

Abertura da cilada: a exposição pós-moderna e Magiciens de la Terre

Thomas McEvilley

O texto discute o papel da exposição de arte em seu poder de definição e canalização das definições presentes, mas em estado letárgico, nos objetos expostos, os quais postulam um processo de definição do espectador, bem como determinadas afirmações sobre os grupos aos quais pertencem. Contrapondo os critérios pós-modernos de curadoria aos que regeram as exposições modernistas, o autor analisa, em particular, os pressupostos da mostra Magiciens de la Terre, realizada no Centro Georges Pompidou, em 1989, fundados na contradição, pluralidade e falta de essência.

Exposição pós-moderna, arte etnológica, colonização, pluralidade.

A arte tem como principal função social a definição do eu coletivo – e sua redefinição em função da evolução da coletividade. Suas imagens, qualquer que seja seu grau de variedade, de mistério ou de abstração, fundem-se com o espírito coletivo em algo semelhante a um rosto vacilante ante o espelho. A exposição, por seu lado, é uma tentativa ritual de agrupamento de uma comunidade em torno de uma definição de si mesma, seja uma comunidade recente ou estabelecida há muito tempo.¹ O exame aprofundado das obras de arte de qualquer cultura que seja permite fazer sobressair a visão que essa cultura tem tido ou pretendeu ter de si mesma em cada época. Um museu, enquanto depositário de tais épocas, ilustra a imagem que uma cultura tem de si, uma imagem historicamente estratificada. Poderíamos comparar a coleção permanente de um museu com as marcas feitas em uma parede para registrar o crescimento de uma criança ou com uma série descontínua de fotos de viagem, ou, ainda, com imagens em câmera rápida da evolução do curso de um rio. As exposições temporárias refletem igualmente idéias do eu, porém muito mais pelo viés de uma visão fugitiva do que por fragmentos conservados do passado, na medida em que as vitrinas diante das quais passamos nos permitem entrever o eu no detalhe de sua evolução.

Cada objeto sugere definições, mas, enquanto ele não estiver exposto, essas definições permanecem em estado letárgico. É a exposição que ativa esse poder de definição e o canaliza. O objeto exposto foi isolado da matéria que rodeia as coisas e disposto deliberadamente de modo a projetar uma certa afirmação da identidade que envolve todo sujeito que se introduz em seu campo, mesmo que apenas o olhando. Os espectadores podem, é claro, rejeitar as atribuições de identidade projetadas pelos objetos expostos, mas têm de considerá-las de uma maneira ou de outra, seja por afirmação glorificadora, resistência interior, aceitação passiva, distanciamento irônico ou por qualquer outra postura. O objeto de arte exposto encerra, então, uma noção do eu em um sentido vivo e constitutivo, enquanto conjunto de sugestões e de proposições; algo de animista é aqui sugerido, estranhamente similar ao modo como falamos de obras de arte teorizando sobre a expressão ou sobre a alma.

Uma exposição é uma proposta, e esta, habitualmente, se concentra sobre um ponto muito preciso, na medida em que um curador reúne, tradicionalmente, objetos que tenderão a confirmar suas recíprocas implicações com a realidade e com o papel do eu no seio dessa realidade. As propostas costumam ser distribuídas em estratos ou em séries; emergem

no espírito como cadeia de implicações, para dizer a verdade, como uma discussão global, ainda que camuflada por elementos de negação ou de ambigüidade. Se a exposição se propõe a reivindicar a qualidade da obra, essa reivindicação se transforma tacitamente em uma declaração de qualidade. Ao mesmo tempo, a afirmação da qualidade dos elementos expostos se desdobra em uma terceira afirmação relativa a sua importância histórica, e essa proposta se transforma, por sua vez, em definição da história. É essa corrente particular que deverá acolher a noção específica da importância que ela mesma extrai da natureza da qualidade, concretizada por essas obras particulares. Por mais que as idéias dominantes relativas à qualidade, à importância e à história determinem o sentido da natureza humana e de seu desenho, a pessoa do espectador termina presa em uma teia de proposições, que reforçam ou ameaçam sua idéia de identidade e sua idéia do sentido da vida. Sob tal perspectiva, é o eu do espectador que está em jogo em uma exposição artística, e não o eu do artista. A exposição se apodera do espectador para inseri-lo em seu sistema de definições, de implicações e de propostas, sistema mudo, porém convergente.

