

Ana Camila M. de Almeida¹

Pequenas distâncias: entre Richard Long e aborígenes australianos

Small distances: between richard
long and aboriginal australians

Pequeñas distancias: entre richard
long y aborigens australianos

Resumo

Para discutir a aproximação entre arte contemporânea internacional de peças oriundas de culturas não ocidentais, abordamos a exposição *Magiciens de la terre*, realizada no Centro George Pompidou e no Centro Cultural Grande Halle de la Villette, ambos em Paris, no período de 18 de maio de 1989 a 14 de agosto de 1989. O escopo da abordagem foi a obra *Círculo de terra vermelha*, de Richard Long, 1989, e a pintura *Yam Dreaming*, realizada por artistas da comunidade Yuendumu, 1989, Alice Spring, Austrália. Considerando que, na década de 1980, surgiu a teoria da pós-colonialidade, e também estudos antropológicos sobre as relações que comunidades aborígenes australianas teriam com seus objetos visuais, surge a indagação sobre a maneira que a teoria da pós-colonialidade teria influenciado a organização da exposição de modo a repercutir no debate sobre como lidamos com objetos visuais de artistas não ocidentais e suas histórias locais.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Exposição *Magiciens de la Terre*. Arte não ocidental. Arte aborígene australiana. Richard Long.

Abstract

In order to discuss the approximation among international contemporary art and artworks from non-Western cultures we approached the exhibition *Magiciens de La Terre*, held at the Centre Pompidou and at the Grande Halle de La Villet, both in Paris, between May 18, 1989 and August 14, 1989. The scope of this approach were the piece *A Circle of Red Earth*, by Richard Long, 1989, and the painting *Yam Dreaming*, by artist of *Yuendumu* community, 1989, Alice Spring, Australia. Considering that, in the 1980s, a theory of post-coloniality emerged and the anthropological studies on the relations that Aboriginal Australian Communities held towards their visual objects, a question emerged. The question was concerning the way the theory of post-coloniality influences the organization of the exhibition in order to reflect on the debate about how to deal with visual objects made by non-Western artists and their local histories.

Key-words: Contemporary art. Exhibition *Magiciens de la Terre*. non-Western art. Aboriginal Australian art. Richard Long.

Resumen

Para discutir la aproximación del arte contemporáneo internacional a piezas de culturas no occidentales, nos acercamos a la exposición *Magiciens de la terre*, celebrado en el Centro George Pompidou y en Centro Cultural Grande Halle de la Villette, ambos en Paris, en el período del 18 de mayo 1989 el 14 de agosto 1989. El alcance del enfoque fue el trabajo *Círculo de tierra roja* de Richard Long, 1989 y la pintura *Yam Dreaming*, realizada por artistas de la comunidad *Yuendumu*, 1989, Alice Spring, Austrália. Considerando que, en la década de 1980, surgió la teoría de la poscolonialidad, y también estudios antropológicos sobre las relaciones que las comunidades aborígenes australianas tendría con sus objetos visuales, surge la pregunta de cómo la teoría de la poscolonialidad habría influido en la organización de la exposición para impactar el debate sobre cómo tratamos los objetos visuales de los artistas no occidentales y sus historias locales.

Palabras-claves: Arte Contemporaneo. *Magiciens de la Terre*. Arte no occidental. Arte aborígene australiano. Richard Long.

¹ Mestranda em Artes Visuais pela Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Teoria e História da Arte (PPG-Arte/UnB) mac.almeida@hotmail.com <http://lattes.cnpq.br/8168131924548497> <https://orcid.org/0000-0002-9485-5952>

Magiciens De La Terre

A utilização de objetos não ocidentais para produzir a arte ocidental já acontecia na história da arte desde as vanguardas europeias. Assim, o artista oitocentista Eugène-Henri-Paul Gauguin pesquisou e utilizou elementos estéticos dos trópicos em suas obras. Neste mesmo período, Pablo Picasso incorporou elementos da cultura africana em seus trabalhos. Tendo em vista a realização dessa aproximação cultural, surge o debate sobre a utilização de objetos considerados, pela historiografia da arte, como etnológicos e não artísticos. Essa aproximação não é um fato recente na história da arte, já faz 30 anos que a exposição *Magiciens de la terre*¹ trouxe à tona o debate sobre o fenômeno de internacionalização da arte, problematizando não apenas modos dominantes de política, mas também de culturas (MARTIN, 1990).

