

Arte Primitiva-Arte Moderna, Encontros e Desencontros *

José António B. Fernandes Dias **

O lugar desta comunicação na 4ª sessão do Colóquio, dedicada a estudos interdisciplinares, não necessitará certamente de ser justificado, mas não deixa de ser útil acentuá-lo. Ela tem por tema as relações entre as artes plásticas ocidentais do nosso século e as chamadas artes primitivas.

O domínio artístico tem na nossa cultura disciplinas especializadas no seu estudo: a história e a teoria da arte, a estética, a crítica de arte; disciplinas que se construíram a partir da nossa tradição intelectual e sobre os produtos artísticos do ocidente. Os estudos mais significativos sobre o tema que aqui me ocupa têm sido realizados a partir destas posições disciplinares; devo nomeá-los: o trabalho de 1938 de Robert Goldwater "Primitivism in Modern Art", o de Jean Laude "La peinture française, 1905-1914, et l'art nègre", de 1968, e os vinte textos editados por William Rubin em "Primitivism in 20th Century Art" monumental catálogo da exposição com o mesmo título, apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1984. Com excepção de Laude, poderia dizer que o objectivo foi sempre estudar a arte contemporânea ocidental, e que a abordagem das artes primitivas se fez sempre pela sua reinterpretação com vista a este objectivo; o que é o mesmo que dizer com o sacrifício da integralidade dos objectos primitivos ao culto das formas puras. Só por essa razão já teria de considerar esses trabalhos dos eruditos ocidentais como objecto de estudo antropológico, tanto quanto as obras e os escritos dos artistas contemporâneos, da mesma maneira que os objectos artísticos primitivos; para além disso e sobretudo a partir dos anos 60-70, os próprios artistas ocidentais que se interessam e se encontram com as artes primitivas já não o fazem directamente, do interior de um saber artístico puro; eles dirigem-se mais às secções de antropologia das bibliotecas e livrarias do que ao museu, quando não se dirigem mesmo às

* Publica-se o texto tal como foi escrito para a comunicação apresentada ao IIº Colóquio sobre Investigação e Ensino da Antropologia em Portugal realizado no Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra em 1988. Como nele é explicitado, é um momento num processo de investigação, e vale como tal. Além dos trabalhos citados, outros foram usados como fontes, como documentos, como referência também; serão nomeados noutra contexto.

** Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.

próprias sociedades primitivas, para procurar estende-las, à sua cultura e aos seus objectos no seu universo originário. É uma interdisciplinaridade em acto, se me permite a expressão, o que faz Jackson Pollock com a sua estadia de um ano entre os Navajo, ou Lothar Baumgarten ao viver 18 meses com os Yanomami da amazónia venezuelana. Estas seriam já razões suficientes para ter de me colocar nessa zona fluída de poucas estradas construídas, pedindo-vos que aceitem que na minha comunicação se coloque a tabuleta "Homem trabalhando", para usar uma expressão do professor Ruy Coelho.

Mas quero ainda acrescentar outras, que, independentemente do meu objecto de estudo, não me parecem menos importantes. Não será a nossa disciplina o lugar privilegiado desse cruzamento de vários saberes? Que andamos a aprender desde Boas, Mauss e Lévi-Strauss, senão isso? O que resta a um antropólogo, e mesmo a um etnógrafo, quando estuda a organização de poder de uma sociedade africana senão dialogar com a ciência política especializada nas nossas sociedades? Ou a cosmologia dos aborígenes australianos? Ou a organização social dos Gês do Brasil central? E nestas décadas em que me tornei aprendiz de antropólogo, a que assisto senão a uma permanente penetração de saberes e ciências uns pelos outros, com contínuas revisões dos seus respectivos conceitos? Sem falar do domínio artístico em que, neste século, não vemos senão as fronteiras entre os géneros a esbaterem-se, eles a misturarem-se, a explodirem até, numa reformulação permanente dos limites entre arte e não-arte, com os artistas a recorrerem no seu trabalho a múltiplos modos de conhecer - as ciências naturais, a medicina, a filosofia, a sociologia, a semiótica, a psicologia, a antropologia.

Antes de me fixar no século XX, gostarei de, em breves penadas, marcar os momentos anteriores mais fortes da relação do ocidente com os artefactos das sociedades primitivas:

1. Num primeiro momento, no período das viagens europeias renascentistas pelas terras desconhecidas, foram trazidos até nós variados objectos africanos e americanos, inclusivé para Lisboa - o Dr. Ernesto de Oliveira refere os marfins do Congo trazidos por Diogo Cão em 1486, os objectos que vieram do Brasil na expedição de Cabral, e logo em 1513 a visita a D. Manuel, com Jorge Lopez, de três brasileiros "vestidos de penas, com as faces, beiços, narizes, orelhas, cheios de grossos pendentés". Nesta época emerge a noção de *arte* tal como a vimos usando até hoje; digamos, de forma simplista, que ela se liga à produção de objectos materiais que são primordialmente suporte da consciência estética, ao contrário dos objectos utilitários, emblemáticos ou culturais onde ela também pode ser investida, mas que se destinam prioritariamente a outros usos. Essa emergência está certamente ligada à descoberta da estatuária grega e romana clássicas - estas estátuas que na sua cultura originária eram objectos de culto, de um culto que a cristandade vencera há mais de 1000 anos, que estava morto, são assimiladas tendo em conta exclusivamente as suas características formais, como objectos de contemplação estética. Os objectos exóticos, os que vieram, porque em África eram tanto quanto possível queimados pelas novas autoridades, tiveram um destino diferente: foram incorporados aos gabinetes de curiosidades, ou maravilhas, ao lado de minerais e plantas bizarros, de penas e

outras raridades naturais exóticas que fascinavam os poderosos da época, fascinação que, no que toca aos artefactos, sobretudo, era acompanhada de uma inquietação acrescida. Eles eram ídolos estranhos, fetiches de inspiração demoníaca, carregados de poder mágico, ainda vivo, não vencido, eram objectos religiosos para os europeus, entidades negativas para a cristandade, "coisas monstruosas", diz Rabelais; nunca objectos artísticos.

2. A seguir, e até ao século XIX, encontramos os europeus mais ocupados com o ouro e os escravos, do que com os objectos dos africanos e americanos. No século XVIII, porém, as atenções, intelectuais, voltam-se antes para o Pacífico redescoberto, e os artefactos colectados num espírito iluminista que prenuncia o século seguinte, acabam por ter sorte semelhante aos anteriores: gabinetes de curiosidades, museus de história natural, museus missionários (aqui como prova da cristianização triunfante e subsequente abandono dos ídolos, que lá, iam sendo também queimados).

3. O século XIX da industrialização, da expansão e da colonização, da constituição da antropologia e do evolucionismo, é marcado pelo afluxo à Europa de uma grande quantidade de artefactos, que, no fim do século, vão ser recolhidos nos primeiros museus etnológicos, com objectivos científicos e pedagógicos - facilitar o seu estudo e exame segundo os princípios evolucionistas, ensinar ao público os costumes, usos e necessidades desses povos; e vão ser exibidos nas variadas exposições coloniais com o objectivo de propagandear o ideal da colonização - aparecem ao lado dos produtos da terra, sementes, plantas, minérios, que estimulam a iniciativa empresarial, como prova da baixa das populações, da necessidade de as civilizar. Do ponto de vista do seu estudo, aplica-se aos objectos primitivos (como de resto a todos os produtos culturais), o critério da evolução linear, em que o realismo ilusionista dominante no tempo coroa o desenvolvimento das artes, ocupando o seu último estágio. O problema era determinar a origem do impulso artístico; as opiniões divergiam - de uma imitação directa e incipiente na origem que se desenvolve até às formas académicas no ocidente, e que degenera e se simplifica por repetição nos selvagens contemporâneos, ou, de um princípio geométrico ornamental e mais raramente simbólico, até à capacidade de imitar com perfeição. Em qualquer dos casos, os objectos primitivos não são apreciados nas suas qualidades plásticas ou semânticas, não fazem parte da categoria *arte*, que só poderia ser desenvolvida nos estádios mais desenvolvidos da evolução. (Há evidentemente excepções: quero apontar a de Guido Boggiani e o seu estudo das pinturas faciais femininas dos Caduveo, de 1895, numa perspectiva plástica e simbólica, e, evidentemente, Boas com os seus trabalhos realizados pela mesma altura, mas só dados a conhecer mais tarde, e coligidos no seu "Primitive Art" em 1927). Quando expostos, na forma de panóplias geralmente, a sua maioria é constituída por armas, panos, ornamentos corporais, objectos domésticos, instrumentos musicais, ou de trabalho. As máscaras, poucas, interessam como documentos de tipos físicos e são classificadas como enfeites; as estatuetas são ídolos e fetiches, expostas como documentos religiosos.