A apropriação do espectador não diz respeito apenas ao artista ou a qualquer outro criador de objetos para sua exposição: os objetos podem expressar um sentido individual da noção do eu sem intenção de apropriação; diz também respeito ao organizador da exposição ou do curador, que transportam os objetos do ateliê ao espaço de exposição, do privado à esfera pública, colocando-os em um lugar ou posição prontos para capturar o espectador na armadilha. Sob esse ponto de vista, a museologia é o estudo não das imagens ou objetos, mas dos arquivos do eu humano, de sua série de definições e de redifinições, de sua nudez em seu próprio passado.

Em seu processo de definição do espectador, o objeto exposto postula, além disso, determinadas afirmações sobre os grupos aos quais pertence o espectador. A hegemonia de uma comunidade de gosto atua sempre em proveito de uns – sobretudo dos que ditam os critérios – e em prejuízo dos outros – dos que vêem as coisas de maneira distinta. Em tempos normais, as afirmações que emanam de uma obra de arte ratificam tacitamente uma secreta pretensão à normalidade da opinião de uma determinada classe ou camarilha, negando ao mesmo tempo esse *status* aos excluídos,

implicitamente designados como detentores de uma opinião anormal. Superficialmente, o grupo que é elevado ao nível da normalidade pela exposição de uma determinada definição de qualidade o consegue graças a seu pertencimento a uma comunidade de gostos; os outros grupos são, necessariamente, supostos de não possuir o gosto apropriado. Levando-se em consideração, porém, um meio platônico (englobando, de certa maneira, a estética kantiana e a crítica formalista que dela deriva), a “faculdade do gosto” é uma analogia oculta da alma;² a denegação do gosto equivale a uma denegação da humanidade dos que não fazem parte do grupo dominante. Os membros da comunidade secreta do gosto conformam também a comunidade dos eleitos, daqueles que têm uma alma em um mundo de brutos. De resto, a proclamação de uma ambição espiritual mascara uma série de outras ambições, sobretudo as manifestações do poder; e, em certos casos, um materialismo subjacente.³

Ao proclamar a normalidade dos valores e das atitudes da comunidade que ela tem por objetivo congregar, uma exposição sugere igualmente a universalidade de sua validade.

Talvez, por meio dessa afirmação que aparentemente não necessita de discussão, a exposição pareça dar provas de sua veracidade ou, pelo menos, da potência de suas proclamações. Nos períodos de estabilidade, vê-se um certo tipo de exposição se padronizar, demonstrando que a sociedade se estratifica em torno de uma estrutura de poder que se autolegitima expondo regularmente os objetos-fetichismo do grupo no poder. Ao se identificar mutuamente com um conjunto de imagens que considera suas, o grupo se vê reforçado em seus interesses e no sentido de sua elementar exatidão. É dessa maneira que uma exposição é um acontecimento social que cimentam ritualmente uma classe que, por mais que, em última instância, seus limites sejam econômicos, se define abertamente pela similitude do meio sociocultural. Trata-se de um rito de aproximação mais distendido e não tão estritamente profissional como um acordo comercial, mas esse rito serve paralelamente a um grupo restrito cujos membros sabem



perfeitamente quem são. Podem-se encontrar no antigo Egito ou na Europa medieval – ainda que não seja preciso retroceder tanto no tempo – casos extremos de uma arte e de um estilo de exposição ossificados ao redor de uma estrutura social estável.

