

COPIADORA Nº _____
PROF. <i>Pedro Cesarino</i>
CURSO: _____
DISC: _____
ENTR: <i>03103110</i>
QUANT: <i>13 FLS</i>

**Arte Primitiva em Centros Civilizados**  
**Sally Price**

*Tradução de*  
*Inês Alfano*

*Revisão Técnica de*  
*José Reginaldo Santos Gonçalves*

UFRJ  
*Reitor*  
*Coordenador do*  
*Forum de Ciência*  
*e Cultura*  
EDITORA UFRJ  
*Diretora*  
*Editora Executiva*  
*Coordenadora*  
*de Produção*  
*Editora Assistente*

José Henrique Vilhena de Paiva

Afonso Carlos Marques dos Santos

Yvonne Maggie

Maria Teresa Kopschitz de Barros

Ana Carreiro

Cecília Moreira

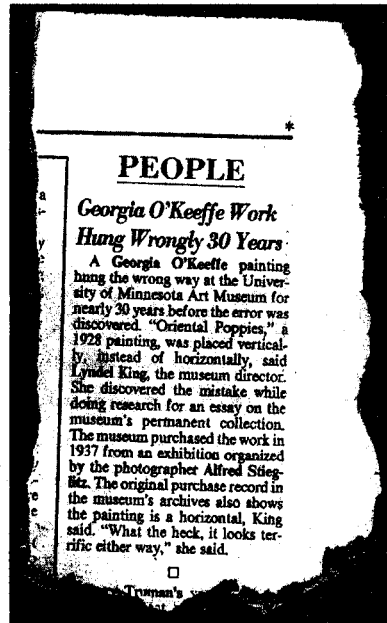
*Conselho Editorial*

Yvonne Maggie (presidente), Afonso Carlos  
Marques dos Santos, Ana Cristina Zahar,  
Carlos Lessa, Fernando Lobo Carneiro,  
Peter Fry, Silvano Santiago

Editora UFRJ  
2000

## Objetos de Arte e Artefatos Etnográficos

O problema da contextualização museológica tampouco está limitado ao caso da Arte Primitiva:



### GENTE

Quadro de Georgia O'Keeffe Pendurado Errado por 30 Anos

Um quadro de Georgia O'Keeffe esteve pendurado na posição errada no University of Minnesota Art Museum por quase 30 anos antes do engano ser descoberto. *Oriental Poppies* (*Papoulas Orientais*), um quadro de 1928, estava pendurado verticalmente, e não horizontalmente, disse Lyndel King, diretora do museu. Ela descobriu o engano enquanto pesquisava o acervo permanente do museu para escrever um ensaio. O museu adquiriu a obra em 1937 numa exposição organizada pelo fotógrafo Alfred Stieglitz. O registro original da compra nos arquivos do museu mostra o quadro na posição horizontal, disse King. "Com os diabos, o quadro é fantástico em qualquer posição", disse.

A reação "Com os diabos" ao quadro de O'Keeffe poderia ter sido igualmente bem aplicada a uma porta entalhada em motivos vazados numa exposição de arte africana e afro-americana na Yale Art Gallery no final dos anos 1960. Suspensa à altura dos olhos e iluminada por trás, a peça foi identificada como uma janela, apesar de tal conceito arquitetônico não existir na aldeia sul-americana onde ela havia sido criada. Os visitantes da exposição acharam-na bonita assim mesmo.

O quanto deveríamos nos preocupar em manter o conhecimento das intenções originais dos artistas quando exibimos seus trabalhos? E será que a Arte Primitiva difere da Arte Ocidental neste aspecto? Vimos, aqui, trazer um abacaxi que merece ser descascado por todo diretor de museu que exerce influência sobre a apresentação de objetos "exóticos".

Para exposições que apresentam objetos *como arte*, a definição implícita do que deveria "acontecer" entre o objeto e o observador é relativamente constante; a tarefa/prazer do visitante do museu, tanto para objetos Primitivos quanto para objetos Ocidentais, é concebida, em primeiro lugar e antes de mais nada, como uma experiência sensorio-emocional, e não de cunho cognitivo-educacional. Como observou um autor, a contextualização da arte através de textos didáticos ofende "aqueles que consideram que a obra-prima é mais importante do que o significado que ela tem para o não-iniciado e (...) aqueles que gostam de tornar puros seus estimulantes estéticos" (Lynes, 1954, p. 261).

Para estas mesmas exposições, a principal distinção entre objetos Ocidentais e Primitivos é que somente os primeiros são apresentados como tendo sido criados por indivíduos identificados nominalmente em momentos específicos de uma história de estilos artísticos, filosofia e comunicação em evolução. Desta forma, o *status* da arte Ocidental como parte de uma história documentada da civilização (com nomes, datas, revoluções políticas, renascimentos culturais e religiosos e assim por diante) é reconhecido (sinalizado), mesmo que a elaboração de detalhes esteja reservada a outros contextos (catálogos, textos de história da arte, palestras acadêmicas, revistas de arte, etc.).

No caso da maioria das exposições que apresentam objetos como *etnografia*, informações a respeito de funções técnicas, sociais e religiosas são elaboradas, apagando assim a noção de que a qualidade estética do objeto possa “falar por si” – ou antes, apagando toda noção de que o objeto possua qualquer qualidade estética que mereça ser transmitida. Nesta forma de apresentação, o observador é convidado a elaborar uma compreensão do objeto com base na sua etiqueta, em lugar de reagir a ele através de uma absorção sensório-emocional das suas qualidades plásticas. Em termos da natureza do texto, a ênfase no distanciamento cultural entre o observador e o objeto substitui a atenção dada ao seu lugar dentro de um arcabouço histórico documentável.

No caso da Arte Primitiva, parece que uma situação do tipo “ou isto ou aquilo” limita o conteúdo da maioria das etiquetas de museus. As exposições tendem a apresentar os objetos ou como obras de arte (quando o padrão é se utilizar um texto tipo “coleira”, com o nome e endereço do proprietário) ou como artefatos etnográficos (caso em que sua origem geográfica, manufatura, função e significado esotérico são longamente elucidados).

