



## Terra e museu – local ou global?

Guy Brett

No presente texto – escrito quando da realização da exposição francesa *Magiciens de la Terre*, em 1987 – Guy Brett critica o conceito "globalizante" de arte ocidental, centrado sobre as noções de autonomia da arte no meio social e do artista como gênio criador isolado, bem como a ação de grandes instituições, museus e companhias comerciais, que manipulam esse conceito de maneira a fornecer ao público uma apresentação alienada e descontextualizada da arte produzida fora dos grandes centros culturais (como a arte dos povos ditos primitivos e aquela da América do Sul, África e Ásia). Ao mesmo tempo, ele aponta na obra de alguns artistas (o brasileiro Hélio Oiticica, a americana Susan Hiller e o filipino David Medalla) alternativas artísticas para tratar do problema dessas "relações interculturais".

Arte e globalização, multiculturalismo

O título da exposição parisiense provoca inevitavelmente a seguinte questão: quem fala e para quem?

*Mágicos*. Só em um folheto publicitário poder-se-ia hoje apresentar um artista ocidental sob o qualificativo de mágico (Picasso, por exemplo?). No atual discurso sobre a arte, essa palavra seria julgada banal e desvalorizante, suscetível de enfraquecer as relações entre as dimensões estética e social da prática de um artista. "Mágico" aparece no título como um meio de reforçar os laços que a exposição parece tentar estabelecer entre os artistas das grandes cidades e aqueles que trabalham em um contexto religioso em certas sociedades da África, da Ásia e da América Latina. Na realidade, o termo ressalta e revela inexoravelmente sua natureza de "projeção primitivista".

*Da terra*. Por sua estreita associação com "Mágico" em uma mensagem/mensagem evocadora, é evidente que a palavra "terra" é utilizada aqui em duplo sentido: "terra" significa a substância física, representando o essencial e fundamental; e "terra" significa também o mundo, o planeta. Esses dois sentidos, porém, são divergentes: o primeiro evoca o concreto, o particular, o local (em linguagem artística, o *in situ*), e o segundo

evoca um conceito geral de totalidade, de visão do conjunto; abre-se assim um abismo entre duas experiências de naturezas diferentes. A primeira associa "terra" a um combate desesperado, aquele pelos "direitos sobre a terra", visando reconquistar aquela da qual se foi privado ou simplesmente encontrar um lugar onde viver, um lugar de onde se pudesse exprimir; a segunda experiência é mais descompromissada: a "terra" dos privilegiados, dos poderosos, que parece dia a dia tornar-se mais abstrata, mais móvel, de mais difícil "localização".

Esses termos atingem rapidamente uma forte oposição. De um lado, há a experiência de povos tradicionalmente possuidores de um "conceito deles próprios que faz parte integrante do corpo social cuja história e cujo conhecimento se inscrevem em um território particular", como observou Jean Fischer a propósito dos índios americanos. Desse ponto de vista, "o território é uma entidade viva que deve ser nutrida e respeitada, como o corpo original do sujeito". Do outro lado, encontra-se o mais alto grau de desenvolvimento tecnológico, desenvolvimento que Jean Baudrillard exprime de maneira reveladora em termos da percepção do piloto ou do condutor.

radicalmente distanciada da terra, assim como do corpo.

Esses antagonismos, em sua forma extrema, parecem fazer parte da própria definição da arte. No mundo de hoje, os povos indígenas – grupos aborígenes da Austrália, Maoris da Nova Zelândia, autóctones da América do Norte e do Sul – estão engajados em um esforço permanente para manter os laços entre sua herança cultural e suas dificuldades atuais, em particular sua luta pelos direitos sobre a terra. Ao mesmo tempo, certas instituições – alguns museus e, mais recentemente, gigantescas sociedades comerciais que contribuem com seu apoio financeiro para as exposições organizadas pelos museus – desenvolvem esforços idênticos para dissociar essas duas realidades. O Canadá foi recentemente palco de alguns exemplos significativos. Quando da Feira Mundial de 1986, as autoridades decidiram que não se poderia permitir que os povos indígenas administrassem, eles próprios, um espaço no pavilhão "Índios do Canadá" por que havia o risco de que eles chamassem atenção para os combates que travavam, notadamente a luta pela terra. No ano passado, uma exposição consagrada aos objetos antigos dos índios da América, montada no Glenbow Museum de Calgary, por ocasião dos Jogos Olímpicos de Inverno, foi boicotada pelos índios Lubicon Cree. As companhias petrolíferas que garantiam o mecenato da exposição tinham também uma área de exploração na Zona Norte de Alberta, onde vivem os Lubicon Cree, há 50 anos ali engajados em um árduo conflito de reivindicações a respeito de sua terra contra as autoridades federais e provinciais.