A arte modernista de base era um mostruário de objetos-fetice camuflados, carregados de proposições ocultas. Essas proposições atuam como uma espécie velada de descrição, presente de maneira complexa na arte dita não figurativa. Sob o ponto de vista cosmográfico [*cosmogramme*], por exemplo, os pintores abstratos modernos tendem a descrever idéias relativas à realidade como se fossem ilustrações de idéias metafísicas. A similitude visual entre as pinturas de Piet Mondrian e determinados estilos clássicos da abstração tântrica hindu do século 18 reflete um conteúdo metafísico igualmente procurado pelos artistas desses dois domínios de comparação, como testemunham suas declarações. Ambos mostram uma imagem metafórica de um universo matemático regido a partir de seu interior por uma rigorosa pluralidade de forças eternas. Do mesmo modo, os *drippings* de Jackson Pollock são cosmogramas da idéia de flutuação metafísica, processo em cujo curso emergem e desmoronam entidades sem períodos intermediários permitindo interromper sua definição. Podemos fazer observações semelhantes acerca da arte modernista quase em sua totalidade: seus exemplos clássicos estão amiúde impregnados de intervenções metafísicas.⁴ Tais proposições sobre a natureza do cosmo implicam outras, relativas à natureza humana e à realidade social, indicando que suas bases metafísicas se apóiam em leis cósmicas.

As declarações da obra de arte sobre a identidade individual e suas formulações metafísicas conjugam-se em um só movimento dinâmico de dimensão política, em que se desenvolve um tipo de descritivo ou de significante, unindo o individual e o arquetípico. As reivindicações e as proposições relativas à idéia do eu se estendem aqui da escala do interesse individual ou particular do grupo à escala da nação. As obras da vanguarda da Escola de Paris, por exemplo, sinalizam tacitamente a hegemonia cultural da Europa nessa época, e, em particular, da França; as obras de pós-guerra da Escola de Nova York sinalizam igualmente, entre outras coisas, a emergência da hegemonia da América. Ao

concretizar a corrente de poder, as obras de arte de uma cultura dominante legitimam igualmente a reivindicação de uma determinada arte de viver; as obras do expressionismo abstrato norte-americano do período da guerra fria, por exemplo, foram enviadas ao exterior para defender a legitimidade das democracias capitalistas frente às ditaduras comunistas.⁵ Em um marco ainda mais amplo e mais global, a arte modernista, único e gigantesco ícone, representava a supremacia internacional da classe rica e instruída, que apreciava, colecionava e expunha esses fetiches.

Esse sistema de reivindicações desprovidas de palavras produziu outros meios convincentes, como um estilo de instalação semanticamente carregado que se desenvolveu em torno da abstração modernista. O espaço da galeria em forma de “cubo branco”,⁶ purificado com ostentação, reivindica não somente a universalidade, mas também a eternidade. O espaço de exposição, de um branco imaculado, muitas vezes sem abertura, apresenta para a contemplação fetiches da classe dirigente em um não-espaço abstrato ou idealizado, como os centros ritualizados das culturas arcaicas, que seus usuários consideram situados fora do espaço ordinário, fora do tempo e da causalidade. O espaço dedicado à arte se subtrai a todo provável contágio de mudança, subtrai-se aos movimentos da rua, aos conflitos e às divisões sociais aparentes – como a confrontação com os sem-teto –, e evidentemente a toda a sociedade como conjunto de circunstâncias em constante mudança mais do que como ordem eternamente aprovada. No interior protegido da galeria ou do museu, como num espaço reservado a ritos religiosos, compartilha-se o pão e o vinho por ocasião do *vernissage*. Uma vez este concluído, o consumo, marca de mudança e de transformação, é proibido; os visitantes não devem comer, nem beber, nem dormir, nem rir nesse lugar. Os banheiros estão ocultos, como negação do processo de defecação com a mensagem de *sic transit*. O único consumo autorizado, a compra de obras de arte, se faz em segredo, atrás de portas fechadas. A arte se apresenta num espaço que sugere que o processo de mudança no mundo se interrompe aqui. Como o antigo centro ritual – o espaço situado na cúpula do *zigurat* ou no coração da pirâmide –, o espaço dedicado à arte é um cordão umbilical ligado à eternidade; por meio dele, a ratificação da eternidade se modela

sobre certos objetos e, por extensão, sobre as atitudes e a hegemonia da classe à qual pertencem por comunidade de gosto. O aspecto quase eterno do lugar implica que a ratificação dessas obras não se debilita nem muda jamais; em consequência, o gosto (a alma) que se oculta por detrás das obras encontra-se projetado sobre a eternidade como por efeito de um ditame ou de um decreto divino; a estrutura social que se apóia nesse gosto se encontra, em virtude da magia benevolente que consiste em tornar eternos esses fetiches, igualmente afastada da idéia de mudança.⁷ Assim, pois, o estilo da exposição aporta à rede de persuasões novas proposições ocultas.

