

Anacronismo e teoria da arte. Cruzamentos entre estética, história da arte e antropologia

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Universidade Federal da Bahia – UFBA

RESUMO

O interesse dos historiadores da arte pela antropologia e pela etnografia está presente desde o início do século XX, seja na obra de estudiosos como Aby Warburg, seja nas experiências de praticamente todos os movimentos de vanguarda, como se pode observar em seus periódicos e exposições nos quais frequentemente são aproximadas obras extraídas de diferentes contextos e períodos. Neste artigo pretendemos discutir a retomada mais recente desta prática, a qual podemos chamar de anacronismo.

PALAVRAS-CHAVE

Anacronismo; antropologia; etnografia; história da arte; vanguarda.

ABSTRACT

Art historians' interest in anthropology and ethnography has been present since the beginning of the 20th century, whether in the work of scholars such as Aby Warburg or in the experiences of practically all avant-garde movements, as can be seen in their periodicals and exhibitions in which often are often works taken from different contexts and periods are presented side by side. In this article we aim to discuss the most recent resumption of this practice, which we can call an anachronism.

KEY WORDS

Anachronism; anthropology; ethnography; art history; vanguard.

A antropologia ou o interesse pela cultura já estavam presentes desde o momento inicial da institucionalização da história da arte enquanto disciplina acadêmica, embora este fato possa ter ficado obscurecido pelo primado do formalismo e de seu esforço em garantir a autonomia da história da arte. Dentre os historiadores da arte que começaram a seguir esse caminho podemos apontar para Alois Riegl, um dos primeiros historiadores da arte a se interessar pelas artes decorativas e pela história do estilo, para o interesse de Burkhardt pelo desenvolvimento das formas, ou para Aby Warburg pelo seu interesse pela interdisciplinaridade, o qual se reflete em suas pesquisas acerca da sobrevivência das formas no entrecruzamento das culturas.

Podemos dizer que Aby Warburg foi um dos primeiros historiadores da arte a buscar uma abordagem interdisciplinar da arte, dada a amplitude de sua pesquisa sobre formas culturais, memória coletiva e o entrelaçamento do simbolismo entre diferentes culturas. Warburg viu a história da cultura como uma rede de gestos e modos de comportamento sociais e para expressar essa visão, precisou romper com formatos acadêmicos convencionais. De acordo com Giorgio Agamben, Warburg nunca poderia ter encontrado na personalidade do artista o conteúdo mais profundo da imagem. Os símbolos não serviram para reconstruir uma personalidade, nem uma visão de mundo, mas precisamente porque não eram nem conscientes nem inconscientes, eram o espaço ideal para superar a oposição entre história e antropologia.

Na interpretação dada ao processo investigativo de Warburg feita por Georges Didi-Huberman, a antropologia teria sido fundamental para que o historiador pudesse ampliar a reflexão acerca da questão do estilo, na medida em que permitiu que a imagem fosse pensada como um fenômeno total, saindo da esfera da história da arte para a criação de uma história da cultura. Essa tentativa de abarcar a imagem como fenômeno total demandou uma tal eliminação de limites, fronteiras e hierarquias entre as disciplinas, que Giorgio Agamben preferiu chamá-la “ciência sem nome”.

A expressão paradigmática de sua visão da arte foi a organização de sua biblioteca em Hamburgo, destinada a erradicar os limites da especialização disciplinar do conhecimento fragmentado, refletindo a sua noção inclusiva de cultura em oposição à história da arte autônoma. Na Biblioteca foi instalado o *Atlas Mnemosyne*, uma composição não-discursiva e não linear de imagens de vários tipos e origens, modificados continuamente, de forma semelhante a uma performance dadaísta; uma expressão de seu método e sua visão da articulação entre as coisas, uma perspectiva que podemos comparar com a obra das *Passagens* de Walter Benjamin. Em sua última versão, o *Atlas Mnemosyne* era um sistema de exibição contendo dezenas de painéis forrados de preto nos quais Warburg anexou algo como mil fotografias de pinturas renascentistas, antiguidades de relevo esculpido, páginas manuscritas com iluminuras, mapas, fotos de notícias modernas, propagandas. Ao fixá-los aos painéis, Warburg se

recusou a organizá-las segundo alguma hierarquia ou linearidade, optando por deixá-las pulsar em todas as direções ao mesmo tempo, conectando-se lateralmente umas com as outras.



