ARTE E ANTROPOLOGIA NO SÉCULO XX: MODOS DE RELAÇÃO [1]

José António B. Fernandes Dias

Se as relações entre antropologia e arte ocidental foram particularmente visíveis com os primitivismos modernistas, nos últimos anos do século XX a situação alterou-se profundamente. Neste artigo, mostrando como o estudo antropológico das práticas artísticas é indissociável das concepções ocidentais de arte, procura-se dar conta dessas alterações e do modo como a relação de colaboração e reciprocidade entre trabalho artístico e trabalho antropológico em torno da figura do "primitivo" é substituída por uma situação bem mais complexa e potencialmente conflituosa. Além de rever a literatura mais relevante sobre o assunto, apresentam-se ainda trabalhos artísticos que ilustram a nova situação.

What is art? is a question as persistent among contemporary artists as What is anthropology? is among contemporary anthropologists. On the other hand, it cannot be said that What is anthropology? is much of an issue among artists, although there are some interesting ways that anthropology is used by artists or can be said to have involved them, and in the same way it can't be said that the question What is art? is of primary importance to anthropologists, although many of them seem to have no hesitation in naming and assigning some cultural manifestations to this category. I'm not convinced that anthropologists have much interest in the art of their own culture, and I think some of them would probably be at a loss to describe developments subsequent to, say, Cubism... In the same way, artists have been highly selective in their use of anthropology and biased in their definitions of what it is.

Anthropological studies of ethnographic art sometimes contain certain assumptions about the definition of art which are curiously out of step with arguments about such a definition among artists. For contemporary artists have extended its definition to include a range of activities rather then a series of objects such as paintings or sculptures. Performances of various kinds, and analytical or theoretical work, extend the notion of art beyond the sense of visual representation into the exploration of ways of seeing, feeling, perceiving, knowing, and ultimately, being, in the world. The investigatory aspects of art practice are today seen as more fundamental then their formal manifestation, so that an understanding of art derived from an iconographic or stylistic analysis still leaves aside the major issue of whether, in fact, the notion of "art" is necessarily associated with the notion of object or product.

Curiously, the practices of artists within our own culture are rarely investigated by anthropologists, whose opinions may perpetuate certain assumptions derived from art-historical descriptions of the art of previous eras,

[1] Este trabalho retoma duas conferências realizadas em 2000 na Culturgest (CGD) e no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

> which are then projected on to the situations of other societies. A rigorous self--critique and debate about the function of art, the role of the artist, the role of economic and political institutions in promoting certain definitions of art and in using art for ideological purposes (while alienating artist and public), the relationship between artists and the rest of society – all this is very much a part of art practice today, and what art is or ought to be is examined against a comparative background of historical and ethnographical data. A fortnight ago at an artists' conference I heard various speakers put forward the view that art as it exists in our society does not exist universally or historically. Creativity is not necessarily confined to a few individuals, nor is art itself necessarily an elitist or specialist product (Susan Hiller, em Einzig 1996: 20).

A longa citação foi retirada do texto de uma conferência que Susan Hiller fez em 1977 no então Institute for Social Anthropology, da Universidade de Oxford, intitulada "Art and Anthropology / Anthropology and Art". Umas páginas atrás, a autora confessara algumas confusões que a tinham apoquentado durante a sua formação em antropologia, o seu trabalho de campo na América Central e a preparação do seu doutoramento na Tulane University em Nova Orleães, e que acabaram por levá-la a abandonar a antropologia como actividade profissional, para se tornar uma importante artista plástica, radicada em Inglaterra. A autora aponta para uma situação de permeabilidade e instabilidade de fronteiras entre as disciplinas, antropologia e arte no caso, que dez anos mais tarde começaria a ser considerada na própria teoria antropológica.[2]

A partir da constatação de que antropólogos e artistas não prestam atenção suficiente às actividades respectivas de uns e de outros, apesar de relações de intimidade intensa que perpassam as suas histórias, a autora levanta algumas questões hoje particularmente relevantes: o desinteresse maioritário dos antropólogos pelas práticas artísticas contemporâneas; como o que nelas se passa expande e altera a noção tradicional de arte; quais as consequências do desconhecimento destas mudanças no estudo antropológico das "artes etnográficas"; como as actividades de investigação na arte contemporânea (consideradas mais importantes do que a sua manifestação formal) a aproximam das interrogações que a antropologia da arte poderá pôr à arte ocidental – a função da arte, o papel do artista e as suas relações com a sociedade, as relações da arte com o económico e o político – e até de etnografias das nossas sociedades contemporâneas – reconhecendo e registando modos de estar no mundo, de ver, de sentir, de perceber, de conhecer.

---

[2] Clifford e Marcus 1986, Marcus e Fischer 1986, Clifford 1988, tiveram um papel seminal neste debate, que se prolongou, entre outros, em Marcus e Myers 1995, e Clifford 1997, com contrapartidas fortes, vindas da teoria da arte, em Foster 1999 e Coles 2000.

Alguns trabalhos recentes já abordaram essa tendência antropológica para evitar confrontar-se com a questão da definição de arte, mesmo que os antropólogos utilizem a categoria e a apliquem a algumas práticas culturais.[3] O que se propõe aqui é explorar o outro lado da questão de Hiller: o das relações entre trabalho antropológico e trabalho artístico, com ênfase no século XX. Parte-se também do desconhecimento antropológico da arte contemporânea internacional, e das suas implicações, quer no estudo das práticas expressivas de povos do quarto mundo a que a antropologia tradicional e convencionalmente se dedica[4] quer no estudo das práticas culturais, produtoras de valores nas nossas sociedades, em processos que são agora definidos numa escala global sem precedentes. Procura-se mostrar como o estudo antropológico das práticas artísticas e as concepções ocidentais de arte são indissociáveis, e os diferentes modos do seu relacionamento ao longo do tempo.

Antropologia e arte ocidental

O silêncio antropológico sobre a arte ocidental tem vindo a ser considerado por alguns autores nos últimos anos como um aspecto paradoxal da disciplina. Porque arte é uma palavra e uma categoria europeia, que está geralmente ausente da maioria das línguas e das culturas não-ocidentais, só existindo no discurso antropológico pela extensão deste seu uso no ocidente a outras culturas. Alfred Gell interroga-se ironicamente se o que tem caracterizado a antropologia da arte não será mais um objecto de estudo particular e restrito (a arte das periferias coloniais e pós-coloniais, juntamente com a "arte primitiva" coleccionada nos museus) do que uma teoria antropológica válida para as manifestações artísticas em qualquer contexto sociocultural; o estudo de uma arte antropológica mais do que o estudo antropológico da arte.[5] Com os perigos de etnocentrismo, evidentes, e do que podemos chamar "ocidentalismo", menos evidente mas não menos presente: o artifício retórico que consiste em fixar um sentido estereotipado, normalmente anacrónico, da arte moderna e contemporânea, como "arte autónoma, alienada da vida", "arte pela arte", que funciona como uma espécie de espantalho, um personagem imaginado, construído como um contraponto da integração cultural das artes não ocidentais. Este artifício corresponde a uma figura inversa e

[3] Fernandes Dias 1990, 2000; Morphy 1994.
[4] No sentido de "minorias nacionais que vivem em países que dependem de um sistema mundial", e incluindo os antepassados dos povos que actualmente vivem esta situação. Cf. Graburn 1976, Whitten e Whitten 1993.
[5] Gell 1998. Cf. também Fernandes Dias 1990, 1992, 2000; Gell 1996; MacGaffey 1998; Marcus e Myers 1995; Schneider 1993, 1996.

simétrica do "primitivo" e do "oriental", definidos por contraste com o ocidental. E é uma simplificação de uma situação que é muito complexa.