Quando uma cultura expõe os objetos de outra, o conjunto de proposições e de apropriações encontra-se ampliado do mesmo modo. Para além da escala do indivíduo, dos agrupamentos de interesses, da nação e da classe internacional, a exposição coloca o acento nas relações entre as zonas de culturas multinacionais. O melhor exemplo, claro, é a exposição, pelas culturas colonialistas ocidentais, de objetos pertencentes às culturas colonizadas do chamado Terceiro Mundo. Em tal situação, os objetos expostos, que em seu contexto original eram freqüentemente fetiches religiosos, se convertem, ao contrário, em fetiches da religião profana do imperialismo, o que simbolicamente se justifica pelo fato de coagir tais objetos à submissão. A demonstração da superioridade da civilização ocidental graças às conquistas coloniais foi uma idéia muito difundida na Europa desde o século 17. No século 19, abrigados nos gabinetes de curiosidades e nos primeiros museus etnográficos, os objetos tribais reforçaram esse ponto de vista; representavam as conquistas dos povos tradicionais pela cultura ocidental modernista, um pouco à maneira do butim tomado aos povos de pele escura que se apresentavam nas marchas triunfais da Roma antiga. O butim do colonialismo é também sua validação e a prova de sua superioridade. Assim como os *templa Augusti* situados nos confins do Império, como o de Barygaza na Índia, os objetos capturados representam o braço da civilização ocidental, que se estende em volta do mundo, que toma o que quer e sempre está disposto a defender seu direito a atuar dessa maneira.⁸

Enquanto os críticos ocidentais de princípios do século 20 começaram a dar aos objetos tribais capturados o qualificativo de “arte”, e enquanto

se começava a transferir esses objetos dos museus etnológicos aos museus de arte, esses objetos passavam a se integrar mais profundamente na grande série de fetiches modernos, penhores da superioridade do Ocidente. A reinterpretação desses objetos, longe das intenções originais de seus criadores, extirpando seus desígnios para integrá-los na intencionalidade de desígnio alheio, e fazendo o mesmo com seu gosto, representa uma violação perpétua da integridade da cultura estrangeira. Supõe, além disso, que os criadores não compreendem as intenções contidas em seus próprios objetos e que precisava o olho supostamente superior do *connaisseur* ocidental para lhes explicar qual era realmente o destino de seus próprios objetos. Transferidos, atualmente, dos museus etnológicos aos de arte, os objetos usurpados concretizam em silêncio, ainda que com eloqüência, a afirmação de que a transcendência do olhar da cultura ocidental retifica a má compreensão dos outros povos da orbe.⁹

A estratégia da exposição modernista consiste em supor que a instalação de objetos tribais no entorno depurado da galeria os liberta de seu contexto; essa estratégia os coloca efetivamente no contexto da pretensão do Ocidente de se situar fora de todo contexto. Isso os coloniza de novo, retrospectivamente, em um deleite de seus cadáveres. Na exposição modernista do que se chama a arte primitiva, a idéia estética ou formalista da arte se sobrepõe aos objetos que possuem desígnios fundamentalmente diferentes. A visão historicista hegeliana é imposta aos objetos percebidos em uma apreensão distinta do tempo. Os critérios de qualidade ocidentais são impostos às obras que, ainda que sejam “arte”, não foram criadas em conformidade com os seus princípios. O resultado é uma pretensão à universalidade de uma certa idéia de qualidade, ou de um certo gosto – uma pretensão que excede globalmente o plano do espectador para estender-se ao plano da cultura.