O presente artigo debate elementos da aproximação entre arte contemporânea internacional de peças oriundas de culturas não ocidentais. Para isso, na exposição *Magiciens de la terre*, abordaremos a obra *Círculo de terra vermelha*, de Richard Long, 1989, e também a pintura *Yam Dreaming*, realizada por Paddy Japaljarri Sims, Paddy Japaljarri Stewart, Neville Japangardi Poulson, Francis Jupurrurla Kelly, Paddy Jupurrurla Nelson, Franck Bronson Jakamarra Nelson, Towser Jakamarra Walker da comunidade *Yuendumu*, 1989, situada em Alice Spring, Austrália. Essa abordagem considera que na década de 1980 surge a teoria da pós-colonialidade de Homi K. Bhabha, descrita em sua obra *The Location of Culture*; considera também os textos e ensaios realizados com o intuito de modular a política cultural, dos escritores Edward Said, Gayatri Spivak e Terry Eagleton, assim como os estudos antropológicos das décadas de 1950 e 1960, sobre as relações que comunidades aborígenes australianas teriam com seus objetos visuais. Considerando esses aspectos, surge a indagação: por que essas obras foram aproximadas e compartilharam de um mesmo espaço na exposição *Magiciens de la terre*?

A exposição *Magiciens de la terre* ocorreu no período de 18 de maio de 1989 a 14 de agosto de 1989, no Centro George Pompidou e no Centro Cultural Grande Halle de la Villette, em Paris. A exposição foi montada intencionalmente para levantar o diálogo sobre o centro e a periferia, debate que permeou o início das vanguardas euro-americanas, embora tenha sido abordado na exposição de modo diferente. A mostra, que contava com a exibição de cinquenta obras de artistas ocidentais e cinquenta não ocidentais, foi considerada uma exposição precursora no diálogo entre arte contemporânea² internacional e produções de grupos autóctones. Para Nathalie Heinich, o termo “arte contemporânea” é empregado com caráter de transgressão: vai além do objeto artístico como um produto final, ultrapassando o senso comum do sentido conhecido de arte.

¹ O curador J. Martin optou por não utilizar a palavra “artista” no título da exposição, por considerá-la estritamente ligada à cultura ocidental. Ele escolhe o termo “mágico”.

² Entre as várias definições de arte contemporânea, considera-se no presente artigo a definição da socióloga Nathalie Heinich “Na arte contemporânea, a transgressão mais importante dos critérios comuns usados para definir a arte é que a obra de arte já não consiste exclusivamente no objeto proposto pelo artista, mas em todo o conjunto de operações, ações, interpretações etc. provocadas por sua proposição. Isto é, de fato, uma questão sociológica, questão esta que precisa ser considerada por aquele que se aventura no mundo da arte contemporânea” (HEINICH, 2014, p.377).

A exposição *Magiciens de la terre* foi um grande acontecimento na história da arte, possibilitando, em um mesmo espaço, a aproximação de objetos de culturas ditas periféricas - em relação com centros culturais ocidentais - a objetos produzidos pela cultura dominante ocidental euro-estadunidense. Entre os participantes, encontravam-se as pinturas de Cheri Samba, artista do Zaire; de Rasheed Araeen, da Grã-Bretanha; de Richard Long, da Inglaterra; e pinturas da comunidade *Yuendumu*, situada em Alice Spring, Austrália, entre outras. Havia ainda três artistas participantes brasileiros: Cildo Meireles, Mestre Didi e Ronaldo Rego (CONDURU, 2013, p. 22). Além disso, o crítico de arte McEvilley evidenciou a problemática levantada pelos artistas participantes da exposição de haver culturas dominantes, que visitavam outras culturas de maneira a andar com eles em nome de uma arte (ARCHER, 2008, p. 216-220).

O curador da exposição, Jean-Hubert Martin, convidou apenas artistas vivos. Assim, a decisão tomada dificultou a realização da exposição, pois necessitava que os artistas aceitassem se deslocar até Paris. Era importante, para a realização da exposição, que os artistas fossem de diferentes contextos geopolíticos, mesmo que a exposição fosse voltada a novas proposições de arte contemporânea ocidental (cultura dominante entendida pelo curador Jean-Hubert Martin) que as aproximavam a produção artística não ocidental. Metade dos artistas convidados eram oriundos de contextos distintos e não compartilhavam do mesmo sistema de crenças (MARTIN, 1989, p. 5).