Efectivamente, na renascença europeia iniciou-se a constituição de um domínio discursivo e prático específico da arte, que se institucionalizará plenamente no século XVIII iluminista – distinguindo as belas artes como um fim em si mesmas. Anteriormente, a classificação de "arte" aplicava-se a todas as actividades manuais realizadas segundo regras, com mestria – da arte de fazer imagens à arte do tecelão ou do apicultor. Mas "arte" tornou-se no século XX uma categoria problemática, a arte tornou-se múltipla, e há muitas versões do que a arte é. Omiti-lo é ignorar precisamente um dos aspectos mais interessantes do mundo da arte moderna e contemporânea: a sua dimensão crítica e utópica, que é um dos factores que produzem essa complexidade, essa instabilidade. Como se o facto de uma prática artística ser integrada noutros domínios mais amplos da vida a tornasse cultural e socialmente relevante, e uma outra que se dirige criticamente à vida quotidiana não merecesse esse interesse. Susan Hiller, na citação acima, já apontava a autocrítica vigorosa e o debate das questões da inserção da arte na vida social como dimensões intrínsecas à prática artística de hoje. E dois autores insuspeitos, antropólogos que permanecem antropólogos, são categóricos, e vão mais longe:

> The central issue for modern art has been the relationship or boundary between "art" and "not art". Since Kant's philosophical demarcation of an autonomous aesthetic domain of human judgement that was separate from both the means-end calculations of utilitarian practical reason and from the imperatives of moral judgement, the culturally constructed boundaries between aesthetics and the rest of culture have been neither stable nor neutral (Marcus e Myers 1995: 6).

Não é por acaso que os primeiros passos no sentido de reconhecer valor artístico a produções não ocidentais se deram a propósito de objectos que, pela sua aparência, mais se aproximavam de obras de arte ocidentais; os exemplos inaugurais dos "bronzes realistas" confiscados no Benim em 1897 e trazidos para a Europa, ou das estatuetas, também "realistas", de reis Kuba do Zaire, apresentadas na mesma altura na Exposição Universal de Bruxelas, são significativos. Por outro lado, ao mesmo tempo que se foram vislumbrando diferentes tradições artísticas no interior do que inicialmente se chamara genericamente "arte negra" (uma arte africana, uma arte da Oceania, uma arte índia, primeiro, diferenciadas internamente depois, entre a arte dos fang e dos dogon, ou dos asmat e dos sulka, ou dos kadiweu e dos tikuna, por exemplo), ao mesmo tempo que se formou a ideia da diversidade artística no mundo não ocidental, como uma espécie de enciclopédia moderna do exótico, assistimos a uma tremenda simplificação e estereotipização da arte contemporânea euro-americana e internacional nos discursos antropológicos.

É que o modo como consideramos os artefactos não ocidentais não é independente das concepções ocidentais de arte. Os modos europeus de ver, de avaliar e de classificar os objectos exóticos, e as transformações por que passaram ao longo dos últimos cinco séculos que marcam o tempo da globalização, mas também da construção de um domínio artístico específico e relativamente autónomo, espelham as nossas noções de arte e as transformações por que estas passam, também, no mesmo período.

Curiosidades

Os primeiros objectos a serem trazidos das terras e dos povos que os europeus iam descobrindo e conquistando, foram-no na categoria de fragmentos, partes de uma realidade distante e estranha; eles permitiam aos que não podiam viajar um contacto tangível com essas realidades, na Europa. Foram designados como "*mirabilia*", "maravilhas", ou como "curiosidades", e integrados em colecções dispostas nas "Wunderkammer" e nos "gabinetes de curiosidades", que proliferaram em todo o continente desde o século XVI ao XVIII. São "'açambarcamentos' de coisas raras, excepcionais, extraordinárias, exóticas e monstruosas", na descrição algo sarcástica de Pomian, onde se misturam artefactos de todos os tipos e fragmentos de artefactos, da antiguidade e dos novos mundos, com espécimes naturais (plantas, animais, minerais) ou fragmentos deles, sem nenhuma distinção entre ambos. K. Pomian cita, do catálogo que Andrea Vendramin (1554-1629) fez para a sua colecção,

> ... des tableaux; des sculptures; des divinités, oracles et idoles des Anciens; des habits de diverses nations; des instruments anciens de sacrifice, des urnes, des lampes; des médailles des anciens Romains et des Vénitiens illustres; des anneaux et des sceaux des Égyptiens, ornés de scarabées, d'emblèmes et d'autres signes taillés dans des gemmes et des pierres; des choses naturelles pures, mixtes et composites; des buccins, des coquilles et des conques de diverses parties du monde; des minéraux; des choses curieuses venues des Indes et d'autres régions du monde tant orientales qu'occidentales; des livres illustrés de chronologie, des estampes, des animaux, des poissons et des oiseaux, des plantes et des fleurs (Pomian 1987: 86).

Com o objectivo de demonstrar o valor pessoal e legitimar a posição social do seu proprietário, como é o caso dos gabinetes reais e senhoriais, ou reunidas com finalidade de reflexão e de ensino, como acontece com os chamados gabinetes enciclopédicos, a ideia que preside à colecção, à selecção e à organização das "curiosidades", seculariza, e às vezes racionaliza, a que apoiara a criação dos "tesouros" das igrejas medievais. Cada objecto é

espantoso, como um protótipo de mundos exóticos, questionando as divisões do mundo conhecido. E a colecção, no seu conjunto, é um reflexo, um microcosmo da maravilha do mundo, da ordem transcendental originada de Deus ou da natureza.

De sublinhar que, apesar da atracção que hoje se pode manifestar, no mundo da arte, pelo gabinete de curiosidades, e da ressonância que pode haver entre o confronto com o estranho dos gabinetes e a experiência do desconhecido, do inquietante, que proporciona a arte contemporânea, não era como obras de arte que os artefactos exóticos aí eram integrados. Para a Europa, entre os séculos XVI e XVIII, eles tinham o estatuto de "curiosidades".

Objecto etnográfico/objecto artístico

Se, lentamente, a lógica da colecção vai desenvolver um princípio mínimo de classificação, distinguindo entre *"artificialia"* e *"naturalia"*, só o iluminismo, com a sua preocupação sistemática de elucidar uma ordem natural para as coisas, vai permitir que se passe de um registo contemplativo para um registo de observação. E se os objectos dos gabinetes de curiosidades irão fornecer os acervos dos primeiros museus modernos, eles serão aí usados com objectivos diferentes, ganhando um novo estatuto – de objectos de maravilhamento e de curiosidade passam a objectos de conhecimento. Separam-se as colecções, entre museus de arte e antiguidades, e museus de história natural. Os artefactos não ocidentais são integrados nestes últimos; além dos três reinos da natureza, a história natural estuda e classifica também a espécie humana, nas suas características físicas e nas suas produções industriais, indicadoras daquelas.

É neste quadro que surgirão as especializações disciplinares e institucionais do século XIX, como a etnografia e o museu etnográfico, inseparáveis nesta fase emergente da antropologia (cf. Dias 1991). É no museu etnográfico, em torno da classificação dos objectos e de acordo com os princípios elaborados pelas ciências naturais, que ela constrói as suas primeiras teorias acerca da origem e da evolução da humanidade. A nova ciência autonomiza-se e diferencia-se, em torno dos seus objectos de estudo. Nasce com ela a noção de "objecto etnográfico", que se define por oposição aos outros objectos: aos naturais, por ser produto humano; aos arqueológicos, por ser de primitivos contemporâneos e não de povos desaparecidos; às obras de arte, por, ao contrário delas, ser um objecto funcional, ter uma utilidade prática e social. E esta última oposição, aos objectos artísticos, será a que primeiro vai marcar a especificidade do objecto etnográfico e da antropologia. Ao contrário das obras de arte, que valem pela sua qualidade intrínseca, os objectos

etnográficos servem para o conhecimento; analisados e classificados segundo o seu grau de sofisticação técnica e pelas necessidades a que dão resposta, eles são vistos como documentos do desenvolvimento da humanidade – dos seus estádios mais primitivos aos mais civilizados, a Europa do século XIX. O que resulta, como sabemos, de um rebatimento do tempo sobre o espaço, que torna o mais distante no espaço, e também mais distante do ponto de vista cultural, o mais primitivo no tempo (cf. Fabian 1983). Ora, a actividade artística só se desenvolve nos estádios mais civilizados da história humana. Os artefactos primitivos não são objectos artísticos porque respondem a outras necessidades; mesmo os objectos representativos são classificados na rubrica das religiões – como ídolos, monstruosos, informados por princípios a que são alheias as ideias de verdadeiro, de bom, de belo.