A convicção de que existiam valores universais e imutáveis, e de que esses valores se amparavam na política cultural e social de Europa Ocidental e da América do Norte – política de nações essencialmente colonizadoras – tem sido típica do modernismo e foi efetivamente um de seus amparos históricos. O modernismo hegeliano enunciava a história como uma força que atuava teologicamente para a consecução de uma meta; essa força do subjetivo universal, atuando

no seio dos objetivos particulares, receberia sua definição e sua posição dominante de um grupo de indivíduos hiperconscientes que, mediante visão ou intuição superiores, captavam os valores para os quais a história secretamente tendia e a ajudariam em sua *démarche*. Esse papel de vanguarda histórica foi adotado pelas nações colonialistas, tal e como antes os cruzados haviam justificado sua conquista em nome da salvação das almas.

O modernismo, apoiando-se em um misticismo do progresso e do método científico, considerava-se um ponto de vista global ou transcendente, capaz de se situar acima dos inumeráveis pontos de vistas tribais dos demais povos e de julgá-los. Terminou, recentemente, por parecer representar ele próprio apenas um ponto de vista tribal, o da cristandade ocidental desde o Renascimento. Sua irrefutável auto-imagem coloca em questão seu papel de conquistadora, que remonta pelo menos ao século II. Daí se infere talvez o fato de que o contato com outras culturas, iniciado pelas cruzadas e intensificado pelo colonialismo, não baste para relativizar imediatamente as atitudes européias (ou cristãs) em relação a uma escala mais ampla, mais parecia reforçá-las pela via de uma submissão imposta aos povos estrangeiros. Mais perto de nós, a noção de comunidade de nações entendida como aldeia global tem dado lugar a uma crítica e à relativização das atitudes ocidentais.

A ameaça de ver a cultura ocidental destruir o ecossistema da Terra inteira, para não falar da destruição total da própria Terra, da devastação do sudeste asiático causada pelas intrusões neocolonialistas, do longo impasse da guerra fria, tudo isso e ainda muitos outros problemas, obrigou a tomar consciência de que a cultura ocidental, sob um ponto de vista histórico, não podia mais ser indefinidamente justificada apenas pelo simbolismo. A estúpida crença em seu caráter universal e eterno estava abalada. Os transtornos sociais que desse fato derivaram tiveram ressonâncias em todo o mundo da arte.

O sentimento de que sua própria cultura não define um modelo que todas as demais culturas estão distantes de querer, mas simplesmente uma posição entre outras, constitui a própria essência da virada de opinião que se chama pós-modernismo, pela qual todas as comunidades de gosto se relativizam. Isso não significa o fim da qualidade ou da autoridade do gosto, mas sua limitação a um grupo condicionado. Dentro

de uma comunidade de indivíduos condicionados da mesma maneira, os padrões de qualidade consensuais estabelecem definições, vínculos e uma justificativa, dentro dos limites desse consenso. E, no entanto, no seio de outra comunidade ou dessa mesma, mas em época diferente, é possível que se definam padrões totalmente diferentes, padrões portanto reais em sua época e que seguem os mesmos princípios de realidade: eles oferecem a seu grupo uma esfera de auto-reflexão e de autodefinição, um espelho que lhe serve para examinar as significações de suas mudanças e de suas evoluções, bem como de hipóteses básicas que sejam relativamente estáveis.

A estratégia de uma exposição pós-moderna parte da descoberta do fato de que as categorias e os critérios não possuem validade inata – mas tão – somente a validade que se lhes atribui – e que sua transgressão pode ser, portanto, um caminho para a liberdade. Em termos de cultura da exposição, isso significa que os homens podem expor aos outros homens o que quer que seja e pelos motivos que sejam, desde que essas razões possam ter ressonâncias no interior do grupo a que se dirige. A exposição pós-moderna não intervém nas contendas sobre as idéias de qualidade ou centralismo histórico. Graças a isso, diferentes designios, diferentes definições e padrões de qualidade podem se esbarrar sem que nenhum predomine ou se imponha aos outros. Do mesmo modo, o programa pós-moderno da história da arte precisa de estudos sobre os cânones, vistos em sua relatividade de uma época a outra dentro da mesma tradição, e de uma tradição a outra. O propósito desses estudos não será a busca de uma essência comum a todos, mas a insistência na própria diferença.