Para Jean-Hubert Martin, *Magiciens de la terre* acompanhou o debate sobre o centro e as periferias. Debate esse que acompanhou a década de 1980, período de grandes transições, entre regimes políticos e polaridades que marcaram o século XX na história mundial. Assim, após a Segunda Guerra Mundial, os países passaram por transições de regimes, até então o mercado euro-americano detinha o monopólio econômico, e as mudanças e transições políticas ocorridas nesse período desencadearam, nos anos de 1990, o surgimento os blocos geopolíticos de comercialização que estreitaram as relações entre as Nações. Com essas transições, as periferias ou países emergentes passaram a ganhar visibilidade. Assim, ganhou força também os estudos de pós-colonialidade, com intuito de dar visibilidade a diferentes culturas. Ademais, inserir novas histórias e seus assuntos locais, objetivando diminuir as injustiças cometidas pelos antigos detentores de monopólios econômicos, respeitando as diferenças locais (SMITH, 2017, p.155). Tendo em vista os aspectos observados, no âmbito das artes, um dos eventos mais interessantes ocorreu em 1989: a mudança geográfica dos tradicionais centros da arte ocidental, na qual Nova York passa a ser a nova sede do mercado de arte internacional, espaço tradicionalmente ocupado por Paris (HOBBSAWN, 1990).. Ao passo que não há um consenso sobre uma mudança efetiva em relação aos centros de arte, podemos falar que ocorreu uma complexificação da relação entre novos e antigos centros, de modo que a história da arte assume essas novas formas de pensar a relação autor-sujeito³.

Entre os vários contextos abordados, o papel do artista e a função do objeto não

³ Magia para Paula Montero no sentido de ritual individual (MONTERO, 1990, p.12).

são de todo percebidos como o modo de pensar europeu⁴. De modo que a relação que os ocidentais lidam com seus objetos artísticos é diferente da maneira que muitos autores de produções visuais advindos de comunidades autóctones não ocidentais lidam com seus objetos.

A teoria pós-colonial, pensada por Homi K. Bhabha, integrou uma série de 12 ensaios escritos a partir de 1985. Com o intuito de teorização das relações da cultura ocidental e suas incongruências de proposições sobre a identidade ocidental, seus estudos destacam a noção de nação. A partir da análise das relações culturais ocidentais modernas o autor oferece uma teoria do hibridismo cultural.

Colonizador e colonizado são construídos num processo de negociação e troca constante de ações culturais que produzem um reconhecimento mútuo e mutável da diferença cultural. Portanto, há uma ênfase sobre o caráter performativo e temporal da produção das diferenças étnicas e culturais. Desse modo, o espaço de engajamento das partes - seja no sentido de afiliação e consenso ou de antagonismo e conflito - é entendido como um lugar híbrido que produz o significado cultural. Esse espaço liminar, observável nas metáforas de fronteira (viagem, ponte, escada, margem) das linguagens ordinárias e na arte contemporânea, passam a ser o foco da análise e do autor (GERMANO, 1996, p.150).

Para ele, a utilização do prefixo "pós" condiz com uma desorientação das noções tradicionais de passado/presente e inclusão/exclusão, o intuito é pensar além dessas estratégias de narrativa e sim o seu entremeio. Para o autor, a pergunta a ser posta nesse contexto dos anos 80 é o que essas mudanças mundiais podem modificar a representação e fortalecimento dos não ocidentais (GERMANO, 1996, p.150).

A modernidade traz consigo novos paradigmas: a ideia de originalidade nas obras. O artista passa a ser visto como gênio, ideia que ganha potencialidade, o artista criador não pretende mais simular uma realidade. Levando em consideração esses aspectos, a pós-modernidade, no período de 1960 a 1970, volta a utilizar os elementos simbólicos do passado, como suportes tradicionalmente utilizados na história da arte. Além disso, em meados de 1975 surge uma nova linguagem, que faz com que se abandone a modernidade e passa-se a aderir aspectos oriundos de culturas não ocidentais e também elementos simbólicos tradicionais da história da arte, que Icleia Cattani identifica como mestiçagem⁵ e também hibridização⁶. A mestiçagem pode ser compreendida como qualidade gerada pela diversidade, desencadeando novas proposições que regulam os novos conjuntos. Já o hibridismo funde elementos distintos e gera novos elementos, mas não necessariamente desencadeando novas proposições, de modo a permitir a utilização de diversos signos, mesclar a pintura com as palavras, trazendo para si significados de outras áreas do saber que se alimentam mutuamente e criam novas sentido.