Ao olharmos para objetos de arte com tipos de “identidades” perceptivelmente diferentes, detectamos uma tendência na qual o valor percebido (uma combinação de fama artística e avaliação financeira) é inversamente proporcional à quantidade de detalhes nos textos que os acompanham. Um “objeto etnográfico”, no caso de museus antropológicos, em regra abarrotados, é tipicamente explicado através de um texto extenso que objetiva iniciar o público no esoterismo de sua produção, uso, papel na sociedade e significado religioso. Se o mesmo objeto for selecionado para um museu de arte, normalmente seu valor financeiro cresce, sua apresentação espacial torna-se mais privilegiada (ou seja, diminui a quantidade desordenada de peças competindo por espaço), e quase todas as informações didáticas desaparecem. O distanciamento de um objeto, tanto de outros objetos quanto de uma contextualização prolixa, traz em si uma forte implicação de Valor. Não há dúvida

de que este é o princípio reconhecido e utilizado pelos *marchands* quando mostram suas coleções, nas quais cada peça traz somente uma pequena etiqueta adesiva com um número que os clientes podem utilizar para saber, discretamente, o preço de um item específico que estejam pensando em adquirir.<sup>1</sup> O *continuum* que vai de artefato etnográfico a objeto de arte está claramente associado, na mente das pessoas, a uma escala de valor monetário crescente e a um deslocamento daquilo que serve como base de avaliação do objeto, do funcional (no seu sentido mais amplo) para o estético; em termos de sua apresentação, tudo isso está relacionado a uma contextualização escrita de caráter cada vez mais criptográfico.

Dada a diferença de familiaridade cultural, no caso do público Ocidental, em relação à arte Ocidental e à Primitiva, não ficamos completamente surpresos quando as etiquetas que acompanham os objetos fornecem informações didáticas mais extensas para aqueles objetos derivados de sociedades “exóticas”; isto é, existe um fundamento lógico para explicar uma máscara gelede em maiores detalhes do que, digamos, um quadro do século XX mostrando banhistas numa praia da França. Parece perfeitamente aceitável, por exemplo, que uma escultura no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris tenha uma etiqueta com nada mais que o nome da obra, do artista e as datas: “*Hommage à Chagall / Pau Gargallo (1881-1934)*”. Neste caso, é razoável que os curadores esperem do público, além da fruição da peça no que diz respeito às suas formas, uma interpretação da intenção do artista; a fita em espiral que delimita uma cabeça vazada e a efêmera figura feminina que flutua como um sonho no espaço interior por ela formado constitui uma conexão suficientemente óbvia com a obra de Chagall, de modo a dispensar qualquer exegese. Em contrapartida, uma explicação sobre a relação entre o título da obra e a forma específica pela qual a cabeça foi executada seria bastante útil a um aborígene australiano que a estivesse apreciando; e um Ocidental frente à obra de um artista da Nova Guiné provavelmente precisaria do mesmo tipo de ajuda para entender alusões que, aos olhos “indígenas”, são igualmente óbvias.

Contudo, a preocupação com a quantidade de informação que o público pode suprir por si só não é, em geral, o critério responsável pela escolha entre etiquetas minimalistas e discursos didáticos; não é sempre que se apresenta a Arte Ocidental com etiquetas minimalistas e a Arte Primitiva com textos exaustivamente etnográficos. Mais do que a identidade cultural do *objeto*, o fator decisivo é, geralmente, a identidade do museu. Artefatos do tipo que lotam o Musée de l'Homme, em Paris, estão também expostos no Musée des Arts Africains et Océaniens da mesma cidade; muitas peças poderiam ser transferidas de um para o outro, quase sem que isso fosse notado. A mesma redundância de peças existe entre o American Museum of Natural History de Nova York e o Center for African Art, assim como em museus de outras cidades em todo o mundo. Contudo, sugere-se aos visitantes destes lugares – através de uma variedade de insinuações que vão desde a iluminação, até a disposição no espaço, ao agrupamento e assim por diante, porém mais diretamente através da etiqueta de identificação – que um grupo de objetos representa artefatos de modos de vida exóticos ou selvagens e que o outro representa obras de arte de primeira classe, às vezes até “obras-primas”.

O Museum of Primitive Art de Nova York foi uma iniciativa pioneira na apresentação de obras Primitivas como *arte*, e a forma como as peças foram expostas deixava claro a filosofia que lhe era subjacente. Como observou um crítico,

as artes Primitivas, quando não são apresentadas como se fossem a coleção de pontas de flechas de um escoteiro, em geral são imersas em ráfia, dispostas sob lâmpadas em cores étnicas e com um fundo musical especial, ao som de estalos e bongôs.

Mas continuamos sendo inevitavelmente quem somos e qualquer salto da imaginação pode nos levar somente mais para dentro de nós mesmos – ou a uma falácia patética.

O Museum of Primitive Art opera com a idéia simples, mas brilhante, de aceitar esta verdade. Julga suas aquisições e acervos através de padrões estéticos

modernos. Em outras palavras – através do que parece melhor aos olhos mais bem informados. Não tenta o ato impossível de colocar-se na mente dos artistas primitivos, nem tenta reviver o senso de sangue e de mágica que originalmente caracterizava tantos objetos do seu acervo. O Museu joga aberto. (Hess, 1968, p. 27)

A defesa da descontextualização pode ser encontrada onde quer que o valor da Arte Primitiva tenha sido fomentado por interesses externos. Adrian Marrie (1985, p. 17) chamou a atenção para uma discussão desencadeada por Ann Stephen (1980), quando observou, falando acerca da arte aborígine da Austrália, que “a ignorância do significado da cultura aborígine é preservada como um valor positivo”, e citando as palavras de Margaret Preston, “a mãe do *kitsch* australiano”: “O estudante deve tomar cuidado para não se preocupar tentando entender quais mitos o escultor pode ter tentado ilustrar. A mitologia e o simbolismo religioso não são importantes para o artista, somente para o antropólogo”. Marrie também cita opiniões semelhantes de J. A. Tuckson, que exalta a exposição de objetos em galerias de arte (em oposição aos museus antropológicos) por permitir que as pessoas “apreciem a arte visual sem qualquer conhecimento de seu significado e objetivo original específico” (Tuckson, citado em Marrie, 1985, p. 17).