O título da exposição de Calgary, *The Spirit Sings* (O Canto do Espírito), destoava estranhamente das palavras de Bernard Omniak, o chefe Lubicon Cree:

*O que se passa hoje em dia é que se está tentando matar lentamente o nosso povo. Eu penso que seria melhor que alguém se desembaraçasse de nós de uma vez por todas. Muito melhor do que uma morte lenta.*

E ele mesmo aponta a contradição flagrante:

*Nossa cultura está sendo glorificada por aqueles mesmos que ameaçam os povos indígenas de nossa região.*

As companhias petrolíferas estão profundamente implicadas naquilo que é local, mas também remetem para o campo geral e universal da "cultura", que corresponde ao caráter abstrato e global próprio de seu poderio. Por sua parte, os índios americanos devem remeter do universal para o local: da glorificação de seus objetos como obras-primas da "arte do mundo" rumo àquilo que se passa atualmente em seus territórios. As grandes



companhias, como é natural, manifestam sua "dependência" em face da beleza e vitalidade artística, que não podem produzir por si próprias e perante o que seus logotipos são perfeitamente supérfluos e marginais. No entanto, elas compreenderam muito bem que poderiam fazer uso da maneira como nossa cultura criou uma estética centrada no objeto e em sua contemplação, no objeto isolado do resto da realidade. Seu verdadeiro poder reside na visão alienada que esperam de seu público: nossa recusa de assumir a responsabilidade pelo conjunto. Começamos, então, a ler no título da exposição de Calgary, O Canto do Espírito, não sua mensagem entusiasta, mas seu tom quase funesto – e sentimos que estão nos enganando.

Nesse processo o povo colonizado e o cidadão amador de exposições são os dois ludibriados pelo mesmo poder, aquele das grandes companhias que, ao mesmo tempo que têm sua força aumentada, englobam a usina de produção, o museu, o Estado e os meios de comunicação (tal é o sentido subjacente do "mecenato empresarial"). A ameaça desse poder em um nível local, tanto quanto em seus círculos em contínua expansão, pode ser percebida de maneira precisa em um pequeno livro bastante esclarecedor de Eric Michaels, que evoca os esforços de um grupo aborígine do centro da Austrália, os Warlpiris, para instalar uma estação de televisão local. Os Warlpiris se envolveram não apenas em uma luta de poder – para poder transmitir de maneira autônoma seus próprios programas, debaixo do nariz dos meios de comunicações oficiais australianos –, mas também em um combate cultural para exprimir "aboriginalidades" diferentes de suas próprias imagens e que chegavam, estereotipadas e etnicizadas, das mesmas fontes centralizadas. Michaels relata como, ao ajudar o videasta Warlpiri Francis Jupurrurla Kelly em suas realizações, deu-se conta do quanto a história aborígine era estreitamente ligada à terra e ao local:

*Cada narrativa provinha de um local particular e da viagem de um local para outro, estabelecendo laços que determinam os caminhos que os povos e as cerimônias seguem.*

Algumas contradições aparecem no começo, e Michaels nota, com efeito, que Francis Jupurrurla Kelly, assim como os próprios Warlpiris, considera a televisão uma faca de dois gumes, ao mesmo tempo benefício e maldição. Eles desejam "conferir uma identidade a sua arte e mostrá-la ao resto do mundo" e, concomitantemente, não querem perder o controle durante o processo de reprodução e circulação próprio do vídeo. Sua arte manter-se-á como uma experiência cultural apoiada na história concreta ou será engolida,