Primeiro vistos, e temidos, como ídolos vivos, fascinantes e perigosos, destruídos ou ignorados a seguir, domesticados e transformados no século XIX em objectos de estudo antropológico, os objectos primitivos entram no século XX ocidental já

bem mortos, sem nos fazerem medo. Extraídos do seu universo de origem, isolados, limpos, polidos, mutilados tantas vezes, vai-lhes acontecer o que foi feito às estátuas clássicas no Renascimento - tornam-se obras de arte no sentido ocidental do termo, objectos para serem exibidos e olhados. Mas esta nova metamorfose é feita por alguns artistas, críticos e teóricos da arte, os que de um modo ou de outro sentem de forma radical a incapacidade de adaptação da arte clássica à sociedade industrial, ao seu pensamento e sensibilidade. Eles vão não só definir um valor artístico desses objectos, como irão encontrar neles respostas para muitas das suas inquietações e dos seus problemas - a esse encontro interessado que desemboca em múltiplas formas de relação chamam o historiadores da arte *primitivismo*. O termo apareceu no século XIX para designar a influência sobre a arte moderna de então da arte dos "primitivos europeus", quer dizer, dos artistas europeus dos séculos XIV e XV, a que depois se foi acrescentando a arte românica, a gótica, as artes clássicas do oriente, a bizantina; mas, a partir dos anos 20-30 o termo só se refere à influência das artes tribais, exóticas ou selvagens, das artes dos primitivos, sobre a arte ocidental contemporânea.

É este encontro, com os seus tantos desencontros, como sempre acontece nos processos de aculturação, que me ocupa. Para o entender é que reivindico uma aproximação antropológica, e por várias razões ela me parece necessária: 1º porque não basta reconstruir o olhar artístico ocidental sobre as artes primitivas, como tem sido feito numa perspectiva da teoria da arte contemporânea; é necessário um conhecimento também profundo dessas artes, como elas são produzidas e vividas no seu universo originário, a partir do qual, e só assim, adquire tanta importância o que é apropriado numa auto-absorção autista, quanto o que é integrado criativamente, quer dizer, numa forma que desmonta e abre a novas possibilidades a tradição ocidental, como o que é desentendido, mal-entendido, recusado ou ignorado. 2º porque não basta o levantamento dos factos históricos e estéticos deste encontro; os dados reunidos e interpretados pela história da arte impõem uma antropologia da modernidade que não os considere como um factor isolado da actividade humana, que procure o seu significado para o mundo em que vivemos. 3º porque não basta fazer o inventário, de uma perspectiva histórica, dos objectos primitivos conhecidos ou possuídos pelos artistas ocidentais deste século, e do seu estado de espírito ao fazerem a sua descoberta; há traços comuns observáveis, e não só formais mas de procedimento conceitual, que não podem ser atribuídos a relações históricas, reais e directas, mas que têm de ser, ainda assim, entendidos (penso, por exemplo, na "split representation" encontrada na China do 1º e 2º milénios antes de cristo, na América do NW desde o século XVIII e XIX, na pré-história da região do Amur da Sibéria, nos Caduveo do Mato Grosso brasileiro, nos Maori da Nova Zelândia, e que me parece estar em funcionamento também em tantas obras de Picasso, por exemplo). 4º porque não basta tomar em conta só o aspecto artístico das obras, primitivas e contemporâneas, deixando de lado o seu aspecto pragmático; mesmo para os pioneiros do modernismo, se não nos quisermos restringir aos seus clássicos, com o preço de excluir toda uma série de projectos insatisfeitos dos primeiros tempos (futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo), é necessário considerar esses aspectos extra-artísticos; mas a partir dos anos 60 isso

torna-se indispensável. É necessário estudar a relação dos artistas com a sua obra, da obra com o seu modelo, dela com os seus espectadores - desde os "ready-made" e os diferentes tipos de montagem, colagem, assemblagem ou acumulação, às várias modalidades de artes de ambiente, às artes de acção como o "happening", a "performance" ou a "body art", à "land art", em todos estes casos está presente uma preocupação de alargamento do artístico; de desautonomização do trabalho artístico; de mostrar, pelo menos, o fosso entre arte e vida, senão de os integrar através de uma penetração da arte no mundo e da arte pelos signos do mundo; uma preocupação em pedir uma maior actividade do espectador em contraponto à diminuição do trabalho do artista e ao desafio que a sua obra provoca, de procurar que a criatividade seja mútua, tornando a situação artística menos um espectáculo e mais uma liturgia, no sentido etimológico de uma união da obra e do público (ergon-leitos). Todos estes novos artistas falam de uma arte que se tornará cada vez mais implicada em sistemas de produção de sentido, ecoando sem dúvida a situação das artes nas sociedades primitivas.

Se para os clássicos do modernismo, o estudo histórico e estético conta já com esses trabalhos que nomeei no início da comunicação, faltando contudo fazer o seu estudo antropológico tal como acabo de apontar, para os tempos mais próximos de nós tudo, ou quase, está por fazer. Assim, para o primeiro período, e só a título de amostra, podemos vêr algumas modalidades de relação.

Alguns autores tomam objectos primitivos como motivo para as suas obras (figs. 1 e 2).

Noutros há também uma relação directa e visível com os objectos primitivos, mas os artistas ocidentais usam-nos agora de um modo em que eles intervêm a nível da sua própria linguagem plástica (figs. 3 e 4).

Por vezes há ainda uma relação directa mas não visualmente evidente. O que Picasso faz é adoptar soluções plásticas da máscara africana e aplicá-las à sua escultura - talvez a primeira escultura construtiva da arte ocidental (figs. 5 e 6).

Mas às vezes sai-se já de uma relação directa entre **um** objecto primitivo e **um** objecto ocidental; são ainda criações de artista contemporâneos inspirados em objectos primitivos, de que se tomam conceitos plásticos, digeridos e utilizados noutros contextos, mas integrando já conhecimentos que não poderiam ser adquiridos por mera observação dos objectos. No caso de Paul Klee o que é transposto é um método de representação, que de resto ele usa noutros trabalhos (figs. 7 e 8). Nesta aguarela de 1923, retoma as chamadas pinturas de "raios x" da terra de Arnhem do Norte da Austrália. Não há referência directa a uma destas peças, só a esse princípio; Klee quando pintava ou desenhava não tinha à frente o(s) objecto(s) que lhe chamara(m) a atenção - tinha construído uma imagem mental dos objectos que sem dúvida vira, quer no Museu de Berlim quer no de Basileia, imagem que transformava depois à medida das suas necessidades. Aqui, no "Ventriloquo" é isso que se passa. O resultado tem pouco a vêr com as pinturas australianas; estas são uma forma de realismo conceitual - representa-se o interior dos seres vivos

tal como ele é suposto ser; na aguarela de Klee, os seres monstruosos que habitam o ventre, e que falam através dele, são transparentes, imaginários.