⁴ (MARTIN, Martin, 1989, p.5).

⁵ "A mestiçagem não é da ordem do homogêneo, mas do heterogêneo: ao invés de fundir os diversos elementos num todo único, ela os acolhe em permanente diversidade. Não se trata de algo heterogêneo e alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações dos elementos de um conjunto." (CATTANI, 2010, p.28).

⁶ "O híbrido é o produto do cruzamento de dois elementos de gênero e de espécies diferentes. Eles mencionam que o híbrido une nature-cultura, peixe-gato,... operando uma fusão com esses elementos..." (CATTANI, 2010, p.22)

Para Jean Hubert-Martin, a percepção dos objetos visuais integra um debate que muitas vezes outras artes não compactuam em relação a sua originalidade. Bem como quando utilizamos peças de comunidade não ocidentais do campo da música e do teatro, e não nos questionamos enquanto sua originalidade.

[...] a história da arte é vista como um mosaico de contribuições feitas por indivíduos de renome, cujas obras são icônicas, e cujas vidas pessoais e as relações que tiveram com a sua época merecem a nossa atenção. Porém existe uma exceção a esta definição do estudo da arte que foca na criatividade individual e na cronologia histórica. Na concepção ocidental predominante, uma obra de arte proveniente de uma origem alheia às tradições mundiais é considerada como o artesanato de um personagem sem nome que representa o conjunto de sua comunidade e que segue sem pré-reflexão os preceitos de uma tradição secular (MARTIN, 1989, p. 61).⁷

No campo das artes visuais, é comum questionar sobre a originalidade de tais objetos, advindos de culturas visuais não ocidentais, e questionar se podemos considerá-los artísticos. Assim, podemos notar que os objetos advindos da cultura visual têm uma relação intrínseca com o social. De maneira que esse debate extrapola o campo da antropologia sendo pertinente também à historiografia da arte (MARTIN, 1989).

Aproximação - Richard Long

Abordaremos a obra *Círculo de terra vermelha*, produzida pelo artista Richard Long na exposição *Magiciens de la terre*. Richard Long já ocupava um local no meio da arte internacional. Também abordaremos a pintura produzida pela comunidade Australiana de Alice Spring. Dessa forma, levantaremos o debate de como foi realizada a aproximação desses objetos artísticos de culturas tão distintas.

Richard Long é um artista britânico que há 55 anos desenvolve seu trabalho artístico. Ao longo de sua trajetória ele mantém o hábito de trabalhar sozinho, utiliza materiais naturais como pedra, água, argila, fogo e cinza, entre outros. Para Richard, o fazer manual e a utilização de elementos da natureza são maneiras de manter os laços ancestrais com os primórdios da humanidade. Entre suas obras, destacam-se *The stones sink slowly with the melting ice of summer*, Noruega, 1973; *Touareg circle*, Deserto do Saara, 1988; e *A Walking and running circle, Warli Tribal Land*, Maharashtra, Índia, 2003. Richard Long utiliza o deslocamento do seu corpo para a composição de suas obras de arte. O artista realiza as pinturas a partir de movimentos repetitivos como andar, carregar, jogar, espalhar, deixar, cair e imprimir, sem pretensão científica, apenas visando o movimento do próprio corpo (BARBOSA, 2012, p.3661-3668). Podemos considerar a obra realizada na exposição *Magiciens de la terre*, intitulada *Círculo de terra vermelha*, 1989, como um ritual de criação, aproximando-se assim do sentido de *magiciens*⁸, rituais considerados mágicos e sua relação com a ances-

⁷ Texto do antropólogo Sally Price, que integra o *Cahier de la exposition les magiciens de la terre*. (MARTIN, 1989, p.61, grifos nossos).