Existem esquemas hierárquicos definidos na escolha da forma de apresentação de um objeto de origem Primitiva, mas estes não têm sido sempre os mesmos ao longo do tempo. Michel Leiris uma vez me descreveu como, quando o acervo do Musée Trocadéro foi reinstalado no Palais de Chaillot (construído em 1937 no mesmo local e marcando a fundação do Musée de l'Homme), os objetos foram dispostos em austeras caixas de metal, e acompanhados de exaustiva contextualização etnográfica, porque havia um desejo explícito de enfatizar que a antropologia era uma *ciência* verdadeira; etiquetas cada vez mais didáticas permitiam, assim, que os objetos fossem promovidos da categoria de curiosidades à de espécimes científicos. No decorrer das últimas décadas, tendo-se tornado menor a preocupação com o *status* da antropologia como ciência, é mais freqüente que o prestígio de peças

específicas seja elevado através da *redução* do texto da etiqueta; objetos etnográficos tornam-se obras-primas da arte mundial no momento em que perdem sua contextualização antropológica e são considerados capazes de sustentar-se puramente pelo seu próprio mérito estético.

A insistência popular em diferenciar Artefatos Primitivos de Arte Primitiva, que, implicitamente, atribui a esta um *status* mais elevado (assim como, é claro, um valor financeiro correspondentemente maior) é evidente em toda a literatura popular contemporânea. Kenneth Murray, por exemplo, teria criticado um colecionador que ofereceu artigos de arte iorubá ao Nigerian Museum porque a “qualidade artística” deles era “demasiado elevada” para um museu que representava “uma coleção etnográfica, não uma galeria de arte” (Allison, 1973, p. 67). O editor da *African Arts* demonstrou estar de acordo com esta mesma divisão hierárquica ao escrever:

Sem dúvida uma enorme quantidade de exemplos magníficos das artes da África tem sido exibida por muitos anos, mas os objetos encontravam-se em meio à mistura habitual de lanças, tecidos e utensílios de cozinha que, muitas vezes, caracterizam as mostras antropológicas em museus. A mudança na sua apreciação deve ter se dado em parte nos nossos olhos; no modo como agora escolhemos examinar estas obras – como obras de arte, como formas de comunicar a experiência estética essencial *em vez de* como simples evidência de como vivem outras pessoas no mundo. Agora, podemos reagir com a nossa consciência de beleza e não com a nossa curiosidade social. (Anônimo, 1971, p. 5, o grifo é meu)

Através da expressão “em vez de”, as experiências estéticas e a beleza não são *associadas* à evidência etnográfica e à curiosidade social, mas colocadas em oposição a estas. Na mesma intenção de separar a sensibilidade estética da antropológica, uma matéria na coluna de lazer do *New York Times* comentou que “a nova exposição do African-American Institute (...) procura trazer à tona a beleza, e não a antropologia, dos objetos” (29/9/1984, p. 10). E Paul Richard demonstrou ter consciência desta divisão quando escreveu que o curador da mostra *Primitivismo* do MOMA, William Rubin, “não é um antropólogo. O que ele busca é a

qualidade” (1984a, p. H8). De fato, Rubín mencionou que o fracasso em estabelecer esta fronteira era, basicamente, o que impedia que os etnógrafos de campo coletassem objetos artísticos de importância: “como os etnógrafos em geral não distinguem arte de artefato (...) a maioria dos objetos que trouxeram com eles têm pouco ou nenhum interesse artístico” (1984, p. 21).

Para as pessoas que *realmente* traçam uma linha divisória entre arte e artefato da forma como Rubin gostaria que fosse, e que desejam o reconhecimento da arte verdadeira independentemente da sociedade que a tenha criado, a tarefa torna-se semelhante a uma missão de salvamento. Susan Vogel situou a exposição de abertura do Center of African Arts nesta categoria quando escreveu que

entre os milhares de espécimes etnográficos do Musée de l'Homme há muitas obras de arte e, entre estas, um número menor de obras-primas. Este livro é uma seleção destas obras (...) o Musée de l'Homme há muito tempo reconheceu que havia obras de arte escondidas entre os espécimes etnográficos em suas galerias. (Vogel e N'Diaye, 1985, p. 11)

Os Ocidentais aceitam total responsabilidade pela identificação destas peças da manufatura Primitiva, raras e escondidas, que personificam a Qualidade Estética. Embora os estudiosos ocasionalmente coloquem critérios estéticos indígenas ao microscópio para conduzir estudos sociais científicos, é raro que se peça aos habitantes de aldeias africanas que informem aos organizadores de exposições quais as máscaras que merecem o rótulo de “obra-prima”, e os índios da América do Sul raramente atuam como consultores sobre quais os cocares de penas que merecem ocupar a posição central da exposição. De fato, freqüentemente afirma-se que os próprios artistas (assim como os antropólogos criticados por Rubin) não estão atentos às distinções estéticas que definem a verdadeira arte. Henri Kamer racionalizou este ponto de vista, alegando que a arte africana “não foi concebida como tal pelo seu criador. O ‘objeto’ criado na África (...) torna-se um ‘objeto de arte’ quando da sua chegada à Europa” (1974, p. 33). Daniel Thomas

observou a mesma opinião vigente em outra parte do mundo quando comentou que “A arte aborígine da Austrália tornou-se arte, no que concerne ao mundo artístico europeu-australiano, nos anos 1940. Antes disso, ela era antropologia” (citado em Marrie, 1985, p. 17). E Jacques Maquet, que endossa a distinção de André Malraux entre “arte por objetivo” e “arte por metamorfose” (1986, p. 18), situa a Arte Primitiva nesta última categoria, afirmando enfaticamente: “Os objetos que chamamos de ‘arte primitiva’ não eram arte para aqueles que os fizeram (...) Na realidade construída por homens e mulheres do mundo sem escrita, a arte não era nem uma categoria lingüística nem uma prática social” (1986, p. 66).