A arte primitiva tem uma presença muito forte na obra de Alberto Giacometti, na sua saída quer da tradição escultórica clássica, quer do cubismo. Desde cedo que ele se afasta do primitivismo "soft", formalista e esteticista, que por essa altura campeia, numa degradação progressiva dos primeiros tempos "heróicos" do encontro. São os anos 20 dos grandes musicais com a Joséphine Baker, das jazzbands que encantavam a sociedade pos-guerra; também, num terreno mais erudito, da "Criação do Mundo" de Milhaud com figurinos e cenários de Léger; do texto que coroa esta estetização, "Primitive Negro Sculpture" de Paul Guillaume e Thomas Munro, de 1926. Mas o interesse de Giacometti é diferente, é paralelo ao que manifesta Bataille na mesma altura, que desenvolveu no seu estudo da pintura de Lascaux; pela primeira vez chama a atenção para algo que aí era visível mas que ninguém tinha visto: porque será que os animais são representados naturalistamente e com grande detalhe, enquanto as figuras humanas o são de um modo muito mais informe? Este impulso gráfico estaria ligado à ideia de *alteração*, no duplo sentido de movimento para diante, como a decomposição dos cadáveres, e para fora, passagem para um estado radicalmente heterogéneo, o sagrado. Nessa altura Bataille denuncia a estetização da arte primitiva como um esforço ocidental de ignorar a presença da violência no coração das práticas religiosas antigas, das práticas criativas, e de qualquer momento de verdadeira intensidade. Métraux viria a dar razão a Bataille, que frequentava então, com Michel Leiris, o Seminário de Mauss sobre religiões primitivas.

Em 1930 Giacometti é introduzido ao círculo da revista "Documents", dos Surrealistas dissidentes; três dos seus redactores eram Bataille, Carl Einstein (que publicara em 1915 o primeiro estudo verdadeiramente significativo sobre escultura primitiva) e Leiris, a quem se ligaria por forte amizade e cumplicidade. É aí que inicia uma relação com as culturas primitivas que não vai no sentido da estética mas de uma experiência do seu ethos, de um uso lato de primitivo, etnograficamente apoiado, que conduziu a arte num movimento violentamente anti-esteticista e anti-humanista. A peça que aqui vemos é um bom exemplo (figs. 9, 10 e 11); há dois temas primitivos, conhecidos de Giacometti nesta altura, que ajudam a compreendê-la: por um lado o tema do louva-a-deus, em que a fêmea devora o macho durante ou após a cópula, que aparece de resto na escultura dos Asmat numa figura híbrida de animal e humano, e que é retomado numa forma abstrata dentro da jaula, a atacar os seus parceiros masculinos, representados pelas bolas, ou crâneos (que poderão ser associados às bolas de borracha dos jogos mexicanos e da América do Sul); por outro lado, a armadura -jaula- liga-se à das figuras Malanggan de que em 1926 Einstein publica uma interpretação, em que a sua estrutura é um andaime de ossos, entendidos como uma re-concepção do esqueleto. Noto que este malanggan pertencia a Max Ernst com quem nestes anos Giacometti manteve contactos muito estreitos.

Um outro exemplo será o quadro de Max Ernst (fig. 12). Aqui não há já qualquer ligação com nenhum objecto primitivo. O ponto de partida é o conhecimento da mitologia, americana no caso, que estará presente em tantas obras surrealistas. Já os ar-

tistas de Dádá tinham uma relação deste tipo, mais poético-conceitual, com as culturas primitivas.

E Tzara, em vários escritos sobre arte africana, americana e oceaniana, evidenciou o interesse desses artistas pelo carácter de necessidade social da arte nessas sociedades, como expressão de forças criadoras, quer conscientes, quer inconscientes. Gostarei ainda de referir, num parêntesis, que, pela mesma altura, Fernando Pessoa defendia uma estética das intensidades alternativa a uma estética das formas. E durante a IIª guerra os surrealistas que vão para a América também dirigem a sua atenção para as sociedades ameríndias: Péret escreve sobre os Zuñi e os Hopi do Novo México, Kurt Seligman escreve sobre o carácter mítico e totémico da arte da costa NW, sobre quem Wolfgang Paalen publica um livro, "Form and Sense", respeitado mesmo na comunidade antropológica.

Um pouco ainda na continuação deste tipo de relação com as culturas primitivas, embora com resultados diferentes, surge nos anos 40 um grupo de artistas em Nova Iorque, a que se chamou "Myth makers". Todos procuravam uma identificação entre a sua actividade criadora e as forças mágicas ou religiosas das artes, dos mitos e ritos dos primitivos. Também eles enfatizaram as virtudes da mentalidade primitiva como um modelo para a sua criação. Adolph Gottlieb, um deles, dizia em 1943: "Enquanto a arte moderna ganhou o seu ímpeto inicial através da descoberta das formas da arte primitiva, nós achamos que a sua verdadeira significação não assenta em meros arranjos formais, mas no sentido espiritual que subjaz a todos os trabalhos arcaicos." Tal como os surrealistas, vão preocupar-se com questões de conteúdo, mas diferentemente deles, querem dar esse conteúdo directamente, sem ser através de imagens figurativas - chamou-se-lhes muitas coisas, chamemos-lhes "surrealistas abstractos". Em 1946, Barnett Newman publica um denso e longo texto para a exposição "Pintura índia da costa NW", que inaugura a Betty Parsons Gallery; nele chama a atenção para o facto de os índios "representarem os seus deuses mitológicos e os seus monstros totémicos por meio de símbolos abstractos, usando formas orgânicas, sem preocupações com os contornos das aparências ... (e termina) será que estes trabalhos não iluminam os dos nossos artistas abstractos modernos que, trabalhando com a linguagem plástica que chamamos abstracta, a fundem com um conteúdo intelectual e moral, e que, sem nenhuma imitação de símbolos primitivos estão a criar um mito vivo para nós, no nosso tempo?". Aqui, a "influência" primitiva faz-se sentir a nível do processo criativo mais do que em termos formais. Exemplifico com Jackson Pollock. O conjunto das suas obras mais polémicas e discutidas de é chamado pelo nome de "dripping", pingados ou escorridos (figs. 13 e 14). É uma técnica, que certamente ele não inventou, mas que introduziu e usou como meio na pintura. A atenção desloca-se com ele da obra realizada para o processo do fazer. Não é por acaso que das muito poucas vezes que falou do seu trabalho se referiu sempre exclusivamente ao método, assumindo que o valor daquilo que fazia assenta no seu modo de o fazer. E não é por acaso também que na mais importante dessas declarações faz uma referência explícita à pintura de areia dos Navajo. Pollock nasceu no Wyoming em 1912 e logo no ano seguinte muda-se para o Arizona, de onde sai, para voltar a regressar, adolescente, e assistir a al-

gumas cerimónias e à pintura de areia. Volta mais tarde, como guarda florestal na região dos Navajo, e na sua biblioteca contavam-se muitos livros de etnografia e antropologia. Mas vejamos essa declaração de 1947: "A minha pintura não vem do cavalete. Praticamente nunca estico a minha tela antes de pintar. Prefiro fixá-la não esticada na parede, ou pousá-la no chão. Necessito da resistência de uma superfície dura. No chão estou mais à vontade. Sinto-me mais próximo do quadro, faço mais parte dele; porque desta maneira posso andar à volta, trabalhar a partir dos quatro lados, e estar literalmente no quadro. É um método semelhante ao dos pintores índios do oeste que trabalham sobre a areia (figs. 15 e 16). "Esta ênfase na relação entre o pintor e o quadro como sendo constituinte do sentido deste - o que fica dessa acção, o quadro, não tem estatuto de imagem, nem de ícone, é um receptáculo, marcado, de gestos, de pausas, de deslocações, de voltas, que orientam o artista no seu fazer - esta ênfase pode ser aproximada exactamente do princípio das pinturas de areia. Os resultados das duas acções são evidentemente muito diferentes do ponto de vista formal, e mesmo assim se só considerarmos a pintura de areia terminada mas não usada: de facto o seu uso implica a destruição dos padrões figurativos e geométricos, a mistura das areias, produzidas pela colocação e deslocação do paciente sobre a pintura, na cerimónia de cura para que é realizada. Mas há outras referências aos Navajo que se podem aproximar da ênfase no contacto entre artistas e tela como a força que dirige a pintura. A palavra *hózhó* expressa um dos conceitos fundamentais dos Navajo, presente na sua vida religiosa mas também no quotidiano, com o sentido de agradável, belo, felicidade, saúde, harmonia, tudo o que é positivo. O estado de *hózhó* é o normal e desejável; quando fraqueja, é necessário restaurar, restabelecer *hózhó*, por meio de rituais em que as pinturas de areia são uma das peças centrais. *Hózhó* não está no olho, nem na qualidade, abstraível, das coisas; está no espírito do seu criador e na sua relação com o criado. Não se olha *hózhó*, gera-se em si e projecta-se no universo.