A estratégia da exposição pós-moderna deve esforçar-se não para obter fragmentos de uniformidade, como ocorria com a exposição modernista em sua tentativa de universalização dos cânones, mas para atingir uma concentração na diferença que honra o outro e lhe permite ser ele mesmo sem tratar de reduzir a inumerável multiplicidade, estabelecendo o princípio autoritário de uma uniformidade oculta. Ela coloca em jogo o difícil ideal que consiste em deixar que as coisas sejam o que são, ou aquilo que eram quando eram elas mesmas, antes de ser integradas em categorias que não são as suas. Um fracasso nesse aspecto pode comportar ao menos uma tomada de consciência, ou uma tentativa de tomada de

consciência da categoria e da qualidade implícitas em tal tática, assim como de suas razões e limitações. A exposição pós-moderna não enuncia um princípio da qualidade, mas sim muitos princípios pluralistas e relativizados; tampouco enuncia um princípio unificador do movimento em geral, nem da história da arte, nem, claro, da história, muito menos nenhuma hierarquia definida. Nos anos 80, a relativização das atitudes ocidentais deu lugar a uma nova abordagem das culturas não ocidentais com um sentimento fascinado em relação à realidade de sua diferença, vista não como um sentimento romântico do nobre selvagem, e sim como interesse pelo futuro, um interesse compartilhado e de fato mutuamente dependente.

Magiciens de la Terre é uma tentativa marcante de execução de uma estratégia de exposição pós-moderna, ou seja, uma estratégia que tenta conscientemente desdenhar das crenças modernistas em relação aos cânones universais, da história dominada pelo progresso e da realidade transcendente da forma pura. Redigindo este texto antes da exposição, por ora não sei (e provavelmente tampouco o saberei depois) se Magiciens de la Terre cumprirá bem seu compromisso pós-moderno. Há determinados problemas derivados de método em parte das dimensões da exposição. Ela deve apresentar 100 artistas, distribuídos mais ou menos equitativamente entre ocidentais e não ocidentais. Essa seleção bipartite, apesar de suas pretensões liberais, concede ainda um claro predomínio ao grupo ocidental, cuja população é muito mais reduzida. Entretanto, os curadores da exposição têm a sensação de que a distinção entre ocidental e não ocidental possui autenticidade discutível (tendo em vista a situação do Japão) – bem como, aliás, a mistura das culturas em geral; essa sensação não é desprovida de plausibilidade.

Outro problema de metodologia, em parte também fruto das dimensões da exposição, reside no fato de que a seleção das obras foi

majoritariamente efetuada por indivíduos ocidentais, que, embora se esforçando com sinceridade para evitá-lo, podem ter tendido a impor à seleção um determinado gosto. Em alguns casos, mas nem sempre, os curadores contaram com a ajuda de especialistas locais. O ideal talvez tivesse sido que o mesmo ocorresse em todos e cada um dos casos e que as obras de cada comunidade fossem escolhidas por especialistas representativos de cada comunidade em questão, valorizando assim uma variedade de critérios de qualidade, todos com igual pretensão ao reconhecimento. O fato de que os responsáveis pela seleção não tenham sido sempre especialistas no campo em que deveriam efetuar suas escolhas e de que, em alguns casos, não tivessem podido ver uma amostra completa totalmente representativa das obras disponíveis, acrescenta um evidente grau de acaso, o que equilibra de algum modo os problemas metodológicos, graças a sua abertura.