*nesse particular que se chama futuro, cujas características são sugeridas por esta expressão notável: "modos de vida"? Essa expressão é substituída pelo termo cultura para ilustrar a morte dessa mesma cultura em um período onde reina a mercadoria (...) os modos de vida são (...) montagens de símbolos transformados em produtos que funcionam como "packages" que se pode comprar, vender, trocar, perder (...) Os Warlpiris, à medida que se encontram projetados nesse porvir feito de modos de vida, cessam de ser Warlpiris: eles são subsumidos enquanto "aborígenes" em um esforço para inventá-los enquanto grupo étnico especial podendo tomar lugar nas frágeis ilusões do multiculturalismo australiano de hoje.*

Não é difícil reconhecer nesse futuro feito de "modos de vida" o mesmo processo no qual intervêm talvez as mesmas companhias internacionais que também agem em nossa própria cultura. Os objetos subversivos e emancipadores da vanguarda do século 20 – dos surrealistas, com suas preposições visando "liberar o desejo", até os construtivistas, com seus projetos visando transformar o ambiente – não foram reduzidos, primeiro, pelo mercado de arte e, depois, pelo vasto mercado de modos de vida, ao mesmo registro adocicado dos artigos dos designers? Não houve necessidade, por parte dos artistas, de novas estratégias que repudiam ou, ao menos, atacam esse processo, com o objetivo de reencontrar o valor social e a eficácia da arte que as gerações precedentes procuravam? O *package* étnico e o *package* modernista têm seu lugar lado a lado nas prateleiras.

Esse fato, parece-me, não escapou a um certo número de artistas da vanguarda dos últimos 20 anos. Suas pesquisas sobre as "relações interculturais" (um dos propósitos assumidos da exposição de Paris) mostraram-se inalienáveis de um ataque ao conceito burguês de arte (bastante imbricado, aliás, nas formas modernas do colonialismo e do poder opressivo). Resta saber se a exposição de Paris chamará atenção para um tal trabalho ou se tratará o conjunto do tema como um fenômeno "instantâneo". É importante discernir o momento histórico e o contexto social da primeira aparição desses trabalhos e a problemática na qual eles intervieram. Não que estejamos falando a respeito apenas dos temas de um debate ou de problema únicos. A característica da arte é a de procurar a complexidade e a profundidade da metáfora.

Eu gostaria aqui, neste espaço que me é concedido, de chamar atenção para essas metáforas complexas, servindo-me do trabalho de três artistas de origens diversas que estudaram as "relações interculturais" sob diferentes ângulos: Hélio Oiticica, um brasileiro que morreu em 1980 aos 43 anos de idade e que se posicionou com audácia em meio à vanguarda, à cultura popular brasileira, às realidades do "subdesenvolvimento" e ao "radicalismo dos anos 60"; a artista americana Susan Hiller, que foi talvez a primeira a fazer sua uma irônica crítica antropológica como prática de arte visual, em uma rede de temas entrecruzados, que ela continua a desenvolver; e o artista filipino David Medalla, que, durante mais de 20 anos, reinventou continuamente os termos de um diálogo experimental entre a arte e a vida.

A obra de Hélio Oiticica situava-se, nos anos 60, no primeiro plano da modernidade. Na Bienal de São Paulo de 1965 ele expõe algumas obras, misteriosamente belas, que eram inteiramente diferentes das demais obras expostas: recipientes de vidro e garrafas repletas de terra vermelha ou de uma massa de pigmento brilhante em volta de um núcleo de gaze cor de fogo. Sob o termo genérico escolhido para essas obras,

Bóldes (núcleo, bola de fogo), Oiticica concebia o objeto não em termos de relações formais, mas como "centro de energia" que atrai os espectadores ("como um fogo", um dia ele observou) e convida à manipulação.