O embrião das belas artes

Apesar da antinomia fundadora, a oposição objecto etnográfico / objecto artístico foi problemática desde o início. Alargando ao artístico as preocupações evolucionistas com a origem e as leis do desenvolvimento da humanidade, alguns consideram que nas expressões materiais dos primitivos está o embrião, a infância das belas artes. E.-T. Hamy, primeiro director do Musée d'Ethnographie du Trocadero, em Paris, escreve:

> Nous venons de constater ensemble que tout homme, si sauvage qu'il puisse être, possède à un certain degré, une sorte d'instinct artistique, qui lui permet de reproduire à sa façon des images plus ou moins grossières des choses de la nature, et sa propre figure en particulier, réduite chez les primitifs aux contours les plus élémentaires, mais pouvant revêtir dans des groupes moins attardés, certains caractères véritablement ethniques (E.-T. Hamy, citado por Dias 1991: 100).

Alguns autores vão dedicar-se ao estudo sistemático dessas formas primitivas de artístico – antropólogos e historiadores;[6] outros vão apreciá-las nas suas qualidades – os descontentes do academismo clássico, artistas e outros, românticos, simbolistas. Para uns e outros, os artefactos primitivos não são obras de arte, nem do domínio das belas artes; mas, para além das funções utilitárias e sociais que têm, muitos objectos podem apresentar um esboço ou um embrião de preocupações artísticas – de vontade de expressão, de sentido das formas, de vontade de imitação. Podem entrar na classe das artes decorativas. E para uns como para outros, os atributos que caracterizam essas formas para- e pré-artísticas são definidos em função do que é considerado

[6] As fronteiras entre as duas disciplinas são nesta altura muito fluidas; estão, de facto, em formação.

pela Europa a norma estética – a tradição clássica – e do modo como se distanciam e diferenciam dela. É primitivo o que se opõe ao clássico, o que lhe é periférico, o que é não clássico. Gottfried Semper chamou a esses atributos "*Urformen*", formas primordiais de expressão. O "ornamental" por oposição com a "figura", o "hieroglífico" contra a "narratividade visual", o "grotesco" contra a "imagem ideal" (cf. Connelly 1995).

Se uns autores as tomam como objectos de estudo objectivo, os outros avaliam-nas como artisticamente positivas, e vão mesmo usá-las nas suas tentativas de escapar aos cânones clássicos. É o "primitivismo" – uma nostalgia europeia por um estado natural, simples, puro, idílico ou escuro, uma crença dos "civilizados" de que uma vida mais simples e menos sofisticada é uma vida mais desejável, e muitas vezes a utilização de elementos excêntricos como um meio de contestar ou subverter a cultura central e dominante.

Arte primitiva e primitivismo modernista

Se só podemos falar até aqui de "primitivo em arte", que não põe radicalmente em causa a dicotomia objecto etnográfico / objecto artístico sobre que se fundara a antropologia emergente, o início do século XX assistirá à sua subversão radical. Os objectos primitivos, alguns objectos primitivos, passam a ser vistos como objectos artísticos. A noção de "arte primitiva" adquire aqui o seu sentido moderno. E, também aqui, surgem os primeiros trabalhos de antropologia da arte.

A figura do "primitivo" foi também uma figura central na revolução modernista e na arte moderna. Ao rebatimento do tempo sobre o espaço acrescenta-se um rebatimento do desenvolvimento do indivíduo (ontogénese) sobre o da humanidade (filogénese). Depois de ter sido projectado pelo europeu branco como um primeiro estádio da cultura humana, o outro é assim reabsorvido, pelo mesmo europeu branco, como um primeiro estádio, pré-cultural, da história individual. É o que se chamou "a fantasia primitivista" ou "o mito do primitivismo" (cf. respectivamente, Foster 1999 e Hiller 1991): a associação do outro com os processos psíquicos primários, o inconsciente, que existem mas estão bloqueados ou reprimidos no homem branco; e a consideração de que os seus potenciais de transgressão se equivalem. Será, de resto, em torno dessa conexão íntima entre o desenvolvimento da arte moderna e a figura do "primitivo" que a relação entre arte e antropologia tem aparecido mais visivelmente.

Quer a arte moderna quer a antropologia partilham uma mesma tradição de crítica face à "modernidade" a que ambas pertencem (cf. Marcus e Fischer 1986 e Miller 1991). A antropologia da arte, maioritariamente, relativizou as categorias artísticas ocidentais tradicionais – quer mostrando

a dificuldade de traduzir os conceitos ocidentais para outras culturas, quer apropriando-se dessas categorias para valorizar actividades e culturas nesses termos (representando uma cultura não ocidental como civilizada, igual à que tem "arte" e "estética"). E as vanguardas modernistas rejeitaram as convenções artísticas clássicas, baseadas na representação realista, como limitadoras da percepção e da imaginação; mas também procurando alternativas à separação entre arte e vida quotidiana, num ataque à condição fragmentada das sociedades industriais. Pois bem, o "primitivo", como figura de uma alteridade radical, como evidência de formas de humanidade inteiras, coesas e coerentes, fornece modos novos e diferentes de ver, e constitui por isso uma imagem a partir da qual se podem desenvolver projectos de crítica cultural.

Recorde-se o que diz Picasso a propósito da sua visita às reservas do Museu de Etnografia do Trocadero em 1907, no período em que trabalha no "Demoiselles de Avignon", e das relações das máscaras e estatuetas com o seu quadro:

> The masks weren't just like any other pieces of sculpture. Not at all. They were magic things. But why weren't the Egyptian pieces or the Chaldean? We hadn't realized it. Those were primitives, not magic things. The Negro pieces were *intercesseurs*, mediators; ever since then I've known the word in French. They were against everything – against unknown, threatening spirits. I always looked at fetishes. I understood; I too am against everything. I too believe that everything is unknown, that everything is an enemy! Everything! (...) I understood what the Negroes used their sculpture for. (...) They were weapons. To help people avoid coming under the influence of spirits again, to help them become independent. They're tools. If we give spirits a form, we become independent. Spirits, the unconscious (people still weren't talking about that very much), emotion – they're all the same thing. I understood why I was a painter. All alone in that awful museum, with masks, dolls made by the redskins, dusty mannequins. *Les Demoiselles d'Avignon* must have come to me that very day, but not all because of the forms; because it was my first exorcism-painting – yes absolutely! (Malraux 1994: 10-11).

Ou pense-se no modo como a visita ao museu de etnografia produz um ataque aos modos expressivos clássicos, mas também a procura de uma nova função para a pintura – o poder transformativo da arte, reafirmado ao longo do século XX, de Dada ao surrealismo, e de uma forma particularmente categórica em J. Beuys e na sua figura do artista xamane –, o que não significa necessariamente um conhecimento ou reconhecimento, por parte dos artistas, da realidade e da diferença das culturas que empregavam, como expressões da força libertadora do "primitivo".

Por outro lado, a antropologia também é devedora da revolução modernista na arte. Alguns antropólogos, não a maioria seguramente, reconhecem-no. Veja-se R. Firth, autor de um dos primeiros trabalhos de antropologia da arte, sobre a arte dos maori, de 1925:

> For some anthropologists, of whom I was one, the admission into the graphic and plastic arts of distortion, of change of form from the proportions given by ordinary vision, came as a liberating influence. It was significant, not only for an appreciation of the contemporary Western art, but also for a clearer understanding of much medieval and exotic art. (...) The painting and sculpture which anthropologists encountered in exotic societies could be regarded, not as a product of imperfect vision, technical crudity, or blind adherence to tradition, but as works of art in their own right, to be judged as expressions of artist's original conceptions in the light of their cultural endowment. (...) I give this outline of early history to show the commingling of anthropological and other interests in art. Clearly, despite a somewhat undiscriminating, even lyrical approach to primitive art, the genuine aesthetic reactions of a lay public were stimulated by these exotic products, and helped in the development of anthropological art experience. Meanwhile the role of anthropologists as systematizers and contextual interpreters continued unobtrusively (Firth 1992: 19, 21).

Se, evidentemente, se podem traçar histórias separadas das duas aproximações aos objectos não ocidentais, a da antropologia e a do mundo da arte, também podem ser apontados mais cruzamentos entre elas do que frequentemente se pensa. Embora esta seja, em grande parte, uma história ainda por escrever, já foi apontada a importância das teorias estéticas na formação das concepções de cultura de Boas (1996 [1927]), de Kroeber (a noção de estilo), de Ruth Benedict (a ideia de padrões de cultura); mas também em Lévi-Strauss (a presença do simbolismo francês e a colagem surrealista, ou Wagner e o romantismo); ou em C. Geertz (o conceito de "forma significante"); ou em V. Turner (pela via do teatro); ou, nos anos 20-30, na etnografia francesa na sua relação com o surrealismo.[7]

O papel dos antropólogos continuou discretamente, como diz Firth, desde o início do século, a ser um papel de sistematização e interpretação contextual. Mas o tropo do "primitivo" como outro prolongou o seu poder retórico pelo século adiante – no surrealismo, num modo particularmente directo e íntimo de relação com o conhecimento antropológico, na *Art Brut*, no expressionismo abstracto, e de modos mais subtis em muitas obras artísticas até aos nossos dias.