No final, a questão da quantidade de informação que deve ser fornecida a respeito das obras de arte deve depender de uma avaliação do que se passa na mente dos artistas e do público. Em última instância, temos de lidar com a intenção do artista, com a reação do público, e pensar até que ponto a apreciação artística necessita de uma conexão significativa entre estas duas coisas. Os artistas têm controle consciente das escolhas estéticas que fazem? Ou será que estão produzindo objetos numa certa combinação de comportamento instintivo e tradição herdada? E existe uma diferença, neste aspecto, entre artistas Ocidentais e Primitivos? Para o público de obras de arte, será que a discriminação estética depende da maestria de princípios aprendidos e de uma contextualização social, cultural e histórica? Ou a discriminação depende, em grande parte, do gosto inato e do bom olho? E as artes Ocidentais diferem das Primitivas neste aspecto? Estas perguntas foram levantadas e parcialmente discutidas nos capítulos anteriores; eu gostaria de, agora, voltar a elas, prestando atenção especial às formas pelas quais as idéias mais comuns a respeito da distinção entre artistas Primitivos e Civilizados influenciam a apresentação dos seus respectivos produtos no contexto de museus e galerias.

Começando pela intenção do artista, vamos considerar se os respectivos *modi operandi* dos artistas Primitivos e dos artistas Civilizados

distribuem-se de modo diferente, num *continuum* que vai da maestria consciente à expressão irrefletida. Michael Baxandall, ao escrever sobre obras de criação europeia, afirma que “por trás de um quadro de qualidade superior, imagina-se que exista uma organização superior – sensorial, emocional, construtiva” (1985, p. 135). Toda a crítica de arte Ocidental baseia-se na crença de que, até certo nível (discutível) de consciência, o artista faz escolhas motivadas quando cria uma obra de arte de uma certa maneira, com a inclusão de certos detalhes e não de outros, com luz e sombras, ângulos de perspectiva, combinações de cores, e assim por diante, tudo contribuindo para um efeito *planejado*. Para citar um único exemplo, a análise que Michael Fried faz do *Gross Clinic* (1985) de Thomas Eakins é importante precisamente porque consegue especificar formas nas quais a intenção do artista, que se imaginava anteriormente estar limitada à escolha do tema e a um comprometimento amplo com o realismo, na verdade estendia-se, de modo sutil e complexo, para abarcar numerosos detalhes da composição e ligava este quadro a outras obras do mesmo artista que poderiam parecer, à primeira vista, independentes.<sup>2</sup>

Mas a premissa básica da intencionalidade não é estendida a todos os artistas. Segundo comentou um visitante à Ala Rockefeller, Picasso era diferente dos artistas Primitivos porque “mesmo quando desenhava três olhos, ele sabia o que estava fazendo” (Novack, 1982). Um ingrediente comum na concepção Ocidental da Arte Primitiva é a idéia de que esta é produzida de modo mais espontâneo e menos refletido – com menos intencionalidade artística – do que as obras de autoria Ocidental. Os artífices africanos, oceânicos e indígenas americanos podem estar preocupados com a eficácia ritual das suas criações, prossegue a argumentação, mas não reconhecem nem as opções estéticas à sua disposição nem as conseqüências estéticas das escolhas que fazem, e, no final, nem consideram que aquilo que estão produzindo seja “arte”. Algumas afirmações deste ponto de vista são apresentadas como expressões de liberalismo e ausência de preconceitos, defendendo que

a categoria de “arte” é um constructo exclusivamente Ocidental e que esperar que o mesmo aconteça entre os povos Primitivos é uma falácia etnográfica. Mas a conveniência desta conclusão, que dá aos Ocidentais total controle sobre o julgamento estético das artes do mundo, com base na idéia de que seria culturalmente inadequado invocar concepções estéticas indígenas, pode levar muitas pessoas a adotá-la de forma um tanto precipitada. Exatamente do mesmo modo como considerar as artes exóticas como “anônimas” liberta os Ocidentais da árdua tarefa de determinar e reconhecer a autoria individual de peças específicas, afirmações de que os Primitivos não têm nenhum conceito correspondente à nossa noção de “obra de arte” dispensa-nos da necessidade de levar a sério os arcabouços *estéticos* indígenas.

As opções disponíveis tornam-se, assim, extremamente nítidas e bem definidas. Uma opção é apresentar um dado objeto no seu contexto antropológico, juntamente com outros artefatos semelhantes, e torná-lo acessível ao público através de textos didáticos que expliquem a sua manufatura, o seu papel na vida tradicional da comunidade e o seu significado social ou religioso. A segunda opção é dar ao objeto seu próprio pedestal ou estojo, indicando aproximadamente o continente ou arquipélago onde foi coletado e, pelo simples fato de deixar que o objeto “fale por si só”, conceder-lhe um lugar na elite das obras de arte que são aceitas com base no seu puro mérito estético.

Uma vez que um objeto seja inserido nesta segunda categoria (ou seja, uma vez que seja definido como arte e não como artefato), a lógica pela qual ele mereceria uma contextualização mais extensa do que uma obra de origem Ocidental passa por uma inversão interessante. Como espécime etnográfico, uma máscara ioruba, um totem kwakiutl ou um bastão de dança da Ilha de Páscoa, precisa, para ser apreciado pelos visitantes de museus, de um texto explicativo mais detalhado do que, digamos, *Os Comedores de Batata* de Van Gogh. Como obra de “arte”, no entanto, ele pode precisar ainda menos, se aceitamos certas idéias preconcebidas a respeito das culturas Ocidentais e Primitivas. Para as

pessoas que consideram Van Gogh um artista criativo individual, que viveu num determinado momento histórico e que até possui (graças a seus auto-retratos) uma presença visualmente imaginável, cujos conflitos pessoais e relações familiares são, genericamente, mais ou menos conhecidos, e cuja criação artística total é concebida como um todo coerente, relacionada à criação de outros artistas igualmente bem documentados, existe um fundamento lógico para se tentar explicar suas “intenções” artísticas, suas escolhas estéticas, o desenvolvimento de um período da sua vida a outro, entre outras questões de interesse da história da arte. Por outro lado, uma kachina – cujo “significado indígena” (que inclui considerações tecnológicas, religiosas e sociais, mas não considerações estéticas) foi esquecido no museu antropológico, e cujo criador “anônimo” é visto como tendo trabalhado a partir de emoções cruas em combinação com tradições antiqüíssimas da comunidade, excluindo a reflexão artística ou a solução inovadora de problemas de *design* – é um objeto sobre o qual é difícil saber o que dizer em termos de uma exegese com base na história da arte. Frente a tal objeto, pouco nos resta além de comungar com sua beleza universal – envolvente, inarticulável e misteriosa.