A pintura de Pollock é um método para balancear caos e ordem, esse o princípio que regula a sua acção, conteúdo das suas obras.

Mas é a partir dos anos 60 que este modo de relação vai ganhar novas proporções. Ao isolamento e descontextualização dos objectos, com a infalível substituição da informação "verdadeira" que falta, por modos de compreensão retirados do nosso senso comum do que são os primitivos, vai suceder-se uma relação mais sofisticada e erudita, mais minuciosa e profunda, mais informada, mais respeitadora também. Disse-se já que, no que se refere às relações entre arte e ciência, se o cubismo esteve ligado à física e à teoria da relatividade e o surrealismo à psicanálise, a partir dos anos 60 está ligada à antropologia.

Poderá ser que sim. Mas neste momento vou só apontar o que serão talvez alguns aspectos mais significativos desta relação.

1. Por um lado, em contrastê com a situação da arte nas nossas sociedades, a leitura da literatura antropológica orienta a atenção dos artistas para o papel da arte na vida dos povos primitivos, como uma actividade não separada mas que perpassa todos os níveis da vida social. Faço algumas citações que me parecem categóricas:

"Penso que a estética é uma espécie de invenção do séc. XVIII, e a arte está aí, basicamente, como um modo de nos dar prazer mas não de pôr à prova ou de penetrar a vida, e julgo que agora os artistas não se satisfazem em fazer coisas estéticas, e que isso é parte da superação do Moderno, que era esteticismo no máximo a que o esteticismo pode chegar. Muitas destas pessoas querem que a arte esteja de alguma maneira mais envolvida, seja muito mais transformadora da vida." (Artur Danto, 1988).

"Há um certo despudor, reconhecemos, em exaltar uma arte de participação (tal como a conhecem os povos primitivos) enquanto a maioria da humanidade só goza actualmente de uma pequena parte da própria vida. Mas justamente, pensamos que a arte digna deste nome contribui para modificar a situação intolerável em que se encontra a humanidade." (AAVV, Happening, 1966).

"O homem primitivo, que não se veste, que se apercebe que o sol se levanta à direita de tal montanha e se põe à esquerda de tal árvore, o homem que, deslocando-se na floresta, descobre que o sol se pode levantar também por detrás de outra montanha, esse homem, que tem fome e sede, cria com as suas próprias mãos formas, objectos. E neste acto criador há toda a vontade enérgica de criar uma civilização: não é o resultado (o objecto), mas a intensidade deste acto que é extraordinária." (Pino Pascali, 1967).

2. Por outro lado, os estudos antropológicos do pensamento primitivo vão proporcionar a vários artistas, de várias correntes, técnicas e poéticas que lhes permitem operar nesse espaço entre arte e resto da vida. Tomam-se materiais do ambiente quotidiano, variados e dependentes do lugar em que as obras são realizadas. A sua eleição obedece a critérios conceituais mais do que estéticos; são significativos não só nos seus aspectos visuais, mas em todas as suas qualidades sensíveis e nos seus significados associados. São pedaços, fragmentos, restos ou processos dessa realidade que são tomados como media para a realização da obra e ao mesmo tempo são o tema e conteúdo desta. O agrupamento desses meios faz-se não segundo regras compositivas pré- estabelecidas, mas como "uma reapropriação das funções primitivas da relação com o mundo" (cito G. Celante, 1969), referindo-se ao que Lévi-Strauss designou "pensamento concreto", "lógica do sensível", "bricolage".

Assim, em exemplos da arte pop americana e do novo realismo francês, a presença das técnicas de assemblage, tão frequentes nas artes das sociedades africanas (figs. 17 e 18).

Os artistas italianos normalmente classificados sob a categoria Arte Povera, directamente e explicitamente estimulados pela obra de Lévi-Strauss, sobretudo a "Pensée Sauvage" e "Le totémisme aujourd'hui", desenvolvem toda uma série de trabalhos em que os materiais são os protagonistas principais. Materiais escolhidos pelas suas potencialidades semânticas, associadas de modo a constituir acontecimentos, como operadores

simbólicos. Na "Estrutura que come", de Giovanni Anselmo" (fig. 19), vê-se um bloco de granito ligado a um bloco maior; os dois estão polidos de maneira a eliminar qualquer atrito; o bloco menor não cai, enquanto os vegetais comprimidos entre ambos não diminuírem de volume, por desidratação. Para que o conjunto se mantenha é preciso substituir os vegetais por outros frescos, com muita frequência." (G. Anselmo, 1972).

A chamada "Land Art" ou "Earth Works", toma por tema as relações entre o homem e a natureza, as dificuldades da coexistência de ambos ou a sua conciliação. Todos os seus representantes são atraídos pelas culturas primitivas, são estudiosos, muitas vezes directamente, dos saberes dos índios americanos, dos seus conceitos, dos seus rituais; alguns ligam-se fortemente com as práticas monumentais de várias culturas antigas, sobretudo as pré-colombianas.

M. Singer é um artista americano, que afirma a transitoriedade, que toca a paisagem com delicadeza, que responde ao terreno com que interage através de gestos horizontais que concordam com ele e o complementam. Singer chama aos seus trabalhos "investigações", sob a forma de um diálogo com os processos naturais; e este que aqui vemos faz parte de uma "série ritual", assim se intitula (fig. 20). É uma construção, de trancado, feita de bambús e junco encontrados no local, muito subtilmente embebida na paisagem. Só é visível claramente, e distingível, durante um certo período do dia, numa certa posição do Sol que torna visíveis os juncos. O espaço não é homogéneo; foi necessário procurar no local qual a área privilegiada para nos colocar nessa situação de balanço com o processo natural. Essa selecção e eleição, esse enfatizar, só, de processos naturais que ocorrem num tempo real, quase excluindo a intervenção do artista, são como cerimónias, funcionam como ajustadores do indivíduo ao ambiente.

Outros usam o seu próprio corpo, os seus gestos, evocando práticas culturais de sociedades primitivas, passando por deformações, escarificações, travestismo, amputações, e procuram enfatizar, até à crueldade e à saturação do seu sentido, os modos de fabricação social do corpo.