⁸ Magia, para Paula Montero, no sentido de ritual individual, aqui utilizaremos no sentido de magia compreendido para o sociólogo e antropólogo Marcel Mauss “[...]a magia mesmo quando praticada por indivíduos isolados, nunca é a criação de um homem só; ela está sempre fundada

tralidade. A obra consistiu em uma ação realizada com terra vermelha, em que o artista utilizou um andaime: ele se dispunha em pé para realizar movimentos circulares repetitivos com as mãos, que criava uma pintura na parede de um tamanho monumental. No mesmo espaço, localizada no chão, encontrava-se a pintura da comunidade Australiana *Yuendumu*.

Aborígenes Yuendumu - Yam Dreaming

A pintura *Yam Dreaming*, 1989, realizada pela comunidade *Yuendumu*, de Alice Spring, consistiu em desenhos aparentemente geométricos realizados no chão, que aos nossos olhos, consideraríamos em alguma medida como abstratos, por não compartilharmos o mesmo sistema de significados e signos, de maneira a não sabermos qual a finalidade de suas produções. Foi notado também que a obra realizada pela comunidade *Yuendumu* não foi assinada por um artista, ela carregou o nome de sua comunidade. Na década de 1980, a cidade de Alice Spring torna-se um núcleo de produtores de arte, que se reúnem em cooperativas, tornando-se o núcleo de produção e distribuição de obras oriundas das aldeias próximas. Assim, a comunidade *Yuendumu* tem bastante visibilidade por haver muitos artistas originários dela, como Warlipi, que utilizava em suas obras luminosidade e cores livres de expressão, assim como Emily Kame Kngwarreye que já em sua velhice produziu mais de 5000 obras⁹.

Tradicionalmente, as aldeias aborígenes australianas desenvolvem obras coletivas com o intuito de contar suas histórias, eles chamam essas obras de *Dreaming*. A noção de família nessas aldeias é mais forte do que a de indivíduo, essas pinturas fazem parte de uma tradição passada para as gerações seguintes e é com elas que eles aprendem os mitos de seus antepassados.¹⁰ Dessa maneira, etnias de aborígenes australianos possuem quantidade expressiva de atuantes no mercado de arte internacional. Essa produção exacerbada, destinada a um mercado de arte internacional, pode ocasionar o esvaziamento da intencionalidade de seus ancestrais.

Em suma, nos últimos anos a Austrália ganhou bastante visibilidade no mercado de arte internacional. Atualmente, a principal fonte de renda dos povos indígenas da Austrália é a produção artística. Relatos apontam a existência de mais de 70 cooperativas que surgiram na década de 1970, que forneciam os materiais para os artistas com o intuito de impulsionar o mercado de arte e de auxiliar aqueles que trabalhavam no nicho. Existe a estimativa de haver mais de 7 mil artistas que participam do circuito de arte *mainstream* (ALTMAN, 2005 apud GOLDSTEIN, 2012).

O Homem Aborígene

em crenças coletivas. Qualquer rito ou cerimônia só tem sentido e eficácia porque quem está agindo através do mágico é a própria sociedade” (MONTERO, 1990, p.12).

⁹ O Tempo dos Sonhos: Arte Aborígene Contemporânea da Austrália. Exposição da Caixa Cultural, (2017, p. 33).

¹⁰ (GOLDSTEIN, 2012, p.82).

Com o intuito de compreender a relação que esses grupos oriundos de comunidade autóctones não ocidentais mantêm com os objetos que consideramos artísticos, nos apoiaremos nos estudos realizados nos anos de 1960 pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss¹¹ que, ao analisar as comunidades australianas *Bastas* e *Orissa*, problematizou as suas relações individuais e coletivas. Será necessário nos aproximarmos desse debate no intuito de compreender essas relações com os objetos culturais.

A antropologia considera que as comunidades ditas primitivas também elejam seus artistas célebres. Para a comunidade australiana *Bastas* e *Orissa*, as pinturas murais por elas realizadas faziam parte de tradições mágico-religiosas¹², o artista era o próprio curandeiro, esse curandeiro/feiticeiro encaminhava-se até a casa do doente e era pago para realizar uma pintura com o objetivo de curar determinada enfermidade. A produção da pintura que havia sido realizada teria inspirações pessoais e também traria elementos de cânones estabelecidos por essas comunidades. O antropólogo Lévi-Strauss considera que essas imagens, realizadas por pintores curandeiros, são de difícil distinção para os que não compartilham do mesmo sistema de crenças. Podemos notar nesse relato tanto as inspirações pessoais quanto a influência do coletivo. Em virtude dos fatos mencionados, chega-se a um ponto no qual o individual e o coletivo se anulam e tornam-se um mesmo. (CHARBONNIER, 1980, p.62)