Figura 1. Aby Warburg, *Atlas de imagens Mnemosyne*, prancha 46. Londres, Arquivo do Instituto Warburg.

Quando visitou os Estados Unidos em 1895, Warburg interessou-se pela cultura dos nativos: suas moradias, danças, cerimônias e rituais. Fotografou e fez croquis daquilo que chamou sua atenção. Foi nessa época que sua busca por uma ciência da arte se abriu ao campo simbólico ou da cultura em geral. Nesta viagem, ao se deparar com os rituais dos nativos, Warburg encontrou um objeto de estudo ainda inédito na História da Arte: algo que era uma imagem, mas também um ato e um símbolo, algo propício para se deslocar de objetos tradicionalmente visados na História da Arte precisamente porque não era um objeto isolado, mas uma rede de relaciona-

mentos. Warburg percebeu a sobrevivência da simbologia acerca da morte e da ressurreição evocada pelo ritual da serpente, que havia chamado sua atenção no contato com os nativos, na Idade Média e no Renascimento, não como mera recorrência iconográfica, mas como esquema ou forma simbólica. Anos mais tarde, Warburg diria que naquele momento ele começara a sentir aversão à história de arte estetizante e à consideração meramente formal das imagens. Em 1924 retomou os croquis e fotografias realizados na América do Norte e elaborou as conferências sobre os índios Pueblo.



Figura 2. Anônimo norte-americano, Índio hopi durante o ritual da serpente, 1924. Foto: Instituto Warburg.

A ancoragem de imagens e obras de arte no campo das questões antropológicas foi uma primeira maneira de mudar e reorientar a História da Arte. Isso não significa que a Antropologia tenha dispersado a História da Arte em uma interdisciplinaridade eclética, mas que ajudou a iluminar um dos seus problemas fundamentais: a questão do estilo. Isso implica o deslocamento da História da Arte (*Kunstgeschichte*) para uma ciência da cultura (*Kulturwissenschaft*). Para Warburg, a imagem constituía um “fenômeno antropológico total”, uma cristalização e condensação particularmente significativa do que era cultura em um ponto de sua história.

A sobrevivência das imagens evocada por Warburg é um conceito que tem suas origens na antropologia anglo-saxônica e, segundo Didi Huberman, inspirado no trabalho do etnólogo britânico Edward B. Tylor. Para Didi-Huberman, tanto Warburg quanto Tylor procuraram superar a contraposição eterna entre o modelo evolutivo, que geralmente associamos à História, e uma espécie de atemporalidade, que geralmente atribuímos à Antropologia. Tylor acreditava que o desenvolvimento da cultura não poderia ser reduzido a uma lei de evolução análoga às leis das Ciências Naturais, tendo identificado nas Culturas Primitivas o que ele chamou de “tempo fantasmagórico”, isto é, a idéia de que no presente encontramos um tipo de entrelaçamento entre vários passados. Tanto para Tylor quanto para Warburg, as formas antigas sobreviventes não são, como para o evolucionismo, necessariamente as mais adaptadas. No caso de Warburg, as sobrevivências levam a História da Arte a abrir-se a problemas antropológicos como a superstição, a transmissão de crenças, mitos, astrologia, entre outros.

O primitivismo, ou inspiração em artefatos considerados primitivos, por sua vez, surgiu na Europa no século XVIII, contemporaneamente ao Colonialismo, que é o fundamento das teorias acerca do primitivismo, por ter fornecido uma grande quantidade de exemplos e referências de culturas passíveis de serem consideradas primitivas pelos europeus. Geograficamente, as crenças européias situaram o primitivo e por vezes o “selvagem” na África Central, nas Américas e na Oceania, podendo também considerar primitivos as crianças, os camponeses e os doentes mentais, mesmo quando europeus. Evidentemente, quando artistas se voltam para um artefato que consideram primitivo como uma possível inspiração, o fazem com uma idéia pré-concebida de cultura primitiva. O primitivo pode ser usado para se referir a algo mais instintivo, menos atrelado a convenções acadêmicas ou a história da arte, mais ligado a aspectos existenciais profundos e, nesse sentido, muitos modernistas procuraram captar essa liberdade e adotá-la em seus métodos. Do ponto de vista formal, objetos arcaicos ou primitivos podem estar ligados ao desejo de se atingir algo atemporal e universal.

