruturada em cinco plataformas distintas¹²⁹ que ocorreram, pela

¹²⁹ As quatro primeiras plataformas – a saber: Plataforma 1: Democracy Unrealized (Democracia não realizada), Plataforma 2: Experiments with Truth: Transitional Justice and the Process of Truth and Reconciliation (Experimentos com a verdade: justiça de transição e o processo de verdade e reconciliação), Plataforma 3: Créolité and Creolization (Crioulidade e crioulização) e Plataforma 4: Under Siege: Four Cities (Sob cerco: quatro cidades): Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos – desencadearam uma série de debates, conferências e workshops. Essas atividades

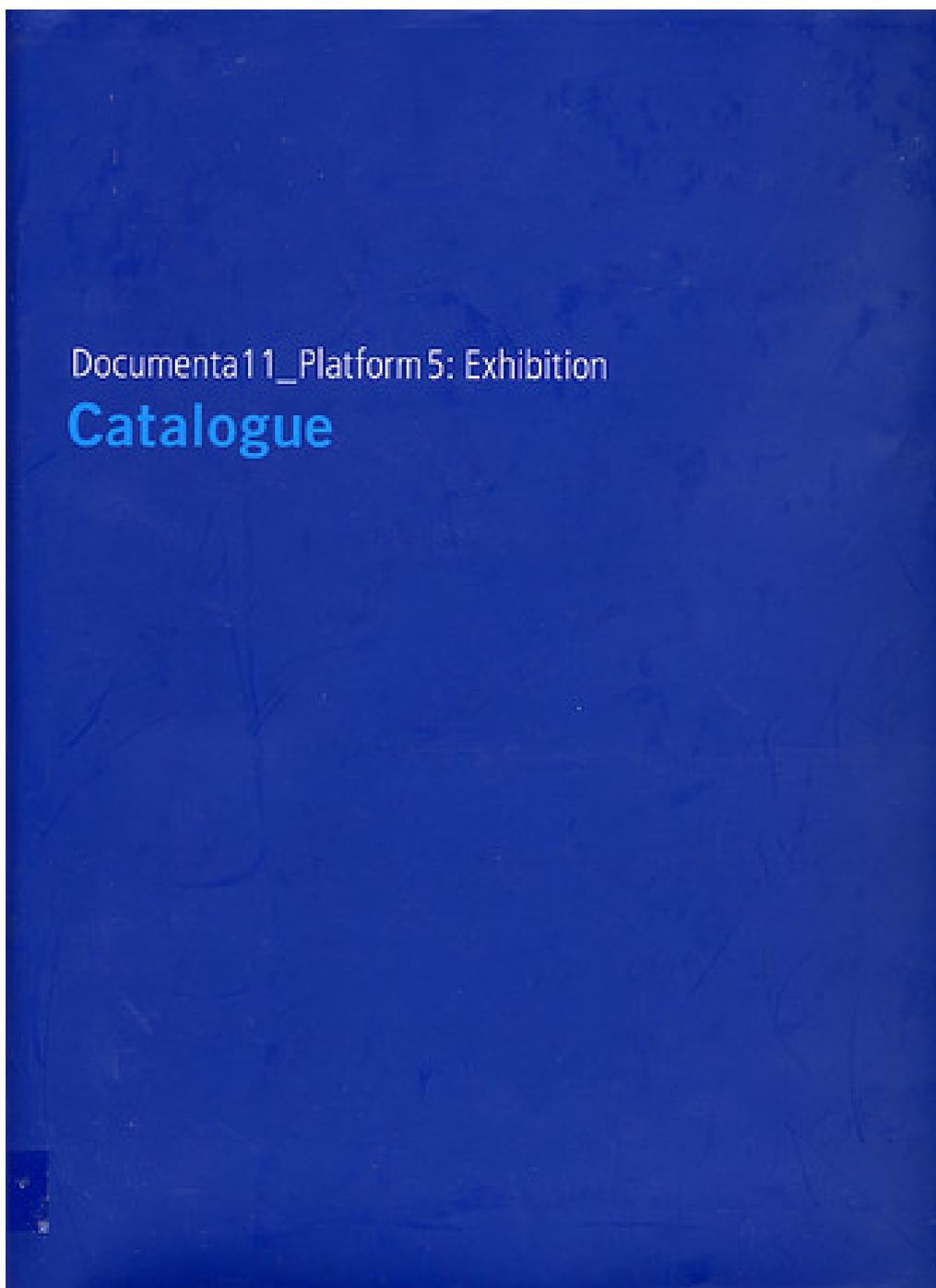
primeira vez na história do evento, em outras cidades além de Kassel. Uma série de debates, conferências e cursos foi realizada, a partir de março de 2001, em Viena, Berlim, Nova Délhi, St. Lucia e Lagos, em um conjunto de quatro plataformas temáticas. A Plataforma5, denominada *Exhibition* (Exposição), correspondeu à mostra em si, realizada, esta sim, em Kassel, no período de 8 de junho a 15 de setembro de 2002. Essa edição da Documenta também contou com a cocuradoria de Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya. A Bienal reuniu 117 artistas¹³⁰, com obras em diferentes mídias e técnicas, em sua maioria, relacionadas tematicamente a questões político-sociais levantadas nas quatro plataformas anteriores.

tiveram início em 15 de março de 2001, em Viena, e se desdobraram em outras localidades, incluindo Berlim, Nova Délhi, St. Lucia e Lagos.

¹³⁰

Ver o Anexo A.

Fig. 15: Capa do catálogo da *Documenta11*.



Fonte:

https://aaa.org.hk/en/collections/search/library/documenta-11_-platform-5-exhibition-catalogu

e

Enwezor provocou uma crítica explícita ao espaço expositivo tradicionalmente conhecido como "cubo branco" ao intitular seu texto curatorial "The Black Box" (A caixa preta)¹³¹. Seu argumento inicial consistiu no questionamento da prática usual no sistema da arte, via "cubo branco", de "forjar uma única concepção e interpretação comum e universal da modernidade artística e cultural" (ENWEZOR, 2002, p. 43), uma abordagem que ele sugere ter sido historicamente adotada pela Documenta em suas edições anteriores¹³². O autor não desenvolve esta questão específica do "cubo branco" no texto, conceito que apenas aparece em seu título, mas sua crítica principal recai justamente sobre aquilo que o "cubo branco" tem por característica difundir, segundo ele: a "normalização ou uniformização de todas as perspectivas artísticas" (idem).

A crítica central de Enwezor é, portanto, segundo suas palavras, ao "universalismo" ligado aos "discursos institucionalizados que acompanharam a disseminação e a recepção" daquilo que ele se refere como "arte radical", também designada por ele como "vanguarda" e "arte formalista" (Enwezor, 2002, p. 43). Enwezor questiona, inicialmente, a autonomia da "arte moderna" em relação às demandas políticas e sociais, apesar das tentativas anteriores no âmbito da vanguarda de se integrar plenamente no contexto ético e político da cultura (Enwezor, 2002, p. 43).¹³³ As declarações de Enwezor pressupõem que a "arte radical", que era autônoma e universalmente imposta pelos discursos institucionais, contribuiu para a promoção de um cânone artístico fundamentado em princípios

¹³¹ Embora o texto curatorial tenha esse título, a exposição sofreu críticas justamente por ter partes montadas como "cubos brancos", antagônicas ao conteúdo das obras. Ver: GIONI, Massimiliano. "Documenta I I, The Platforms Report: Finding the Center". *Flash Art* v. 225, July-September 2002, pp. 106-107.

¹³² A primeira Documenta, realizada em 1955, não incluiu nenhum artista que vivia fora do Ocidente; a segunda (1959) incluiu 3%; na Documenta 11 (2002), 22% dos participantes eram artistas que viviam em países não ocidentais, e 43% nasceram nesses países; na Documenta 12 (2007), 46% dos artistas viviam em países não ocidentais e 56% tinham nascido fora do Ocidente. Ver: PHILIPSEN, Lotte. *Globalizing Contemporary Art*. Aarhus: Aarhus University Press, 2010, p. 37. A categoria de "não Ocidente" de Philipsen inclui África, América Latina, Ásia (incluindo Japão, mas excluindo Austrália) e as nações do Leste Europeu, anteriormente parte da URSS. A Documenta de Kassel XII foi realizada entre 16 de junho e 23 de setembro de 2007, com direção artística do alemão Roger M. Buergel (1962) e curadoria da alemã Ruth Noack (1964). No entanto, o texto curatorial curto, contendo apenas duas páginas, nos oferece subsídios para uma análise mais densa das propostas dos autores.

¹³³ Esta visão diverge de muitos autores, como, por exemplo, Boris Groys, que afirma: "o modernismo é uma história de infecções: infecção a partir dos movimentos políticos, da cultura de massa e do consumo." (GROYS, 2016)

ocidentais. Segundo o curador, "a história da vanguarda se encaixa no esquema epistemológico das grandes narrativas" (Enwezor, 2002, p. 44).

Entretanto, o curador argumenta que essa desconexão entre a arte e as questões sociais já não condiz com a realidade contemporânea. Em substituição à "arte radical" autônoma, Enwezor observa o surgimento de "culturas experimentais", que ele define como um "conjunto de práticas através das quais culturas que evoluíram a partir do imperialismo e do colonialismo, da escravidão e da servidão, compõem uma colagem da realidade a partir dos fragmentos de um espaço em colapso" (2002, p 45). Segundo Enwezor, as "culturas experimentais" são, portanto, o oposto da "arte radical", "autônoma de todos os processos políticos e sociais reguladores em uma sutura de restrição" (p. 54).

Ao descrever o que seriam as "culturas experimentais", Enwezor inicia abordando a teoria específica utilizada para bem compreendê-la. Para ele, essa teoria não seria a crítica pós-modernista, mas sim a crítica pós-colonial¹³⁴. Isso se torna claro quando Enwezor afirma que o pós-modernismo "estava preocupado em relativizar transformações históricas e contestar as lacunas e preconceitos das grandes narrativas epistemológicas" (2002, p. 44). A crítica ao relativismo pós-moderno, explicitada por Enwezor, baseia-se na ideia de que esta perspectiva rejeita o universalismo fundado em certezas absolutas, mas, ao fazê-lo, passa a validar qualquer coisa, sem limites, regras ou restrições. Para ele, no entanto, a pós-colonialidade faz o oposto, "buscando subsumir e substituir todas as grandes narrativas por novas demandas éticas em relação aos modos de interpretação histórica" (2002, p. 44). Essas "novas demandas éticas" estariam articuladas politicamente com um novo conceito de soberania global. Um ambiente propício para desvelar as "novas subjetividades", constituídas a partir de "um vasto deslocamento diaspórico de populações pelos continentes". Enwezor, portanto, propõe não o desmantelamento das narrativas como na perspectiva pós-modernista, mas a construção de uma nova "ordem pós-colonial".

Segundo Enwezor, é, pois, nesta "ordem", ou "espaço pós-colonial", onde as "culturas experimentais" emergem. Este conceito é colocado também em oposição ao termo "globalização", que seria, para ele, empregado muitas vezes de forma "fria"

¹³⁴ Enwezor não conceitua, descreve ou exemplifica o que chama de "crítica pós-modernista" ou "pós-colonial". Embora os termos permitam compreender algumas características mais gerais de determinadas produções conceituais, ele recai na problemática de agrupar diferentes análises e autores sob a mesma alcunha, sem considerar nuances e distanciamentos importantes.

e “matemática”, especialmente quando se trata de questões econômicas. Sua crítica recai sobre o modo como frequentemente este termo, “globalização”, é associado a questões de espaço e tempo, como se fosse capaz de abolir grandes distâncias, enquanto a temporalidade seria, “na melhor das hipóteses, experimentada como desigual” (2002, p. 45). Diferente do que o conceito de globalização afirma, “com a assimetria e limitações das pressuposições materialistas do globalismo” (2002, p. 44), o termo “ordem pós-colonial”, para Enwezor, é onde “encontramos a enunciação e radicalização mais crítica da espacialidade e temporalidade” (2002, p. 45).

Enwezor define a “pluralidade temporal” contemporânea a partir do elaborado pelo historiador Fernand Braudel para exemplificar a temporalidade da “ordem pós-colonial”. Braudel entende a pluralidade temporal como a distinção entre “temporalidades de longa e muito longa duração, situações que evoluem lentamente e menos lentamente, desvios rápidos e praticamente instantâneos, sendo os mais rápidos os mais fáceis de detectar” (BRAUDEL apud Enwezor, 2002, p. 44). Nesse sentido, diferente da ideia pós-moderna sobre as “politemporalidades”, subentendida no texto de Jean-Hubert Martin, onde cada tempo permanece estático e isolado em oposição ao outro, na “ordem pós-colonial” os tempos são entendidos de maneira braudeliana, em sua variedade referente a duração, mas são coetâneos e interconectados.

Segundo Enwezor, a “ordem pós-colonial” faz com que nos deparemos “com a terrível proximidade de lugares distantes que a lógica global buscou abolir e incorporar em um domínio de governança desterritorializada” (2002, p. 44). O termo “proximidade” é, então, utilizado pelo autor para contrapor a perspectiva pós-moderna, ou o que ele chama de “ótica global ocidental”, que entende o mundo como um espaço “de vastas distâncias e lugares desconhecidos, povos e culturas estranhas”. (2002, p. 44). Enquanto que em *Magiciens* o curador sublinha a distância e a oposição entre o mundo “ocidental” e o “não ocidental”, a ideia de “proximidade” reivindicada pela “pós-colonialidade” consiste em direcionar o olhar “para a esfera mais ampla das novas relações políticas, sociais e culturais que surgiram após a Segunda Guerra Mundial. A pós-colonialidade de hoje é um mundo de proximidades. É um mundo de proximidade, não um ‘outro lugar’” (ENWEZOR, 2002, p. 44). Enwezor pretende, portanto, abolir a percepção engendrada pela ‘ótica global ocidental’ de um mundo espacial e temporalmente estranho e distante.

O termo “proximidade”, no texto de Enwezor, é utilizado tanto em relação à oposição aos termos “estranho” e “distante”, empregados por essa “ótica global ocidental”, como para afirmar uma “interseção dialética da arte contemporânea e da cultura” (2002, p. 55). O curador pretende, com isso, integrar a arte, em sua face política e crítica, aos processos sociais e culturais mais amplos da sociedade, abolindo o que ele entende como “autonomia” da “arte radical”, bem como as antinomias teóricas entre arte e cultura. Ele afirma:

Este empreendimento dialético tenta estabelecer vínculos concretos e imaginativos dentro dos vários projetos de modernidade. Seu impacto, bem como sua ordenação material e simbólica, é tecido por meio de procedimentos de tradução, interpretação, subversão, hibridização, crioulização, deslocamento e reagrupamento. O que emerge dessa transformação em diferentes partes do mundo produz uma ordenação crítica de redes intelectuais e artísticas do mundo globalizado (ENWEZOR, 2002, p. 55).

O debate em que Enwezor se insere, portanto, consiste na busca pela ampliação dos limites da criticidade canônica “ocidental” sobre o que a “arte contemporânea” pode abranger. Para ele, é no “espaço pós-colonial”, das “proximidades”, o local onde “culturas experimentais” podem definir “novos sistemas de criação de significado e memória da modernidade tardia”. É o que se pode constatar com a leitura deste trecho acima, em que Enwezor reivindica o estabelecimento de “vínculos” com “vários projetos de modernidade”, os quais foram ordenados por meio de procedimentos de “hibridização” e “crioulização”, por exemplo – termos esses ligados conceitualmente aos processos culturais de países fora do eixo europeu-estadunidense, portanto, fora dos paradigmas “ocidentais”. Ele complementa essa ideia em outra passagem, afirmando que “a exposição contrapõe a suposta pureza e autonomia do objeto de arte a uma reavaliação da modernidade com base em ideias de transculturalidade e extraterritorialidade” (p. 55). O que está em disputa, novamente, é a amplitude do conceito canônico de arte e de artista, ao qual os termos “híbrido”, “creoulo”, “transcultural” ou “extraterritorial”, como vistos, se contrapõem.

Trataremos aqui, brevemente, das principais referências sobre “culturas híbridas”, entre elas, a mais amplamente difundida nos estudos culturais e na própria história da arte, embora Enwezor não cite os autores que trabalharam

teoricamente com este termo. Um dos mais citados entre os articuladores dessa ideia é o livro *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, do antropólogo argentino Néstor García Canclini, publicado originalmente em 1989. Canclini argumenta que “poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados em uma ocupação de território delimitado” (2001, p. 22). Em resposta a essa ideia de unidade identitária e territorial, ele descreve as “culturas híbridas” como “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas distintas, que existiam em formas separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2001, p. 14).

Esse conceito foi se tornando mais significativo ao longo da década de 1990, no contexto dos debates provocados entre especialistas das áreas de ciências sociais e humanas. Nesse sentido, outras concepções também foram formuladas para contrapor as ideias estáticas e essencialistas de identidade, inerentes às formulações narrativas sobre nacionalidade, pureza étnica e autenticidade. É o caso, por exemplo, de termos como “mestiçagem”¹³⁵, do historiador francês Serge Gruzinski, e de “zonas de contato”, concebido pela crítica literária estadunidense Mary Louise Pratt¹³⁶, utilizados para interpretar os cruzamentos entre o tradicional e o contemporâneo, o hegemônico e o subalterno, o local e o global.