A viragem etnográfica

O conceito de "primitivo" manteve-se estável como uma figura central, quer no discurso antropológico, quer nas práticas e discursos artísticos, desde o início do século XX. A. Kuper (1991) mostra essa continuidade na noção de

[7] Marcus e Myers 1995, Boon 1972, 1989, Clifford 1988, Zengotita 1989.

"sociedade primitiva"; Marcus e Myers (1995) referem, a propósito da antropologia americana, de Durkheim, Lévy-Bruhl e Lévi-Strauss, como, apesar de não ser central para as suas análises, o conceito continua a ser usado para marcar o contraste com o moderno, e a indicar o estudo de sociedades outras como a especificidade da antropologia. Foster (1999) indica como essa idealização do outro está ainda presente em autores como Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari. E no domínio artístico, muitos trabalhos são esclarecedores quanto ao seu papel central e incontornável nos desenvolvimentos da arte ocidental no século XX.[8]

Embora não tenha desaparecido completamente da antropologia, nem das referências artísticas contemporâneas, onde pode ser encontrada por detrás de trabalhos nas áreas da performance, da *land art*, da instalação e da crítica da instituição arte, a noção de primitivo perde a legitimidade e a autoridade que a caracterizaram. O repensar do "primitivo" desenvolvido por Fabian (1983) e Kuper (1991), aponta neste sentido. Este processo não se restringe ao discurso antropológico: os trabalhos de Said (1979) sobre o "oriental", ou de Derrida (1977) sobre o "índio" amazónico de Lévi-Strauss, mostram também como ambos são construções ocidentais, feitas em função das nossas próprias imaginações. E no domínio do discurso artístico, na sequência da exposição *Primitivism in 20th Century Art*, realizada no Museum of Modern Art de Nova Iorque em 1984, desencadeiam-se acesas discussões sobre a mesma questão,[9] que será amplamente desenvolvida pelos autores da antologia que Susan Hiller reunirá mais tarde (Hiller 1991).

Uma série de acontecimentos no mundo, a partir dos anos 60, irá também alterar profundamente esta situação. Os processos de descolonização terão aqui, certamente, um papel primordial; os antigos primitivos assumiram voz na arena internacional e no seio das nações – quer com os novos países africanos, quer com a emergência de organizações indígenas, que lutam pela sua autodeterminação face aos estados nacionais, no interior dos países americanos e da Oceania. Por exemplo, em 1981 e sob os auspícios da UNESCO, realizou-se na Costa Rica uma reunião internacional de que resultou a chamada "Declaração de San José"; nela se proclamou a necessidade de deter o etnocídio e de pôr em marcha um processo de etnodesenvolvimento que foi definido como

> a ampliação e consolidação das esferas de cultura próprias, através do fortalecimento da capacidade autónoma de decisão de uma sociedade culturalmente diferenciada para orientar o seu próprio desenvolvimento e o exercício da

[8] Para referir só alguns dos mais significativos, e que tratam a questão em termos gerais: Goldwater 1986, Laude 1968, Rubin 1984, Rhodes 1994.

[9] A bibliografia é vastíssima. Vale a pena referir Clifford 1988, Foster 1985, McEvilley, Rubin e Varnedoe 1990, Nadelman 1985, Price 1986, 1989.

> autodeterminação, qualquer que seja o nível que as considera (Cardoso de Oliveira 1983).

Um tal facto, como refere Cardoso de Oliveira, obriga a redefinir o papel dos antropólogos, que devem abandonar a tarefa de falar pelos povos indígenas, já que eles passam a falar por si em defesa dos seus próprios direitos políticos, sociais e culturais; todos sabemos como essa redefinição tem vindo a ser encarada, na própria prática antropológica, por razões que em muito ultrapassam eventuais modas pós-modernistas. E terá fortes implicações nos modos de relacionamento entre as produções expressivas desses povos e o ocidente: os museus ocidentais começarão a ser obrigados a repensar e reformular os seus direitos sobre as colecções coloniais que reuniram, a sua propriedade, a sua interpretação, armazenamento e exposição, enfrentando sucessivos pedidos de repatriação e iniciando formas de colaboração com as sociedades e os povos de origem dessas colecções.[10] E, no que se refere às produções artísticas actuais, a economia da mediação antropológica entre os autores indígenas e os circuitos internacionais também se faz sentir. O mundo da arte relaciona-se directamente, e vai-se abrindo à inclusão dessas produções. Um caso particularmente bem sucedido será o da arte contemporânea australiana:

> Aboriginal art is now being incorporated in the general discourse over Australian art. It tends now to be collected by the same institutions, exhibited within the same gallery structure, written about in the same journals, as other Australian art. This has come about through the Aboriginal struggle to make their art part of the Australian agenda, as part of a more general political struggle. Incorporation could be interpreted as the appropriation of Aboriginal art by a white Australian institutional structure; the reality is a much more equal relationship. Issues such as the alienation of art from the producer, the protection of intellectual property, the role of the government in the marketing and production of art, the autonomy of tradition, the relationship between representation and abstraction, have developed as critical foci in Australian art partly because of the inclusion of Aboriginal art within the debate. The breakdown of simple dichotomies has emphasised rather than reduced the diversity of Aboriginal art, and has allowed distinctions within the category to emerge in a non-prescriptive way (Morphy e Elliott 1997: 9).

Da mesma forma, o processo de globalização, entendido como um processo de destruição de identidades tradicionais e, simultaneamente, de criação de novas diferenciações, tem profundas implicações, quer no modo de entender a unidade de estudo tradicional da antropologia, a comunidade local, que pede que se considerem não só as suas determinações internas, como também

[10] Cf. Merrill, Ladd e Ferguson 1993, Simpson 1996, Clifford 1997, Fernandes Dias 1999.

os processos regionais, nacionais e globais que a atravessam, e em relação aos quais ela se coloca, adoptando e/ou resistindo, fazendo-se o que é, quer levando, noutros casos, à separação entre identidade/comunidade e um território, com o aparecimento de instituições e redes translocais e dispersas, ou ainda conduzindo a uma reformulação nas concepções das identidades nacionais, quer nas antigas metrópoles coloniais europeias, quer em antigas colónias, que põem em causa a sua homogeneidade interna, substituindo-a pelo que se tem chamado multiculturalidade.

Tudo isto leva à substituição do "primitivo" como formulação essencializada da diferença, das culturas intactas com uma diferença extrema (cujos códigos e estruturas podem ser submetidos a uma interpretação e tradução perfeitas), pela evidência de que o que há no mundo contemporâneo é uma interpenetração de culturas, orlas, híbridos, fragmentos, retomando as palavras de Marcus e Myers.[11] Os antigos "primitivos" isolados estão hoje localizados num tempo e num espaço que é contemporâneo do nosso:

> With our consciousness of the world becoming more global and historical (through travel, communications, and so on), these resources within anthropology no longer have the critical, reflective appeal they once did. To invoke another culture now is to locate it in a time and space contemporaneous with our own, and thus to see it as part of our world, rather than as a mirror or alternative to ourselves, arising from a totally alien origin. Swamped with automobiles, televisions, popular music, and Western clothes, those once formulated as "primitives" who inhabited a different world, so to speak, will no longer work as a trope of "difference" from which a credible imaginative grasp of "our world" can occur (Marcus e Myers 1995: 19).

Por outro lado, se no início do século XX a Europa encontrava a alteridade, mas só fora das suas fronteiras, a globalização tem também efeitos no interior das nossas sociedades, levando à redescoberta da diferença como um fenómeno geral interior às culturas, a todas as culturas. Cada uma é um mundo em que identidade, diferença e valor cultural são permanentemente produzidos e contestados. Os chamados "novos movimentos sociais", emergentes nos anos 60, atravessam as divisões políticas e sociais tradicionais (de classe), apelando para as dimensões mais pessoais das identidades dos seus membros (de raça, como no movimento pelos direitos cívicos dos negros nos EUA; de género, como nos movimentos feministas; de sexualidade, como nos movimentos *gay* e lésbicos), mas questionando-as politicamente e na praça pública – o pessoal é político.