Para Claude Lévi-Strauss, existem três diferenças notáveis entre a arte dos ocidentais e as representações culturais das comunidades consideradas primitivas. A primeira é a distinção entre individual e coletivo. A segunda é a da arte "possessiva", cada vez mais representativa e menos significativa. E uma terceira é situar-se não em relação aos objetos, mas em relação à tradição ou academicismo. Ele considerou que, a partir do modernismo, não se aplicariam mais essas distinções, pois teriam sido superadas. Em relação à terceira diferença, propõe-se que tenha sido superada pelo impressionismo, que não busca mais inspirações no mestre e sim no verdadeiro objeto. Contudo, o cubismo supera a segunda diferença, não tendo a intenção de apenas representar, mas de significar, a fotografia possibilitou o acesso a obras realizadas por outras comunidades e com isso ressignificá-la. As ressignificações não ocorriam entre as comunidades primitivas que, ao conhecer a representação do outro, tinham a atitude de repúdio, preservando sua própria linguagem. No entanto, a primeira diferença se revela impotente para uma superação, pois não basta um desenvolvimento formal para superá-la.

Considerações Finais

¹¹ Para o estudo utilizou-se a entrevista realizada pelo George Charbonnier, *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevista com Claude Lévi-Strauss*, que compõe uma série de onde entrevista realizadas, em 1960. Na mesma década Lévi-Strauss assumiu a cadeira de antropologia social no Collège de France (CHARBONNIER, 1960).

¹² O termo "magia", no final do século XIX e início do século XX, era interpretado como uma tentativa ilusória de intervir na ordem do mundo. Já para a antropologia, magia pode ser compreendida de maneira mais ampla como uma forma simbólica de ritos que intervêm na ordem do mundo (MONTERO, 1990, p. 5-7).

O título *Pequenas distâncias: entre Richard Long e Aborígenes Australianos*, foi escolhido porque as obras se encontram na mesma exposição, aproximadas por uma distância física, compartilhando o mesmo recinto, mesmo espaço e tempo, embora sejam oriundas de contextos tão distantes que as separam.

Para tentar elucidar as questões postas no decorrer do artigo, considerando as situações expostas, surge a indagação: por que essas obras foram aproximadas e compartilharam de um mesmo espaço na exposição *Magiciens de la terre*? Como reflexão para essa questão, podemos notar que existem elementos de continuidade em relação às crenças que nos inserem intrinsecamente ao meio social, tanto na obra de Richard Long quanto na realizada por aborígenes australianos de *Yuendumu*. Mesmo as obras sendo de contextos diferentes, ocidental e não ocidental, compartilhavam de aspectos como a utilização de materiais da natureza e ritualísticos.

Os conflitos mundiais e a mudança dos polos de poder fazem com que o ano de 1989 seja propício para estabelecer o diálogo entre centro e periferia na contemporaneidade. Assim, as tensões e dilemas, que já entravam em choque nas vanguardas, são teorizadas como a pós-colonialidade, o hibridismo cultural e a mestiçagem, dando visibilidade e fazendo com que se estabeleçam novas proposições nas relações entre as periferias e os antigos colonizadores.

A análise das obras nos aproxima do contexto que exemplifica as relações de produção de objetos visuais da comunidade aborígene de *Yuendumu*, nota-se que ela pode até assemelhar-se visualmente com o trabalho realizado por Richard Long, porém o sistema de crenças e os resultados de seus objetos visuais têm finalidades distintas, pois são inseridos em diferentes sistemas de crenças. De modo a comercializar esses objetos, ou ao darmos visibilidade, podemos em alguma medida utilizar a relação de poder dos novos detentores de capital para gerenciar essas novas relações, mesmo que o debate das periferias seja de âmbito internacional no circuito de arte do mundo globalizado, mantemos ainda monopólios, pois as comunidades aborígenes em algumas ocasiões não têm alternativas econômicas para não precisarem compactuar suas crenças mágicas e individuais com o resto do globo.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss traz para o debate três diferenças entre a arte modernista e a primitiva e, apontando a superação das técnicas artísticas pelas gerações subsequentes, evidencia que o aspecto que não pode ser superado na relação do homem com seus objetos é a distinção entre o individual e o coletivo pois, para esses aborígenes, suas crenças e mitos fundadores fazem parte de quem eles são. Assim, nota-se que as teorias de mestiçagem e hibridismo compactuam com essas proposições: mesmo que as técnicas artísticas sejam superadas ou modificadas pelo contexto histórico, o que sempre permanece é a relação do indivíduo com sua sociedade.