Mas penso que a figura mais emblemática de todas estas atitudes será Joseph Beuys (1921-1986). No centro da sua actividade artística está a preocupação com o que chama "*um conceito ampliado de arte*", "um conceito antropológico de arte". Autor de uma obra gigantesca, no sentido extensivo e intensivo, profundamente complexa e coerente, com que vem sendo colocado entre as duas ou três figuras mais poderosas da arte ocidental do séc. XX, nasceu e cresceu numa família severamente católica, em Kleve, uma cidade alemã da Renânia, encravada na Holanda, em 1921. A sua actividade escultórica realiza-se literalmente no seio de uma sociedade e uma história, de que Beuys se considera um produto, e que por sua vez influencia: chama-lhe "*escultura social*", e toma por tema "a forma, em processo, dos laços múltiplos, afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, naturais e culturais que fundam uma sociedade enquanto tal, e a despossessão de cada indivíduo a favor da permanência dos códigos sociais". (considerou, por exemplo, a sua actividade docente na Academia de Dusseldorf como uma obra de "escultura social"). Nesta citação está indicada uma outra noção permanente em toda a sua obra: a de "*criatividade - qualquer um é artista*"; a criatividade "é o lote de cada um na

transmutação das representações dos acontecimentos e pensamentos. Todos são artistas, tendo como matéria prima a sua existência individual e colectiva, que devem ser integradas." Beuys explicita também o seu modo de operar: "um conceito de escultura que parte do falar e do pensar, e por isso do aprender a construir conceitos que possam dar e que dêem formas aos sentires e à vontade, e que possam ser expressos pela manipulação dos materiais usados no trabalho." Os materiais e a sua articulação são escolhidos em função da sua eficácia para figurar esses pensamentos e sentimentos no decurso da sua elaboração; o seu inventário é fortemente marcado: feltro, cobre, mel, ouro em pó, aço, lebre, osso, veado, enxofre, gorduras animais como banha, manteiga, sebo, etc; e cada um dos elementos e dos dispositivos funciona como operador totémico, metáfora sensível que junta sempre polos disjuntivos: quente/frio, nascimento/morte, animado/inanimado, industrial/orgânico, natureza/cultura, silêncio/ruído.

Os seus trabalhos são sempre uma articulação, uma orquestração, entre os temas, o desenvolvimento do seu pensamento e os materiais e dispositivos que o incarnam. Entre eles, contam-se as acções; nelas, Beuys está normalmente separado do público e do mundo por barreiras visíveis; ficam como seu testemunho os registos fotográficos e filmográficos e os materiais que nelas são manipulados. Nesta clausura simbólica Beuys procura representar o espaço singular em que têm lugar actos que se colocam na intersecção, actos que põem em comunicação domínios separados. Reinventa para essas acções a designação de chamânicas - nelas, as suas posturas acabam por se identificar com as dos chamanes nas sociedades tradicionais. Beuys explica: "Não podia ter encontrado um meio melhor para clarificar os diferentes níveis de consciência, de vida e de cultura, do que o personagem do chamane... Utilizar o personagem do chamane começou por ser uma etapa estratégica, mas por fim acabei por adoptar mesmo essa atitude de chamane, e também fiz conferências, científicas. Por um lado era uma espécie de analista científico moderno, por outro, nas acções tinha uma existência sintética de chamane. Esta estratégia visava criar nas pessoas uma excitação que suscitasse questões". "Interesso-me sobretudo por um tipo de teoria que provoque energia nas pessoas e as leve a uma discussão sobre problemas presentes. É antes uma metodologia terapêutica." Será necessário referir um acontecimento biográfico para se entender melhor: em 1943 pilotava um avião alemão que foi abatido quando sobrevoava a Crimeia; dado como desaparecido, foi recolhido por tártaros, em mau estado, que o embrulharam em gordura e feltro para o esquecerem e o trataram até estar restabelecido. Este encontro com os tártaros, a sua religião e a sua vida social, a reconquista de energias e de vontade de viver que aí fez, são a sua crise originária; vai estar presente ao longo de toda a sua obra, e desenvolveu-o pelo estudo. A sua teoria e prática da "escultura social" emerge no início dos anos 60, na sequência de uma profunda crise psíquica de 3 ou 4 anos ligada à sua identificação pessoal com a guerra, onde de novo confronta a morte e a ultrapassa.

Esta acção de que vamos vêr uns documentos, realizou-se em Nova Iorque em 1974. Chama-se "Coyote" ou "I like America and America likes me" (figs. 21 a 27). Como sempre, o tema são os traumas e as energias de uma situação histórico-geográfica; desta vez não a Europa, a guerra, a divisão leste-oeste, mas a América e os Estados

Unidos. Beuys parte da sua residência em Dusseldorf numa maca, enrolado em feltro, que é transportado numa ambulância até um avião que o leva a N. Iorque e aí de novo numa ambulância até ao lugar de acção, onde acaba de ser lançado um coyote selvagem recentemente capturado no deserto. Há um monte de palha para o coyote, e os objectos e elementos que o homem leva do seu mundo (2 pedaços de feltro, 1 bengala, 1 luvas, 1 ferrinhos de percussão, uma lanterna a pilhas, o Wall Street Journal); e há também um reportório de movimentos e uma noção de tempo que o homem levou consigo e que são sujeitos às respostas do coioote sendo moduladas e condicionadas por ele.

Durante uma semana Beuys e o coioote vão conviver nesta sala; são sequências intercaladas de agressividade e de maior calma. Os materiais e dispositivos manipulados:

.o feltro pelas razões biográficas já apontadas e as suas associações.

.a bengala e o caminhar.

.o Wall Street Journal que era disposto em pilhas, diariamente, com 50 unidades actualizadas, um aspecto dos Estados Unidos, e a região geral do quantificável, do valor reificado, oposto à experiência única e vivida do encontro.

.um homem que saindo da sociedade fica doente, mas que por este isolamento também se reapropria da sua natureza.

.o coioote, figura respeitada e venerada pelos índios americanos, como uma das mais poderosas das suas divindades, aparece nos seus mitos como imagem da transformação que tem o poder de circular entre níveis diferentes do mundo. É que muda de status na sua relação com os brancos - é para estes a imagem da astúcia pragmática. É o ponto traumático, que Beuys toma como exemplar, da situação americana e muito concretamente dos Estados Unidos - uma polaridade muito acentuada e um abismo entre os dois pólos. Na acção, Beuys estabelece uma situação diferente, produzindo um novo confronto do coioote com o homem branco, desta vez uma aproximação progressiva a ele, a simbolizar uma visão de uma América fraterna de brancos, índios, animais.

3. Uma referência, só, a alguns artistas que tomam como modelo para a sua actividade o trabalho do etnógrafo.

Charles Simonds escreve umas etnografias imaginárias sobre um povo imaginário - "Little Big-People". Ao mesmo tempo que é um estudioso dos Hopi, e as aldeias-miniatura construídas nos muros e nas paredes de muitas cidades (fig. 28) têm a ver com as aldeias hopi, Simonds está interessado em entender a interacção entre comportamentos sociais e modos de habitar, em estudar a maneira como as crenças se reflectem no que se constrói. E fá-lo sobre as nossas sociedades - de que as pequenas aldeias de argila se pretendem modelo, espelho e crítica.

Outros, partindo duma reconstrução da sua própria história de vida, acabam por fazer levantamentos fotográficos muito exaustivos e sistemáticos de situações estereotipadas: a ida para férias, a compra do primeiro carro, etc, classificá-los e expô-los.

4. Finalmente, noutros artistas, a relação com as sociedades primitivas e com a antropologia tem resultados diferentes. Michael Heizer, um "escultor de terra" americano, aponta-o nesta frase que cito: "E se um artista estiver de tal modo perturbado

pela sua sociedade que reflecta outras culturas na sua obra? Isso indica talvez que a sociedade actual chegou finalmente a um ponto de reclamar para si uma expressão não-diferenciada, ou, mais espantoso ainda, que o tempo se torce e não se estende indefinidamente".