Outro termo citado por Enwezor no texto curatorial, tema específico da quarta plataforma de debates e conferências da Documenta, é “crioulidade”¹³⁷, que, para Enwezor, implica “um modo de produção local” (2002, p. 51). Enwezor destaca o manifesto, divulgado em 1989, pelos intelectuais antilhanos Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphael Confiant, como o documento fundador da teoria crítica da “crioulização” (Enwezor, 2002, p. 51). Ele afirma que o manifesto se origina do contexto cultural martiniquense, mas tem aplicabilidade conceitual em outras áreas do mundo, emergindo de um cenário de domínio colonial em direção a uma “consciência não totalitária de uma diversidade preservada” (Enwezor, 2002, p. 51). Édouard Glissant, pensador e escritor antilhano, também é uma importante

¹³⁵ Gruzinski emprega o termo “mestiçagem” para designar as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos vindos de quatro continentes, América, Europa, África e Ásia. Já o termo “hibridação” é utilizado por Gruzinski na análise das misturas que se desenvolvem dentro de uma mesma civilização ou de um mesmo conjunto histórico. Ver: GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹³⁶ Ver: PRATT, Mary Louise. *Imperial Eye: Travel Writing and Transculturation*. Londres/New York: Routledge, 1992.

¹³⁷ Ver: BERNABÉ, Jean et al. *Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness*. Paris: Gallimard, 1993.

referência no pensamento sobre a "crioulidade". Ele concebe o termo como "o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na totalidade-mundo contemporânea" (GLISSANT, 1995, p. 82).

A ideia de "experiências culturais", portanto, está associada à noção de "culturas híbridas", conforme delineado por Canclini, que se caracterizam como amalgamações diversas, ainda que assimétricas, de processos socioculturais distintos. Paralelamente, isso remete ao conceito de "crioulidade", no qual as expressões culturais locais desafiam a predominância da cultura hegemônica. A consideração conjunta desses constructos conceituais auxilia na apreensão da ideia de "proximidade", segundo a perspectiva de Enwezor, a qual propõe a desestabilização do conceito de mundos dissociados, categorizados entre Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos, em prol de uma compreensão de um mundo interconectado sob a égide da "ordem pós-colonial", ou seja, que considera "as migrações, as colonizações, os exílios e as expulsões", como afirma Enwezor (2002, p. 22). O termo "ordem pós-colonial", portanto, se fundamenta historicamente na circulação colonial e suas consequências, bem como nos processos de intensificação da interconectividade global, que ele prefere chamar de "intensa proximidade"¹³⁸ em vez de globalização, como vimos.

O curador francês Bourriaud (1965) articula de outro modo sua ideia sobre a "contemporaneidade" e a forma como os artistas "não ocidentais" participam dela. Veremos como ele articula essa questão no texto curatorial da exposição *Altermodern*, principal exposição da Fourth Tate Triennial, realizada de 3 de fevereiro a 26 de abril de 2009 na Tate Britain, em Londres. A mostra reuniu instalações, vídeos, fotografias, objetos e pinturas de vinte e oito artistas contemporâneos, dos quais onze não eram britânicos. Um programa de palestras, performances e exibição de filmes, intitulado *Prologues*, precedeu a exposição e serviu como antecipação da abordagem dos temas principais propostos por Bourriaud para esta edição do evento (Verhagen, 2009). Tais temas foram também articulados no texto curatorial publicado no catálogo da *Triennial*, os quais veremos a seguir.

¹³⁸ A "proximidade" foi novamente abordada por Enwezor como tema da exposição *Intense proximité: une anthologie du proche et du lointain*, realizada na ocasião da Paris Triennale, no Palais de Tokyo, em 2012. Curada por Okwui Enwezor e seus colaboradores Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Émilie Renard e Claire Staebler, a exposição reuniu mais de cem artistas de todo o mundo, com obras de 1920 até o presente.

O texto de Bourriaud, de mesmo título da exposição, inicia informando ao leitor sobre os dois principais elementos conceituais que influenciaram sua pesquisa – a saber, a ideia de arquipélago¹³⁹ e os textos do teórico e escritor alemão Winfried Georg Sebald (1944-2001).

O arquipélago (e suas formas afins, a constelação e o aglomerado) funciona aqui como um modelo representando a multiplicidade das culturas globais. Um arquipélago é um exemplo da relação entre o uno e o múltiplo. É uma entidade abstrata: sua unidade deriva de uma decisão sem a qual nada significaria, a não ser um espalhamento de ilhas unidas por nenhum nome comum. Nossa civilização, que traz as marcas de uma explosão multicultural e da proliferação de estratos culturais, se assemelha a uma constelação desprovida de estrutura, aguardando transformação em um arquipélago. Deve-se acrescentar que o modernismo do século XX e os movimentos culturais de massa de hoje se assemelham a aglomerações que poderíamos descrever como ‘continentais’” (BOURRIAUD, 2009, sem página).

Fica explícito neste trecho a preocupação do autor em desierarquizar o mundo, que não está mais dividido em um centro cercado de periferias, como era estabelecido na divisão entre Primeiro, Segundo e Terceiro Mundos, mas que se organiza em “ilhas unidas por nenhum nome comum”. A ideia de arquipélago, portanto, engendra dois sentidos de escala: uma multiplicidade “de ilhas” (o global) e cada unidade “ilha” em particular (o local), auxiliando o autor a caracterizar a nova geopolítica de um mundo com múltiplos centros.

Ele explica o conceito de arquipélago confrontando essa ideia com o “modernismo do século XX” europeu, descrito por ele como “continental”, ou seja, como uma ideia unívoca e íntegra. Apenas com a mudança geopolítica dos anos 1980 que a Europa passa a constatar a “multiplicidade das culturas globais” e a “proliferação de estratos culturais” em sua própria “civilização”. A oposição entre “continente” e “arquipélago” consiste, então, na mesma oposição entre “modernismo”, cujo centro é a Europa, e o que ele chama de “novo modernismo”, ou “altermodernidade”, cujas “temporalidades se intersectam e tecem uma rede complexa desprovida de um centro”. Voltaremos a esse assunto adiante.

¹³⁹ Sobre o uso do termo “arquipélago” como metáfora para uma nova ideia de globalização, ver: GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. *Conversas do arquipélago*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

Quanto aos escritos de Sebald, “pontuados por fotografias em preto e branco”, Bourriaud afirma serem “emblemáticos de uma mutação em nossa percepção de espaço e tempo, na qual história e geografia operam uma interação cruzada” (sem paginação). Podemos afirmar que Bourriaud trata de um dos romances mais reconhecidos de Sebald, *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*, publicado originalmente em 1995. Nele, o personagem principal empreende uma caminhada de aproximadamente 120 quilômetros pelas antigas cidades e vilas ao longo da costa de Suffolk, um condado inglês. As descrições dos campos de trigo, das áreas alagadas e das igrejas medievais da região se intercalam com digressões sobre a escravidão no Congo Belga e as guerras do ópio sino-britânicas. As fotografias em preto e branco incluídas no livro não funcionam como meras ilustrações, mas desempenham um papel significativo como forma de pontuação e divagação. É nesse sentido que Bourriaud se apropria de Sebald, como uma leitura de mundo que não é linear, mas interrompida por múltiplas e simultâneas histórias e imagens.

O curador explica que seu interesse nos dois conceitos, “o arquipélago e as excursões de Sebald”, é a representação do que ele chama de “morte do pós-modernismo como ponto de partida para ler o presente” (sem paginação)¹⁴⁰. Se o fim do “pós-modernismo” já havia sido decretado por diversos autores, outros termos estavam sendo articulados como possíveis substitutos. Bourriaud, portanto, propõe, de um lado, a afirmação da multiplicidade, figurada no conceito do “arquipélago”, e, por outro, está interessado nas divagações, textuais e imagéticas, do narrador viajante de Sebald, mais bem articuladas na ideia de “artista nômade”.

Estes dois conceitos, portanto, se articulam na construção de sua ideia principal, a “altermodernidade”, uma substituta da ideia de pós-modernismo. Bourriaud explica que seu novo conceito “tem suas raízes na ideia de ‘alteridade’ (do latim ‘alter’ = ‘outro’, com a conotação adicional em inglês de ‘diferente’) e sugere uma multiplicidade de possibilidades, de alternativas a uma única rota” (2009, sem paginação). Ao descrever o termo “altermodernidade”, Bourriaud

¹⁴⁰ O pesquisador britânico de literatura e teórico cultural Brian McHale afirmou em seu livro *Introdução de Cambridge ao pós-modernismo* que a era do pós-modernismo terminou por volta de 2001 e algo melhor o substitui, melhor descrito pelo termo ‘pós-pós-modernismo’ [MCHALE, 2015], tornando-se um termo guarda-chuva para diversas teorias sociais que aboliram o pós-modernismo.

explicita noções importantes sobre o modernismo, o pós-modernismo e, finalmente, a globalização.

Bourriaud descreve o modernismo “ocidental” como:

Um fenômeno que surge dentro do domínio da arte, reside em sua capacidade de nos tirar da tradição; ele incorpora um êxodo cultural, uma fuga dos limites do nacionalismo e da identificação, mas também da corrente principal, cuja tendência é reificar o pensamento e a prática. Ameaçada pelo fundamentalismo e pela uniformização impulsionada pelo consumidor, ameaçada pela massificação e pelo reabandono forçado da identidade individual, a arte de hoje precisa se reinventar e em escala planetária (BOURRIAUD, 2009).

A leitura desse trecho nos faz compreender que Bourriaud parte da ideia de que a arte moderna europeia sofreu a ameaça da “cultura de massa” uniformizadora. Nesse sentido, ele desconsidera, por exemplo, “outros modernismos” também afetados pela globalização. O princípio subjacente consiste na ideia de um modernismo europeu íntegro e homogêneo, embora ele considere o que podemos traduzir como uma cultura de exportação desse modernismo ou, nas palavras do autor, um “êxodo cultural”, distanciando-se dos “limites do nacionalismo e da identificação”. Foram, no entanto, as mudanças geopolíticas que, de certa maneira, forçaram a “reinvenção da arte” “em escala planetária”. Em outra passagem ele corrobora com esta noção, afirmando que a globalização “trouxe consigo não apenas a interconectividade, mas também a padronização econômica imposta, criando uma necessidade de diversidade”. O que antes era “continental”, unívoco e íntegro, agora está fadado a ver-se como mais uma das “ilhas” de um “arquipélago”.

Portanto, ao propor a ideia de “altermodernidade”, Bourriaud deixa evidente sua diferença conceitual com a “modernidade europeia”. Ele argumenta que seu novo conceito não pode ser posicionado “após o fenômeno modernista, assim como não é uma continuação desse período. O altermodernismo não 'supera' nada, nem 'retorna' a um período anterior. Não se trata de um retorno aos princípios ou ao estilo do modernismo do século XX” (BOURRIAUD, 2009, s.p). Tampouco a “altermodernidade” pode confundir-se com o pós-modernismo ou mesmo, segundo suas palavras, com o “modelo multicultural (essencialista), do qual ele [o pós-modernismo] é inseparável”. Importante acrescentar que o pós-colonialismo,

segundo Bourriaud, entra no escopo do pós-modernismo, associado a “uma busca por raízes e origens, a uma concepção estática e unipolar da subjetividade”¹⁴¹ (VERHAGEN, 2009, p. 804). Segundo o historiador da arte estadunidense Marcus Verhagen, Bourriaud não faz nenhum esforço para dialogar com aqueles teóricos pós-coloniais que, como Homi K Bhabha, propuseram modelos fluidos e performativos de subjetividade, ou com aqueles que, como Paul Gilroy e Kobena Mercer, alertaram sobre o essencialismo e a retórica das raízes (idem).

Bourriaud estabelece a diferença entre os conceitos (modernismo, pós-modernismo e altermodernidade) com base, sobretudo, em como cada um engendra a ideia de temporalidade. A altermodernidade é definida pelo curador como uma “heterocronia assumida”¹⁴² “a partir de uma visão da história humana constituída por múltiplas temporalidades”, se opondo ao modernismo e sua “visão linear da história”, bem como se opondo ao “pós-modernismo”, que estabelece “um tipo de tempo petrificado avançando em loops”, ou seja, com uma percepção de um estado de tempo, que, embora seja plural, se repete em seu caráter essencialmente inalterável.

Okwui Enwezor também publica um ensaio no catálogo de *Altermodern*, intitulado “Modernity and Postcolonial Ambivalence”, onde tece comentários sobre a exposição curada por Bourriaud. O texto de Enwezor nos ajuda a compreender o sentido de heterocronia articulado pelo francês, mencionando o historiador indiano Dipesh Chakrabarty (n. 1948) como um autor fundamental para fundamentar esse conceito. Em seu livro *Provincializing Europe*, Chakrabarty afirma:

No entanto, enxergar o presente como radicalmente não uno e, portanto, plural é ver seu “agora” como um estado de revelação parcial, sem a sugestão ou promessa de quaisquer princípios — como dharma, capital ou cidadania — que possam ou irão sobrepor-se a essa heterogeneidade e incompletude e eventualmente constituir uma totalidade. Tais possibilidades plurais, portanto, não podem ser consideradas meramente à espera de se tornarem reais — como a possibilidade de amadurecimento inerente a uma fruta. Nem a pluralidade de possibilidades pode ser capturada pelo pensamento de “falta” ou “incompletude” que pressupõe uma visão aditiva de totalidade (CHAKRABARTY, 2000, p. 249).

¹⁴¹ Nicolas Bourriaud aborda mais detalhadamente a suposta conexão do pós-modernismo com as teorias pós-coloniais, que se preocupam principalmente com raízes e origens, no livro *Radicante*. Ver: BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [2009].

¹⁴² Para uma crítica à “heterocronia” de Bourriaud, ver: MOXEY, Keith. *Visual Time: The Image in History*. Durham: Duke University Press, 2013.

O conceito de heterocronia de Chakrabarty se opõe à ideia de progresso, que estabelece que algo está em desenvolvimento para sua completude. Na perspectiva de uma temporalidade linear é possível se admitir que um tempo cultural ainda é “uma promessa” e está a caminho da totalidade, cujo padrão é o Ocidente. No sentido de Chakrabarty, “tais possibilidades plurais, portanto, não podem ser consideradas meramente à espera de se tornarem reais”.

Além da ideia de “heterogeneidade do agora”, proferida por Chakrabarty, Enwezor também menciona o conceito do indiano de “habitantes da modernidade”¹⁴³ como importante fundamento para a compreensão da “heterocronia” de Bourriaud. Para Enwezor, “a principal afirmação do projeto altermoderno é simples: descobrir as atuais habitações da prática contemporânea”, rejeitando as estruturas rígidas impostas por uma modernidade “teimosa e implacável”, bem como a idealização modernista da autonomia artística para uma insurgência contra uma concepção singular e universalizada de paradigmas artísticos. Enwezor destaca a diversidade da “localização dessas práticas contemporâneas”, distribuídas em diversas temporalidades e perspectivas, “como indicativo de um movimento em direção a um princípio “*off-centre*” (fora do centro)¹⁴⁴ “em torno das quais a arte contemporânea frequentemente se organiza” (ENWEZOR, 2009, s.p.).

Segundo Bourriaud, é pois na “heterocronia” proposta pelo altermodernismo, ou seja, ao habitar uma “pluralidade temporal” contemporânea, que o artista se torna “um nômade cultural”. O curador assim descreve:

Assim, a exposição reúne três tipos de nomadismo: no espaço, no tempo e entre os 'signos'. Claro, essas noções não são mutuamente exclusivas, e o mesmo artista pode explorar simultaneamente realidades geográficas, históricas e socioculturais. Devemos deixar claro que o nomadismo, como uma forma de aprender sobre o mundo, aqui significa muito mais do que uma generalização simplista: o termo abriga formas específicas e processos de visualização peculiares à nossa época. Em resumo, as trajetórias se tornaram formas: a arte contemporânea dá a impressão de ser impulsionada por uma imensa onda de deslocamentos, viagens, traduções, migrações de objetos e seres, a ponto de podermos afirmar que as

¹⁴³ Ver: CHAKRABARTY, Dipesh. *Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

¹⁴⁴ Bourriaud emprega este termo em uma brochura lançada em abril de 2008 pela Tate Britain, com um resumo do projeto expositivo. Ver: BOURRIAUD, Nicolas. *Altermodern*. London: Tate Britain, 2008 (brochura).

obras apresentadas no Altermodern se desenrolam ao longo de linhas de perspectiva recuantes, eclipsando as formas estáticas por meio das quais inicialmente se manifestam (2009, s.p.).