Antes do primitivismo modernista o fascínio pelo Oriente e pelo norte da África já havia se manifestado na Europa no século XVIII, com a *chinoiserie*, e no XIX, com o orientalismo e o japonismo. Os impressionistas admiravam as gravuras japonesas, Picasso e Matisse se voltaram para a arte africana e para o orientalismo, enquanto os surrealistas foram atraídos pelo México e pela Oceania. Essa busca por originalidade, autenticidade ou pureza em culturas não europeias pode se voltar tanto para o primitivo, como para o artesanal, para a arte popular, ou para o folclore. Os ideais modernistas no início do século XX foram moldados por princípios de simplificação, redução à essência e à organicidade, bem como pela atração ao extravagante, assim seus padrões muitas vezes foram encontrados em objetos artísticos considerados primitivos. De um modo geral, esta era uma influência difundida entre toda a vanguarda, excetuando os futuristas.

O desenvolvimento das teorias artísticas modernas no final do XIX e início do XX coincidiu com um rápido crescimento e desenvolvimento dos estudos antropológicos de coleções a eles relacionados. Para aqueles que já estavam engajados com a arte moderna a associação entre expressividade formal e autenticidade, esse processo levou a uma reavaliação substancial das imagens e artefatos produzidos por sociedades tribais. O reconhecimento da inventividade e da originalidade de tais imagens levou a uma reconsideração de seu suposto primitivismo, ainda que tenham persistido generalizações e dificuldades para contextualizar essas produções e, por vezes, até em discernir entre arcaico e tribal.

Foi nesse contexto que Carl Einstein, profundamente interessado pelo cubismo e envolvido com Georges Bataille e Michel Leiris publicou, em 1915, seu estudo pioneiro, *Negerplastik*. Colaborador do periódico surrealista *Documents*, editado por Georges Bataille, Einstein estava completamente envolvido no interesse pela etnografia propagado pelo periódico, que buscava fazer uma crítica cultural radical sem recair nas categorias e hierarquias estabelecidas pela história e pela crítica de artes mais conservadores. Em *Documents* eram quebradas distinções entre obra de arte e artefato, cultura erudita e cultura popular: todo objeto poderia ser digno de ser discutido. Nesse sentido, sua estrutura pode ser aproximada daquela do *Atlas Mnemosyne*, como uma montagem não hierarquizada de imagens e textos, estabelecendo aproximações não usuais e novas leituras. Além disso, é notável a importância da fotografia para a obra de ambos. *Negerplastik* foi publicado com 119 fotografias em preto e branco representando 94 esculturas diferentes, sem legendas e sem correspondência direta com o texto. As esculturas são praticamente todas fotografadas de frente, sempre esculturas em madeira, das quais foram retirados complementos em palha, tecido, etc., provenientes de coleções particulares, numa apresentação sistemática. A impressão final é a da existência de uma unidade estilística, de coerência,

de uma equivalência visual abstrata entre as imagens. Para Einstein não importava o contexto, a origem precisa ou a função de cada obra, essas distinções foram deliberadamente deixadas de lado em favor da busca pela forma plástica pura.