Mas, em Lothar Baumgarten (1944), que além de ter sido aluno de Beuys tem também formação antropológica, encontraremos este modo de relação formulado na própria obra. Ela compõe-se de filmes, levantamentos fotográficos, recolhas de mitos, etc, produzidos durante a sua estadia entre os Yianomami da amazónia venezuelana, como já indiquei. E de peças realizadas em museus e outros edifícios públicos. O centro da sua obra é a compreensão do fenómeno arte e da situação em que ela tem lugar. Para o fazer, Baumgarten recorre ao modelo descontinuista da cultura e da história fornecido pela antropologia, que considera mais rico do que o historicista, da tradição artística ocidental. É um artista sem atelier, um artista no mundo, um mundo descontínuo, feito de uma pluralidade de mundos possíveis e de sentidos impossíveis - a tarefa do artista é tornar possível essa diversidade, essa pluralidade, que deve integrar ou adaptar-se às diferenças constitutivas do mundo. O lugar das suas instalações é sempre o da justaposição e sobreposição de várias realidades. Qualquer lugar é bom para isso: as páginas de um livro, ou um filme, ou o chão do pavilhão alemão na bienal de Veneza, ou as paredes da Documenta de Kassel. Ou o Palácio Rivoli, em Turim restaurado e transformado em museu (fig. 29). Numa sala em que os frescos não tinham sido completados, Baumgarten contrapôs à transparência imaterial dos frescos a materialidade do azul denso que empregou nas paredes. Uma pena de arara vermelha aplicada, introduz, nas três dimensões, a claridade e a fragilidade dos frescos, e com os nomes escritos na parede, de animais, de frutos, abrem a sala a outras narrativas e a outros mundos diferentes daquele que evoca o palácio do séc.XVIII. Justaposição e sobreposição de vários níveis de realidade, sem os meter numa única cadeia significativa, ou num processo lógico ou dialético, antes como trabalho de diferenciação, e quando muito, de orquestração das diferenças. E aí, enquanto artista, Baumgarten encontra-se também com um problema epistemológico da antropologia. Etnógrafo e artista, ele recolheu materiais na sua estadia na amazónia. O seu tema é o modo de os apresentar; o seu trabalho é uma reflexão, também antropológica sobre o modo de traduzir o que se colheu, da maneira menos apropriativa possível - quer dizer, que não apague o antropólogo do texto etnográfico, nem o outro que se contactou, nem os traços do encontro no qual esse contacto teve lugar; ele acompanha uma série de trabalhos feitos no interior da antropologia, que se dedicam ao reexame das estratégias retóricas do discurso etnográfico, e sobretudo dos limites do visualismo implícito na prática etnográfica, quer a nível da observação no campo, quer da monografia.

Por isso, na sua obra, são sobretudo os nomes próprios, das tribos, dos lugares geográficos, dos animais, das plantas, que são presentes. Eles são o medium principal dos seus trabalhos. Os nomes indígenas contra os nomes atribuídos pelos primeiros exploradores europeus renascentistas, na "batalha dos nomes próprios" como lhe chama Todorov. Mas estão também presentes matérias naturais e outros elementos. Em 1986 é convidado para fazer uma exposição em Caracas. Escolhe o tema da Gran Sabana, uma

vasta região no Sudeste da Venezuela, suposto local do Eldorado, de novo invadida, nos últimos tempos, por uma corrida do ouro. O projecto de Caracas não foi totalmente realizado - a entidade patrocinadora não assumiu a sua realização, nem publicou o catálogo, escrito pelo próprio artista, e com textos de um Arekuna que relatam as narrativas indígenas sobre as origens dos nomes dos acidentes geográficos e de um outro antropólogo estudioso das mesmas sociedades, Michael Oppitz. Se tivesse sido completado, teria sobreposto à geografia de Caracas uma segunda geografia imaginária de nomes próprios que especificariam um itinerário singular através da cidade. Nas paredes do enorme pátio da Galeria Nacional de Arte seriam inscritos os nomes de minerais e animais da Gran Sabana; na fachada de um edifício, dispostos mais ou menos segundo a sua situação geográfica no país, e com as letras ao contrário como acontece normalmente na Venezuela com as inscrições políticas, os nomes das populações indígenas no país; são estes nomes que vemos postos num parque por Baumgarten, por um dia, tendo sido depois retirados (fig. 30). No museu realizou a única peça das que estavam previstas (figs. 31 e 32). É uma instalação que reconstrói imaginariamente a geografia da Gran Sabana, numa espécie de mapa tridimensional da região, com as enormes caixas de madeira dispostas de acordo com a orientação geográfica das várias mesas que se levantam gigantescamente da savana. Ainda aqui trata-se de uma representação-apropriação da paisagem que não é visual, mas física - o mundo não pode ser apreendido pelo olhar; é definido por itinerários entre pontos marcados, nomeados, investidos de valor histórico e mítico. O visitante tinha de se deslocar entre, já que em nenhum ponto havia qualquer perspectiva global. Ao longo da instalação há uma série de situações, estrategicamente colocadas, que ligam a paisagem à actual exploração das matérias primas da região: na parte superior de cada caixote inscreveu o nome indígena de cada uma das tais mesas, *tepiton*; pelo chão, algumas "naturezas mortas" compostas de equipamento mineiro e folhas de bananeira; nas paredes dos caixotes inscreveu nomes de tribos, de espécies ameaçadas, e ainda as letras DDT e cartazes da campanha governamental contra a malária; as paredes da galeria foram cobertas com urucú (o pigmento usado para pintar o corpo) e nelas inscreveu nomes de árvores; ainda de onde em onde foram pendurados conjuntos de artefactos indígenas, com cestos preparados para uma expedição.

O seu trabalho acomoda vários mundos, e conforma-se às expectativas de um mundo que pode não ter qualquer identidade a oferecer à arte e aos artistas, mas faz desta falta um dom, o dom da diferença. O artista no mundo é um artista sem mundo, na intersecção de um mundo com outro, de uma tradição com outra.

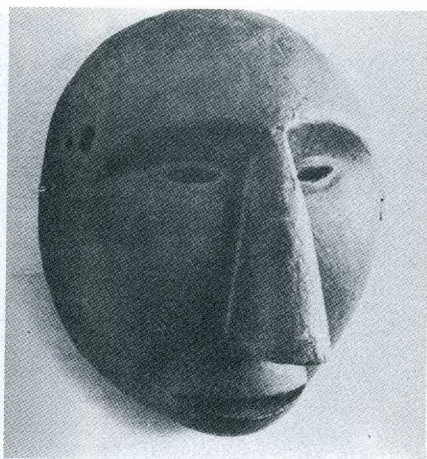
Iniciei, como vêm, um inventário de relações contemporâneas e a sua interpretação histórica e estética. Em que condições e de que modo abordá-las antropológicamente? Posso começar a ter uma sugestão, só, nesta fase de desbravamento de terreno. No momento em que se dá a ocidentalização planetária, que não é sinónimo de mesmificação do mundo já que as outras culturas produzem as suas próprias modalidades de inserção no novo mito da abundância, modalidades complexas em que formas tradicionais se contaminam de modernidade num confronto que Bastide e Balandier, ou Geertz, por

exemplo, nos ajudam a compreender melhor; no momento em que o mundo não ocidental, e os guetos do mundo ocidental, são um imenso estaleiro de sobrevivências, como diz Remo Guidieri, neste momento o ocidente aculturante produz, aculturando-se ele próprio, formas, materiais, procedimentos conceituais inovadores. Estaleiro de sobrevivências o mundo não ocidental, estaleiro de devires, de alternativas, de possíveis, o mundo ocidental, que como quer Balandier não é um "estádio inelutável", mas antes "uma tentativa para". Nestas escolhas, certamente que os elementos externos têm um papel importante. Penso que o estaleiro ocidental contemporâneo é feito dessas aculturações internas e externas. Também ele com sobrevivências, de resto: desde o início do século a categoria *arte* tornou-se problemática; mas continuamos a usá-la, aplicando-a a muitas práticas contemporâneas; ela perdeu o seu carácter coercivo de modelo, é só uma sobrevivência.

Há pouco tempo, em Lisboa, Marc Augé falava do mundo moderno como um mundo de "patchwork", não de sincretismos. Será isto uma perda? Parece-me antes que a lição maior da nossa disciplina está realizada: somos uns entre outros, um mundo entre outros.