A partir daqui, a figura do "primitivo" e os dualismos tradicionais "nós-eles", "primitivo-moderno", como formulações essencializadas da

[11] Marcus e Myers 1995, que referem, entre outros, Clifford 1988, Marcus e Fischer 1986, Rosaldo 1989, Taussig 1987.

alteridade, perdem importância e legitimidade no interior da própria antropologia, onde mudou o modo de construção da diferença em termos "de estruturas binárias de alteridade, para modelos relacionais de diferença" (Foster 1999: 178); e a preocupação tradicional com o "outro primitivo" expandiu-se numa etnografia mais abrangente da alteridade, cujo foco se desloca também para o interior de qualquer cultura, incluindo as europeias, (é a chamada repatriação da antropologia) onde essa alteridade se manifesta através das identidades de género, de filiação étnica, de orientação sexual, etc.

> In purely domestic terms, the role of the exotic has been displaced by other descriptive domains for posing important differences within and alternatives to mainstream American life. Unlike the evocation of far-off cultural worlds to teach us lessons about ourselves, these other domains already exist within our own social worlds. For example, the debate over gender differences, stimulated by feminism, is one of the most potent of these domains (...) Discussions of the differences between black lives and white, lives of the poor and the middle class, gay lives and straight, have also contributed frameworks for the consideration of alternative realities. Relativism, long an important message of ethnography abroad, has now become a commonplace of liberal discourse at home. (...) In all of these arenas, anthropology's traditional subject has been partly displaced by more compelling, closer-to-home vehicles for contemporary discussions of the same issues that historically have been raised by anthropology (Marcus e Fischer 1986: 135).

Este descrédito da noção de "primitivo" e o seu abandono como uma categoria que permite tornar a diferença sistemática, interpretável e utilizável pelo seu potencial para a crítica cultural podem parecer pôr termo à velha relação de familiaridade entre arte e antropologia. Mas não. Alteram-na. A crítica interna da antropologia acompanha a crítica artística dos primitivismos. Mais do que isso, as questões de identidade e identificação que se tornaram dominantes no trabalho antropológico, ocupam também o trabalho artístico. As vozes das mulheres, das minorias sexuais, étnicas e imigradas, reivindicam crescentemente uma presença artística, que muitos artistas assumem no seu trabalho.

À relação de colaboração e de reciprocidade entre arte e antropologia sucede-se uma situação muito mais complexa, em que ambas tratam dos mesmos assuntos e em que o trabalho artístico adopta frequentemente a atitude do etnógrafo, e às vezes os seus métodos. Quer Marcus e Myers (1995), quer Foster (1999), quer Schneider (1993, 1996), tratam, de modos diferentes, esta alteração.

Os primeiros reconhecem que "More recently, in contemporary cultural life, art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one of the main sites for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life" (Marcus e Myers 1995: 1). Também

Foster afirma que: "Thus did art pass into the expanded field of culture that anthropology is thought to survey" (1999: 184). Chama-lhe a viragem etnográfica da arte contemporânea.[12] Vê a sua génese na deslocação de um modo vertical do trabalho artístico (que assenta num envolvimento diacrónico com as formas disciplinares de um género ou meio artístico dado), para um que é horizontal (num movimento sincrónico de questão social para questão social, de debate político para debate político); localiza os seus inícios na arte *pop* e na sua aceitação dos meios de comunicação de massa, que marca uma viragem na nossa noção do que é cultura e coloca a arte nesse contínuo cultural; traça o seu desenvolvimento desde os movimentos artísticos que, na esteira do minimalismo e da *pop* investigam e interrogam a obra de arte (dos seus constituintes objectivos para as suas condições espaciais de percepção e para as bases corporais dessa experiência), a própria instituição arte (da sua descrição em termos de um espaço físico e arquitectónico, para uma rede discursiva de outras práticas e outras instituições, outras subjectividades e comunidades), e o espectador (que não pode mais ser definido só fenomenologicamente, já que é também um sujeito social demarcado por múltiplas diferenças – sexuais, raciais, étnicas, etc.), passando pela arte conceptual, a performance, a *body art*, a arte "*site-specific*", até ao que chama a "arte quase-antropológica" dos anos 90.

Schneider fala de "registos de evidência" para chamar as práticas artísticas que, implícita ou explicitamente, incorporam métodos da antropologia, particularmente o método etnográfico e a recolha, classificação e exposição museológicas, seja em trabalhos de colaboração com antropólogos, seja para apresentar uma problematização e uma crítica da antropologia. E chama a atenção para a anterioridade de muitos desses trabalhos em relação às críticas internas da antropologia a partir de meados dos anos 80.

Dirigindo-se à mesma questão, os vários autores referidos apontam algumas dificuldades nesta apropriação artística da antropologia. Foster observa que, em muitos casos de trabalho artístico quase-antropológico, são poucos os princípios da observação participante respeitados e, muito menos, criticados. De modo semelhante, Schneider reconhece diferenças de grau (a duração da estadia), e também de profundidade e de sistematização, entre as duas práticas etnográficas. Mas, enquanto Foster se dedica, como crítico de arte, a apontar os limites da etnografia para o trabalho artístico, sobretudo nas suas utilizações rotineiras e acríticas, Schneider, antropólogo, está mais interessado nas críticas à antropologia desses trabalhos e no que eles podem às vezes acrescentar ao nosso conhecimento antropológico, e não hesita em

[12] A expressão "viragem etnográfica", e o que ela descreve, foi entretanto título de um número temático da revista *de-,des-,ex-*: "Site-Specificity: The Ethnographic Turn" (Coles 2000), com estudos de diversos autores, críticos e historiadores de arte, antropólogos e artistas.

falar de método etnográfico na antropologia e de método etnográfico artístico. Reconhecendo que o método etnográfico se estendeu nos últimos anos como um modelo metodológico a outras disciplinas académicas, como os estudos culturais, ecoando J. Clifford, afirma que:

> Modern ethnography appears in several forms, traditional and innovative. As an academic practice it cannot be separated from anthropology. Seen more generally, it is simply diverse ways of thinking and writing about culture from a standpoint of participant observation. In this expanded sense a poet like Williams is an ethnographer. So are many of the people social scientists have called "native informants". Ultimately my topic is a pervasive condition of off-centeredness in a world of distinct meaning systems, a state of being in culture while looking at culture, a form of personal and collective self-fashioning (Clifford 1988: 9).

Clifford defende também que estas apropriações da antropologia na arte contemporânea são modos de representação tão legítimos como a escrita ou a fotografia, o cinema e o vídeo, já reconhecidos academicamente. Marcus e Myers, por sua vez, assumem o desafio que estas apropriações são para o projecto da antropologia como modo privilegiado e académico de tratar os fenómenos culturais e propõem responder-lhe com etnografias dos mundos da arte contemporâneos e dos limites do seu potencial para a crítica cultural.

Interessante também será notar a preocupação dos antropólogos em distinguir entre os trabalhos de artistas e os de etnógrafos. Marcus e Myers consideram que a distinção opera, desde logo, no que toca às posições respectivas da crítica antropológica e da crítica artística, com uma muito maior proximidade a importantes vectores de poder e de dinheiro por parte da produção e do discurso artísticos. Mas todos concordam que, enquanto os artistas desafiam e desestabilizam as fronteiras de distinção e exclusão, para os antropólogos elas deverão ser objecto de estudo. Mais uma vez, Susan Hiller é esclarecedora:

> Artists, in the sense I mean, *modify* their own culture while learning from it. The artist, like everyone else, is an insider. Artists' work depicts biographically-determined social conditioning. Artists' work does not allow discontinuities between experience and reality, and it eliminates any gap between the investigator and the object or situation investigated.
>
> Artists *perpetuate* their culture by using certain aspects of it. Art activity is largely a manifestation, depiction or symbolization of internalisations that are the result of socio-cultural conditioning; my personal production may seem enigmatic or paratactic, but to be recognisable to any degree it must, to a great extent, be "merely" conditioned by factors that condition everyone else – language, social structures, economic conditions, etc.
>
> Artists *change* their culture by emphasizing certain aspects of it, aspects perhaps previously ignored. The artist's version may show hidden or

> suppressed cultural potentials. Artists may offer "paraconceptual" notions of culture, by revealing the extent to which shared conceptual models are inadequate because they exclude, deny some part of reality. Artists everywhere operate skilfully within the very socio-cultural contexts that formed them. Their work is received and recognised to varying degrees within these contexts. They are experts in their own cultures (Susan Hiller em Einzig 1996: 23-24).