O “artista nômade”, portanto, é o que hoje se denomina mais amplamente como artista “global”, no sentido de que ele se desloca de forma efetiva entre os mais importantes polos de legitimação artística (Nova York, Londres e Berlim, por exemplo), mas também em outros “tempos”, “espaços” e “signos”. O argumento de Bourriaud sobre o “artista nômade” se completa com sua descrição sobre a nova era da ‘viatorização’ (do latim *viator* – viajante). As viagens permanentes são um marcador importante da cultura contemporânea. Embora todo indivíduo moderno seja um nômade, para Bourriaud os principais viajantes do altermodernismo são os artistas. O curador chega a afirmar que “o artista viaja, ou ele não existe”. Para ele, o artista é, pois, um *homo viator*, viajando e explorando o mundo livremente, ultrapassando fronteiras e percebendo a paisagem global. No entanto, o nômade supera não apenas o espaço geográfico, mas também o histórico, na medida em que a viatorização é uma consequência lógica da heterocronia. Bourriaud vê o mundo como uma rede na qual tudo está entrelaçado e interconectado. Desse modo, o altermodernismo combina perspectivas espaciais e temporais, em que a história e a geografia, entrelaçadas, formam essa rede na qual tudo, de qualquer origem e tempo, pode ser coletado pelo artista (Bourriaud, 2009).

Sobre o “artista nômade”, Bourriaud complementa:

Não existem mais raízes culturais para sustentar formas, nenhuma base cultural exata para servir como referência para variações, nenhum núcleo, nenhuma fronteira para a linguagem artística. O artista de hoje, a fim de chegar a pontos precisos, parte da cultura global e não mais o contrário (2009, s.p.).

Se o artista contemporâneo é um nômade, as antigas noções de “escola nacional”, “raízes culturais”, “culturas tradicionais”, ou as mais recentes ideias acerca dos “regionalismos” e “localismos”, tornam-se inúteis como um contexto teórico. Seu argumento se baseia na ideia de que o artista, em vez de se apoiar em apenas uma referência central, recorre a um vasto panorama global. É um movimento no qual as influências vêm de todas as direções, e não mais de uma

fonte específica. Essa transformação, do local para o global, redefine não apenas o método artístico, mas também a própria identidade do artista. O que se depreende do texto de Bourriaud é que a expressão artística contemporânea emerge das influências globais, desvinculando-se das tradições locais e engendrando um novo território criativo, onde a diversidade é celebrada em uma multiplicidade de origens. Esse globalismo se configura como uma “antítese do universalismo” (BELTING, 2007), por descentralizar uma visão de mundo unificada e unidirecional.

Mas o nomadismo de Bourriaud carrega também uma percepção limitada da globalização, retratando a viagem como um atributo inequívoco, unitário e amplamente acessível. O discurso sobre uma suposta abertura de fronteiras se alinha à ideologia neoliberal do mercado aberto, encobrindo desafios enfrentados por numerosos imigrantes, especialmente aqueles de natureza econômica e política. Assim, ao esboçar um apoio irrestrito ao artista enquanto *homo viator*, Bourriaud restringe a diversidade e assimetrias presentes nas diversas modalidades das viagens contemporâneas, desconsiderando a experiência de exilados, imigrantes e refugiados. O “artista nômade” se configura, portanto, no personagem burguês personificado no *flâneur* baudelairiano, transformado, segundo o curador, “em uma técnica para gerar criatividade e derivar conhecimento” (BOURRIAUD, 2009, s.p.). O artista contemporâneo, nômade, de Bourriaud, é aquele que pode participar de residências, projetos locais, comissionamentos específicos, ligados, sobretudo, ao sistema de arte ocidental¹⁴⁵.

Com a leitura do texto de Bourriaud, nos deparamos com as mudanças em curso sobre as noções de “arte contemporânea” de artistas “não ocidentais”, atreladas à superação crítica do multiculturalismo e do pós-modernismo. A noção do “artista nômade”, apesar de desconsiderar possíveis assimetrias, consolida uma visão unificada a respeito do papel e função do “artista contemporâneo”, desvinculando a importância da sua origem, atrelada a um sistema da arte consolidado.

Por fim, os três textos reunidos neste capítulo ora empregam novas terminologias, ora ressignificam antigas ideias. Surgem conceitos como “culturas experimentais” e “ordem pós-colonial”, articulados pelo curador da Documenta 11,

¹⁴⁵ Sobre abordagens mais críticas sobre o artista-nômade, ver: DEMOS, T. J., “The Ends of Exile: Towards a Coming Universality” e MEYER, James, “Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art”, In: COLES, Alex. *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*. London: Black Dog, 2000.

Okwui Enwezor, bem como “altermodernismo” e o “artista nômade” proferido por Nicolas Bourriaud na terceira trienal da Tate Modern para nomear a partilha da arte contemporânea pelo “Sul Global”, antes um fenômeno considerado exclusivo ao Ocidente, como visto no texto de Jean-Hubert Martin. Depreende-se destas concepções, sobretudo, um esforço de emancipação artística e cultural frente aos valores hegemônicos difundidos por diferentes agentes do modernismo. Na tentativa de responder ao que se entende como “hegemonia da cultura ocidental”, que, para os curadores aqui discutidos, se amplia e se intensifica com a globalização, surgem, nos textos curatoriais, novas abordagens que tentam evidenciar as diferenças, criando, por vezes, outros particularismos étnicos, como é o caso “do artista mágico”, de Jean-Hubert Martin. O que, no entanto, se estabelece como um paradigma comum é a tentativa de atrelar a arte contemporânea a uma resistência ao processo homogeneizador da globalização¹⁴⁶ e à reivindicação de uma afirmação da alteridade, mesmo que seja nos interstícios das relações entre diferentes culturas.

Os textos de Martin, Bourriaud e Enwezor apontam para inovações conceituais significativas ao destacar a necessidade de novos termos para caracterizar a emergente figura do artista contemporâneo "global". Martin, por exemplo, propõe o termo "mágico" como uma alternativa para descrever o artista que opera fora dos padrões do sistema artístico ocidental. Embora tenhamos evidenciado como o uso desse termo está vinculado a noções estereotipadas sobre uma suposta oposição radical entre o “Ocidente” racional e o “não Ocidente” espiritual, é notável a urgência do desenvolvimento de uma nova terminologia. Por outro lado, em oposição ao retrato do artista como um representante inextricável de sua cultura local, delineado em *Magiciens*, uma nova identidade "híbrida" ou "nômade" emerge nas reflexões de Enwezor e Bourriaud.

Diante da complexificação do sistema artístico e da disseminação da "arte contemporânea" compartilhada em escala global, tornou-se imperativo desenvolver novas definições sobre distintas temporalidades e sobre a interconectividade ou proximidade estabelecidas pelo processo da globalização. Essas transformações

¹⁴⁶ Stuart Hall define esse “processo homogeneizador” como um fenômeno que surge “dentro do discurso do consumismo global”, onde “diferenças e distinções culturais que até então definiam a identidade tornam-se redutíveis a uma espécie de língua franca internacional ou moeda global para a qual todas as tradições específicas e identidades distintas podem ser traduzidas” (HALL, 1992a, p. 303).

refletiram novas dinâmicas no panorama artístico contemporâneo, demandando novas abordagens na conceituação e categorização da arte contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu do princípio de que alguns textos curatoriais publicados nos catálogos das exposições são importantes arenas de debates acerca dos principais temas da história da arte moderna e contemporânea. Tais textos se inserem em debates mais amplos do que a própria exposição suscita, articulados com a história da arte e com outros campos teóricos. Esse alcance mais aberto destaca a importância desses textos também na esfera pública, evidenciando seu impacto na difusão de concepções sobre a arte e a alteridade, objeto de nossa análise.

Em três capítulos dessa pesquisa nos debruçamos sobre os textos de exposições internacionais e temáticas, entre 1984 e 2012, realizadas nos principais museus da França, Inglaterra, Alemanha e dos Estados Unidos, cujo assunto central consistia no tratamento da alteridade, sobretudo, com abordagens acerca da identidade e dos particularismos dos artistas “não ocidentais” frente ao sistema internacional de arte moderna e contemporânea. A análise dos textos, de seus referenciais teóricos, bem como dos discursos e suposições implícitas e subjacentes encontrados, possibilitou verificar a permanência de estereótipos acerca de culturas diversas, articulados em noções próprias do eurocentrismo, dentro de sua percepção de mundo hierárquica e dicotômica. Por outro lado, nossa análise evidenciou, nos textos tratados, um exercício terminológico e conceitual acerca da presença desse artista (adjetivado como “primitivo”, “não ocidental”, “não moderno”, “mágico”, “híbrido”, “nômade”) na esfera da arte moderna e contemporânea euro-estadunidense. Por vezes, verificamos ainda a intercessão ou vizinhança entre diversas dessas perspectivas bem como diferenças conceituais acentuadas.

A relevância do debate aqui tratado se evidencia, por exemplo, com a recente escolha do tema da 60ª Bienal de Veneza, a ser realizada em 2024, com direção artística do brasileiro Adriano Pedrosa, cujo título será *Foreigners Everywhere* (Estrangeiros em todo lugar). No texto introdutório sobre a temática a ser abordada, o curador afirma: “A Bienal de Arte de 2024 se concentrará em artistas que são eles próprios estrangeiros, imigrantes, expatriados, diaspóricos, *émigrés*, exilados e

refugiados – especialmente aqueles que se deslocaram entre o Sul e o Norte Global”. Em seu curto texto de apresentação do tema, o curador explica que essa edição da Bienal será dividida em dois núcleos. O contemporâneo reunirá a produção de artistas “estrangeiros”, se desdobrando em temas relacionados, como o artista *queer*, o *outsider*, o popular ou autodidata e o indígena; enquanto que o núcleo histórico reunirá obras do século XX da América Latina, África, mundo árabe e Ásia. Sobre esse último, Pedrosa complementa:

Muito foi escrito sobre os modernismos globais e os modernismos no Sul Global, e várias salas apresentarão obras desses territórios, como um ensaio, um rascunho, um exercício curatorial especulativo que busca questionar os limites e definições do modernismo. Estamos todos muito familiarizados com a história do modernismo na Euroamérica, mas os modernismos no Sul Global permanecem em grande parte desconhecidos e, portanto, assumem uma relevância verdadeiramente contemporânea – precisamos urgentemente aprender mais sobre eles e com eles. O modernismo europeu em si viajou muito além da Europa ao longo do século XX, muitas vezes entrelaçado com o colonialismo, e muitos artistas do Sul Global viajaram para a Europa para se expor a ele. No entanto, o modernismo foi apropriado, devorado e canibalizado no Sul Global, assumindo repetidamente novas formas radicalmente em diálogo com referências locais e indígenas (PEDROSA, 2023).

A declaração de Pedrosa parece colocar o curador na mesma perspectiva discutida nesta tese, a de uma preocupação com a presença do artista “não ocidental” no âmbito da arte canônica euro-estadunidense. Não se pode ignorar que essa temática dos “modernismos do Sul Global” já foram tratados, por exemplo, em textos curatoriais como o dos curadores Rasheed Araeen, para o catálogo de *The Other Story*, de 1989, bem como no texto de Catherine Grenier para a exposição *Modernités Plurielles*, de 2013. Em relação à ideia de Pedrosa de reunir, na próxima Bienal de Veneza, exclusivamente artistas do “Sul Global”, em que se destaca a exclusão de obras provenientes do sistema de arte canônico da Europa e dos Estados Unidos, vale lembrar o pioneirismo da Terceira Bienal de Havana, ocorrida entre 1º de novembro e 31 de dezembro de 1989, com a direção artística da historiadora cubana Lillian Llanes (n. 1947).

Mesmo que de modo sucinto, vale lembrar que essa exposição levantou discussões teóricas importantes na disciplina da história da arte, sobretudo, sobre a figura do artista do “Terceiro Mundo” frente à hegemonia do “Primeiro”. Nos

interessa de forma breve analisá-la um contraponto importante às categorias hierárquicas do eurocentrismo canônico pontuadas nessa tese. Ocupando diferentes espaços da cidade, a Terceira Bienal de Havana reuniu cerca de 2.400 obras de 690 artistas de 57 países, incluindo arte moderna e contemporânea, mas também arte popular, brinquedos e desenhos infantis (WEISS, 2011)¹⁴⁷. Esta foi considerada por muitos teóricos “a primeira exposição verdadeiramente global”¹⁴⁸ (BARRIENDOS, 2021, p. 184), confrontando a autopromoção de Jean-Hubert Martin quanto à *Magiciens de la terre*, inaugurada dois meses antes do evento de Havana. A ideia de um pioneirismo da Terceira Bienal foi difundida, por exemplo, pelo artista uruguaio radicado nos Estados Unidos, Luis Camnitzer, que afirmou: “enquanto a exposição *Les Magiciens* tratava da 'alteridade' com o paternalismo implícito, a *Bienal de La Habana* tratava de algo que, em vez de 'outro', pode ser chamado de 'isso'” (CAMNITZER. In: LANTARÓN, 2009, p. 497). Outra avaliação sobre a exposição foi produzida pelo editorial *Afterall*, que publicou, em 2011, o livro *Making Art Global (Part 1): The Third Havana Biennial 1989*, consolidando a ideia de que Havana “havia antecedido Paris e Nova York na criação de um modelo global de exposição de arte, que foi definido como tal não tanto por sua ambição espacial - a inclusão geográfica de todo o planeta - mas pela busca de uma descentralização radical do modelo bienal” (BARRIENDOS, 2021, p. 180).

A avaliação da bienal como um modelo inovador, como mencionado acima, partiu de diversos aspectos cruciais. Primeiramente, destaca-se a abolição das representações nacionais e da concessão de prêmios aos artistas. Outra mudança importante foi a adoção de um tema unificador, que, no caso da Terceira Bienal, intitulou-se “Tradição e contemporaneidade”. Outro elemento distintivo foi a eliminação da hierarquia entre o que é tradicional, popular ou utilitário em contraposição à chamada “arte contemporânea”. Mas o que se destaca em relação

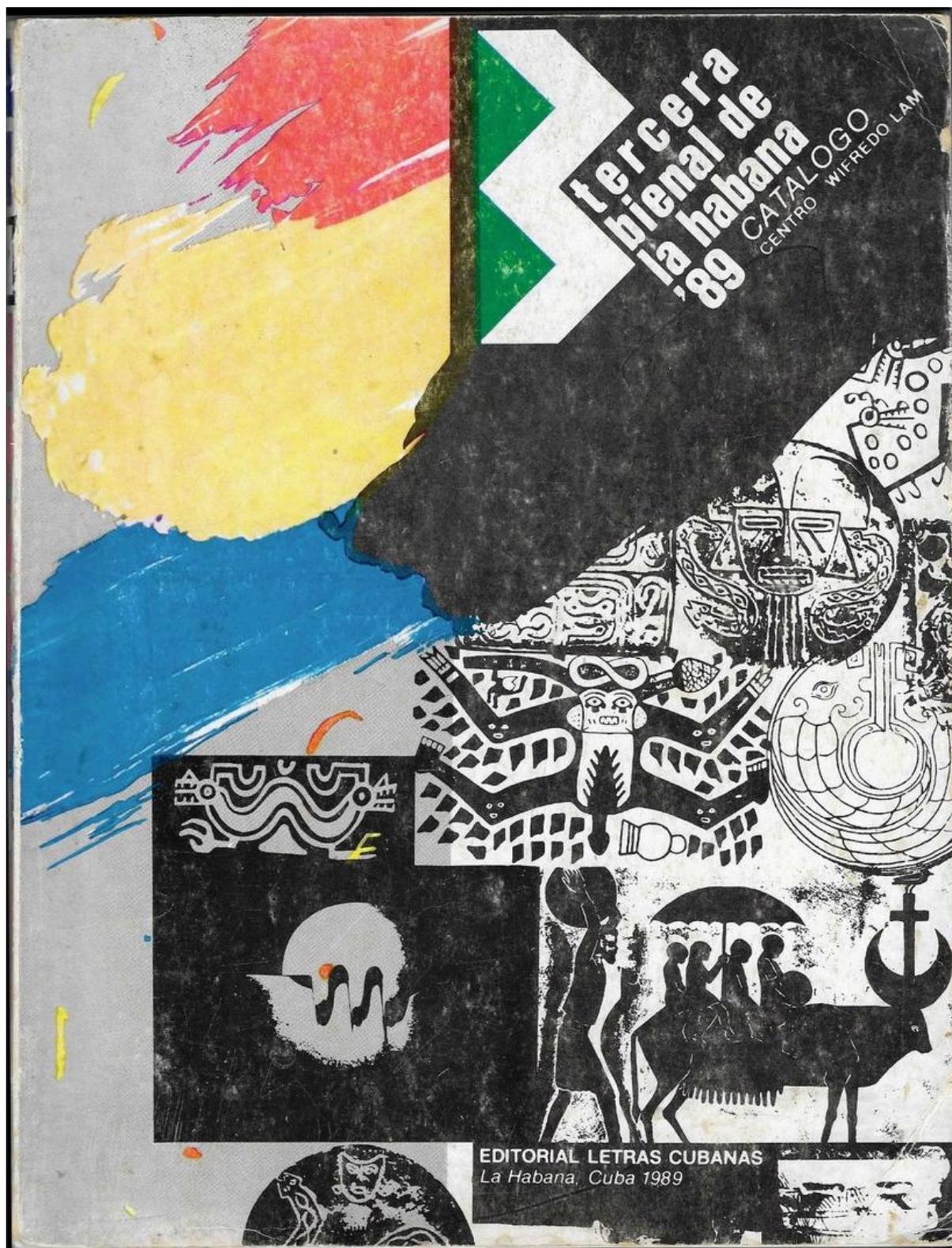
¹⁴⁷ A Bienal foi dividida em uma exposição principal, intitulada *Três mundos*, e outras em menor escala pela cidade, entre individuais e coletivas, quais sejam: José Bedia (Cuba), Roberto Diago (Cuba), Eduardo Ramírez Villamizar (Colômbia) e Ahmed Nawar (Egito), Caligrafia na Pintura Árabe Contemporânea; Antonio Ole (Cuba), Victor Teixeira (Angola) e Roberto Fabelo (Cuba), Tecidos Latino-Americanos, Litografia Cubana, Esculturas em Madeira de Bolívar, Bonecas Mexicanas, Brinquedos Africanos, Tradição de Humor, Fotos Chilenas Censuradas, Nós Amamos Paraguai, Mensagens da África do Sul, Sebastião Salgado (Brasil), Graciela Iturbide (México), Jose Tola (Peru), Mostra dos Alunos do Instituto de Artes Superiores. Ver a relação dos artistas da exposição principal no Anexo A.