E é isto o que, de fato, acontece. A “mística” que envolve a comunhão entre a grande arte do mundo e os grandes conhecedores de arte do mundo intensifica-se no caso da Arte Primitiva, pois esta, no seu papel de objeto de arte, parece ser mais adaptável do que as artes Ocidentais a deixar-se destilar numa essência estética livre de contexto. Vamos ouvir alguns depoimentos pessoais para capturar o sabor desta experiência tão especial.

Existem forças interiores na vida de uma pessoa que, às vezes, parecem não ter qualquer relação com o pensamento consciente. Pode-se dizer isto tanto da fruição da arte quanto da sua criação.

Boa parte daquilo que se denomina de arte primitiva foi criada como uma reação direta a sentimentos poderosos. Minha apreciação tem sido uma reação direta ao poder e à beleza desta criação – com diferentes formas e criada por diferentes

povos – mas sempre uma expressão daquelas forças interiores interpretadas com uma sinceridade irresistível e uma beleza simples (...)

Eu tive a sorte de conseguir adquirir – imagino que por osmose – uma apreciação e uma fruição da arte em várias formas. Não o fiz através do esforço intelectual consciente da minha parte, nem pela disciplina. Assim, a arte primitiva nunca me pareceu algo estranho. (Nelson Rockefeller, in Newton, 1978, p. 19)

[Da primeira vez que vi esculturas africanas,] senti um entusiasmo estranho, mesclado com ansiedade.

Esta sensação, que combinava prazer e dor, nunca esqueci. Embora não soubesse, naquele momento, o que havia acontecido comigo, reconheci que era uma experiência poderosa, talvez até arrebatadora (...), cuja qualidade eu não conseguia definir (...) O que me emocionou tão profundamente naqueles dias, eu não sabia. Não tinha qualquer conhecimento ou informação a respeito das origens da arte africana (...) O aspecto plástico das obras africanas “falou-me” coisas, sem que eu soubesse nada sobre a coordenação daquelas formas emocionantes (...) somente hoje percebo que encarei aquelas obras de arte do ponto de vista fenomenológico, ou seja, sem qualquer pressuposição ou informação *sobre* elas. Coloquei-me frente a elas, fui exposto a elas no momento em que surgiram no meu campo de visão. (Segy, 1975, p. 3, grifo do autor)

No mesmo espírito, Werner Muensterberger argumentou:

Como observadores de obras de arte e de concepções imaginativas, não podemos nos prender à idéia do significado a elas atribuído ou documentado. Nós nos veríamos confinados a um rígido determinismo, conforme o estabelecido pelo saber tribal (...) nossa reação a estas obras de arte está inextricavelmente entrelaçada à contribuição dada a estes objetos pelo reino do nosso próprio inconsciente (...) A intenção da arte tribal, sendo ela pré-cognitiva, muitas vezes transcende uma descrição concreta. Além disso, buscar indícios, ou seja, a idéia ou as idéias originais por trás destes exemplos, pode talvez nos afastar dos nossos próprios sentimentos estéticos. (1979, p. 9 e 10, ver também Kamer, 1974, p. 38, citado no capítulo “A Mística do Conhecedor de Arte”)

E finalmente, Jacques Maquet, antropólogo da UCLA, fala de uma variação desta abordagem, matizada pelas técnicas de meditação que aprendeu como interno de mosteiros budistas no sudeste asiático e que fez lembrar, a pelo menos um dos seus leitores, a moda de “experiências

fora do corpo” dos anos 80, como endossadas por Shirley MacLaine e parodiadas por Garry Trudeau. No seu estado contemplativo, ele descreve como foi elevado “para fora da minha habitual corrente de pensamentos, preocupações e sentimentos” (1986, p. 29), e isto representa um pré-requisito necessário à experiência estética: “A contemplação da arte requer o silêncio das atividades discursivas; a contemplação não é compatível com uma atitude analítica” (1986, p. 33). Maquet cultivava estes poderes de “atenção pura” para a contemplação de qualquer coisa, desde esculturas abstratas de Calder e quadros de Pollock, a budas do Sri Lanka e corpos curvilíneos de nudistas ao sol (1986, p. 29, 80-82, 112, 137).

Após alguns minutos de contemplação estética, fui atingido pela vitalidade interior transmitida pelas formas. Era como se uma força irradiasse da escultura. Meu corpo tomou uma posição análoga à da escultura, minha respiração tornou-se mais lenta, mais profunda e mais regular. Meus olhos se focaram no seu centro visual, a parte inferior do abdômen, ponto escolhido por muitos praticantes de meditação como o local onde se percebe cada inalação e exalação. Tive a percepção visual da concentração mental. A escultura era um símbolo de concentração mental, e a escultura tornou isto visível. A escultura era a própria concentração mental. E esta percepção me fez vivenciar uma experiência de concentração mental.