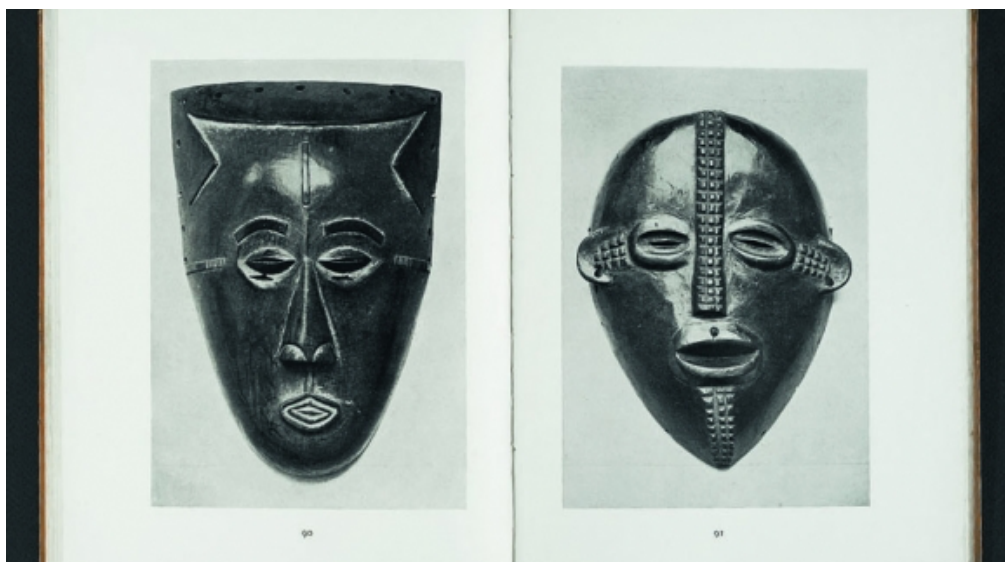


Figura 3. Máscara antropomorfa. Artista kuba, República Democrática do Congo e Máscara antropomorfa, artista ngbaka, República Democrática do Congo presentes em Carl Einstein, *Negerplastik*.

No contexto das vanguardas históricas, sobretudo para os cubistas – devido a aspectos formais – e para os surrealistas – devido ao interesse pela alteridade: aquilo que era considerado primitivo parecia potencialmente capaz de promover rupturas com a tradição. A aproximação entre obras de arte de vanguarda e objetos naturais ou originários de culturas não europeias, com o objetivo de produzir novos sentidos graças a aproximações inusitadas entre objetos arrancados de seus contextos originais, foi recorrente entre os surrealistas. Fascinados pelo desconhecido, pelo exótico, pelo insólito, pelo colecionismo, por objetos deslocados, pelas derivas em mercados de pulgas, bem como pela utilização de técnicas como a colagem e a montagem, os surrealistas acreditavam que a irrupção dos objetos em contextos inesperados poderia expandir a consciência para além do já demasiadamente conhecido.

Artistas modernistas representantes dos mais diversos estilos, como Picasso, Matisse, Apollinaire, entre outros, colecionaram objetos e artefatos originários do Oriente, da África ou da Oceania – na maior parte das vezes ignorando seu contexto funcional ou ritualístico original – como se estes pudessem constituir um reservatório de novas formas, composições, cores e soluções inusitadas, além de manifestar conteúdos eróticos, exóticos ou inconscientes. Em 1913, o próprio Einstein participou da organização de uma exposição na Neue Galerie em Berlim que apresentava, na primeira sala, obras de Picasso, Derain e Matisse e, na sala ao lado, esculturas

africanas. Também em 1913 participou da organização de uma retrospectiva de Picasso que trazia uma série de esculturas africanas.

Ao lado de Einstein, Wörringer é outro autor contemporâneo das vanguardas relevante para essa discussão. Em 1908, Wörringer defendeu a tese, posteriormente publicada como livro, *Abstração e empatia*, na qual encontram-se imbricados artes decorativas, arte primitiva, abstracionismo e modernismo. Segundo Wörringer, o artista moderno encontra na abstração um modo de ordenar o caos que o envolve movido pelo mesmo impulso que levou o homem primitivo a fazê-lo, pela necessidade de encontrar paz e estabilidade em um universo que lhe é hostil.

Porém, a manutenção da crença no primitivismo pode envolver um grau razoável de idealização e abstração acerca da arte produzida pelas culturas colonizadas, bem como a desconsideração das condições de sua produção. Assim, ao abolir barreiras disciplinares, a história da arte corre o risco de recorrer em alguns vícios que podem afetar a etnografia e a antropologia, quando estas colocam o etnógrafo em uma posição transcendente, explicando seu campo de investigação de acordo com suas próprias categorias de significação e reproduzindo a posição do colonizador vis-à-vis dos colonizados, ou do desenvolvido em relação ao primitivo.