¹⁴⁸ A primeira Bienal de Havana, de 1984, reuniu apenas artistas latino-americanos e a segunda, de 1986, já havia reunido artistas de diversas nacionalidades, porém, ainda subdivididos por países, no modelo da Bienal de Veneza.

a outros eventos internacionais foi a inclusão de artistas provenientes de quatro regiões do "Terceiro Mundo": América Latina, África, Ásia e Oriente Médio¹⁴⁹, excluindo os chamados artistas "ocidentais".

¹⁴⁹ Conforme relatado por Gerardo Mosquera, é importante salientar que o governo cubano influenciou determinadas decisões curatoriais da Bienal, guiado por considerações geopolíticas. Isso se manifestou na exclusão de artistas chineses e, de maneira contrastante, no convite estendido a artistas da Coreia do Norte, que participaram de modo oficial. (MOSQUERA, 2020, p. 121)

Fig. 17: Capa do catálogo da *Tercera Bienal de La Habana*.



Fonte: <https://www.afterall.org/articles/catalogue-introduction-Ililian-Ilanes-godoy/>

À frente da direção tanto do Centro Wilfredo Lam como da própria Bienal, entre os anos de 1984 e 1997, Llanes escreveu o texto de abertura do catálogo, intitulado “Presentación al Catálogo de la Tercera Bienal de la Habana”¹⁵⁰. Um dos aspectos centrais do texto consiste na demonstração dos objetivos principais tanto da Bienal como do Centro Wilfredo Lam, os quais podem ser resumidos como a promoção da “integração”, do “conhecimento mútuo” e do “intercâmbio” entre artistas provenientes da Ásia, África, América Latina e Oriente Médio, para “acelerar seu conhecimento sobre a realidade artística do Terceiro Mundo” (ibid.). A importância desta integração, no entanto, também se baseava na ideia de uma identidade comum do artista “terceiromundista”, representada pela contra-afirmação “frente a uma cultura internacional hegemônica”. Ela afirma:

No plano cultural, o Terceiro Mundo se caracteriza pela riqueza e diversidade de suas expressões, nas quais está presente o interesse na reafirmação de suas raízes, assim como uma vocação para a universalidade, resultante da extraordinária mistura de povos e culturas. No entanto, também existem forças poderosas que buscam deformá-las, seja induzindo-as ao folclore, seja tentando homogeneizá-las dentro da expansão global do capitalismo industrial com seu circuito de empresas transnacionais, instituições financeiras e comerciais, consumismo, meios de comunicação de massa e redes de informação, e suas diversas formas de penetração e manipulação nos planos ideológico e cultural. (LLANES. In: LANTARÓN, 2009, p. 105).

De um lado, Llanes define o “Terceiro Mundo” como um espaço diverso culturalmente, pois, claro, reúne a um só tempo a Ásia, a África, a América Latina e o Oriente Médio. De outro, essa extensão poderia também lhe conferir uma vocação para a universalidade, “resultante da extraordinária mistura de povos e culturas” (op. cit.). Mas o que se estabelece como prioritário é a reunião “terceiromundista” frente a “forças poderosas” (op. cit.). Se a queda do muro de Berlim, marco simbólico do fim da Guerra Fria, ocorreu em 9 de novembro de 1989, portanto oito dias depois da inauguração da Terceira Bienal, confirmando as mudanças que já estavam em curso

¹⁵⁰ O texto de Lillian Llanes, à época diretora do Centro Wilfredo Lam, organizadora do evento, abriu o catálogo da Bienal. Ver: *Tercera Bienal de La Habana '89*. Havana: Centro Wilfredo Lam/Editorial Letras Cubanas, 1989, pp.13-18 (catálogo de exposição). Como não tivemos acesso ao referido catálogo, nossa pesquisa se baseou no texto publicado na íntegra no livro *Bienal de La Habana para leer: compilación de textos*, publicado pela Universitat de València, em 2009.

na geopolítica do mundo, Llanes aponta, no entanto, para uma disputa que ainda estava marcada pela oposição entre “Primeiro” e “Terceiro Mundo”¹⁵¹.

Sua preocupação primordial, no texto, se refere ao caráter homogeneizador da “expansão global do capitalismo industrial” no campo cultural. A curadora utiliza termos como “batalha”, “ofensiva” e “luta”, no sentido de deixar claro esse embate. “Nesta batalha que nossos países enfrentam no campo cultural, também se decide sua própria sobrevivência” (LLANES, 2009, p. 105); e em outro trecho ela afirma: “Nossos países são obrigados a passar para a ofensiva e lutar para também criar – em conformidade com sua história e seus próprios interesses – essa 'cultura universal' que lhes é imposta” (ibid.).

Essa batalha cultural é a arena conceitual onde se estabelece o tema principal da Terceira Bienal, “Tradição e contemporaneidade”. Llanes expõe sua preocupação quanto ao “hábito, amplamente difundido, de associar a este [o tema das tradições] apenas aos artistas que exploram suas raízes étnicas e de minimizar ou ignorar as tradições provenientes de outros aspectos de nosso processo histórico e cultural” (ibid., p. 107). Ela complementa dizendo que uma das características, portanto, do processo homogeneizador da “expansão global do capitalismo industrial” seria induzir ao “folclore”, “minimizar ou ignorar” outras tradições. Podemos concluir que esse “hábito, amplamente difundido” consiste, entre outras ações, em exposições internacionais de arte, a exemplo de *Primitivism in the 20th Century*, ocorrida em 1984, assim como exposições de museus de etnologia europeus e estadunidenses, cujo tratamento a obras ou objetos “tradicionais” comumente encampou a ideia das tradições como entidades essenciais e fixas no tempo e no espaço. Llanes reivindica não só a diversidade das tradições, mas sua relação com o contemporâneo, afirmando que:

Esse universo de tradições que faz parte de nossa cultura deve ser expresso por meio de uma linguagem que responda aos códigos contemporâneos, em consonância com o mundo em que vivemos e com nosso hábito de passar do nosso conhecido para o nosso universal?

Nessa relação dialética, debate-se a nossa arte de hoje (ibid., p. 108).

¹⁵¹ Lembramos que seu lugar de enunciação é de um estado comunista que já sofria embargos econômicos dos Estados Unidos, inclusive levando a dificuldades para a realização da própria Bienal de Havana.

A autora não faz uma descrição explícita da expressão "códigos contemporâneos" em seu texto, porém, argumenta que esses códigos estão intrinsecamente ligados ao "universo de tradições que faz parte de nossa cultura". A compreensão de seu texto requer, no entanto, o conhecimento de que a Bienal incluiu, juntamente com a arte contemporânea e sua linguagem "internacional", uma variedade de expressões atuais, como arte popular, arte religiosa, ritualística e objetos utilitários. O cerne da questão reside na ampla abrangência que a expressão "códigos contemporâneos" poderia englobar, resultando na dissolução da hierarquia entre a arte e o artefato, entre o contemporâneo e o tradicional. Em vez de estabelecer oposições rígidas entre essas categorias, como fazem mais claramente as exposições *Primitivism*, *Magiciens* e *Partage d'exotismes*, como vimos no corpo dessa tese, a autora opta por incorporar todas essas manifestações sob o termo "códigos contemporâneos", destacando sua diversidade.

A tradição, portanto, associada à ideia de criatividade popular, era entendida como algo remanescente que frequentemente estava conectado a formas artísticas ou culturais emergentes na atualidade. Em outras palavras, as tradições eram uma força dinâmica, que podia ser expressa em termos contemporâneos e internacionais. Essa abordagem apoiou e validou a reivindicação do "Terceiro Mundo" à contemporaneidade, ao mesmo tempo em que reconheceu sua capacidade de criar suas próprias formas culturais participando da "linguagem artística internacional" (WEISS, 2011).

A abordagem de Llanes em torno da contemporaneidade, portanto, se constrói em torno da noção de integração Sul-Sul. O uso dos termos "nosso conhecido", referindo-se ao local, e "nosso universal", denotando o global, revela uma estratégia para afirmação de um denominador comum "terceiro-mundista", que, mesmo em sua diversidade, se reúne em contraposição à predominância cultural do "Ocidente", algo que a autora advoga ser necessário combater. O que se subentende do texto de Llanes, com a utilização da expressão "artistas do Terceiro Mundo", relaciona-se à concepção de que coletivos sociais enfrentando problemáticas semelhantes podem conceber abordagens criativas análogas.

O termo "Terceiro Mundo" perdeu sua relevância na caracterização da cartografia global a partir dos anos 1990. No entanto, o texto curatorial da Terceira Bienal de Havana, aliado ao ensaio do artista e curador Rasheed Araeen para a exposição *The Other Story*, discutido no terceiro capítulo, assim como os conceitos

apresentados por Enwezor no texto curatorial da Documenta11, analisado no terceiro capítulo deste estudo, desempenham papéis cruciais como contrapontos à disseminação da visão eurocêntrica estereotipada, frequentemente sugerida de maneira velada, em textos curatoriais amplamente divulgados – tais como aqueles das exposições *Primitivism, Magiciens de la Terre, e Africa Remix*.

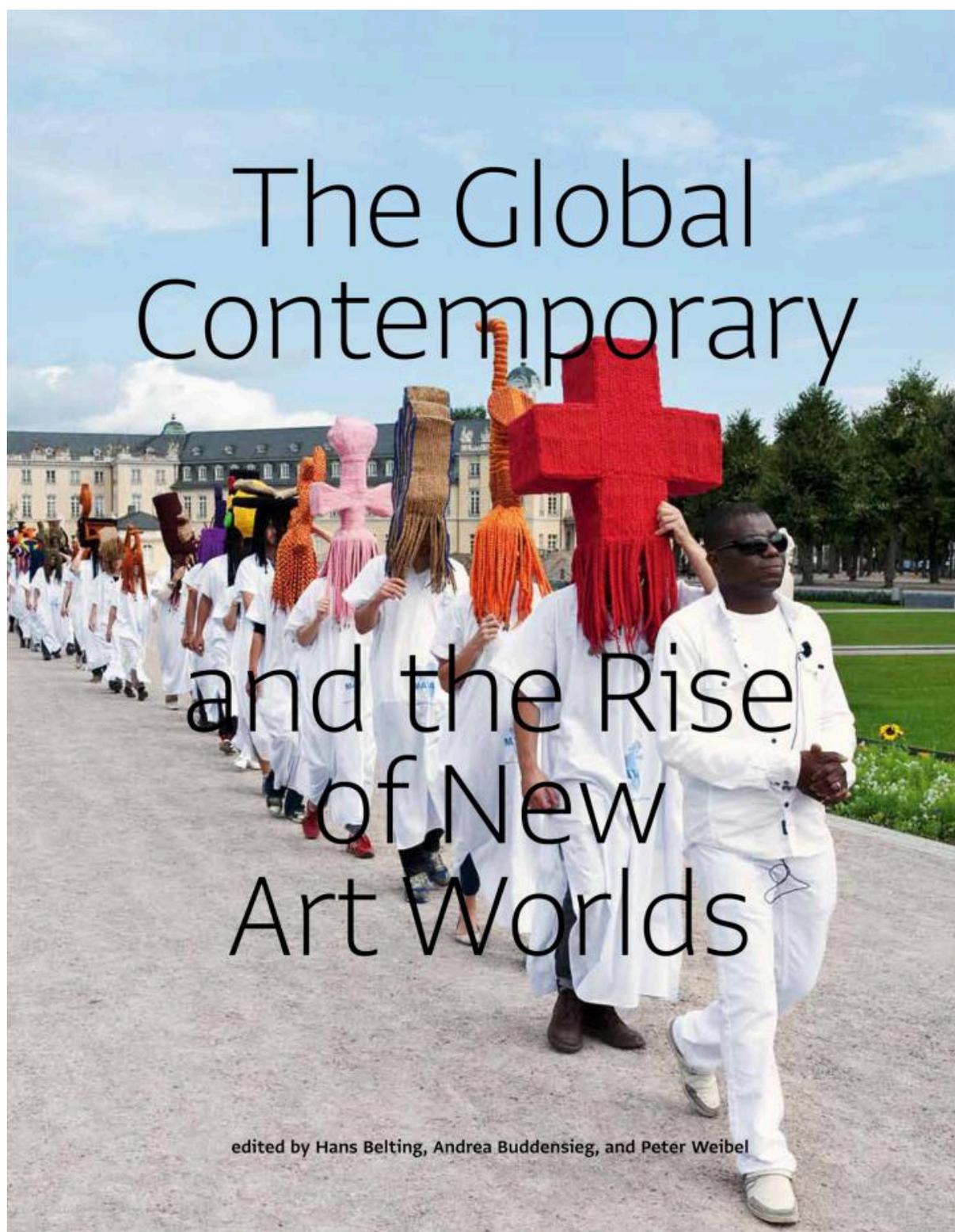
É notável como, desde os anos 1980, há uma considerável mudança de terminologias acerca da produção de artistas “não ocidentais” nos textos curatoriais referentes a exposições produzidas nos centros hegemônicos de arte contemporânea. Termos como “artista do Terceiro Mundo” passaram, paulatinamente, a receber outras nomenclaturas. Hoje observamos estar em voga emprego do termo “artista global”, que a partir da primeira década do século XXI passou a ser amplamente difundido.

O termo "arte global" foi tema do programa de pesquisa "Arte global e o museu", de 2006, realizado por Hans Belting e Peter Weibel no Centro de Arte e Mídia em Karlsruhe, Alemanha. Esse conceito foi posteriormente explorado na exposição *The Global Contemporary: Art Worlds After 1989 (O contemporâneo global: mundos da arte após 1989)*, no ZKM - Museum für Neue Kunst (Museu de Arte Contemporânea), em Karlsruhe, na Alemanha, em 2012, com curadoria de Andrea Buddensieg e Peter Weibel¹⁵². No texto curatorial da exposição, Weibel argumenta que, embora a “globalização seja, por um lado, o resultado e o produto da modernidade ocidental, (...) neste momento histórico, a globalização está se voltando contra o próprio autor da globalização” (2013, p. 21). Ele sugere que, possivelmente pela primeira vez, o “eixo europeu-norte-americano” não está mais no controle de quem é incluído ou excluído, “gerando inquietação e ansiedade no Ocidente” (WEIBEL, 2013, p. 20). “Assim, para o Ocidente”, ele escreve, “a globalização significa aplicar a regra de inclusão/exclusão a si mesmo” (Weibel 2013, p. 20).

¹⁵²

Ver lista de artistas no Anexo A.

Fig. 18: Capa do catálogo da exposição *The Global Contemporary. Art Worlds after 1989*



Fonte:

<https://zkm.de/en/publication/the-global-contemporary-and-the-rise-of-the-new-art-worlds>

Ainda no âmbito do grupo de pesquisa, Belting, Buddensieg e Weibel editaram o livro *O contemporâneo global e o surgimento de novos mundos da arte*, em 2013, subsequente à exposição. No prefácio desse volume, os autores anunciam o encerramento da era em que os cânones artísticos ocidentais predominavam na história da arte, dando lugar a uma arte contemporânea global de diversas origens (BELTING; BUDDENSIEG; WEIBEL 2013, p. 18). A ideia de "arte global" é contextualizada dentro de uma "virada global" e de uma "virada pós-étnica", marcando a transição da narrativa linear da história da arte para os estudos visuais e curatoriais (BELTING et al. 2013, p. 18). Ao ser "pós-étnica" (2013, p. 184), Belting argumenta que isso não implica uma "nova homogeneidade de um mundo plano", mas sim a revelação de uma diversidade de tradições que demandam narrativas locais igualmente diversas. Belting e Buddensieg (2013, p. 28) sugerem que já não é viável falar de um único mundo da arte dominante, pois agora existem "mundos da arte" diversos, nos quais a arte se depara com diferentes condições e tradições culturais.