Magiciens de la Terre espera, afinal de contas, oferecer um ponto de vista sobre a situação global da arte contemporânea, com todas as suas fragmentações e diferenças. Esse ponto de vista pode por sua vez modificar o formato das grandes exposições internacionais que negligenciam a arte de 80% da população mundial. É possível também que ela amplie consideravelmente o conjunto de artistas passível de ser mostrado e que modifique completamente as correntes dominantes em matéria de gosto. A realidade da arte contemporânea como empresa comum dos artistas da Europa, da América, da Índia, da China, do Japão, da Austrália, do Egito e de outros países exige uma revisão da consideração da história e de suas múltiplas correntes e direções. Os artistas contemporâneos da Índia assimilam a Escola de Paris e a Escola de Nova York, da mesma maneira que os artistas europeus e americanos assimilaram fragmentos da arte africana e da Oceania.¹⁰ Na China, os artistas contemporâneos lutam por entremear os estilos de tradições milenares e as influências



que atualmente recebem do Ocidente. Na Austrália, os artistas aborígenes de hoje descobrem pontos de interseção entre seus estilos tradicionais e a abstração dos anos 60. Na Grécia, os artistas contemporâneos remetem-se alternativamente à obra da Acrópole e à obra de Joseph Beuys.

Na medida em que esta exposição, como qualquer outra, se esforça em preencher as duas funções de definição e de aproximação, sua escala global acarreta alguns problemas. O maior deles talvez resida em manejar a dimensão quase universal da exposição sem enunciar princípios universais, em evitar as afirmações platônicas de justificação universal e eterna que poderiam surgir perfeitamente de um sentido extático da aproximação global. Sua contradição interna oculta – cuja resolução seria gloriosa para a exposição – reside no fato de que não pode existir definição que não seja em relação ao que é exterior à definição, e de que não pode existir aproximação no interior de um grupo que não seja em relação a outro grupo. Em seu afã de não impor categorias, mas de criar uma abertura, Magiciens de la Terre define o indefinido ou a variedade contraditória e propõe uma aproximação em torno da contradição, da pluralidade e da falta de essência, em torno de uma idéia do eu que há de ser relativa, mutante, com múltiplas facetas, em torno, em outras palavras, de uma não-idéia do eu. A dificuldade desse projeto é proporcional a sua importância.

Thomas McEvelley é professor de História da Arte na Rice University, em Houston. Publicou numerosos livros – incluindo monografias sobre Julian Schnabel, Les Levine, Pat Steir, Ulay e Marina Abramovic, Jannis Kounellis e Anselm Kiefer –, dos quais se destacam *Art&Discontent: Theory at the Millennium* (Nova York: McPherson & Company, 1989); *Art&Otherness: Crisis in Cultural Identity* (Nova York: McPherson & Company, 1992). Colabora com as revistas *Artforum* e *Art in America*.

McEvelley, Thomas. *Ouverture du piège: l'exposition posmoderne*, catálogo da exposição Magiciens de la Terre. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989: 20-23. (tr. fr. de Elisabeth Galloy). Rep. In: Guasch, Anna Maria (org.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Texto de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.

Tradução: Xenia Roque Benito

Revisão Técnica: Glória Ferreira

Notas

¹ Para mais dados, ver McEvelley, T. "On the Art Exhibition in History: The Carnegie International and the Redefinition of the American Self", no catálogo da exposição Carnegie International, Pittsburgh: The Carnegie Museum of Art, 1988: 18-25.

² A idéia de Kant sobre a faculdade do juízo ou do gosto retrocede na história do pensamento até "o olho da alma", idéia que Platão desenvolve em *A República* (7527, 533d). A doutrina de Plotino converteu-se no

fundamento da teoria estética dos séculos 18 e 19, de Shaftsbury a Kant e Goethe.

³ Esse extremo é ilustrado pela colaboração de Bernard Berenson com o marchand Joseph Duveen, que lhe oferecia 25% sobre a venda de obras que Berenson enaltecia diante dos clientes, valendo-se de sua autoridade no mundo do gosto – assim como um padre nas questões da alma – para elevar o preço. (Ver Simpson, C. "The Biking of Jules Bache", *Connoisseur*, outubro 1986, e "The Berenson Scandal", *ibid.*). Os lucros que Greenberg obtinha das vendas de obras de artistas que ele havia projetado e feito reconhecer graças a sua posição ditatorial em matéria de gosto é outro exemplo.