Contemporaneamente, George Didi-Huberman retomou a estética surrealista como uma alternativa à história da arte eucrônica, por interpretá-la como uma suspensão da censura que restringe a história da arte tradicional, aquela que nos dá a impressão de apreender os objetos na sua totalidade, tal como uma ciência objetiva e transparente. A interpretação eucrônica trabalha com as categorias próprias do período em que se situa o objeto a ser investigado, mas Didi-Huberman suspeita que a coerência, ou pertinência deste tipo de interpretação é uma idealização, uma vez que não se pode afirmar que indivíduos contemporâneos necessariamente compartilhem as mesmas visões de mundo. No limite, toda história da arte estaria fadada a ser anacrônica, e mesmo as obras de arte seriam montagens de temporalidades heterogêneas e carregadas de memórias. E a memória, por sua vez, seria sempre anacrônica, por proceder por montagens e reconstruções ancoradas no inconsciente. Nessa medida, Didi-Huberman reconhece em Aby Warburg e Walter Benjamin dois autores que teriam colocado a estratégia da montagem em prática, renunciando assim ao esquema evolutivo e teleológico posto em prática pela história da arte desde Vasari (Didi-Huberman, 2013, p. 21) Além disso, o *Atlas Mnemosyne* e o livro das *Passagens*, foram contemporâneos das montagens cinematográficas de Eisenstein e das ideias editoriais de George Bataille na revista *Documents*.

Segundo Rosalind Krauss, “observando o desfile das revistas surrealistas [...] chegamos à convicção de que, antes de tudo, é esta atividade editorial que constitui a verdadeira produção surrealista” (Krauss, 2013, p. 114). Esta observação remete

àquela que talvez seja a explanação mais difundida até hoje acerca da vocação da fotografia, “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin, que já previa que um dos desdobramentos da arte pós-fotografia seria a revista ilustrada, em outras palavras, a presença combinada de fotografia e texto. No mesmo momento em que Walter Benjamin elaborava sua análise, os surrealistas a colocavam em prática – o que a história da arte tradicional, cujos olhos estão fixados nas belas artes, tendeu a não enxergar.

Periódicos

Em 1924, André Breton deu início à publicação de *La Révolution Surrealiste*, periódico no qual a estética surrealista foi estabelecida como uma estética do choque, que valorizava a abertura para o imprevisível e para o acaso, sem o controle da razão. Uma das primeiras missões da revista foi a de publicar sonhos, por exemplo. Do ponto de vista iconográfico seu primeiro editor, Pierre Naville, que se declarava contrário ao bom gosto e ao refinamento do estilo, preferia ilustrar a revista com fotografias de autores anônimos. Naville acabou deixando o periódico e abandonando o movimento Surrealista por considerá-los incompatíveis com o marxismo. Com sua saída, em 1925, Breton começou a incluir nas páginas da *Révolution Surrealiste* obras de artistas cubistas e surrealistas, como Picasso, De Chirico, Max Ernst, Man Ray e André Masson (Krauss, 2012, p. 196). A revista durou até 1929, sendo sucedida pelo periódico *Le Surréalisme au Service de la Révolution*.

A saída de Naville foi precedida pela publicação de um artigo irônico, “Beaux Arts”, no qual Naville interditava a possibilidade de uma pintura ser surrealista, mas Breton, ao assumir o controle editorial após sua saída publicou a série de artigos “O Surrealismo e a pintura”. “Embora rejeitasse a ideia da ‘arte pela arte’, Breton apoiava as iniciativas dos artistas por consistirem em experiências diretas de realidades alternativas” (Ades e Gale, 1996, p. 19). Além de ilustrações, *La Révolution Surrealiste* passou a publicar fotografias de artistas como Man Ray e Hans Bellmer. Diferentemente dos periódicos dadaístas, que apostavam em extravagâncias tipográficas, as fotografias foram o tipo de imagem mais utilizado pelos periódicos surrealistas. As possibilidades oferecidas pela fotografia, como, múltiplas exposições de uma mesma imagem, justaposições, impressões de uma mesma imagem em positivo e negativo, dentre outras, se adequavam perfeitamente à estética surrealista e ao deslocamento de significados normalmente atribuídos aos signos, contribuindo para a construção de uma atmosfera insólita. O resultado imprevisível das solarizações e dos raiogramas de Man Ray, assim como os desenhos automáticos de Masson, estabeleciam um equivalente visual para a escrita automática.