Diante dos textos aqui estudados, no entanto, é possível contradizer essa ideia geral de que, diante da "arte global", há um esfacelamento do cânone artístico ocidental. Para finalizar o percurso da discussão aqui proposta centrada em alguns textos curatoriais, pode-se dizer que os termos e conceitos empregados para designar experiências artísticas dos "artistas não ocidentais", têm, em todos os casos, como principal referência, a arte canônica, mesmo naqueles em que se promulga uma superação de um centro referencial, como o modernismo europeu, por exemplo. De um lado, foi possível perceber um esforço para a construção de uma ideia que estabelecesse a maior distância possível do cânone. A diferença radical pode ser notada a partir de termos como "artista primitivo ou tribal" (William Rubin), "artista mágico", "artista exótico" (Jean-Hubert Martin) e "artista africano" (Simon Njami). Vislumbramos nesses termos/conceitos a continuidade das generalizações e simplificações culturais próprias das ideias binárias e hierárquicas do eurocentrismo. Nesse sentido, o "artista do terceiro mundo" (Lilian Llanes) é um contraponto interessante, pois visa promover uma alteração da própria hierarquia, embora mantendo a lógica da particularização para uma oposição radical entre mundos.

Por outro lado, a questão se complexifica com a particularização da diferença em estreita relação com o cânone artístico euro-estadunidense, a partir de termos

como “modernidades plurais” (Catherine Grenier), “modernidade multirracial” (Rasheed Araeen), “culturas experimentais” (Okwui Enwezor), “artista nômade” (Nicolas Bourriaud) e “artista global” (Peter Weibel). O sistema da arte canônico dos principais espaços da arte internacional é confrontado com a presença próxima e efetiva de artistas do “Sul Global” que demandam novo esforço de conceituação e exigem um pensamento sobre a multiplicidade. Se o ponto de referência desses textos continua sendo a arte canônica “ocidental”, a circulação¹⁵³ das ideias, das pessoas e dos objetos próprios de um mundo conectado pelos efeitos da colonização, do capitalismo e da globalização são, por fim, considerados, reconhecendo-se, então, a contingência histórica do próprio cânone. Não significa dizer, no entanto, que o referencial canônico tenha se esfacelado completamente, mas que suas formas de agência foram explicitadas e seus critérios questionados.

A demanda por novas categorizações de manifestações artísticas frente a um sistema artístico cuja lógica fundamental continua sendo o cânone reflete a aspiração de se estabelecer um “regime metafórico alternativo” (BRZYSKI, 2007, p. 15) no âmbito do discurso da história da arte. Contudo, uma abordagem atenta e crítica se faz necessária diante da introdução de novos particularismos que buscam abarcar a diversidade. Isso é crucial para uma investigação sobre a persistência das concepções simplificadas e generalizadas acerca das manifestações artísticas e culturais do Sul Global, naturalizadas pelo eurocentrismo e elaboradas e difundidas, ainda hoje, pelos textos curatoriais de instituições de maior relevância no cenário da arte internacional.

¹⁵³ Para um aprofundamento sobre a ideia de circulação na história da arte, ver: KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Circulations in the Global History of Art*. Londres, Routledge 2017.

REFERÊNCIAS¹⁵⁴

- ADAM, Leonhard. **Primitive Arts**. London: Penguin Books, 1949 [1940].
- ALEXANDER, James Graham J. Medieval art and Modern Nationalism. In: OWEN-CROCKER, Gale R.; GRAHAM, Timothy (ed.) **Medieval Art: Recent Perspectives – A Memorial Tribute to CR Dodwell**. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- ALPERS, Svetlana. **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century**. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- AMIN, Samir. **Eurocentrism**. New York: Monthly Review, 1989.
- AMOR, Mónica et al. Liminalities: Discussions on the Global and the Local. **Art Journal**, v. 57, n. 4, 1998, pp. 28-50. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epdf/10.1080/00043249.1998.10791902?needAccess=true&role=button>. Acesso em 13 mar. 2023
- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism**. London: Verso, 1991.
- APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. London/Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ARAEEN, Rasheed (ed.) **The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain**. London: South Bank Centre, 1989.
- ARAEEN, Rasheed. From Primitivism to Ethnic Arts. **Third Text**, v. 1, n. 18, 1987, pp. 6-25.
- ARAEEN, Rasheed. Modernity, Modernism, and Africa's Place in the History of Art of Our Age. **Third Text**, v. 19 n. 4, 2005, pp. 411-417.
- ARAEEN, Rasheed. Our Bauhaus others' Mudhouse. (1989) In: STEEDS, Lucy, et al. (ed.) **Making Art Global (Part 2)**. 'Magiciens de la Terre' 1989. Exhibitions Histories. London: Afterall, 2013.
- ARAÚJO, Marta; MAEZO, Silvia R. **The Contours of Eurocentrism: Race, History, and Political Texts**. Lanham: Lexington Books, 2016.
- BAILEY, David A; BAUCOM, Ian; BOYCE, Sonia. **Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain**. Durham: Duke University Press/Institute of International Visual Arts and the African and Asian Visual Artists' Archive, 2005.
- BARKER, Martin. **The New Racism: Conservatives and the Ideology of the Tribe**. Frederick: Aletheia Books, 1982.

¹⁵⁴ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

BARRIENDOS, J. La Bienal de la Habana en el imaginario geopolítico de la revista Third Text. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 5, n. 2, 2021, pp. 178-192. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8665179>. Acesso em 20 out. 2023.

BARRY, Brian. **Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism**. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

BARRY, Brian. **The Limits of Reciprocity: Justice Between Nations and Justice Between Generations**. Sydney: World Congress on Philosophy of Law and Social Philosophy, 1977.

BARRY, Brian. Humanity and Justice in Global Perspective. In: PENNOCK, James; CHAPMAN, John (ed.). **NOMOS XXIV: Ethics, Economics and the Law**. New York: Harvester Wheatsheaf, 1982, pp. 219-252.

BASUALDO, Carlos. **New Geographies of Culture**. Argentina: Jorge Luis Borges National Library, 2002.

BAXANDALL, Michael. **Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style**. 2ª ed. Oxford: Oxford University Press, 1992.

BAYLY, Christopher. **The Raj: India and the British, 1600-1947**. London: National Portrait Gallery, 1990.

BELTING, Hans. Contemporary Art and the Museum in the Global Age. In: WEIBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). **Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, pp. 16-37.

BELTING, Hans; WEIBEL, Peter; BUDDENSIEG, Andrea (ed.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds**. Cambridge: MIT Press, 2013.

BENDIX, Reinhard. **Nation Building and Citizenship: Studies of Our Changing Social Order**. New Brunswick: Transaction, 1977.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENNETT, Tony. **The Birth of the Museum: History, Theory, Politics**. London: Routledge, 1995.

BENNETT, Tony. Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social. **Cultural Studies**, v. 19, n. 5, 2005. Disponível em: https://www.westernsydney.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/185863/Bennett_CivicLaboratories_ICs_Pre-Print_Final.pdf. Acesso em 15 abr. 2023.

BENNETT, Tony. **Museums, Power, Knowledge: Selected Essays**. London/ New York: Routledge, 2018.

BENNINGTON, Alice. (Re)Writing Empire? The Reception of Post-Colonial Studies in France. **The Historical Journal**, v. 59, n. 4, 2016, pp. 1157-1186. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26343353>. Acesso em 15 abr. 2023.

BERNABÉ, Jean et al. **Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness**. Paris: Gallimard, 1993.

BEUYS, Joseph; Böll, Heinrich. Manifesto on the Foundation of a 'Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research. In: TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**. New York: Thames and Hudson, 1979.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BIEBUYCK, Daniel P. (ed.). **Tradition and Creativity in Tribal Art**. Los Angeles: University of California Press, 1969.

BIHALJI-MERIN, Oto. Art as a Universal Phenomenon. In: **World Cultures and Modern Art**. Munich: Bruchman, 1972 (catálogo de exposição).

BJERREGAARD, Peter. Exhibitions as Research, Curator as Distraction. In: HANSEN, Malene Vest; HENNINGSEN, Anne Folke; GREGERSEN, Anne (ed.) **Curatorial Challenges**. New York: Routledge, 2019, pp. 108-119.

BOIS, Yve-Alain. **Painting as Model**. Cambridge: MIT Press, 1996.

BONAN, Amanda. Rasheed Araeen: Paki Bastard. **Revista-Valise**, v. 2, n. 3, ano 2, julho de 2012, pp. 115-128.

BOURRIAUD, Nicolas. **Altermodern**. London: Tate Britain, 2008 (brochura).

BOURRIAUD, Nicolas (ed.). **Altermodern: Tate Triennial**. London: Tate Publishing, 2009 (catálogo de exposição).

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011 [2009].

BRAUDEL, Fernand. **A dinâmica do capitalismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BRUBAKER, Rogers. **Nationalism Reframed: Nationhood and the National Question in the New Europe**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BRZYSKI, Anna (ed.). **Partisan Canons**. Durham/London: Duke University Press, 2007.

BUCHLOH, Benjamin H. D.; MARTIN, Jean-Hubert. L'exposition de la terre entière: un entretien de Benjamin H. D Buchloh et Jean-Hubert Martin. **Art in America**, mai 1989.

CAMILLE, Michael et al. Rethinking the Canon. *The Art Bulletin*, v. 78, n. 2, 1996, pp. 198-217. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3046172>. Acesso em 14 abr. 2023.

CAMPA, Laurence et al. **Dictionnaire culturel de la France au XXe siècle**. Paris: Belin, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2001 [1990].

CARRIER, David. *A World Art History and its Objects*. Pennsylvania: State University Press, 2008.

CARRIER, David. *Writing About Visual Art*. Cleveland/New York: School of Visual Art/Allworth Press, 2003.

CASTEL, Jane. Gauguin to Moore: Primitivism in Modern Sculpture. **RACAR**: Revue d'Art Canadienne/Canadian Art Review, v. 9, n. 1-2, 1982.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Habitations of Modernity**: Essays in the Wake of Subaltern Studies. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe**: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton: Princeton University Press, 2000.

CHAMBERS, Iain et al. (ed.). **The Postcolonial Museum**: The Arts of Memory and the Pressures of History. Farnham: Ashgate, 2014.

CHANEY, David. **The Cultural Turn**: Scene-Setting Essays on Contemporary Cultural History. London: Routledge, 1994.

CHILDE, Gordon. **What Happened in History?**. London: Pelican, 1942.

CLIFFORD, James. **The Predicament of Culture**: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD, James. Histories of the Tribal and the Modern. In: PERKINS, Morgan; MORPHY, Howard. **The Anthropology of Art**: A Reader. Malden: Blackwell Pub, 2006.

COHEN, Joshua I. **The 'Black Art' Renaissance**: African Sculpture and Modernism Across Continents. Oakland: University of California Press, 2020.

COHEN-SOLAL, Annie. Revisiting Magiciens de la terre. **Stedelijk Studies Journal** n. 1, Fall 2014. Disponível em:

https://stedelijkstudies.com/journal/revisiting-magiciens-de-la-terre/#_ednref19

Acesso em 10 abr. 2023.

COLE, Herbert M et al. **Igbo Arts**: Community and Cosmos. Los Angeles: University of California, 1984.

COOMBES, Annie E. (ed.). **Decolonizing the Curatorial**. 1ª ed. London: Routledge, 2018.

CROWLEY, Daniel J. **African Arts**, v. 4, n. 1, 1970.

CAPLAN, Richard; FEFFER, John (ed.). **Europe's New Nationalism**: States and Minorities in Conflict. Oxford: Oxford University Press, 1996.

D'AGINCOURT, Jean Baptiste Séroux. **Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au ive siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe**: Ouvrage Enrichi de 325 Planches. 5. Torino: Aragno, 2005 [1823].

D'HARNONCOURT, René. **Arts of the South Seas**. New York: Museum of Modern Art, 1946 (catálogo de exposição).

D'HARNONCOURT, René. **El arte del indio en los Estados Unidos**. Washington D.C.: National Indian Institute U.S. Dept. of the Interior, 1943.

D'SOUZA, Aruna. **The Politics of Postmodernism**. New York: Bloomsbury Academic, 1995.

D'SOUZA, Aruna et al. **Whitewalling: Art Race & Protest in 3 Acts**. New York: Badlands Unlimited, 2020.

DANTO, Arthur C. Defective Affinities "Primitivism" in 20th Century Art. In: FLAM, Jack D; DEUTCH, Miriam. **Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary**. Berkeley: University of California, 2003.

DEMOS, T J. The Ends of Exile: Towards a Coming Universality. In: BOURRIAUD, Nicolas (ed.). **Altermodern**. London: Tate Publishing, 2009.

DEREK, Gregory. **Geographical Imaginations**. Oxford: Blackwell, 1993.

DEREK, Gregory. **The Colonial Present**. Oxford: Blackwell, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Acts of Literature**. London/New York: Routledge, 1992.

DOORTMOND, Michel R. The Invention of the Yorubas: Regional and Pan-African Nationalism Versus Ethnic Provincialism. In: FARIAS, P. F. de Moraes; BARBER, Karin (ed.). **Self-Assertion and Brokerage: Early Cultural Nationalism in West Africa**. (Birmingham University African Studies Series, issue 2). Birmingham: University of Birmingham, 1990.

DUNCAN, Carol. Art Museums and the Ritual of Citizenship. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven. **Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991.

D'SOUZA, Aruna. Introduction. In: CASID, Jill H; D'SOUZA, Aruna (ed.). **Art History in the Wake of the Global Turn**. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2014.

EBERLEIN, Kurt Karl; JEUTHE, Gesa. Was Ist Deutsch in Der Deutschen Kunst? (1934). In: FLECKNER, Uwe; STEINKAMP, Maike Steinkamp (ed.). **Gauklerfest Unterm Galgen: Expressionismus Zwischen "nordischer" Moderne und "entarteter" Kunst**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015, pp. 164-172.

EISENSTADT, Shmuel N. Multiple Modernities. **Daedalus**, v. 129, n. 1, Winter, 2000. pp. 1-29.

EISENSTADT, Shmuel N. The Context of the Multiple Modernities Paradigm. In: EISENSTADT, Shmuel N; SACHSENMAIER, Dominic; RIEDEL, Jens (ed.)

Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese and Other Interpretations. Leiden/Boston/Köln: Brill, 2002.

ENWEZOR, Okwui (ed.). **Documenta 11 – Platform 5: Exhibition Catalogue.** Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2002, pp. 42–55.

ENWEZOR, Okwui; OGUIBE, Olu. **Reading the Contemporary:** African Art from Theory to the Marketplace. London: Institute of International Visual Arts, Cambridge: MIT Press, 1999.

EYO, Ekpo. The New Insight on Nigerian Art. (Entrevista cedida a Gerald Fraser) **New York Times**, October 12, 1980.

EYO, Ekpo. Primitivism and Other Misconceptions of African Art. **Munger Africana Library Notes**, v. 63, April 27, 1982.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o outro:** como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra.** Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005.

FAURE, Élie. **Histoire de L'art.** Paris: Le Livre de Poche; 1965 [1912].

FILLIOU, Robert. **Robert Filliou.** Hanover: Sprengel-Museum, 1984 (catálogo de exposição) .

FISH, Stanley. Boutique Multiculturalism. In: MELZER, Arthur; WEINBERGER, Jerry; ZINMAN, M. Richard (ed.). **Multiculturalism and American Democracy.** Lawrence: The University Press of Kansas, 1998. pp. 69-88.

FISHER, Jean (ed.) **Global Visions:** Towards a New Internationalism in the Visual Arts. London: Kala Press, 1974.

FISHER, Jean. **Decolonizing the Exhibition:** Contemporary Art and the Politics of Display. 1ª ed. London: Third Text Publications, 2018.

FISHER, Jean. The Other Story and the Past Imperfect. **Tate Papers**, Autumn, 2009. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09autumn/fisher.shtm>> Acesso em 1 nov. 2022.

FLAM, Jack; DEUTCH, Miriam. **Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documentary.** Berkeley: University of California, 2003.

FLEMING, John; HONOUR, Hugh. **A World History of Art: A History.** 7º ed. London: Laurence King Publishing, 2009 [1982].

FOSTER, Hall. The 'Primitive' Unconscious of Modern Art. **October**, v. 34, 1985, pp. 45-70.

FRANKL, Paul. **Das System der Kunstwissenschaft.** Brunn: Rohrer, 1938.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu.** Porto Alegre: L & PM, 2013.

FREY, Dagobert. **Das Englisches Wesen in der Bildenden Kunst**. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1942.

FROBENIUS, Leo; HABERLAND, Eike (ed.) **Leo Frobenius on African History Art and Culture: An Anthology**. Princeton: Markus Wiener, 2007.

GELLNER, Ernst. **Nations and Nationalism**. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

GILLIS, John. Introduction: Memory and Identity: The History of a Relationship. In: GILLIS, John. (ed.) **Commemorations: The Politics of National Identity**. Princeton: Princeton University Press, 1994, pp.3-24.

GILOT, Francine; LAKE, Carlton. **Life with Picasso**. New York: McGraw Hill, 1964.

GLISSANT, Édouard; OBRIST, Hans Ulrich. **Conversas do arquipélago**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers**. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995.

GODLEWSKA, Anne; SMITH, Neil. **Geography and Empire**. Oxford: Blackwell, 1994.

GOLDWATER, Robert. **Primitivism in Modern Painting**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRENIER, Catherine. **Modernités plurielles: 1905-1970**. Dans les collections du Musée National d'Art Moderne. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2013.