⁴ Para um conjunto de textos sobre esse aspecto da arte moderna, ver Tuchman, M. *The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1985*. Nova York: Abbeville Press, 1986. Ver também McEvelley, T., "The Opposite of Emptiness", *Artforum*, março 1987, e "Heads It's Form, Tails It's Not Content", *Artforum*, novembro 1982.

⁵ Ver o material recolhido em *Pollock and After; The Critical Debate*, ed. Francis Francina, Nova York: Harper and Row, 1985.

⁶ Assim chamava Brian O'Doherty a maneira de expor a arte moderna depois de Betty Parsons. Ver O'Doherty, B., *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, prólogo de Thomas McEvelley, Santa Monica: Lapis Press, 1986.

⁷ Visto supor-se que os critérios de qualidade que informam as obras não mudam nunca, as obras de arte que os reúnem se convertem em objetos de investimento transcendentais, mais estáveis do que as moedas ou as ações, sem depender das flutuações de valor causadas pelos fenômenos sociais. Esse processo se concretizou, ou se converteu em um correlato objetivo na quebra da Bolsa de Nova York de 19 de outubro de 1987, seguido da crise do mercado mundial; enquanto as ações caíam drasticamente, o valor das obras de arte aumentava. A arte se legitima de modo transcendente quando encerra valores mais profundos e mais duradouros do que os valores do dinheiro e da realidade material em geral. As relações tradicionais da arte e da religião, por fim imbuídas da idéia de um tipo de valor "acima" do material, evocam-se secretamente nesse conceito de mercado, como ocorria com a crítica que insistia na forma pura.

⁸ Para o *templum Augusti* em Barygaza, ver Sir Wheller, M. *Rome Beyond the Imperial Frontiers*, Londres: Nelle, 1954: 177.

⁹ Há pouco se produziu um caso especialmente flagrante de semelhante usurpação: ocorreu na exposição do Museum of Modern Art de Nova York, em 1984, *Primitivism in Twentieth Century Art*. Expostos como acessórios da história da arte moderna ocidental, os objetos usurpados da África, da Oceania e de outros lugares não ficavam somente privados de seus designios e sistemas de valor de origem, mas, além disso, se subordinavam aos objetos que de fato se derivavam desses designios e sistemas de valor, frente aos quais, por uma inversão do curso histórico, os objetos tribais não eram mais do que acessórios. Esses objetos tribais estavam imbuídos de poder dentro de uma visão da história para a qual não haviam contribuído, uma visão que consistia em parte em sua subordinação. A função unificadora da exposição foi levada ao extremo da perversidade. Com a identificação superficial e sem critério dos objetos das culturas não ocidentais, o público ocidental os arrancava de sua identidade própria sem lhes dar outra, deixando-os partirem à deriva com um lastro demasiado frouxo por um oceano de mudanças de significado imprevisíveis e explosivas.

¹⁰ Para uma discussão sobre a complexa situação da difusão, ver Thomas McEvelley, "The Common Air: Contemporary Indian Art", *Artforum*, verão 1986.

International Exhibition Modern Art New York

M. Ketter
Wm. C. Miller



To our
Samuel Swift
Ch. H. ...
Friends and Enemies
of the Press



The Association of
American Painters and
Sculptors, Inc.

Mervin B. Prudenzart
Edward H. MacRae
D. ...

March 8th

BEEFSTEAK DINNER

1913

Healy's—66th St. and Columbus Ave.

Signatures

Arthur B. Davies
Edith James Guff.
John Quinn
Water Park
John Mowbray Clark
Royal Cortright
Geoff. Stegely
J. E. Spurgin
Bryson Burroughs
Wm. ...
Guy Peas ...
Franklin ...
Albert ...
James B. Townsend
Ed ...
Bryson P. Stephens
W. ...

MENU

ALL YOU CAN EAT AND DRINK

For the Press Booth
Association of American
Painters and Sculptors
...



Arthur Hoebler
Eva Meyer
E. ...
...
...
Edward ...
Henry Mc Bride
Robert ...
Henry Fitch Taylor
Lydia ...
Frank ...
Benjamin ...
William B. ...
Ed ...
...
Allen ...
...
...

Jerome Myers
Walt ...