Oiticica participou dos movimentos Concreto e Neoconcreto nos anos 50, quando o Brasil foi pela primeira vez confrontado com a vanguarda européia do entre-guerras (o trabalho de Mondrian, de Klee, do De Stijl, dos dadaístas e dos futuristas pôde ser contemplado em profundidade por ocasião das primeiras bienais de São Paulo). Ele começou por uma análise formal da ordem pictórica à maneira de Mondrian: o plano, a relação figura/fundo, a moldura. Suas primeiras experiências consistiam em evoluir desse plano em direção ao espaço circundante e do caráter puramente ótico ao caráter "corporal" da sensação da cor. A partir desse momento, sua análise penetrante dos novos movimentos artísticos na Europa e na América do Norte encontra-se estreitamente ligada a sua própria confrontação com a cultura popular brasileira e com as pesadas contradições no interior da realidade social do Rio de Janeiro. Atravessando as barreiras de classe e vivendo durante certos períodos na Mangueira (uma das favelas do Rio), fazendo-se aceitar e travando amizades, entrando na escola de samba e elevando-se ao nível de passista (um dos principais dançarinos do desfile de carnaval), ele chega a novos conceitos. O *Parangolé* é talvez o exemplo mais audacioso. Ainda que o *Parangolé* tenha assumido a forma física de "capas" e, às vezes, de bandeiras ou estandartes, a palavra designava um modelo de comportamento expressivo-criativo mais do que os simples objetos enquanto tais. O crítico brasileiro Frederico Moraes definia-os como "um programa, uma visão do mundo, uma ética". De forma híbrida, Oiticica colocava assim em contato sua refinada assimilação do construtivismo europeu, suas idéias avançadas sobre a participação do espectador (a criação é um diálogo, e o objeto não tem estatuto fora de seu papel "relacional"), a cultura popular brasileira do



corpo e as exaltações e sofrimentos do povo, que ele sentia intuitivamente. As "Capas" (feitas de tecido, plástico, terra, palavras, etc.) são diálogos interno/externo e individual/coletivo. Vesti-las, correr ou dançar com elas traz revelações a quem as usa, ao mesmo tempo em que são enviadas mensagens áqueles que o cercam, como uma espécie de "vestimenta-expressão". Penso que as sugestões da obra de Oiticica são numerosas. Trata-se de uma arte de vanguarda bastante avançada, enraizada na cultura e na realidade do Brasil, mas que rejeitou a dependência e o mimetismo colonial. Não há dúvida de que a exaltação da Mangueira e da marginalidade comportavam um elemento de "romance", mas Oiticica não defendia uma "estética da pobreza". A Mangueira representava a revolta contra a autoridade opressiva e refletia, para Oiticica, sua própria revolta



artística conta o filistenismo e o consumismo da burguesia brasileira. A Mangueira para ele era também um símbolo da criatividade e do regozijo comunitários. Sua obra, entretanto, não é "populista". Ela conservou sempre um caráter abstrato, de modelo. Segundo Oiticica, uma defesa necessária contra as imagens folclóricas, tropicais e empacotadas, a abstração significando um "estado aberto" e a "potencialidade viva de uma cultura em plena formação".

A primeira vez que vi a obra de Susan Hiller *Fragments* (em 1978 no Museum of Modern Art de Oxford) foi também uma revelação, ainda que de gênero bastante diferente. Numa montagem impressionante, centenas de cacos de louça dos índios Pueblo, da América do Norte, estavam espalhados sobre plataformas baixas em um vasto espaço. Versões pintadas de cada caco os acompanhavam, e havia, fixados na parede, diversos documentos e cartas, com transcrições manuscritas de reflexões das mulheres Pueblo sobre seu próprio trabalho de olaria, em que evocavam sua liberdade de imaginação e as restrições de suas tradições. No uso do espaço e na maneira de nele dispor os materiais, a instalação parecia querer esvaziar ou ridicularizar o fato de que esses "conjuntos" subjugados pudessem se impor, fosse como conjuntos esculturais ou arqueológico-antropológicos. O material tomado de outra cultura não era utilizado no sentido de criar objetos de arte autônomos, "de aspecto primitivo", nem de criar as apresentações "científicas" dos museus etnográficos. Ele continuava fragmentário, como uma afirmação comovente do conhecimento, com seu aspecto a um mesmo tempo incompleto e partilhado.