Esta concepção de artista, que trabalha de dentro da sua própria cultura para fazer sobre ela um comentário, ou para aí introduzir novos pontos de vista, aproxima-o, evidentemente do antropólogo nativo, do antropólogo *at home*, e corresponde também à fórmula do artista como etnógrafo proposta por Foster.

Estou ciente destas diferenças, e acredito com Schneider que as propostas culturais destes trabalhos artísticos são interessantes para a análise antropológica. Mas acredito também que o conhecimento de trabalhos antropológicos sobre a cultura contemporânea pode ser importante para o trabalho artístico. A mesma Susan Hiller reconhece a sua dívida para com estudos antropológicos, que a ajudaram, como mulher e como artista, diz, a ultrapassar a dificuldade de expressar percepções que em grande parte não são reconhecidas ou são distorcidas pela nossa cultura comum.

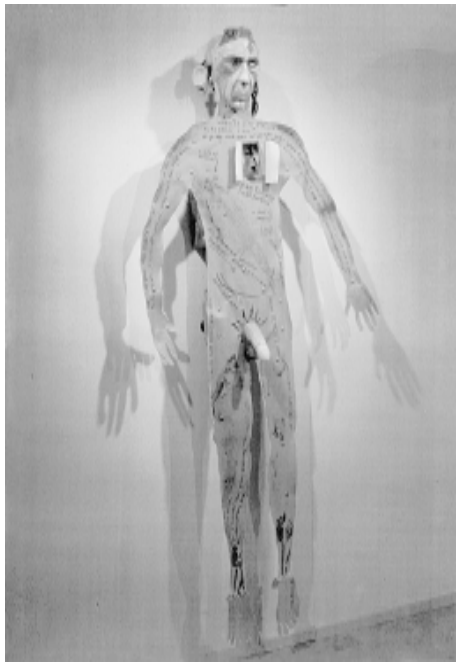
Seguem alguns exemplos de trabalhos e discursos artísticos, bem como de exposições que podem ilustrar esta nova relação entre trabalho artístico e trabalho antropológico que referimos. Sempre que possível, apresenta-mo-los através de palavras dos próprios autores, traduzidas.

Anti-primitivismo

Jimmie Durham é um artista contemporâneo norte-americano, de origem Cherokee. Entre os seus tópicos de trabalho conta-se a imagem estereotipada do índio americano, que ele critica e parodia, tornando evidente a sua artificialidade. Na maioria das suas obras utiliza e constrói objectos pseudo--primitivistas. É o caso de "Self-Portrait" (cf. fotografia 1), de 1987, uma figura humana plana, recortada em madeira, com uma máscara colorida na face, uma abertura no lado esquerdo do peito do boneco deixando ver atrás o coração, e um pénis também colorido e proeminente; junto das partes do corpo a que se referem, estão escritas as seguintes frases:

> Olá! Eu sou Jimmie Durham. Quero explicar algumas coisas básicas sobre mim. Em 1986 tinha 46 anos. Como artista estou confuso em muitas coisas, mas basicamente a minha saúde é boa e estou disponível para, e quero, uma grande variedade de empregos. Procuro emprego activamente.
> O Sr. Durham declarou que acredita ter dependência do álcool, da nicotina e cafeína, e que dorme mal.

Mamilo inútil.
Sou normalmente alegre.
Tenho 12 passatempos!
11 estufas!
As pessoas gostam dos meus poemas.
Os seus músculos abdominais fazem uma saliência de aproximadamente 3-12 polegadas.
Cicatriz do apêndice.
As mãos são pequenas, sensíveis.
Tenho as costas encurvadas.
Os pénis dos índios são anormalmente grandes e coloridos.
A minha pele, de facto, não é muito escura, mas estou certo de que muitos índios têm a pele acobreada.



Fotografia 1: Jimmie Durham, "Self-Portrait", 1987.

Do museu e da exposição

Três artistas falam dos seus trabalhos sobre museus e exposições.

Lothar Baumgarten, alemão, e que fez trabalho de campo entre os yanomami da Venezuela por dois anos com um antropólogo, dedicou também as suas atenções ao Museu Pitt-Rivers, da Universidade de Oxford, que observou e fotografou sistematicamente entre 1968-1969. Em cada

fotografia inscreveu mais tarde duas palavras contrastantes. Sobre esse trabalho, que intitulou "Unsettled Objects" (cf. fotografia 2), escreve:

> *Tal como o enigma cria um cosmos de desejo, a saudade é a força que conduz à posse do desconhecido.*
>
> A exibição de objectos poderosos em vitrinas, e o desejo de usar a sua energia numa exposição didáctica, desloca-os e torna-os enigmáticos.
>
> Esta transformação é mostrada aqui, na diversidade de objectos etnográficos coleccionados. Armazenados como se estivessem numa exposição, reflectem o seu uso, forma e material. Como nenhum deles está em qualquer sistema de organização chamado científico, apresentam um espectáculo de caos, adquiridos à pressa e provisoriamente catalogados, pretendendo representar o cosmos. A vontade de totalidade enciclopédica resultou numa vasta apropriação e acumulação de objectos desconhecidos. Esta pretensão e este desejo de possuir os objectos levam a que eles sejam: *exibidos imaginados classificados reinventados generalizados celebrados perdidos protegidos climatizados confinados colectados esquecidos avaliados interrogados mitificados politizados admirados analisados negociados padronizados salvos dispostos reivindicados acumulados descodificados compostos disciplinados nomeados transformados neutralizados estimulados fotografados restaurados esquecidos estudados legendados racionalizados narrados valorizados tipificados enquadrados ofuscados seleccionados fetichisados registados justapostos possuídos movidos contados entesourados polidos ignorados comercializados armazenados taxados vendidos...*
>
> Estes objectos, retirados do seu contexto original, sofrem uma mudança não só nas suas circunstâncias geoclimáticas, o que facilmente pode destruí-los, mas tornam-se também espécimes de trabalho de conservação e tratamento científico, ou simplesmente de classificação. O carácter desenraizado da sua nova existência redu-los frequentemente à natureza estética

Fotografia 2: Lothar Baumgarten, "Unsettled Objects".

ou curiosa da sua aparência. A sua aura verdadeira, própria da sua utilização e significado, raramente tem lugar nesta nova existência. A manipulação dos objectos no contexto museológico não permite uma presença duradoura e crescente. Incorporados temporariamente em variadas exposições didácticas, estes objectos são privados da sua *patine*, como se vivessem num ciclo permanente de lavagens supérfluas. Em nome da ciência, foram amputados e deformados, reduzidos a material de investigação. Não há paz possível para eles, nesta situação. O mistério não resolvido das suas origens e a ignorância acerca dos seus rituais e propósitos permanecem intactos. Este desconhecimento torna-os cobiçados e dá-lhes uma qualidade exótica. Os objectos artísticos, ou os objectos etnográficos, precisam de encontrar um lugar protector que envolva a sua presença; precisam de poder, para ocuparem um lugar (Lothar Baumgarten em McShine 1999: 94).

Fred Wilson, um artista negro também norte-americano, escreve sobre o seu "Mining the Museum", realizado em 1992 na Maryland Historical Society:

Para me sustentar como um artista jovem a viver e trabalhar em Nova Iorque, trabalhei em museus e galerias – o Metropolitan Museum of Art, o The American Crafts Museum e o American Museum of Natural History – em várias funções, de administrador, de guarda de museu, de conferencista, de preparador, de conservador. (...)

Ter trabalhado em vários tipos de museus tornou-me particularmente atento aos modos como o ambiente em que as produções culturais são expostas afecta o que o espectador sente a propósito do objecto e do artista que o fez. Ser um artista e uma pessoa de cor – um marginal ao museu estabelecido, mas também um empregado do museu – proporcionou-me uma posição em que podia prestar atenção às incongruências existentes nestes espaços. (...)