Um dos questionamentos do presente artigo foi: qual seria a relação oriente e ocidente na produção da arte internacional; essa relação foi marcada por teorias que antecedem a exposição *Magiciens de la terre*, como a teoria da pós-colonialidade, que propõe uma construção mútua entre colonizador e colonizado, problemática que vem à tona na exposição. Assim, podemos notar que, atualmente, a comunidade de *Yuendumu* da Austrália vive da produção de obras de arte voltadas para um mer-

cado internacional. Entretanto, esse noção de “pós” designada por Homi K. Bhabha que tratava como a inclusão de um entre meio, não ocorre de maneira efetiva, porém tais objetos artísticos vêm se distanciando do sentido dos quais eram produzidos, esvaziando-se de sua intencionalidade pelo esgotamento e reprodutibilidade.

Ao levantar essas proposições sobre as relações ocidentais e não ocidentais, cabe-nos ainda perguntar sobre a questão levantada pelos autores/artistas participantes da exposição *Magiciens de la terre: Culturas andam juntas em nome de uma arte?* Em nome de uma arte internacional?¹³

Referências

ARCHER, Michael, **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Iracema. **Richard Long, um artesão cósmico**. In: 20º Encontro Nacional da ANPAP, 2011, Rio de Janeiro. Subjetividade, Utopias e Fabulações. Rio de Janeiro: Anais do Encontro Nacional da ANPAP, 2011. v. 1. p. 3661-3673.

CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na Arte Contemporânea**. Editora UFRGS, 2010.

CHARBONNIER, Georges. **Entretiens avec Claude Lévi- Strauss**. 1980.

CONDURU, R. L.T. **Arte da África. Arte e Ensaio (UFRJ)**, v. 30, p. 118-127, 2015.

CONDURU, Roberto Luís Torres. **Brasil: terra de mágicos?** Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. 2013.

CORRÊA, Amélia Siegel Corrêa. **Artistas ou mágicos? Arte afro-brasileira em Magicien de la Terre**. 42º Encontro Anual da Anpocs. 2012.

GERMANO, Idilva. **A Perspectiva Pós-colonial em Homi K. Bhabha**. Revista de Ciências Sociais, v.27, n.l/2, 1996.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **Autoria, Autenticidade e Apropriação: Reflexões a partir da pintura aborígene australiana***. 2012.

GOMBRICH, Ernest. **História da Arte**. Editora: LTS, 1990.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Cultura: Os tempos da pré-históricos Grécia e Roma**.

¹³ Artigo revisado por Douglas da Silva Jorge, graduado em Letras – Língua Inglesa e Respectiva Literatura, pela Universidade de Brasília. E-mail: dougsjorge@outlook.com

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

MONTERO, Paula. **Magia e Pensamento Mágico.** Série princípios. Editora Ática. São Paulo. 1990.

HEINICH, Nathalie. **Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico* sociologia&antropologia** | Rio de Janeiro, v.04.02: 373–390, outubro, 2014

Organização: 2 levels – arte & cultura (Brasil-Austrália) e Coe-ee Art Gallery. O Tempo dos Sonhos: Arte Aborígine Contemporânea da Austrália. Exposição da Caixa Cultural. Sidney – Austrália, 2017.

LONG, Richard. **Entrevista à Claude Gintz. “Richard Long, la vision, le paysage, le temps”.** Paris: Art Press, n.104, 1986.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991 / Eric Hobsbawm;** tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FONSECA, Mônica Eustáquio. **“Os loucos anos 20” - O Primitivismo ou a Inscrição da Terra Braselis” No Concerto Internacional.** Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 99-116, dez. 2004.

SMITH, T. **Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização.** PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 146-163, 31 maio 2017.

Submetido em: 01/12/2019

Aceito em: 11/11/2020