Havia ainda outro nível em *Fragments*, sublinhado pela presença de duas fotografias. Uma, tirada de um velho número de *National Geographic Magazine*, mostrava uma mulher branca sentada a uma mesa de *camping*, e sua legenda era mais ou menos assim: *vemos aqui a senhora; [...] selecionando pacientemente os cacos de louça da exposição arqueológica trazidos por seu marido*. A outra foto mostrava Susan Hiller

selecionando cacôs. As imagens estabeleciam a ligação com as declarações das oleiras, visando afirmar a luta das mulheres para serem reconhecidas como as "primeiras constituidoras do sentido". Vista desse ângulo, a obra era uma colaboração. Como escreveu então Caryn Faure-Walker, os cacôs "funcionavam como referências análogas às noções de cultura mais gerais em que estamos nós mesmos implicados". Com efeito, a obra de Susan Hiller em seu conjunto deveria recolocar em questão o conceito de uma exposição tratando das relações da cultura ocidental com outras culturas, a menos que ela não esteja ligada dialeticamente a uma "antropologia" de nossa própria cultura. A visão que se tem de outra cultura vem do interior da nossa própria. As percepções "do domicílio e do exterior" são dissimuladas e marginalizadas pela lei patriarcal e pela voz oficial.

Uma das maneiras pelas quais Susan Hiller examinou a lei patriarcal e a voz oficial "domiciliar" consistia em um sutil questionamento das fronteiras convencionais entre os domínios público e doméstico. Sua instalação *Monument* faz referência a uma tradição da cultura pública e oficial ainda que de um modo inesperado e ambíguo. As inscrições fotografadas que formam o cerne do trabalho – memoriais vitorianos para aqueles que morreram salvando ou tentando salvar a vida de outros – evocam vidas desconhecidas que se tornaram subitamente públicas ou heróicas. Hiller tenta reencontrar suas vozes perdidas e suas vidas para além do discurso oficial do monumento, em seu próprio devaneio, cujo registro faz parte da obra. Sua série recente *Home Truths* penetra diretamente o interior do contexto doméstico, sua "pele", por assim dizer, por meio da apropriação de papéis de parede bastante comuns na decoração de quartos de criança, que ela utiliza como suporte para sua pintura. Antes jamais se havia prestado atenção nesses produtos de consumo? Hiller apresenta-os como prova da crescente importância do domicílio como local de assimilação da ideologia. Ela colocou em evidência a aprendizagem de valores em função da diferença sexual, que apela para velhos temas: a linguagem (alfabetos),

o amor (pierrôs, corações e cores de cosméticos para meninas) e a morte (fuzis, robôs e cenas de guerra para meninos); sua própria pintura em superposição acentua e ao mesmo tempo confunde os estereótipos mecânicos. Pela via de uma sutil estratégia artística, a beleza transfigura uma expressão *kitsch* e, simultaneamente, testemunha o poder social desse *kitsch*, ridicularizando, assim, uma reação de puro deleite estético.

*Eskimo Carver*, de David Medalla, foi mostrado pela primeira vez em Londres em 1977, no contexto próximo ao Artists for Democracy, um grupo de artistas e um local de exposição à época ativos em favor do "apoio material e cultural aos combates de libertação ao longo do mundo". *Eskimo Carver* era um evento em três partes: uma apresentação de desenhos de Medalla e de transcrições de poemas esquimós, uma *performance*, *Alaska Pipeline*, inspirada na incursão das superpotências ao Ártico, no espírito das manchetes da imprensa de escândalos inglesa, assim como uma obra de "produção-participação", em que os visitantes eram convidados a fazer facas a partir de uma pilha de detritos e dejetos recolhidos nas redondezas. A "faca" de cada um recebia um título e era presa em um muro, em astuciosa paródia dos museus de etnografia.