O museu de arte contemporânea de Baltimore pediu-me que organizasse uma exposição, em qualquer espaço de Baltimore, e eu escolhi a Maryland Historical Society, que é uma das instituições mais conservadoras da cidade. Ao entrar no museu, senti-o como um ambiente que me era totalmente estranho. Antes deste projecto, nunca tinha estado num lugar assim, nem muito menos teria olhado para o que quer que fosse com alguma atenção. Tive de me perguntar: "O que estou a fazer aqui, de que é que trata este lugar, e porque estou a reagir assim?" Depois de passar aí algum tempo, percebi que o que de facto me ofendia não eram tanto os objectos, mas o modo como as coisas estavam colocadas. Como precisasse de um espaço de trabalho, fui alojado gentilmente no gabinete do presidente. Trabalhei aí por um período concentrado de seis semanas, mas mantive relações e visitas por um ano. E só isso tornou possível a disponibilidade do pessoal da sociedade histórica. (...)

O processo que segui para a criação da minha instalação foi falar com toda a gente do museu, do pessoal de limpeza ao director executivo, e entender o que sentiam sobre a instituição, sobre a cidade onde vivem, e que relação havia entre uma coisa e a outra. Olhei para cada um dos objectos da

colecção da sociedade, que é vastíssima. Começaram a coleccionar em 1840, e nas suas origens era um clube masculino, e por isso há alguns objectos bizarros na colecção. Mas estas coisas não estão à vista. Muitas vezes, o que os museus expõem diz muito acerca do museu; mas o que não mostram diz ainda mais. Ainda não sabia o que iria fazer, só que queria que os objectos de facto me dissessem alguma coisa. Chamei a instalação "Mining the Museum" por poder querer dizer "*mining*" como numa mina de ouro – desenterrar alguma coisa rica de significados – ou como num campo de minas – explodir mitos e percepções –, mas também podia significar torná-la minha. Olhei cada objecto e imagem, e tentei tirar deles o que era a sua importância individual e a sua história, o que me contavam sobre a instituição e a própria história do estado de Maryland. (...)

Há muita prata neste museu. Criei uma vitrina de elegantes vasos de prata lavrada, com a etiqueta "Trabalho de metal 1793-1880" (cf. fotografia 3). Mas, escondida nos velhos livros de inventário da sociedade histórica, havia também a entrada "monos", com objectos feitos de metal. Pus um par de grilhetas de escravo junto dos vasos de prata. Normalmente há um museu para as coisas maravilhosas de uma cultura, e talvez uma sala separada, ou um museu separado, para as coisas horrorosas. A vida, porém, não corre entre estas categorias separadas. E de facto, neste caso os objectos tinham tudo a ver uns com os outros. A produção de uns foi possível devido à subjugação possibilitada pelos outros. Muito possivelmente, até poderiam ter sido feitos pela mesma mão. Na minha opinião, o modo como as coisas estão expostas em galerias e museus tem grande influência no modo como vemos o mundo (Fred Wilson em Fisher 1994: 152-154).

Fotografia 3: Fred Wilson, "Mining the Museum", 1992.

Voltando a Susan Hiller, desta vez a uma instalação que realizou no Museu Freud em Londres (cf. fotografia 4), em 1994, e que pode ser vista agora na Tate Modern:

> *From the Freud Museum* é uma de várias instalações de grande escala que fiz utilizando formatos museológicos, desde o início dos anos 70. Enquanto o dilema da maior parte dos museus contemporâneos é como tratar o que está fora da visão ou é invisível, os meus "museus" concentraram-se no que é não dito, no que não se regista, no que não se explica, a que não se presta atenção – os espaços e as sobreposições entre conteúdo e contexto, sonho e experiência; os fantasmas da máquina; o inconsciente da cultura. (...)
>
> Num primeiro nível, a minha vitrina-instalação é uma colecção de coisas que evocam pontos culturais e históricos de escorregamento – distúrbios psíquicos, étnicos, sexuais e políticos. Os itens individuais da minha colecção vão do macabro ao sentimental e ao banal. Muitos dos objectos são pessoais, coisas que guardei durante anos como relíquias privadas, talismãs, recordações, referências a questões não resolvidas em trabalhos anteriores, ou mesmo como brincadeiras. A impressionante colecção de Sigmund Freud, de arte e artefactos clássicos, inspirou-me para formalizar e focalizar o meu projecto. Mas se a colecção de Freud é uma espécie de índice da versão do património civilizacional ocidental que ele defendia, então a minha colecção, tomada como um todo, é um arquivo de incompreensões, crises e ambivalências, que complicam essa noção de património (Susan Hiller em McShine 1999: 93).[13]

Fotografia 4: Susan Hiller, "From the Freud Museum", 1991-96.

[13] De referir que Clifford (1997) dedica um capítulo a este trabalho de Hiller.

Arte e políticas de identidade

Peter Robinson é um artista neozelandês, mestiço, cujo trabalho "pretende pesquisar a cultura maori no nível pessoal, mas também questionar o carreirismo e o modismo de um modo céptico, como, por exemplo, o biculturalismo como veículo pessoal para uma carreira rápida". A propósito de uma série de trabalhos em que inscrevia o número 3,125, e a que chamou "Percentage Paintings":

> Sem dúvida são um olhar cínico em relação ao politicamente correcto. Era esse o conteúdo do meu trabalho em relação à minha percentagem de sangue maori, em relação ao facto de ser uma pessoa em parte maori, e este novo trabalho é uma extensão disso. Quando você parece um *pakeha* (branco), mas é de descendência maori, você se sente destribalizado. As pessoas às vezes querem saber quanto sangue maori você tem; então você diz e elas ficam contentes porque tinham razão, a sua percentagem de sangue maori é muito pequena (3,125%). E aí o acusam de se aproveitar da condição maori. As *percentage paintings* eram um modo de denunciar esse tipo de atitude. Acredito que a identidade maori tem a ver com o fato de você se considerar um maori – ter ancestrais maori, em oposição a um conceito que leva em conta a quantidade de sangue maori que você possui. Além disso, a *percentage painting* era um olhar cético aos processos institucionais da arte necessários para me adoptar como um artista maori em relação aos trabalhos anteriores. Dei-me conta de que podia ser usado como um pacote confortável para justificar o critério *pakeha* de como a arte maori deveria ser, para obter sucesso com as pessoas menos esclarecidas dessas instituições (Peter Robinson em *Bienal de São Paulo* 1996: 125).

Por sua vez, Shu Lea Cheang, uma artista chinesa nascida em Taiwan e vivendo em Nova Iorque, aborda no seu trabalho tópicos como sexualidade, género, raça e comunidade. Em "Those Fluttering Objects of Desire" (cf. fotografia 5), de 1992, utilizando telefones e televisores, faz uma espécie de mapeamento do corpo feminino. O espectador pode ligar um número de telefone para ouvir uma voz, enquanto vê uma imagem da sua proprietária no televisor em frente. Os textos, as vozes e as imagens são de um colectivo de mulheres de cor, artistas e escritoras amigas da autora e que aceitaram colaborar com ela. Falam sobre as suas sexualidades, os seus corpos, os seus desejos, num tom confessional, que, com ironia, humor e sensualidade subverte noções convencionais de negra, de mulher e da sexualidade feminina.

Também Robert Gober, nascido e vivendo nos Estados Unidos, trata de corpo e identidades sexuais. Numa instalação realizada em 1992, a que chamou "Newspaper", apresenta uma série de maços de jornais, atados como se prontos para deitar no lixo. Cada um dos jornais no topo de cada pilha é

Fotografia 5: Shu Lea Cheang, "Those Fluttering Objects of Desire", 1992.

fabricado pelo artista; aí intercala histórias e fotos reais, recortados ao longo de meses de jornais diversos, com histórias e imagens que ele próprio criou. Estes artigos nos jornais cobrem assuntos quotidianos banais, mas sobretudo os debates presentes na sociedade americana sobre o corpo e a sexualidade – aborto, homossexualidade, controlo de natalidade, referências à sida, etc. Com os jornais a funcionarem como representantes da comunidade, do público, e editados de modo a realçar conteúdos relacionados com as preocupações políticas do artista, eles são declarações políticas de identidade, da sua identidade.

Uma das imagens inventadas é uma fotografia do próprio Gober em vestido de noiva, com a legenda "*Having it all*" (cf. fotografia 6).