Enquanto eu passava por esta experiência, a percepção da força concentrada não foi nem mesmo verbalizada, e muito menos analisada. O que descrevo acima é a experiência-lembrada; durante a experiência-vivida, não utilizei palavras. A percepção foi pura intuição. (1986, p. 112)

Já deve ter ficado claro que os meus diversos envolvimento como etnógrafa e curadora de exposições levam-me a nutrir algumas dúvidas a respeito da natureza destes contatos silenciosos entre objetos Primitivos e observadores Civilizados. Como Paul Richard gentilmente comentou, “talvez todas as obras-primas tribais, e todas as grandes obras de arte de qualquer cultura, tenham um quê em comum – ‘Eu sei quando o vejo’ –, que conhecedores perspicazes conseguem detectar. Talvez sim, talvez não” (1984b, p. K2). E David Attenborough utilizou uma



analogia bem justificada com as artes literárias para levantar a mesma questão:

Ninguém julgaria um poema numa língua estrangeira inteiramente em termos de suas qualidades formais de métrica e rima, não importa o quão sedutoras ou engenhosas estas possam parecer. Seria quase tão injusto limitar uma apreciação do Casal Primordial (uma escultura dogon ilustrada no seu texto) a uma consideração sobre as suas características geométricas. (1976, p.138)

O ponto crucial do problema, como eu o vejo, é que a apreciação da Arte Primitiva tem sido quase sempre apresentada em termos de uma escolha falaciosa: uma opção é deixar o olho esteticamente discriminante ser o nosso guia, com base em algum conceito indefinido de beleza universal; a outra é enterrarmo-nos no "saber tribal" para descobrir a função utilitária ou ritual dos objetos em questão. Estes dois caminhos são geralmente vistos como contrários e incompatíveis, especialmente no contexto da exibição em museus onde, como já vimos, espera-se que os curadores escolham entre a "beleza" e a "antropologia" do seu material.<sup>3</sup>

Eu proporia a possibilidade de uma terceira concepção, que se situa em algum ponto intermediário entre estes dois extremos e pode refletir uma imagem mais realista tanto da natureza da experiência estética quanto da natureza da arte nas sociedades Primitivas. Esta concepção requer a aceitação de dois princípios que, até o momento, não gozam de ampla aceitação entre os membros educados das sociedades Ocidentais.

Um princípio é o de que o "olho", mesmo o do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural Ocidental.

O segundo princípio é que muitos Primitivos (incluindo tanto artistas quanto críticos) também são dotados de um "olho" discriminante – igualmente equipado com um dispositivo ótico que reflete a sua própria educação cultural.

No arcação destes dois princípios, a contextualização antropológica representa não uma explicação tediosa de costumes exóticos que

compete com a "pura experiência estética", e sim um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura. Ao aceitar que as obras de Arte Primitiva são dignas de serem exibidas ao lado das obras dos mais distintos artistas de nossas próprias sociedades (como deixam claro recentes exposições nos principais museus de arte em todo o mundo), a nossa próxima tarefa consiste em reconhecer a existência e a legitimidade dos arcações estéticos dentro dos quais elas foram criadas. A contextualização não mais representaria uma pesada carga de crenças e rituais esotéricos que afastam da nossa mente a beleza dos objetos, e sim um novo e esclarecedor par de óculos.

As diferenças e semelhanças entre a Arte Moderna e a Arte Primitiva têm sido destacadas pela atenção e análise acadêmicas em várias dimensões – características formais, tipos de realidade (ou seja, visível, conceitual ou simbólica) que tentam capturar, e seus respectivos papéis nas sociedades que as produziram. Mas a comparação ainda não levou em consideração (até onde sei) o papel das noções Ocidentais acerca de "autenticidade".


Boa parte da conceituação qualitativa das coisas que nós do Mundo Ocidental tendemos a tomar como certas estabelece uma relação entre "originais" e suas "cópias", na qual aqueles têm maior legitimidade e valor do que estas. Um Rembrandt autêntico é melhor do que um falso; o diamante Hope é melhor do que a sua imitação em cristal; uma escultura feita a cinzel é melhor do que sua duplicata feita num molde de gesso; uma certidão de nascimento escrita à máquina é melhor do que a sua fotocópia. O que separa os "originais" dos seus competidores é sua precedência temporal e seu maior valor. Sem um reconhecimento de valor, não haveria razão para se criar uma cópia; e por definição, uma cópia só pode ser feita depois do original.

Nós certamente reconhecemos a excelência de cópias bem feitas. As cópias de peças em ouro feitas por Reinhold Vasters são reconhecidas por seu refinamento; um editor de livros pode ser parabenizado

por uma reprodução colorida do teto da Capela Sistina; e distribuidores de roupas às vezes nos recordam da perfeita respeitabilidade de uma imitação de boa qualidade:

**BVLGARI**  
HOTEL PIERRE 2 EAST 61st STREET NEW YORK CITY  
TEL. (212) 496 0086  
ROMA GENEVE MONTE CARLO PARIS

**Guess which is the \$800 designer beaded top and which is the \$80 vintage original.**



**THE ANTIQUE BOUTIQUE**  
largest and best VINTAGE CLOTHING store in the world  
712-714 Broadway, New York, N.Y. 10003 (212) 460-8536

**INNOVATION LUGGAGE**  
All Tote  
Now until Christmas  
17 Innovation stores...  
NYC—2nd Ave. of 42nd St.  
(212) 599-2998

Em cada caso, contudo, é o original que fornece o padrão; o original é, por definição, superior até mesmo à mais inteligente e esmerada das cópias. O objetivo do copião é chegar tão perto do original que a distância que os separa passe despercebida. Mas a distância está sempre lá, e o original é sempre o vencedor reconhecido; só ele é considerado “autêntico”. Tudo o que a cópia pode oferecer como compensação para seu status de segundo lugar é a sua disponibilidade imediata ou um preço menor.


Adivinhe qual das duas blusas é o modelo exclusivo e qual é a cópia.

Levando-se em conta que a compreensão Ocidental da relação entre Arte Primitiva e Arte Moderna inclui o reconhecimento de algum tipo de imitação artística (o que explica a importância de se determinar, por exemplo, a data exata da visita de Picasso ao Musée Trocadéro e que objetos ele viu lá), não nos surpreende que também estas artes tenham sido comercializadas numa justaposição do tipo “adivinha qual é qual”:

NEW YORK TIMES, SUNDAY, SEPTEMBER 5, 1983

**ART SHOWCASE** Exhibitions Auctions

**The Museum of Modern Art**



**Which is “primitive”? Which is “modern”?**

And the real question, of course, is “How do they relate to each other—and use to them?”

Now, for the first time, we can fully explore these fascinating questions in an exciting and enlightening new exhibition, “Primitivism” in the 20th Century: Affinity of the Tribal and the Modern.”