As esculturas cinéticas de Medalla nos anos 60, feitas de espuma, lama, areia e outros materiais, foram algumas das mais radicais e poéticas experimentações do conjunto da problemática da matéria, da energia, do efêmero, do acaso e da relação entre a máquina e a natureza. Durante os anos 70, Medalla traduziu suas preocupações acerca do movimento passando do "elementar" para o "social" no campo da metáfora. As esculturas mecânicas que se desenvolviam e evoluíam fora do controle direto do artista tornaram-se uma proposição de participação que, a partir da idéia do artista, tomava forma imprevisível com a contribuição de um grande número de pessoas e ameaçava demolir o protocolo do conceito museológico de arte. "Eu poderia facilmente submergir a Tate Gallery...", declarou Medalla a propósito de *Eskimo*

Carver, "não se pode impedir as pessoas de vir e produzir suas facas".

O convite para produzir as facas em *Eskimo Carver* seguia a prática de composição de poemas em meio aos esquimós, prática tradicionalmente democrática fundada na participação (ainda que se considere bastante difícil a produção de um novo poema de qualidade). A grande diversidade de contribuições, indo do literal ao fantástico e ao poético, foi uma revelação. O modelo de criatividade proposto nessas obras desafiava com muita inteligência nossa cultura de museu em dois de seus aspectos: denunciava, por um lado, a noção burguesa do gênio isolado e da santificação do objeto de arte nos "museus de arte moderna", e, por outro, a representação "objetiva" de outras culturas nos museus etnográficos. A inteligência dessa dupla estratégia é ainda mais pertinente quando comparada a outras posições mais parciais, por exemplo, as recentes esculturas de tipo formalista realizadas a partir de fragmentos industriais por artistas como Tony Cragg ou Bill Woodrow, ou, ainda, a exposição de Eduardo Paolozzi, em 1986, no Museum of Mankind, de Londres, em que ele combinou elementos de sua própria cultura com peças da coleção etnográfica do British Museum e, efetivamente, "museificou" seu próprio trabalho.

O tema das relações interculturais não desapareceu do trabalho de Medalla após *Eskimo Carver*, mas foi reformulado. Partindo das proposições de participação para "os outros", ele se reaproxima de si mesmo e de seu lugar no mundo. Sua longa série de *performances* e de obras fotográficas nos anos 80 é uma espécie de mascarada utilizando objetos, assim como o próprio ambiente, para tornar visível "a infinidade de traços" que constituem a identidade. Sua espirituosa e incongruente "*conflation*" de culturas, assim como a exaltação do *kitsch*, parecia destinada a libertar a noção de criatividade de todas as formas de discurso essencialista, mímético e teleológico, quer seja esse discurso o da história da arte acadêmica, o do mercado de arte, da burocracia, das idéias ou o dos modos de vida.

A exposição de Paris realiza-se em meio a uma onda de neoprimitivismo artístico: a apropriação dos espaços, das imagens, de motivos de proveniência longínqua, de uma maneira estreitamente ligada ao renascimento do mito da identidade única e singular do artista e do mito da autonomia da arte no interior do meio social considerado em seu conjunto. O "local" no tempo e no espaço torna-se de novo o "global" do gosto ocidental. Tentamos chamar atenção aqui para alguns trabalhos que rejeitam as oposições simplistas (nós/eles, si mesmo/outro, artístico/público) e propõem uma complexidade dinâmica para compreender e agir no mundo. Essas diferenças pareciam ser o próprio âmago do conflito, mais do que a harmonia duvidosa dos mágicos.

---

Guy Brett é crítico de arte, escreveu regularmente para o jornal Times, de Londres, de 1964 a 1975. Publicou vários livros de arte, acompanha a arte contemporânea brasileira desde 1960, tendo publicado ensaios pioneiros sobre Lygia Clark, Hélio Oiticica, Sergio Camargo, Mira Schendel, Lygia Pape, entre outros.

Tradução: Arthur Gomes Valle,  
Revisão: Paulo Venancio Filho.