GRIJP, Paul van der. **Art and Exoticism: An Anthropology of the Yearning for Authenticity**. Berlin: LIT Verlag Münster, 2009.

GROYS, Boris. **Arte en flujo**. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUASCH, Anna Maria (org.). **Los manifiestos del arte postmoderno: textos de exposiciones, 1980-1995**. Madrid: Akal, 2000.

HABJAN, Jernej. The Global Process of Thinking Global Literature: From Marx's Weltliteratur to Sarkozy's littérature-monde. **Journal of Global History**, v. 14, n. 3, 2019, pp. 395-412. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1740022819000184>. Acesso em 3 nov. 2023.

HALL, Stuart et al. *Modernity and Its Futures - Understanding Modern Societies. Book IV*. Cambridge: Polity Press e Open University, 1992a.

HALL, Stuart. The West and the Rest: Discourse and Power. In: HALL, Stuart; GIEBEN, Bram (ed.) **The Formations of Modernity: Understanding Modern Societies. An introduction. Book 1**. Cambridge: Polity Press, 1992b, pp. 275–331.

- HALL, Stuart. New Ethnicities. In: DONALD, James; RATTANSI, Ali (ed.). **Race, Culture and Difference**. London: Sage, 1992c.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.
- HALL, Stuart. **The Fateful Triangle: Race Ethnicity Nation**. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2017.
- HANNERZ, Ulf. **Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning**. New York: Columbia University Press, 1992.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas**. 2ª ed. Malden: Blackwell Pub, 2007.
- HAXTHAUSEN, Charles. **The Two Art Histories: The Museum and the University**. Williamstown: Sterling and Francis Clark Art Institute, 2002.
- HAY, Jonathan. **Primitivism Reconsidered (Part 1): A Question of Attitude**. **Res: Anthropology and Aesthetics**, v. 67-68, 2016-2017.
- HEGEL, Georg. W. F. **Filosofia do Direito**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. **The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art**. Cambridge: The MIT Press, 1983.
- HERDER, Johann Gottfried von.- **Abhandlungen und Briefe Über Schöne Literatur und Kunst**. Tübingen: Cotta, 1806.
- HERDER, Johann Gottfried von. **Reflections on the Philosophy of the History of Mankind**. Chicago: University of Chicago Press; 1968 [1800].
- HIGGINS, Hannah. **Fluxus Experience**. Berkeley: University of California, 2002.
- HILDE, Gordon. *Man Makes Himself*. London: Pelican, 1936.
- HOBSBAWM, Eric. Introduction: Inventing Tradition. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (ed.) **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- HOERNING, Johanna. Dividing the 'World'. In: BARTMANSKI, Dominik. **Considering Space: A Critical Concept for the Social Sciences**. London: Routledge, 2023.
- HOOKS, Bell. **Art on My Mind: Visual Politics**. New York: The New Press, 1990.
- HSIAO, Li-Chuan. Exoticism and its Discontents: Reorienting Cultural Studies after Area Studies. **Positions: East Asia Cultures Critique**, v. 17, n. 3, 2009, pp. 647-669.
- HUGGAN, Graham. **The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins**. London/New York: Routledge, 2001.
- HUNTINGTON, Samuel P. **The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order**. New York: Simon and Schuster, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. Introduction: Modernism After Postmodernity. **New German Critique**, n. 99, Fall 2006. pp. 1-5. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27669174>. Acesso em 5 maio 2023.

ISKIN, Ruth E. Introduction: Re-envisioning the Canon: Are Pluriversal Canons Possible? In: ISKIN, Ruth E. (ed.). **Re-envisioning the Contemporary Art Canon: Perspectives in a Global World**. London: Routledge Taylor et Francis Group, 2017.

JAMES, Williams. **The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature**. London: The Routledge Centenary Edition, 2002.

JAMESON, Frederic. **A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present**. London: Verso, 2002.

JAMESON, Frederic. Entrevista cedida a James Elkins. In: ELKINS, James et al. (ed.) **Art and Globalization**. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010.

JORDAN, Winthrop D. **The White Man's Burden: Historical Origins of Racism in the United States**. Oxford: Oxford University Press, 1974.

JORDAN, Winthrop D. **White Over Black: American Attitudes Toward the Negro 1550-1812**. Williamsburg: Omohundro Institute of Early American History and Culture/University of North Carolina Press, 2012.

JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. Art History and the Global: Deconstructing the Latest Canonical Narrative. **Journal of Global History**, v. 14 (Special Issue 3: Historicizing the Global: An Interdisciplinary Perspective). Cambridge: Cambridge University Press, 2019, pp. 413-435.

KAELBLE, Hartmut. European Self-Understanding in the Twentieth Century. In: SACHSENMAIER, Dominic et al. (ed.). **Reflections on Multiple Modernities: European, Chinese, and other interpretations**. Berlim: Brill, 2002, pp. 167-192.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte – e na pintura em particular**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009 [1910].

KARP, Ivan. How Museums Define Other Cultures. **American Art**, v. 5, n. ½, 1991, pp. 10-15

KARP, Ivan. **Who's Afraid of the Inappropriate Other? Exhibitions, Institutions, and Cultural Difference**. 1ª ed. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991.

KASFIR, Sidney. Arte africana e autenticidade: um texto com uma sombra. **Art África**. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas. Faculdade de Letras, **Universidade de Lisboa**, 2016. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e3e244f01.pdf>
Acesso em 15 nov. 2022.

KASFIR, Sidney. One Tribe One Style? Paradigms in the Historiography of African Art. **History in Africa**, v. 11, 1984. pp. 163-193.

KASFIR, Sidney et al. Commentary on Objects and Acts. **African Arts**, v. 28, n. 3,

Summer 1995.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. **Toward a Geography of Art**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

KAUFMANN, Thomas DaCosta. National Stereotypes, Prejudice, and Aesthetic Judgments in the Historiography of Art. In: HOLLY, Michael Ann; MOXEY, Keith P. F. (ed.). **Art History, Aesthetics, Visual Studies**. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.

KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **Circulations in the Global History of Art**. London: Routledge 2017.

KENDI, Ibram X. **Stamped from the Beginning**: The Definitive History of Racist Ideas in America. New York: Bold Type Books, 2017.

KING, Richard. **Orientalism and Religion**: Postcolonial Theory, India and the Mystic East. Delhi: Oxford University Press, 1999.

KOMPATSIARIS, Panos. Curators, Words and Values: The Branding Economies of Curatorial Statements in Art Biennials. **Journal of Cultural Economy**, v. 13, n. 6, 2020, pp. 758-771.

KUPER, Adam. **The Invention of Primitive Society**. London: Routledge, 1988.

KYMLICKA, Will. **Multicultural Citizenship**: A Liberal Theory of Minority Rights. Oxford University Press; 1996.

KYMLICKA, Will. **Recent Work in Citizenship Theory**: A Report Prepared for Multiculturalism and Citizenship Canada. Toronto: University of Ontario, 1992.

LAMOUREUX, Johanne. From Form to Platform: The Politics of Representation and the Representation of Politics. **Art Journal**, v. 64, n. 1, 2005, pp. 64-73.

LANTARÓN, Rubén del Valle. **Bienal de la Habana para leer**. Compilación de textos. Valencia: Universitat de València, 2009.

LANZI, Luigi et al. **Storia pittorica della italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo**. Torino: Giulio Einaudi, 2022.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 2005.

LAUDE, Jean. **La peinture française et l'art nègre (1905-1914)**. Paris: Klincksieck, 1968.

LAUDE, Jean. **La peinture française (1905-1914) et l'art nègre**: contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme. Édition revue. Paris: Klincksieck, 2006.

LAW, John. **Organizing Modernity**. Oxford: Blackwell, 1994.

LEIGHTEN, P. The 'Tribal' Modern: Reprimitivizing Picasso. In: DANTO, Arthur (ed.). **Encounters and Reflections**: Art in the Historical Present. Oakland: University of California Press, 1998.

LEMKE, Sieglinde. **Primitivist Modernism**: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism. Oxford: Oxford University Press, 1998.

LIPPARD, Lucy. **Mixed Blessings**: New Art in a Multicultural America. New York: New Press, 2000.

LONETREE, Amy. **Decolonizing the Museum**: Reflections on Exhibitions, Power, and Resistance. 1ª ed. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Papyrus, 2010.

MACDONALD, Sharon. **The Politics of Display**: Museums, Science, Culture. New York/London: Routledge, 1996.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os argonautas do pacífico Ocidental**: um relato dos empreendimentos e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné. São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922].

MALRAUX, André. **La tête d'obsidienne**. Paris: Gallimard, 1974.

MANNING, Patrick. **Primitive Art and Modern Times**: Radical History Review. Durham: Duke University Press, 1985.

MARKUS, Gyorgy. Culture: The Making and the Make-up of a Concept (An Essay in Historical Semantics). **Dialectical Anthropology**, v. 18, n. 1, 1993, pp. 3-29.

MARTIN, Jean-Hubert et al. Jean-Hubert Martin et la pensée visuelle. Entrevista por Carlo Severi e Julien Bonhomme. **Gradhiva** - Revue d'anthropologie et d'histoire des arts. Paris: Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, 2011.

MARTIN, Jean-Hubert. **L'art au large**. Paris: Flammarion, 2012.

MARTIN, Jean-Hubert. **Magiciens de la terre**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1989 (catálogo de exposição).

MARTIN, Jean-Hubert. **Partage d'exotismes**. 5e Biennale d'art Contemporain de Lyon: Halle Tony Garnier du 27 Juin au 24 Septembre. Lyon: Réunion des Musées Nationaux, 2000 (catálogo de exposição).

MARTIN, Jean-Hubert. The Death of Art - Long Live Art, 1986. In: STEEDS, Lucy et al. (ed.). **Making Art Global** (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989. Exhibitions Histories. London: Afterall, 2013.

MARX, Karl. **Capital**. New York: The Modern Library, 1936.

MASSIMILIANO, Gioni. Documenta 11, The Platforms Report: Finding the Center. **Flash Art International**, v. 225, July-September 2002, pp. 106-107.

MATHUR, Saloni. Why Exhibition Histories? **British Art Studies**, v. 13, 2019. Disponível em: <https://britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-13/why-exhibition-histories>. Acesso em 13 maio 2022.

MCEVILLEY, Thomas. Doctor, Lawyer, Indian Chief. **Artforum** v. 23, November 1984, pp. 54-60.

MCEVILLEY, Thomas. Marginalia: Thomas McEvelley on The Global Issue. In: STEEDS, Lucy, et al. (ed.). **Making Art Global** (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989. Exhibitions Histories. London: Afterall, 2013, pp. 268-272.

MCHALE, Brian. **The Cambridge Introduction to Postmodernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

MERCER, Kobena. Black Art and the Burden of Representation. **Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies**. New York: Routledge, 1994.

MEYER, James. Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art. In: COLES, Alex. **Site-Specificity: The Ethnographic Turn**. London: Black Dog, 2000.

MIGNOLO, W. D. **Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking**. Princeton University Press, 2000.

MITTER, Partha. **Much Maligned Monsters: A History of European Reactions to Indian Art**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

MORPHY, Howard; PERKINS, Morgan (ed.). **The Anthropology of Art: A Reader**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

MOSQUERA, Gerardo. Linguagem internacional?. Tradução de Marcelo Campos. **Arte & Ensaios**, v. 10, 2003.

MOSQUERA, Gerardo. The Third Bienal de La Habana in Its Global and Local Contexts. **On Curating**. Issue 46. June, 2020. pp. 120-126

MOXEY, Keith. **Visual Time: The Image in History**. Durham: Duke University Press, 2013.

MUKHOPADHYAY, Bhaskar. **The Rumor of Globalization: Desecrating the Global from Vernacular Margins**. New York: Columbia University Press; 2012.

MURPHY, Michael. **Multiculturalism: A Critical Introduction**. Milton Park/Abingdon/Oxon: Routledge, 2012.

NISBET, Robert A. **History of the Idea of Progress**. London: Routledge, 2017.

NJAMI, Simon et al. **Africa Remix**. London: Hayward Gallery, 2005.

ONIANS, John. **Art, Culture and Nature: From Art History to World Art Studies**. London: Pindar Press, 2006.

ONIANS, John. **Atlas of World Art**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

PANOFSKY, Erwin. The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator. **Proceeding of the American Philosophical Society**, v. 107, n. 4, August 1963, pp. 273-288.

- PANOFSKY, Erwin. Three Decades of Art History in the United States: Confessions of a Transplanted European. In: **Meaning in the Visual Arts**. New York: Garden City, 1955.
- PAPASTERGIADIS, Nikos. ¿Qué es el Sur?. In: MEDINA, C. (org.). **Sur, sur, sur, sur**. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC). México: SITAC, 2009.
- PAREKH, Bhikhu. **The Experience of Black Minorities in Britain**. Open University Press, 1982a.
- PAREKH, Bhikhu. **Ethnic Minorities and Community Relations**. New York: Open University Press, 1982b.
- PAREKH, Bhikhu et al. **Democracy and Cultural Pluralism or How to Decolonise Liberalism**. Colchester: ECPR Press, 1993.
- PÄCHT, Otto. **The Practice of Art History**: Reflections on Method. London: Harvey Miller, 1999.
- PEDROSA, Adriano. Introdução. La Biennale de Venezia, 2024. **La Biennale di Venezia** (website), 2023. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/art/2024/introduction-adriano-pedrosa>. Acesso em 15 nov. 2023.
- PERRY, Gill; CUNNINGHAM, Colin (ed.). **Academies, Museums and Canons of Art**. New Haven: Yale University Press e The Open University, 1999.
- PEVSNER, Nikolaus. **The Englishness of English Art**. Harmondsworth: Penguin Books, 1964 [1956].
- PHILIPSEN, Lotte. **The Globalization of Contemporary Art**: The Art World's New Internationalism. Aarhus: University of Aarhus, 2008.
- PHILLIPS, Anne. **Multiculturalism Without Culture**. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- PHILLIPS, Anne. What's wrong with essentialism? **Distinktion**: Scandinavian Journal of Social Theory, v. 11, n. 1, 2010, pp. 47-60.
- PIETERSE, Jan Nederveen. Unpacking the West - How European is Europe? **Occasional Paper Series**, n. 9, Department of Sociology University College Cork, 1992.
- PIETERSE, Jan Nederveen. Unpacking the West: How European is Europe? In: RATTANSI, Ali; WESTWOOD, Sallie (ed.). **Racism, Modernity and Identity** - On the Western Front. Cambridge: Polity Press, 1994.
- PIETERSE, Jan Nederveen. Globalization as hybridization. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott; ROBERTSON, Roland (ed.). **Global Modernities**. London: Sage, 1995.

PIETERSE, Jan Nederveen. Multiculturalism and Museums: Discourse About the Other in the Age of Globalization, **Boekmancahier**, n. 28, 1996, pp. 172-189.

PIGGOTT, Stuart. **A Europa antiga**: do início da agricultura à Antiguidade clássica. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

POLLOCK, Griselda. **Differencing the Canon**: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London: Routledge, 1999. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/9780203397190>. Acesso em 14 abr. 2023.

PRATT, Mary Louise. **Imperial Eye**: Travel Writing and Transculturation. London, New York: Routledge, 1992.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

PRICE, Sally. Others Art - Our Art. **Third Text**, v. 3, n. 6, 1989, pp. 65-72.

RAJCHMAN, John. **The Identity in Question**. New York: Routledge, 1992.

RATTANSI, Ali. **Multiculturalism**: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2011.

RATTANSI, Ali. Western Racisms, Ethnicities and Identities. In: RATTANSI, Ali; WESTWOOD, Sallie (ed.). **Racism, Modernity and Identity** - On the Western Front. Cambridge: Polity Press, 1994.

RENFREW, Colin. **The Emergence of Civilisation**. London: Methuen, 1972.

RHODES, C. J. **Primitivism and Modern Art**. London: Thames & Hudson, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RUBIN, William. **Primitivism in 20th Century Art**. New York: Museum of Modern Art, 1984 (catálogo de exposição).

RUSKIN, John. **The Stones of Venice**, v. I (of III). San Francisco: Chronicle, 2017.

SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Pantheon Books, 1978.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

SAMALTANOS, Katia. **Apollinaire**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

SANFORD, Kathy; CLOVER, Darlene. Chapter 4. Hacking Language: Critical Engagement with Curatorial Statements. In: **Feminist Critique and the Museum**. Leiden: Brill, 2020.

SCHMALENBACH, Werner. **African Art**. New York: Macmillan, 1954.

SCHMIDT, Benjamin. **Inventing Exoticism**: Geography Globalism and Europe's Early Modern World. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

SCHMIDT, Volker H. Múltiplas modernidades ou variedade da modernidade? **Revista de Sociologia e Política**, v. 28, Jun. 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rsocp/a/HSBGdXkGcGM7jsrCFjPTBvt/?format=html&lang=pt>
Acesso em 8 out. 2023.

SCHNAASE, Carl. **Die Völker des Orients**. 2. ed. Düsseldorf: Buddeus, 1866.

SCHNAASE, Carl. **Geschichte der bildenden Künste im 15 Jahrhundert**.
Düsseldorf: Buddeus, 1879.

SCHWARTZ, Barry et al. The Recover of Masada: A Study in Collective Memory. **Sociological Quarterly**, n. 27, 1986, pp. 147-164.