Acrescente-se que a colaboração com grupos locais é uma atitude também presente nas práticas artísticas contemporâneas, como ficou já evidente nos trabalhos referidos de Wilson e Cheang. A sua amplitude e objectivos variam, mas, em muitos trabalhos recentes de arte pública, que há muito deixou de se restringir à estatuária, atende-se às dimensões históricas, sociológicas, políticas e ecológicas do local, com um envolvimento efectivo das populações, cujas necessidades internas o artista procura perceber, veiculando-as através do seu trabalho.

Do mesmo modo, já vimos, nos casos de Durham, Robinson, Cheang, ou das artes aborígenes da Austrália, como a geografia do mundo da arte está muito mais dispersa. Lentamente, reconhece-se que não se pode ignorar a

Fotografia 6: Robert Gober, "Newspaper (the serious bride)", 1992.

produção artística proveniente de fora do eixo euro-americano. E aumenta o número de artistas de todos os continentes a circular com uma presença crescente em múltiplas exposições internacionais, assim como se estendeu a todos os continentes a realização de bienais internacionais de arte.

E a profusão das propostas presentes aponta mais para uma globalização pluralista e heterogénea do que para a homogeneização de uma cultura global. O que torna a nova geografia também mais complexa. Longe do internacionalismo modernista, uma universalidade abstracta construída a partir da Europa ou da América do Norte, estaremos talvez perante a possibilidade de uma outra concepção de internacionalismo, que desafia o monopólio cultural. Em dois sentidos: reconhecer que há outros implica reconhecer que nós somos só uns entre outros; por outro lado, as nossas sociedades europeias já não são constituídas só por populações de origem europeia.

BIBLIOGRAFIA

BIENAL DE SÃO PAULO, 1996, *Universalis*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo.
BOAS, Franz, 1996 [1927], *Arte Primitiva*, Lisboa, Fenda.
BOON, James, 1972, *From Symbolism to Structuralism: Lévi-Strauss in a Literary Tradition*, Oxford, Blackwell.
————, 1989, "Lévi-Strauss, Wagner, Romanticism: A Reading-back", STOCKING, G. (org.), *Romantic Motives: Essays on Anthropological Sensibility*, Madison, The University of Wisconsin Press.
CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto, 1983, "Os Povos Indígenas e Seus Direitos: A Declaração de San José", *Anuário Antropológico*, 81.
CLIFFORD, James, 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge MA, Harvard University Press.

————, 1997, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge MA, Harvard University Press.
CLIFFORD, James, e George MARCUS (orgs.), 1986, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press.
COLES, Alex (org.), 2000, "Site-Specificity: The Ethnographic Turn", *de-,dis-,ex-*, 4.
CONNELLY, Frances, 1995, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
DERRIDA, Jacques, 1977, *Escritura e Diferença*, S. Paulo, Perspectiva.
DIAS, Nélia, 1991, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadero (1878-1908)*, Paris, CNRS.
EINZIG, Barbara (org.), 1996, *Thinking About Art: Conversations with Susan Hiller*, Manchester, Manchester University Press.
FABIAN, Johannes, 1983, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nova Iorque, Columbia University Press.
FERNANDES DIAS, José A., 1990, "Uma Definição de Arte para uma Antropologia da Arte", *Ler História*, 20.
————, 1992, *Rethinking Anthropology of Art After the Contemporary Experience of Western Art*, manuscrito.
————, 1999, *"Memórias da Amazônia" na Amazónia... Sociedades Indígenas e Museus Antropológicos*, manuscrito.
————, 2000, "Arte, Arte Índia, Artes Indígenas", *Artes Indígenas: Mostra do Redescobrimento*, São Paulo, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais.
FIRTH, Raymond, 1992, "Art and Anthropology", COOTE, J., e A. SHELTON (orgs.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press.
FISHER, Jean (org.), 1994, *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, Londres, Kala Press.
FOSTER, Hal, 1985, "The 'Primitive' Unconscious of Modern Art", *October*, 34.
————, 1999 [1996], *The Return of the Real*, Cambridge MA, The MIT Press.
GELL, Alfred, 1996, "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps", *Journal of Material Culture*, I (1), 15-38.
————, 1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
GOLDWATER, Robert, 1986 [1938], *Primitivism in Modern Art*, Nova Iorque, Vintage Books.
GRABURN, Nelson (org.), 1976, *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*, Berkeley, University of California Press.
HILLER, Susan, (org.), 1991, *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, Londres, Routledge.
KUPER, Adam, 1991 [1988], *The Invention of Primitive Society: Transformations of an Illusion*, Londres, Routledge.
LAUDE, Jean, 1968, *La Peinture Française (1905-1914) et "L'Art Nègre"*, Paris, Klincksieck.
MacGAFFEY, Wyatt, 1998, "'Magic, or as We Usually Say, Art': A Framework for Comparing European and African Art", SCHILDKROUT, E., e C. KEIM (orgs.), *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.
MALRAUX, André, 1994 [1974], *Picasso's Mask*, Nova Iorque, Da Capo Press.
MARCUS, George, e Michael FISCHER, 1986, *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, The University of Chicago Press.
MARCUS, George, e Fred MYERS (orgs.), 1995, *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press.
McEVILLEY, Tom, William RUBIN, e Kirk VARNEDOE, 1990 [1985], "Doctor Lawyer Indian Chief: 'Primitivism' in 20th Century Art", FERGUSON, Russel (org.), *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*, Cambridge MA, The MIT Press.
McSHINE, Kynaston, 1999, *The Museum as Muse: Artists Reflect*, Nova Iorque, The Museum of Modern Art.
MERRILL, William, E. J. LADD, e T. J. FERGUSON, 1993, "The Return of the *Ahayu:da:* Lessons for Repatriation from Zuni Pueblo and the Smithsonian Institution", *Current Anthropology*, 34 (5).
MILLER, Daniel, 1991, "Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art", HILLER, S. (org.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, Londres, Routledge.
MORPHY, Howard, 1994, "The Anthropology of Art", *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres, Routledge.
MORPHY, Howard, e David ELLIOTT, 1997, *In Place (Out of Time): Contemporary Art in Australia*, Oxford, Museum of Modern Art.
NADELMAN, Cynthia, 1985, "Broken Premises", *Art News*, Fevereiro.
POMIAN, Krzysztof, 1987, *Collectionneurs, Amateurs et Curieux: Paris, Venise: XVI-XVIII Siècle*, Paris, Gallimard.

PRICE, Sally, 1986, "Primitive Art in Civilized Places", *Art in America*, Janeiro.
————, 1989, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, Chicago University Press.
RHODES, Colin, 1994, *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson.
ROSALDO, Renato, 1989, *Culture and Truth: The Remaking of Cultural Analysis*, Boston, Beacon Press.
RUBIN, William (org.), 1984, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., Nova Iorque, The Museum of Modern Art.
SAID, Edward W., 1979, Orientalism, Nova Iorque, Vintage Books.
SCHNEIDER, Arnd, 1993, "The Art Diviners", *Anthropology Today*, 9 (2).
————, 1996, "Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology", *Journal of Material Culture*, 1 (2).
SIMPSON, Moira, 1996, *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, Londres, Routledge.
TAUSSIG, Michael, 1987, *Shamanism, Colonialism and the Wild Man*, Chicago, University of Chicago Press.
WHITTEN, Dorothea, e Norman WHITTEN (orgs.), 1993, *Imagery and Creativity: Ethnoaesthetics and Art Worlds in the Americas*, Tucson, The University of Arizona Press.
ZENGOTITA, Thomas de, 1989, "Romantic Refusion and Cultural Anthropology", STOCKING, G. (org.), *Romantic Motives: Essays on Anthropological Sensibility*, Madison, The University of Wisconsin Press.

José António B. Fernandes Dias

Faculdade de Belas Artes – UL
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1200
Lisboa

ART AND ANTHROPOLOGY
IN THE 20th CENTURY

If the modernist primitivism provided the most visible relationship between anthropology and Western art, the last years of the 20th century witnessed the uprising of a radically different situation. This paper, while arguing that the anthropological study of artistic practices is undissociable from the Western conceptions of art, wishes to take into account these last changes and the ways by which the collaborative and reciprocal relations between artistic work and anthropological work around the figure of the "primitive" have been replaced by a new situation, much more complex and potencially conflictuous. Reviewing the most relevant bibliography on this issue, the paper also introduces some art works that picture the new situation.