In over 350 works—150 modern and 200 tribal—we can now get a definitive view of the similarities and differences, the influences and affinities, which have intrigued us for nearly a hundred years. It is a show which sheds new light on, and challenges much of our “received wisdom” about both “primitive” and “modern” and their relation to each other. It may be the first exhibition you’ve ever seen which asks and answers so many questions about our art—and ourselves. And you’ll find it at...

The Museum of Modern Art, 11 West 83rd Street  
September 27, 1984 to January 18, 1985  
Daily and Weekends 11-6 pm, Thursday 11-9 pm, Closed Wednesday

**Philip Morris Incorporated**  
It takes art to make a company great.  
Museum of Primitive Art, 11 West 83rd Street, New York, NY 10024  
and Philip Morris Inc., 100 East 42nd Street, 10th Floor, New York, NY 10017  
Philip Morris Inc. and Philip Morris Inc. are equal opportunity employers.  
© Philip Morris Inc. 1983

**DARBY HART**  
Paintings  
Oct 9 - 29  
Galler & Co.  
NEW YORK, 794-0930

Oil Paintings and Sculptures  
“Face to Face with the American West”  
by Gregory Pierlo  
September 10th - 21st  
8:30 A.M. to 5:00 P.M.  
The Manhattan Savings Bank  
385 Madison Avenue  
(Corner of 47th Street)  
New York, New York

Public Programs at M

Qual delas é “primitiva”? Qual é “moderna”?

Às duas blusas e às faces distorcidas é dado idêntico tratamento publicitário, zombando de nós com suas semelhanças e sugerindo que, de alguma forma, elas constituem pares. Em cada caso, a charada é proposta, as duas alternativas são mostradas lado a lado, e a resposta é dada na parte inferior da página, de cabeça para baixo. Cada anúncio pretende converter leitores em consumidores.

Olhando mais de perto para o par Picasso/Primitivo, contudo, começamos a entender que o anúncio brinca com o formato-padrão da adivinhação original/cópia, expondo um paradoxo intrigante. Isto porque o gênio artístico de Picasso permitiu, aos olhos Ocidentais, que sua "cópia" superasse o "original" que lhe servira de modelo. As duas obras são, pelo simples fato de estarem sendo expostas no Museum of Modern Art, reconhecidas como obras-primas artísticas; imagina-se que a diferença crucial entre elas, da mesma forma como as duas mulheres ilustradas no capítulo "A Mística do Conhecedor de Arte", uma *chamosa* e outra que *fazia charme*, seja mais uma questão de intenção subjacente do que de aparência visual. De que modo então, os autores do anúncio esperam que associações de originalidade, valor, gênio artístico e autenticidade se distribuam por estas duas imagens nas mentes dos leitores? De certa forma, a imagem de Picasso é colocada no papel de "original", com a máscara africana representando um segundo lugar surpreendentemente próximo, cujo *status* depende de sua afinidade com a obra-prima reconhecida. Historicamente, a máscara africana surgiu primeiro e Picasso foi influenciado por ela; mas para os visitantes em potencial do Museum of Modern Art, o nome e a fama de Picasso são muito anteriores, e é a máscara africana que lhes está sendo apresentada pela primeira vez. A história da criação e a história da apreciação estão, neste caso (assim como no caso da Arte Moderna e da Arte Primitiva de um modo geral), inversamente relacionadas. A Arte Primitiva tem o seu *status* elevado ao ser mostrada no contexto da Arte Moderna; o procedimento contrário (ou seja, uma mostra que apresentasse Arte Moderna num museu antropológico) não teria o mesmo efeito. A Arte Moderna reclama os

títulos de autenticidade e o *status* de obra-prima, e boa parte da admiração popular pela Arte Primitiva baseia-se em associações características que atraíram nosso interesse pela primeira vez através da obra de artistas Ocidentais do século XX.

Muitos leitores dos parágrafos acima já terão rejeitado a discussão neles levantada, argumentando que não se pode afirmar que Picasso "copiou" a obra de seu colega africano, e sim que se inspirou nela, o que é muito diferente. É claro que isto é verdade. Mas a documentação da história da arte e a comercialização de exposições de arte são duas coisas diferentes, e esta última está muito mais próxima da consciência popular. Ao escolher este formato específico, a agência de propaganda encarregada de promover a Philip Morris e a exposição do MOMA manipulou de modo inteligente um expediente de publicidade que se baseia na noção de valor comparativo entre produtos concorrentes. Espera-se que os leitores fiquem impressionados ao perceberem que estes dois objetos de arte são tão parecidos. Colocada no contexto da seção de anúncios de um jornal, a similaridade entre imagens justapostas não pode significar outra coisa além de um valor comparativo. E se o *status* de um dos dois objetos depende do fato de ele ser reconhecido como praticamente "tão bom quanto" o outro, certamente não será o Picasso, pois Picasso já está suficientemente estabelecido na mente do público por seu próprio mérito, tornando inimaginável que se lhe atribua um *status* "tão-bom-quanto".

Assim, é a máscara africana que é maravilhosa por ser "tão boa quanto" o Picasso.

O problema do valor relativo da arte de sociedades diferentes existe em pelo menos duas dimensões. O valor de um objeto em termos de apreciação crítica é paralelo ao seu valor em moeda corrente, e nas duas dimensões, a Arte Primitiva está, em geral, bem perto do fim da lista. Um antigo *marchand* (dono de galerias tanto em Paris como em Nova York), quando perguntado sobre o que levava seus clientes a colecionarem Arte Primitiva, e não outro tipo de arte, respondeu que

uma consideração central era a possibilidade de se reunir uma coleção respeitável por uma pequena parte do custo que outro tipo de arte exigiria. Não ficamos surpresos, portanto, quando Douglas Newton relata como ele pagou a artistas kwoma da Nova Guiné um dólar por cada um dos painéis de casca de árvore expostos na Ala Rockefeller do Metropolitan Museum of Art, cuja construção custou cerca de 18,3 milhões de dólares (Kramer, 1982). Mesmo com uma elevadíssima taxa de inflação registrada entre a coleta de um objeto no campo e a sua venda nas galerias de arte, o preço inicial de tal tipo de arte é baixo o suficiente para que possa permanecer facilmente ao alcance do orçamento de qualquer colecionador. Juntamente com o inegável prazer estético que os colecionadores obtêm com a Arte Primitiva, existe um pressuposto de que, qualquer que seja a direção que os gostos sigam, seria possível satisfazê-los por um preço razoável.