SCHWARZER, Mitchell. Origins of the Art History Survey Text. **Art Journal**, v. 54, n. 3, 1995, pp. 24-29. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/777579>. Acesso em 27 jun. 2023.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHORE-BOS, Megchelina. Modern Makonde: Discovery in East African Art. **African Arts**, v. 3, n. 1, 1969.

SMITH, Terry. Currents of World-Making in Contemporary Art. **World Art** v. 1, n. 1, 2011, pp. 171-88.

SMITH, Terry. Introduction. In: SMITH, Terry et al. (ed.). **Antinomies of Art and Culture: Modernity Postmodernity Contemporaneity**. Durham/London: Duke University Press, 2008.

SPRETNAK, Charlene. **The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered 1800 to the Present**. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

STEEDS, Lucy, et al. (ed.). **Making Art Global** (Part 2). 'Magiciens de la Terre' 1989. Exhibitions Histories. London: Afterall, 2013.

STRZYGOWSKI, Josef. **The Influences of Indian Art**. Andhra Pradesh: Indological Book Corp, 1979.

SUMMERS, David. **Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism**. London: Phaidon, 2003.

SWEENEY, James J. **African Negro Art**. New York: The Museum of Modern Art, 1935 (catálogo de exposição).

TEMKIN, Ann. Curatorial commentary on *Eurasia Siberian Symphony 1963-1966* (para a exposição *Take An Object*, August 2015-February 2016). **MoMA** (website). Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/17/38>. Acesso em 30 set. 2018.

THOMPSON, Chris. **Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

THOMPSON, Robert Farris. Yoruba Art Criticism. In: D'AZEVEDO, Warren L. (ed.). **Traditional Artist in African Societies Pages**. Bloomington: Indiana University Press, 1973, pp. 19-61.

- TOLIA-KELLY, Divya P. Feeling and Being at the (Postcolonial) Museum **Sociology** – Special Issue: Bringing it ‘Home’? Sociological Practice and the Practice of Sociology, v. 50, n. 5. October, 2016, pp. 835-846.
- TUCHMAN, Maurice (ed.). **The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985**. Los Angeles County Museum of Art, 1986 (catálogo de exposição).
- VERHAGEN, Marcus. The Nomad and the Altermodern: The Tate Triennial. **Third Text**, v. 23, n. 6, 2009, pp. 803-812.
- VLASSOPULOS, Kostas. **Unthinking the Greek Polis: Ancient Greek History beyond Eurocentrism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- VOGEL, Susan; N’DIAYE, Francine (ed.). **African Masterpieces. From the Musée de L’Homme**. New York: The Center for African Art, 1985 (catálogo de exposição).
- WALLERSTEIN, Immanuel. **Geopolitics and Geoculture: Essays on the Changing World-System**. Cambridge/New York: Cambridge University Press/ Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1991.
- WALLERSTEIN, Immanuel. **O capitalismo histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WEISS, Rachel. A Certain Place and a Certain Time: The Third Bienal de La Habana and the Origins of the Global Exhibition. Exhibition Histories Series. **Afterall** (website), 2011. Disponível em: <https://www.afterall.org/articles/a-certain-place-and-a-certain-time-the-third-bienal-de-la-habana-and-the-origins-of-the-global-exhibition-rachel-weiss/#footnote-reference-22-1-fbf3>. Acesso em 20 out. 2023.
- WILKINSON, Alan. **Henry Moore Remembered: The Collection at the Art Gallery of Ontario in Toronto** [Publ. on the Occasion of an Exhibition Held at the Art Gallery of Ontario Sept. 16 1987 - Feb. 7, 1988.] Toronto: Key Porter Books, 1987.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a Arte Antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1975.
- WITTRÖCK, Björn. Modernity: One, None, or Many? European Origins and Modernity as a Global Condition. **Daedalus**, v. 129, n. 1, Winter 2000, pp. 31-60.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália**. 2a edição. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- WUNDT, Wilhelm Maximilian. **Völkerpsychologie: Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte**. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1904.
- YOUNT, Sylvia. Braving (and Bridging) the Great Divide: The Academy and the Museum. **American Art**, v. 15, n. 3, 2001.

ANEXO A

Relação de artistas participantes por exposição

PRIMITIVISM IN THE 20TH CENTURY

The Museum of Modern Art - MoMA, Nova York, Estados Unidos, 1989

Curadoria: William Rubin

Artistas participantes¹⁵⁵: Constantin Brancusi, Jean Dubuffet, Jacob Epstein, Henri Gaudier-Brzeska, Marsden Hartley, Wifredo Lam, Fernand Leger, Roberto Matta, Joan Miró, Amadeo Modigliani, Henry Moore, Emil Nolde, Arman, Vladimir Baranoff-Rossini, Alexander Calder, Bruce Conner, André Derain, A. Matta Echaurren, Max Ernst, Paul Gauguin, Alberto Giacometti, Erich Heckel, Eva Hesse, Paul Klee, Jacques Lipchitz, Henri Matisse, Edvard Munch, Kenneth Noland, Pablo Picasso, Lucas Samaras, Italo Spagna e Max Weber.

O catálogo traz imagens dos objetos de artistas sem autoria e sem datação das Ilhas Carolina, Costa do Marfim, Libéria, Zaire, Papua Nova Guiné, Gabão, República do Congo, República do Benin, Arquipélago Ártico Canadano, Canadá, Nigéria, Tanzânia, Camarões, Alasca, Zâmbia, Mali, Nova Guiné Neerlandesa, Ilhas Cook e Ilhas Marshall.

¹⁵⁵ Não tivemos acesso à lista completa de artistas.

MAGICIENS DE LA TERRE**Centre Georges Pompidou, Paris, França, 1989****Curadoria: Jean-Hubert Martin**

Artistas participantes: Marina Abramovic, Dennis Adams, S.J. Akpan, Jean-Michel Alberola, Dossou Amidou, Giovanni Anselmo, Rasheed Araeen, Nuche Kaji Bajracharya, John Baldessari, José Bédia, Joe Ben Jr., Jean-Pierre Bertrand, Gabriel Bien-Aimé, Alighiero e Boetti, Christian Boltanski, Lousie Bourgeois, Stanley Brouwn, Frédéric Bruly Bouabré, Daniel Buren, James Lee Byars, Seni Camara, Mike Chukwukelu, Francesco Clemente, Marc Couturier, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Cleitus Dambi / Nick Dumbrang / Ruedi Wem, Neil Dawson, Bowa Devi, Maestre Didi, Braco Dimitrijevic, Efiainbelo, John Fundi, Julio Galan, Moshe Gershuni, Enrique Gomez, Dexing Gu, Hans Haacke, Rebecca Horn, Shirazeh Houshiary, Yongping Huang, Alfredo Jaar, Nera Jambruk, Ilya Kabakov, Tatsuo Kawaguchi, On Kawara, Anselm Kiefer, Bodys Isek Kingelez, Per Kirkeby, John Knight, Agbagli Kossi, Barbara Kruger, Paulosee Kuniliusee, Kane Kwei, Bojemaâ Lakhdar, Georges Liautaud, Felipe Linares, Richard Long, Esther Mahlangu, Karel Malich, Jivya Soma Mashe, John Mawandjul, Cildo Meireles, Mario Merz, Miralda, Tatsuo Miyajima, Norval Morrisseau, Juan Muñoz, Hery Munyaradzi, Claes Oldenburg / Coosie Van Bruggen, Nam June Paik, Wesner Philidor, Sigmar Polke, Temba Rabden, Ronaldo Pereira Rego, Chéri Samba, Sarkis, Twins Seven Seven, Raja Babu Sharma, Jangarh Singh Shyam, Nancy Spero, Daniel Spoerri, Hiroshi Teshigahara, Yousuf Thannoon, Lobsang Thinle / Bhorda Sherpa / Lobsang Palden, Cyprien Tokudagba, Ulay, Ken Unsworth, Chief Mark Unya / Nathan Emedem, Patrick Vilaire, Acharya Vyakul, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Krzysztof Wodiczko, Jimmy Wululu, Jack Wunuwun, Jie Chang Yang, Yuendumu, Zush.

THE OTHER STORY

Hayward Gallery, Londres, Inglaterra, 1989

Curadoria: Rasheed Araeen

Artistas participantes: Rasheed Araeen, Saleem Arif, Frank Bowling, Sonia Boyce, Eddie Chambers, Avinash Chandra, Avtarjeet Dhanjal, Uzo Egonu, Iqbal Geoffrey, Mona Hatoum, Lubaina Himid, Gavin Jantjes, Balraj Khanna, Donald Locke, David Medalla, Ronald Moody, Ahmed Parvez, Ivan Peries, Keith Piper, Anwar Jalal Shemza, Kumiko Shimizu, Francis Newton Souza, Aubrey Williams e Li Yuan Chia.

TERCERA BIENAL DE LA HABANA**Diversos espaços da cidade, Havana, Cuba, 1989****Direção artística: Lillian Llanes**

Os artistas da exposição principal intitulada Três Mundos, foram: Philippe Victorien Abayi, Salam Ibrahim Abdul Rasuol, Alejandro Aguilera González, Salah Al Ali, Ezequiel Alarcón, Lourdes Almeida, Carlos Altamirano Valenzuela, Francisco Alvarado López, Marco Antonio Alvarado López, Nkabala Ambelicola, Otto Apuy, Lydia Azout, Samira Badran, Chernor Bah, José Balmes, Domingo Batista, Miguel Angel Batteggazzore, Gilberto Ali Bejarano Escalante, Solomon Belachew, Bella, Nzau Benga, Samta Benyahia, Henry Bermúdez, R.B. Bhaskaran, Fernando Birri, Cyrille Bokotaka, Border Art Workshop, Santiago Bose, Sonia Boyce, Ricardo Brey, Sinhalage Buddhisir Keerthisena, Adriano Buergo, Jimon Buraimoh, Francisco Cabral, Rubén Campos Grillo, C. Chandrashekara, Li Chang, Kiettisak Chanonnart, Jesús González de Armas, Carlos Granada, Enrique Grau, Lourdes Grobet, Arturo Guerrero, Samia A. Halaby, John Harding, Silvia Gruner, Che Ha Tek, Moulferdi Hamid, Mona Hatoum, Dang Xuan Hoa, François Hoki, Do Huan, Kim In Juan, Nora Iniesta, Jean Itoua, Alain Jerama, Stephen Kappata, Mohamed Kacimi, Kangudia Kalenga, Sergoua Karim, Bel Khamsa Chedley, Hameed Ismael Khazaal, Hoang Kim Dang, Jorge Kuhn Sepúlveda, Anil Kumar, Kingambi Kulemo, Marisa Lara, Arezki Larbi, Ernesto León, Luis Adrian León, Roberto Lizano Duarte, Donald Locke, Minerva López Díaz, Martin José López Reyes, Luis Luna Matiz, Montez Magno, Raymon Maliwat, Diane Mamadou – O melhor de Diane Mamadou, Sylvestre Mangonandza (Vídeo Musical Oficial), Sabry Mansour, Denis Martinez, Francisco Mata Rosas, Lutz Matschke, Li Che Zu, J. K. Chillar, Zong Chong Yo, Kam-Kow Choong, Mesli Choukri, R. N. Choyal, Shail Choyal, Inês Córdova, Alejandro Corujeira, Jean Crispin, Francisco Cuseta Caputi, Dabaajun, Jorge Damiani, Sunil Das, Diwakar Dingle, Rini (Dasgupta) Dhumal, Ahmed Rashid Diab, Mário Díaz Leyva, Eugênio Dittborn, Hernán Dompe, Juraci Dorea, Shymal Dutta Ray, Jorge Eduardo Eleison, Hussein El Gheball, Mostafa El Razzaz, Elenga, Helen Escobedo, Tomás Esson, Rolando Faba López, Brenda Fajardo, Olabisi Fakeye, Raúl Farco, Abdel Hafiz Farghali, Alejandro Fogel, José Manuel Fors, Ahmed Fouad Selim, José Franco Codinach, Sergio Site François, Mariela García Caputi, Osneldo García Díaz, Roseliano García Soto, Flávio Garciandía, Ablade Glover, Tiaho Rotten,

Norberto Gómez, Bayangu Mayala, Manuel Mendive Hoyos, Shaheen Merali, Grupo Minka, CD. Mistry, Hamed Mohamed Nada, Alberto Morales Ajubel, Alberto Moreno Blanco, Moke Mosengo - O melhor de Moke Mosengo, Antonio Moya, Ramón Moya Hernández, Yerly Mpo, Nicholas Mukomberangwa, Ismael Mundaray, Ospina Nadin, Gustavo Nakle, Emmanuel Nassar, Samba Wa Nbinba, Nsingi Ndosimau, Daniel Ngauouka, Alejandra Niedermaier, Rafael Namanguela Nkatunga, Taller NN (Estúdio NN), Glexis Novos, Vuza Ntoko, Ntota, Pitika Ntull, Comandante Ntumba, Gilberto de la Nuez, Isidro Nuñez Matos, Seth Asiedu Ofori - O melhor de Seth Asiedu Ofori, Nicholas Ondongo, Bruce Onobrakpeya, Jorge Orta, Olajide Ifakite Oshiga, Noufou Ouedragogo, César Paternosto, Adolfo Patiño, Marta Palau, Marta María Pérez, Do Phan, Keith Piper, Rogelio Polesello, Zim Pom Ja, Antonio Poteiro, Francisco Proaño, Alejandro Puente, Nick Quijano Torres, Mohamad Reda Abdel-Salam, Den Reddy, Fabián Rendón, Miguel Rio Branco, Zaida del Río, Rosa María Robles, Arnaldo Roche Rabell, Santiago Rodríguez Olazábal, Hugo Rojas Lara, Ana María Rueda, Carlos Runcie Tanaka, Abdel Salam Eid, Tomás Sánchez Requeiro, Carlos Sangiovanni, Sante Scaldaferrì, Vladimir Sera Zvab, Farouk Shehata, Ali Silem, Carmelo Sobrino, Lik Sok-lo, Farouk Wahab, Wamassoumouna, Abd Hadi Wechahi, Thomas Yeo Chew Hong, Juang Yong Chun, Juang Yong Zun, José Zan Andrade, Carlos Zerpa, Jacques Zigoma, Luis Ziviti, Jam Zong Chol, Pak Zong Sam, Leandro Soto Ortiz, Allan deSouza, Monique Athenaise Surena, Gerardo Suter, Maurice Tagua, Ndembe Tamba, Kamol Tassanchalee, Eugênio Tellez, Walter Orlando Tello Murillo, Clorindo Testa, Celestino Tomas, Rubén Torres Llorca, Milburgo Treviño Chávez, Ly Truc Son, Gêmeos Sete Sete, Gastón Ugalde Castro, Ester Vainstein, Roberto Valcárcel, Rubem Valentim, Miguel Valingue, SG. Thiru Vidya Sankar Sthapathi, Ahmed Abdul Whaba.

PARTAGE D'EXOTISMES**5^a Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, Lyon, França, 2000.****Curadoria: Jean-Hubert Martin**

Artistas participantes: Georges Adéagbo, Jane Alexander, Pawel Althamer, Arahmaiani, Art Orienté objet, Michel Aubry, Aziz + Cucher, Valérie Belin, Farid Belkahlia, Ben, Biefer & Zraggen, Jean-Sylvain Bieth, Olivier Blanckart, Christine Borland, Patrick van Caekenbergh, Cai Guo Qiang, Daniel Canogar, Maurizio Cattelan, Chieh-Jen Chen, Willie Cole, Gérard Collin-Thiébaud, Pascal, Convert, Mario Cravo Neto, Calixte Dakpogan, Wim Delvoye, Andreas Dettloff, Hervé Di Rosa, Touhami Ennadre, Jan Fabre, Gloria Friedmann, Miran Fukuda, Qin Ga, Gedewon, Gera, Gilbert & George, John Goba, Serge Goudin-Thébia, Wenda Gu, Lu Hao, Aspasio Haronitaki, Romuald Hazoumé, Thomas Hirschhorn, Carsten Höller, Zhang Huan, Thomas Huber, Zhuang Hui, Kallate Parameswara Kurup, Anish Kapoor, Jackie Kayser, Soo-Ja Kim, Bertrand Lavier, Charles LeDray, Sol LeWitt, Shaoji Liang, Liza Lou, Esther Mahlangu, Abubakar Mansarray, Raoul Marek, Dean-E Mel, Bjarne Melgaard, Annette Messenger, Gérald Minkoff & Muriel Olessen, François Morellet, Takashi Murakami, Daisuke Nakayama, Hans Neleman, Shirin Nashat, Jean-Baptiste Nguetchopa, Erik Nussbicker, Manuel Ocampo, Motohiko Odani, Luigi Ontani, Orlan, Nadín Ospiana, Roxy Paine, Yan Pei-Ming, Anne et Patrick Poirier, Rona Pondick, Pumé, Navin Rawanchaikul, Ravinder G. Reddy, Andrea Robbins & Max Becher, Peter Robinson, Charles Ross, Claude Rutault, Deidi von Schaewen, Semefo – groupe d'artistes, Greg Semu, Tom Shannon, Yinka Shonibare, Nedko Solakov, Kolouma Sovogui, Haim Steinbach, Berend Strik, Thomas Struth, Jianguo Sui, Antoni Tàpies, Pascale Marthine Tayou, Ken Thaiday, Barthélémy Toguo, Filipe Tohi, Eduardo Tokeshi, Fred Tomaselli, Tunga, Sergio Vega, Xavier Veilhan, Erwin Wurm, Liew Kung Yu, Peng Yu, Xiao Yu, Zhu Yu, Sun Yuan, Hang Han Zi.