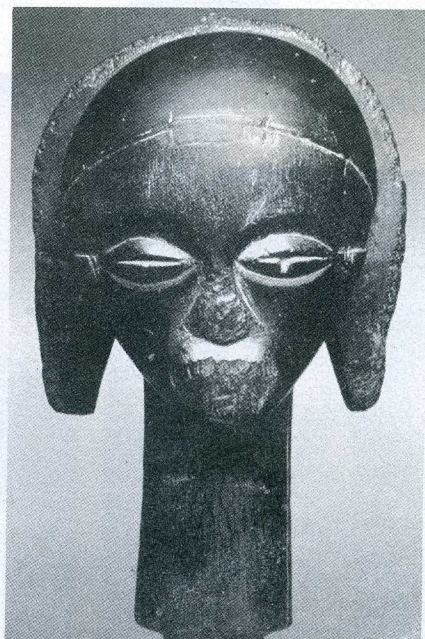
1. Erich Heckel, *Natureza morta com máscara*. 1912.



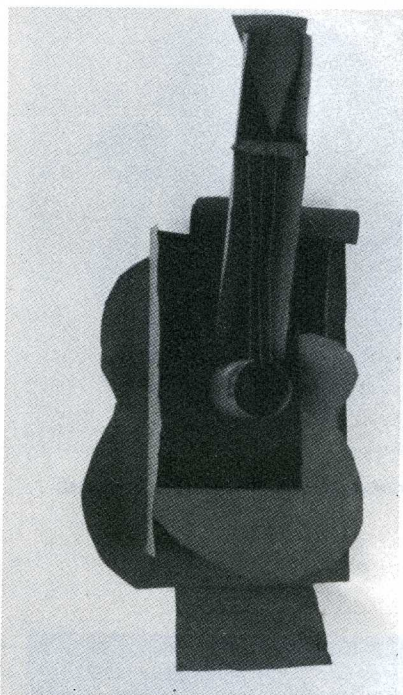
2. África oriental (?). *Máscara* (Col. E. Heckel)



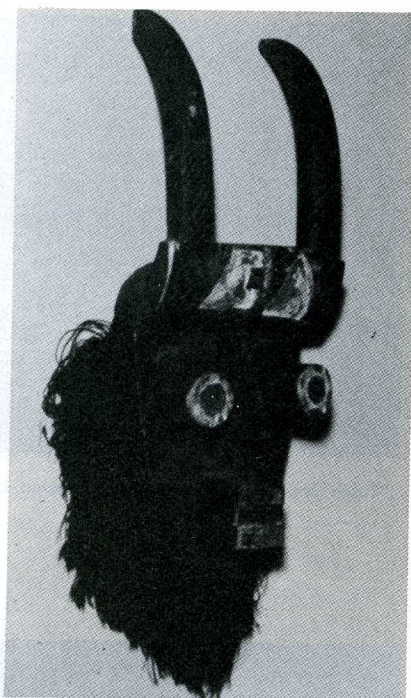
3. J. Epstein. *Girassol*. 1912-1913.



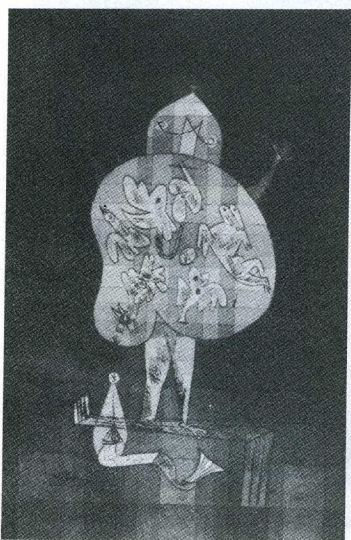
4. Fang. *Cabeça de relicário*. (Col. J. Epstein)



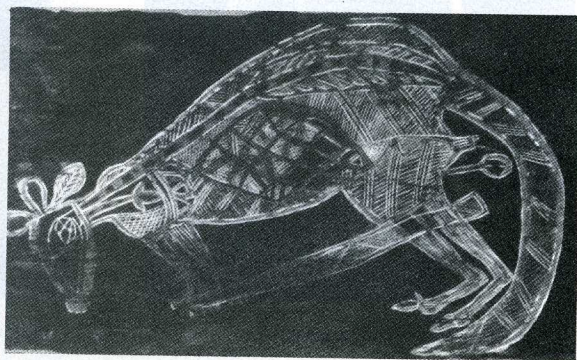
5. P. Picasso. *Guitarra*. 1912.



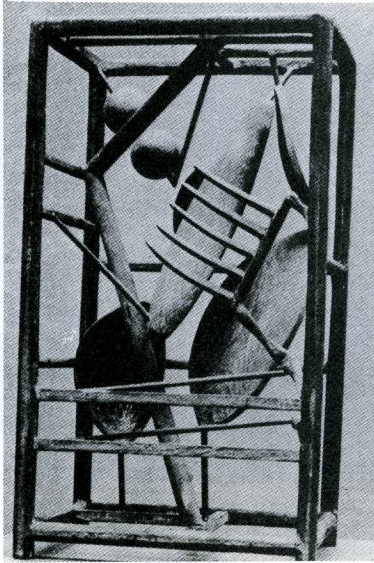
6. Grebo. *Máscara*. (Col. P. Picasso)



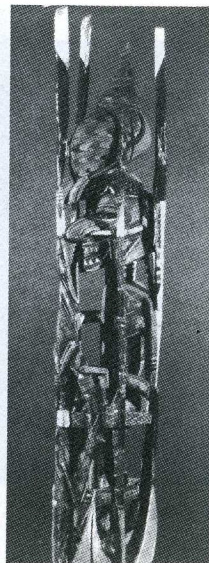
7. P. Klee. *Ventriloquo*. 1923.



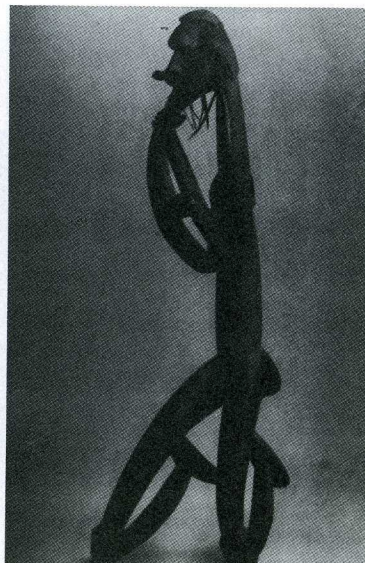
8. Oenpelli. *Cangurú mítico Kandakari*. (M. für Völkerkunde, Berlin)



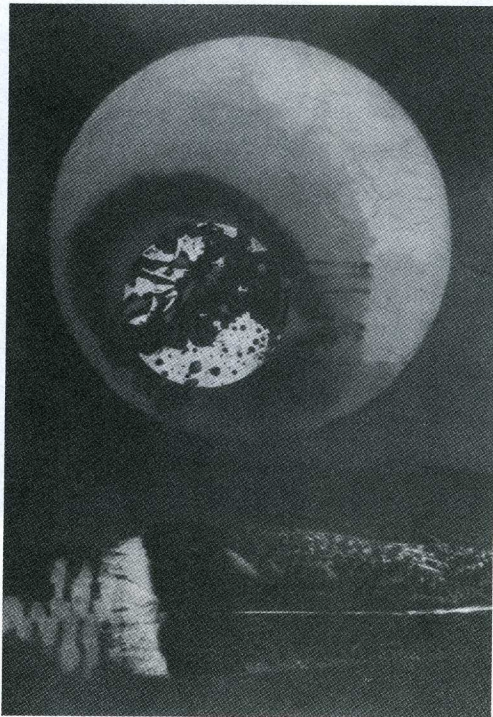
9. A. Giacometti. *Jaula*. 1931.