Concluo estas reflexões acerca da distinção entre arte e etnografia com uma breve violação da minha declarada intenção de evitar discussões acerca de categorias disciplinares. Ofereço meus comentários na esperança de estar incentivando uma interação mais ativamente construtiva entre a perspectiva antropológica e a da história da arte, assim como uma consciência mais profunda dos pressupostos que influenciam suas respectivas representações de Arte Primitiva.

Parece importante reconhecer que a herança cultural aprendida que utilizamos quando apreciamos obras de arte incluem um componente estético. Portanto, frente a uma arte desconhecida, precisamos de ajuda especial, não apenas com relação ao seu ambiente social, econômico, ritual e simbólico, mas também com seus arredores estéticos – ou seja, com as idéias acerca de forma, linha, equilíbrio, cor, simetria e tudo mais que contribuiu para sua criação. Isto porque a documentação da arte do mundo deixa bastante claro que os objetivos estéticos de seus criadores e críticos *não* são universais; apreciar uma máscara africana com base nos nossos próprios critérios estéticos, culturalmente adquiridos, é, *grosso modo*, o mesmo que apreciar um quadro de Miró de acordo com

critérios estéticos valorizados por Michelangelo. A existência de um saber e de perspectivas culturais comuns entre observadores de arte Ocidentais contribui para a ilusão de que aquilo que eles apreciam numa obra de arte é a sua qualidade estética, pura e autêntica. Quando o saber e as perspectivas culturais estão implícitos, e não explícitos, avaliações estéticas podem assumir uma autoridade que parece não-arbitrária, atemporal e incondicional. Este contexto incentivou o que Gary Schwartz chama de “o axioma de que ‘a obra em si’ é o ponto de partida, a luz que guia e o destino da história da arte” (1987, p. 4), o que, por sua vez, define (e limita) o propósito do estudo da história da arte; escrevendo a respeito do caso da arte holandesa, Schwartz observa que a maioria dos historiadores de arte

vê como sua tarefa essencial o confronto direto com a obra de arte em si. O estudo das circunstâncias históricas ou sociais pode, às vezes, ajudá-los nesta tarefa, ou elas podem ser tão poderosas a ponto de torná-lo inevitável. Porém, tentar integrar a arte à vida cotidiana seria visto como uma diluição do valor principal da história da arte como disciplina. (1985, p. 8)

Nesta perspectiva, cria-se um abismo de proporções monumentais entre a razão de ser comumente percebida da pesquisa em história da arte e a pesquisa antropológica. Se o valor da história da arte é visto como diluído na atenção à integração da arte na “vida cotidiana” (o que, no estudo de Schwartz sobre Rembrandt, inclui tudo, desde economia e patrocínio da arte à política e conflitos de personalidade), o valor da antropologia pode ser visto principalmente como confinado a ela. Como replicou um historiador de arte, respondendo negativamente a uma proposta de um curso de graduação que unisse antropologia e história da arte, “a antropologia nega a singularidade do objeto de arte”. Este enfoque diferenciado ajuda a explicar a tensão intelectual que caracteriza o relacionamento dos estudiosos de expressão cultural nas duas disciplinas. Embora esta diferença esteja relacionada a abordagens de interpretação, ela também tem sido, tradicionalmente, ligada intimamente aos temas específicos de estudo. Assim, a pintura européia tem sido, em ge-

ral, estudada em termos da “obra em si”, e a pintura dos indígenas americanos da costa noroeste em termos do lugar que ocupa num ambiente cultural. Boa parte da “valorização” recente da Arte Primitiva tem sido simplesmente uma questão de se retirar obras-primas selecionadas de um domínio e depositá-las em outro, sem que, de modo algum se diminua o abismo que os separa. A minha própria opinião é de que o próximo passo rumo a uma compreensão perspicaz da natureza da expressão artística e da sua recepção deve ser dado em duas direções: suplementando o discurso estético acerca da Arte Ocidental com uma discussão profunda do seu ambiente social e histórico, e suplementando o discurso etnográfico acerca da Arte Primitiva com investigações sérias a respeito da natureza dos arcaísmos estéticos específicos, dentro dos quais ela mantém-se viva.

## Da Assinatura ao Pedigree

Se o artista não é anônimo, a obra não é primitiva. (Um marchand, Paris, 16 de fevereiro de 1987)

As questões de autoria turvam ainda mais as águas já escuras do canal por onde passam os objetos no seu caminho da obscuridade tribal para a autenticação Ocidental como arte – com conseqüências profundas e ocasionalmente grotescas para os contatos artísticos transculturais.

Quando supervisionava exposições da cerâmica dos pueblos, Kenneth Chapman, do Museu do Novo México, insistiu em que Maria Martínez devia autenticar e aumentar o valor da sua cerâmica, assinando-a – algo que os ceramistas pueblos jamais haviam feito. Quando os outros ceramistas da aldeia perceberam que as peças com a assinatura de Maria obtinham preços mais altos, eles lhe pediram que assinasse suas peças também, o que ela fez generosamente até que as autoridades de Santa Fé descobriram o que estava acontecendo e colocaram um ponto final naquela insurreição semiótica. (Babcock, 1987, p. 394 e 395; ver também Warner, 1986, p. 185-187)

Entre as perspectivas de amantes da arte que satisfazem sua paixão em museus, livros e revistas e as daqueles que chegam ao ponto de possuir a obra em si, ocorre uma mudança sutil porém crucial. Obviamente, estes dois segmentos apresentam uma sobreposição substancial, mas vamos considerar, para fins de análise, os casos-limite de (a) pessoas que vão com freqüência a exposições e absorvem textos e imagens de livros e revistas, mas que, em geral, não pensam em com-