DOCUMENTA11**Exposição realizada em diferentes espaços, Kassel, Alemanha, 2001.****Direção artística: Okwui Enwezor**

Artistas participantes: Georges Adéagbo, Ravi Agarwal, Eija-Liisa Ahtila, Chantal Akerman, Gaston A. Ancelovici (Colectivo Cine Ojo), Fareed Armaly, Michael Ashkin, Asymptote, Kutlug Ataman, The Atlas Group, Julie Bargmann & Stacy Levy, Artur Barrio, Bernd & Hilla Becher, Zarina Bhimji, Black Audio Film Collective, John Bock, Ecke Bonk, Frédéric Bruly Bouabré, Louise Bourgeois, Pavel Braila, Stanley Brouwn, Tania Bruguera, Luis Camnitzer, James Coleman, Constan, Hanne Darboven, Destiny Deacon, Stan Douglas, Cecilia Edefalk, William Eggleston, Maria Eichhorn, Touhami Ennadre, Cerith Wyn Evans, Feng Mengbo, Chohreh Feyzdjou, Yona Friedman, Meschac Gaba, Giuseppe Gabellone, Carlos Garaicoa, Kendell Geers, Isa Genzken, Jef Geys, David Goldblatt, Leon Golub, Dominique Gonzalez-Foerster, Renée Green, Victor Grippo, Le Group Amos, Jens Haaning, Mona Hatoum, Thomas Hirschhorn, Candida Höfer, Craigie Horsfield, Huit Facettes, Pierre Huyghe, Igloolik Isuma Productions, Sanja Ivekovic, Alfredo Jaar, Joan Jonas, Isaac Julien, Amar Kanwar, On Kawara, William Kentridge, Johan van der Keuken, Bodys Isek Kingelez, Ben Kinmont, Igor & Svetlana Kopystiansky, Ivan Kozaric, Andreja Kuluncic, Glenn Ligon, Ken Lum, Mark Manders, Fabian Marcaccio, Steve McQueen, Cildo Meireles, Jonas Mekas, Annette Messenger, Ryuji Miyamoto, Santu Mofokeng, Multiplicity, Juan Muñoz, Shirin Neshat, Gabriel Orozco, 'Muyiwa Osifuye, Ulrike Ottinger, Ouattara Watts, Park Fiction, Manfred Pernice, Raymond Pettibon, Adrian Piper, Lisl Ponger, Pere Portabella, Raqs Media Collective, Alejandra Riera & Doina Petrescu, Dieter Rot, Doris Salcedo, Seifollah Samadian, Gilles Saussier, Allan Sekula, Yinka Shonibare, Andreas Siekmann, Simparch, Lorna Simpson, Eyal Sivan, David Small, Fiona Tan, Pascale Marthine Tayou, Jean-Marie Teno, Trinh T. Minh-ha, Tsunami.net, Joëlle Tuerlinckx, Luc Tuymans, Nomeda & Gediminas Urbonas, Jeff Wall, Nari Ward, Fudong Yang.

AFRICA REMIX: CONTEMPORARY ART OF A CONTINENT**Museum Kunst Palast Dusseldorf, Alemanha, 2004****Curadoria principal: Simon Njami**

Artistas participantes: Akinbode Akinbiyi, Sunday Jack Akpan, Jane Alexander, Fernando Alvim, Ghada Amer, El Anatsui, Joël Andrianomearisoa, Rui Assubuji, Lara Baladi, Yto Barrada, Luis Basto, Mohamed El Baz, Hicham Benohoud, Willie Bester, Berry Bickle, Bili Bidjocka, Andries Botha, Wim Botha, Zoulikha Bouabdellah, Frédéric Bruly Bouabré, Chéri Cherin, Loulou Cherinet, Soly Cissé, Omar D., Tracey Derrick, Cheick Diallo, Dilomprizulike, Marlene Dumas, Ymane Fakhir, Mounir Fatmi, Balthazar Faye, Samuel Fosso, Meschac Gaba, Jellel Gasteli, Mawi Gera (Mawi Mazgabú), David Goldblatt, Romuald Hazoumè, Jackson Hlungwani, Paulo Kapela, Amal & Abd El Ghany Kenawy, William Kentridge, Bodys Isek Kingelez, Abdoulaye Konaté, Moshekwa Langa, Ananias Leki Dago, Goddy Leye, Georges Lilanga Di Nyama, Franck K. Lundangi, Gonçalo Mabunda, Michèle Magma, Abu Bakarr Mansaray, Julie Mehretu, Myriam Mihindou, Santu Mofokeng, Zwelethu Mthethwa, Hassan Musa, N'Dilo Mutima, Wangechi Mutu, Ingrid Mwangi, Sabah Naim, Moataz Nasr, Otobong Nkanga, Shady El Noshokaty, Aimé Ntakiyica, Antonio Ole, Richard Onyango, Owusu-Ankomah, Eileen Perrier, Rodney Place, Francis Pume, Tracey Rose, Chéri Samba, Sérgio Santimano, Zineb Sedira, Benyounès Semtati, Yinka Shonibare, Allan deSouza, Joseph-Francis Sumegnè, Pascale Marthine Tayou, Patrice Felix Tchicaya, Guy Tillim, Fernando Agostinho Mabota Titos, Barthélémy Toguo, Cyprien Tokoudagba, Fatimah Tuggar, Ernest Weangaï.

ALTERMODERN (FOURTH TATE TRIENNAL)

Tate Britain, Londres, 2009

Curadoria: Nicolas Bourriaud

Artistas participantes: Franz Ackermann, Darren Almond, Charles Avery, Walead Beshty, Spartacus Chetwynd, Marcus Coates, Peter Coffin, Matthew Darbyshire, Shezad Dawood, Tacita Dean, Ruth Ewan, Loris Gréaud, Subodh Gupta, Rachel Harrison, Joachim Koester, Nathaniel Mellors, Gustav Metzger, Mike Nelson, David Noonan, Katie Paterson, Olivia Plender, Seth Price, Navin Rawanchaikul, Lindsay Seers, Bob e Roberta Smith, Simon Starling, Pascale Marthine Tayou, Tris Vonna-Michell.

MODERNITÈS PLURIELLES: 1905-1970**Centre Georges Pompidou, Paris, França, 2013****Curadoria: Catherine Grenier**

Artistas participantes: Shafic Abboud, Marcos Acayaba, Yaacov Agam, Aniedi Okan Akpan, Josef Albers, Pierre Albert-Birot, Laure Albin Guillot, Yves Alix, Mario Roberto Álvarez, Manuel Álvarez Bravo, Tadao Ando, Carl Andre, Andreenko, Karel Appel, Alexandre Archipenko, Carmelo Arden Quin, Jean Arp, Joaõ Batista Vilanova Artigas, Antonio Asis, Jean Atlan, Ivan Babij, Francis Bacon, Giacomo Balla, Balthus, Vladimir Baranoff-Rossiné, Willi Baumeister, Lothar Baumgarten, Baya, Herbert Bayer, André Beaudin, Pierre Beauford-Delaney, Max Beckmann, Mabel Frances Beldy, Colette Beleys, Farid Belkahia, Frederico Beltran Masses, Henryk Berlewi, Mieczyslaw Berman, Cindy Bernard, Roger Bezombes, Janice Biala, Albert Bitran, María Blanchard, Irma Blank, Erwin Blumenfeld, Umberto Boccioni, Jacques-André Boiffard, Rodolfo-Théophile Bosshard, Jean Bossu, Martha Boto, Zoulikha Bouabdellah, Édouard Boubat, Jean Bouchaud, Pierre Boucher, Samuel Bourne, Bernard Boutet de Monvel, Constantin Brancusi, Marianne Brandt, Brassai, Oswaldo Arthur Bratke, Victor Brauner, Patrick Henry Bruce, Frédéric Bruly Bouabré, Pol Bury, André Cadere, Aristide Caillaud, Huguette Caland, Alexander Calder, Nino Calos, Jorge Camacho, Georges Candilis, Agustín Cárdenas, Carlos Carrà, Mario Carreño, Manuel Carrillo, Henri Cartier-Bresson, Flávio de Carvalho, Carlos Cascaldi, Felice Casorati, Blaise Cendrars, Marc Chagall, Chang Shuhong, Ahmed Cherkaoui, Alexei Chtchoussev, Julia Codesido, Alfred Courmes, Carlos Cruz-Diez, José Cuneo, Pierre Daura, Giorgio de Chirico, Jean Degottex, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Hugo Demarco, Filippo de Pisis, André Derain, Mirtha Dermisache, Eugène Deslaw, Rajendra Dhawan, Di Cavalcanti, André Dignimont, Braco Dimitrijevic, Otto Dix, César Domela, Hisao Domoto, Werner Drewes, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Raymond Duchamp-Villon, Raoul Dufy, Jean Dupas, Ichiro Ebihara, Michel Écochard, James Ensor, Max Ernst, Erró, Parvaneh Etemadi, Walker Evans, Alexandra Exter, Hassan Fathy, Emeric Feher, Lyonel Feininger, Luis Fernández, León Ferrari, Pedro Figari, Robert Filliou, Benjamin Fondane, André Fougeron, Paul Shusaku Foujino, Leonardo Foujita, José Frau, Gisèle Freund, L'udovit Fulla, Achille Funi, Horacio García-Rossi, Henri Gaudier-Brzeska, Gera,

Alberto Giacometti, Pierre Girieud, Albert Gleizes, Mathias Goeritz, Henri Goetz, Natália S. Goncharova, Arshile Gorky, Marcel Gotène, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Juan Gris, Marcel Gromaire, Walter Gropius, George Grosz, Grupo Austral, Abdelkader Guermaz, Alfredo Guido, Moise Guinzbourg, Paul Haeberer, Rihaku Harada, Olga von Hartmann, Itsuko Hasegawa, Jean Hélio, François Hennebique, Florence Henri, Auguste Herbin, Agustín Hernández, Kamesuke Hiraga, Hiroshige, Alexandre Hogue, Hokusai, Vilmos Huszár, Pierre Ichac, Boris Iofan, Enio Iommi, Arata Isozaki, Graciela Iturbide, Joris Ivens, Egill Jacobsen, Jacovleff, Louise Janin, Henri Jannot, Alexej von Jawlensky, Paul Joostens, Asger Jorn, Ilya Kabakov, Frida Kahlo, Massayoshi Kamimura, Vassily Kandinsky, Kütteiji Kaneko, Gaston Karquel, Georges Kars, Lajos Kassák, Júlio Roberto Katinsky, Zoltán Kemény, Eugène-Nestor de Kermadec, André Kertész, Bhupen Khakhar, Ernest Ludwig Kirchner, Paul Klee, Yves Klein, Torajiro Kojima, Kokuwan Kojo, Oskar Kokoschka, Július Koller, Jaan Koort, Gyula Kosice, Kotchar, Ivan Koudriachov, Frans Krajcberg, Georgii Krutikov, Germaine Krull, Utagawa Kuniyoshi, František Kupka, Kisho Kurokawa, Edmond Küss, Joseph Kutter, Barbara Kwasniewska, Wifredo Lam, Lothar Lang, Amédée de La Patellière, Albert Laprade, Michel Larionov, Sergio Larraín, Farideh Lashai, Jean Lathuillière, Marcel Lathuillière, Henri Laurens, Walter Leblanc, Le Corbusier, Fernand Léger, Tamara de Lempicka, Amanda de Leon, Ivan Lenidov, Julio Le Parc, Jacques Lipchitz, Sarah Lipska, El Lissitzky, Liu Haisu, Eli Lotar, Boris Lovet-Lorski, Ghérasim Luca, Stanton MacDonald-Wright, Heins Mack, August Macke, Alberto Magnelli, René Magritte, Esther Mahlangu, Tadé Makowski, Kasimir Malévitch, Frank Joseph Malina, Maruja Mello, Azouaou Mammeri, Ernest Maniçoba, Mané-Katz, Alfred Manessier, Mangelos, Pavel Mansouroff, Franz Marc, Virgilio Marchi, Gerhard Marcks, Jacques Marmey, Vlado Martek, Frans Masereel, André Masson, Henri Matisse, Ichiyo Matsumoto, Eikyu Teruo Matsuoka, Matta, Leandro Mbomio, Cildo Meireles, Susan Meiselas, Juan Nicolás, Juan Melé, Paulo Mendes da Rocha, Edouard Menkès, Ivan Mestrovic, Louis Miquel, Joan Miró, Eisuke Mizutani, László Moholy-Nagy, Mahmoud Mokhtar, Piet Mondrian, Monteiro, Jean Moral, François Morellet, Morgan-Shell, Richard Mortensen, Robert Motherwell, Georg Muche, Gabriele Munter, Yutaka Murata, Paul Nash, Iba N'Diaye, Otto Nebel, Néjad, Paul Nelson, Oscar Niemeyer, Kenneth Noland, Emil Nolde, Takanori Ogisu, Ruy Ohtake, Georgia O'Keeffe, Nicolas Ondongo, Rose O'Neill, Chana Orloff, Alfonso Angel Ossorio, Masato Otaka, Henri Ottmann, Amédée Ozenfant, Wolfgang Paalen, Carlos

Paéz Vilaró, Margarita Paksa, Pan Yuliang, Roger Parry, Max Pechstein, Carl-Henning Pedersen, Alicia Penalba, Laszlo Peri, Constant Permeke, Auguste Perret, Antoine Pevsner, Francis Picabia, Pablo Picasso, Édouard Pignon, Fausto Pirandello, Bernard Plossu, Pierre-Marie Poisson, Jackson Pollock, Candido Portinari, Jean Pougny, Enrico Prampolini, Mario Prassinos, Antonin Procházka, Ernest Procter, Mahendra Raj, Luiz Carlos Ramos, André Ravéreau, Man Ray, Aref Rayess, Martial Rayess, Sayed Haider Raza, Victor Luciano Rebuffo, Hans Reichel, Bernard Réquichot, Bruno Réquillart, Raj Rewal, Serge Rezvani, Marc Riboud, Sophie Ristelhueber, Diego Rivera, Larry Rivers, Joaquín Roca-Rei, Alexandre Rodchenko, Suzanne Roger, Georges Rohner, Georges Rouault, Le Douanier Rousseau, Morgan Russel, Luigi Russolo, Georges Hanna Sabbagh, Behdjade Sadr, Abrahão Velvu Sanovicz, Sanyu, Key Sato, Christian Schad, Changiz Shahvagh, Roger Schall, Oskar Schlemmer, Kurt Schmid, Kurt Schwitters, Arthur Segal, Lasar Segall, Séraphine de Senlis, Ismaele de la Serna, Odiléa Helena Setti Toscano, Gino Severini, Arkady Shaykhet, Charles Sheeler, Kazuo Shiraga, Malick Sidibé, Joseph Sima, Jean Simian, Roland Simounet, Kuldip Singh, Mario Sironi, Jesús Rafael Soto, Serafim Soudbinini, Chaim Soutine, Arturo Souto, Amadeo de Souza-Cardoso, Joel Stein, Andre Steiner, Georgii A. Stenberg, Vladimir A. Stenberg, Irma Stern, Paul Strand, Jindřich Styrsky, Kumi Sugai, Graham Sutherland, Ferdinando de Szyszlo, Sophie Taeuber-Arp, Akiko Takatsuki, Takis, Tal-Coat, Rufino Tamayo, Kenzo Tange, Yves Tanguy, Dorothea Tanning, Tarsila, Suga Tatehiko, Vladimir Tatlin, Iakov Gueorguievitch Tchernikhov, José Antonio Terry, Franciszka Themerson, Stefan Themerson, Lajos Tihanyi, Mark Tobey, Kaiteki Tod, Luis Tomasello, Joaquín Torres-García, João Walter Toscano, Marie Toyen, Decio Tozzi, Mario Tozzi, Bakusen Tsuchida, François Tuefferd, Tunga, Léon Tutundjan, Demetrio Urruchua, Gianfilippo Usellini, Suzanne Valadon, Henry Valensi, Bart Van der Leck, Germain Van der Steen, Kees Van Dongen, Georges Vantongerloo, Gregório Vardanega, Gizella Varga Sinai, Victor Vasarely, Rosario de Velasco, Pierre Verger, Javier Vilató, Jacques Villon, Sesostris Vitullo, Wang Yachen, William Wegman, Munio Weinraub e Al Mansfeld, Xu Beihong, Georges Yakoulov, Nil Yalter, Shinichi Yamanouchi, Kasumasa Yamashita, Gengetsu Yazawa, Somei Yuki, Yun Gee, Eugéne Zak, Zao Wou-Ki, Ángel Zárraga, Charles Hossein Zenderoudi, Jacques Zigoma, Jan Zrzavy, René Zuber, Ramón de Zubiaurre.