10. Nova Irlanda. *Figura malanggan*. (Col. M. Ernst)



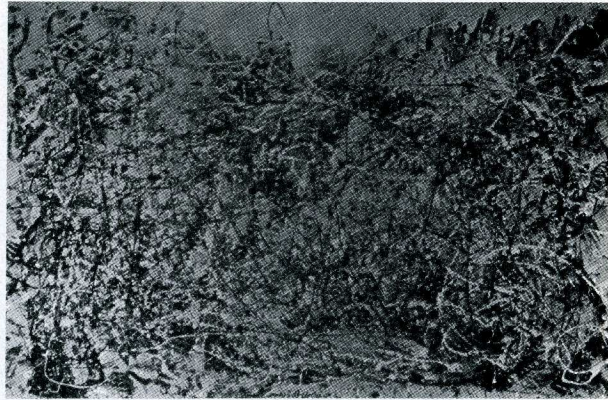
11. Asmat. *Figura de proa de canoa*.



12. M. Ernst. *O sol sobre a terra*. 1963.



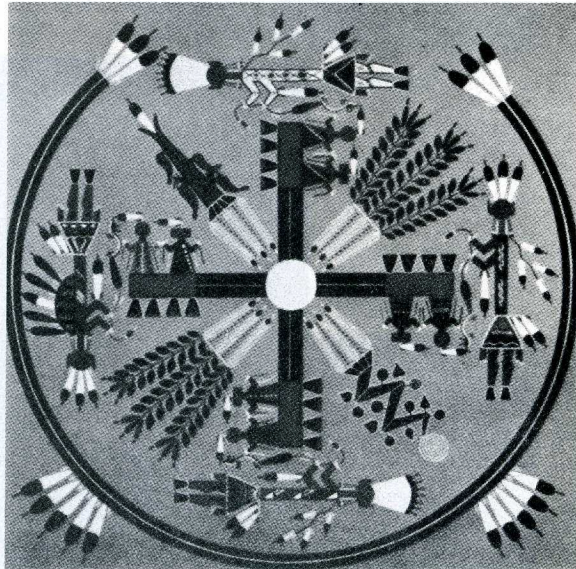
13. H. Namuth. *Pollock a pintar "One"*. 1950.



14. J. Pollock. *One*. 1950.



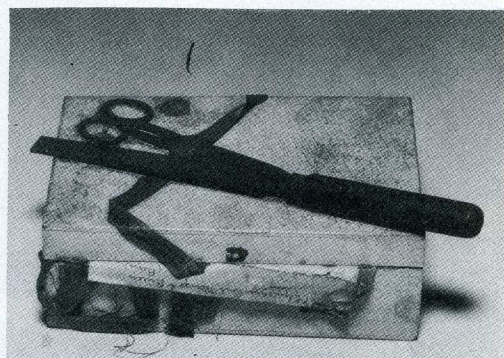
15. F. Newcomb. *Um "sandpainter" navajo a espalhar areia.*



16. Navajo. *Desenho de areia.*



17. R. Rauschenberg. *Dylaby*. 1962.



18. D. Spoerri. *Vera's Sewing Kit*. 1960.



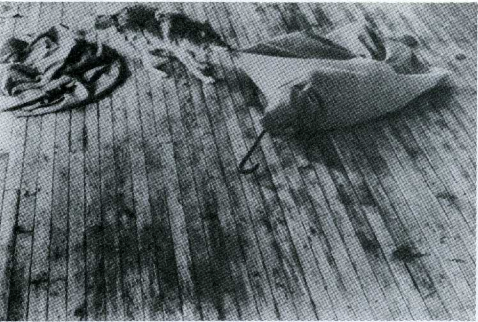
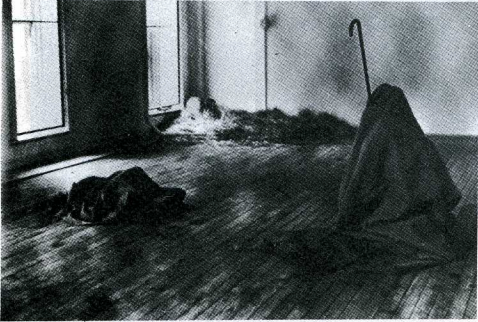
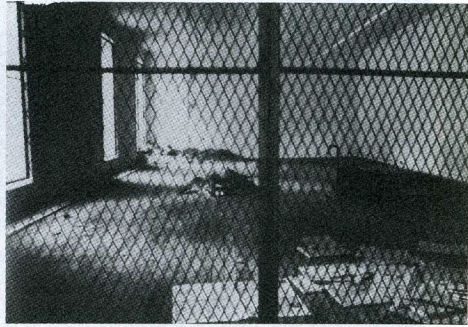
19. G. Anselmo. *Struttura che mangia l'insalata*. 1968.

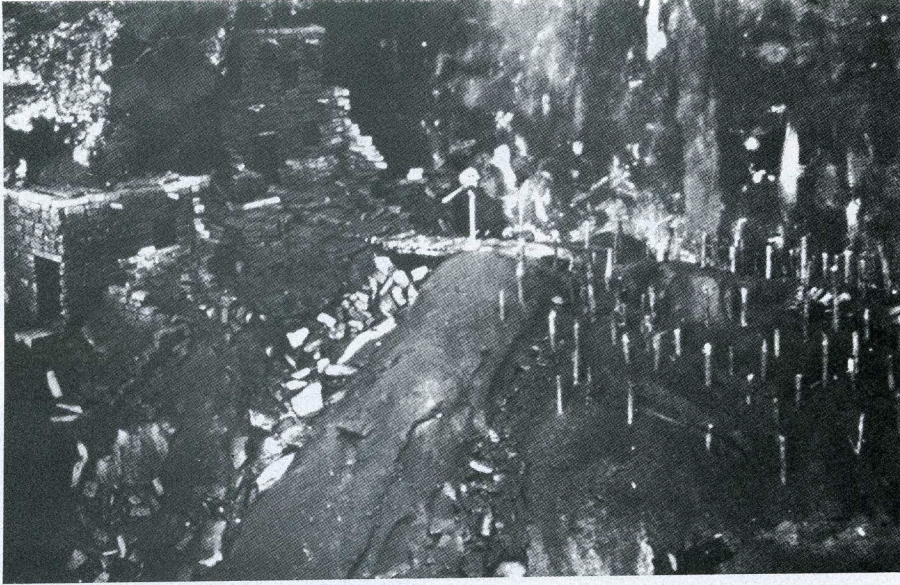


20. M. Singer. *Sangam Ritual Series. 4/76*. 1976.

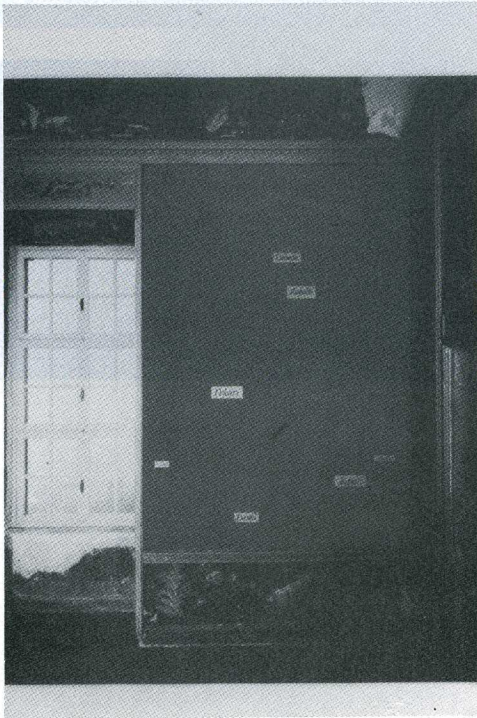


21-27. J. Beuys. *Coyote* ou *I like America and America likes me*. 1974.





28. C. Simonds. *Dwelling*. 1975.



29. L. Baumgarten. *Stanza di Rheinsberg*. Turin. 1984.



30. L. Baumgarten. *Nomes das populações índias da Venezuela*. 1984.



31. L. Baumgarten. *Instalação no Museu de Belas Artes em Caracas. 1984.*



32. L. Baumgarten. *Instalação no Museu de Belas Artes em Caracas. 1984.*