A capa de *La Révolution Surréaliste*, tal como proposta por Pierre Naville, parodiava a capa de *La Nature*, um periódico científico popular no século XIX, cujo caráter positivista era de certo modo encenado pela revista surrealista ao abordar com um tom científico seções dedicadas ao relato de sonhos, ou a enquetes sobre problemas como “O suicídio é uma solução?” (Krauss, 2012, p. 200). A revista também publicava poemas, particularmente de Paul Eluard e Robert Desnos e experimentos linguísticos de Leiris, bem como manifestos, como uma exortação de Artaud à abertura dos hospícios.

Todos esses elementos, tão heterogêneos, contribuía para que a revista desse a impressão de não ser governada por um partido estético convencional, refletindo as ambivalências dos surrealistas quanto às artes visuais de um modo geral. Controvérsias entre os membros do grupo também eram publicadas eventualmente no interior da própria revista.

Documents, por sua vez, uma revista mais luxuosa e bastante ilustrada, “orientada em boa parte com base num ponto de vista iconográfico” (Didi-Huberman, 2015, p. 22), foi fundada pelos surrealistas que romperam com Breton. Muitas vezes os dois periódicos são comparados a partir das diferenças entre seus editores, Breton (*La Révolution Surréaliste*) e Bataille (*Documents*), devido às perspectivas intensamente pessoais que imprimiram nestas publicações. Contudo, embora Bataille tenha se tornado o porta-voz de *Documents*, o corpo editorial compreendia, *marchands*, museólogos e etnógrafos.

Financiada por Georges Wildenstein – conhecido marchand de arte, cuja família era proprietária de galerias de arte em Paris e editor da prestigiosa revista *Gazette des Beaux Arts* – a *Documents* foi idealizada por ex-alunos da também prestigiosa École des Chartes, escola superior de preservação de documentos, conservação de patrimônio e bibliotecas, fundada em 1821. [...] Georges Bataille, diplomado em paleografia e especialista em numismática na BnF”; Pierre d’Espezel e Jean Babelon, também ex-chartianos e numismatas da BnF (Jaques, 2021, p. 113).

Embora contasse com a contribuição de historiadores da arte e outros especialistas do mundo acadêmico, *Documents* não era um periódico acadêmico ou convencional sobre artes, pois contrariava a metodologia, a retórica, o estilo acadêmico e as regras acadêmicas estabelecidas, sobretudo devido à sua diagramação pouco convencional, baseada na prática de montagens de materiais visuais e textuais diversos. Se compararmos a diagramação de *Documents* com aquela de *La Révolution Surréaliste*, constataremos que mais do que atingir um efeito poético, o confronto entre imagens e textos em *Documents* era uma estratégia de subversão. Inclusive, como muitos

membros de *Documents* eram dissidentes de *La Révolution Surrealiste*, algumas fotomontagens da primeira eram verdadeiras paródias de fotomontagens da segunda.

Documents não era, portanto, uma revista de arte no sentido estrito, mas uma aposta na criação de passagens e relações inusitadas entre imagens e textos de naturezas diversas, tanto oriundos da cultura popular, como da arqueologia, ou da arte de vanguarda. Embora seu subtítulo fosse composto pelos nomes arqueologia, arte e etnografia, a revista não contemplava o aspecto acadêmico destas disciplinas, mas seus objetos. Além disso, ainda mais importante do que os objetos ou das imagens destes, era a diagramação que os organizava (ou desorganizava).

O periódico buscava fazer uma crítica cultural radical sem recair nas categorias e hierarquias estabelecidas pela história e pela crítica de artes mais conservadores. Em *Documents* eram quebradas distinções entre obra de arte e artefato, cultura erudita e cultura popular: todo objeto poderia ser digno de ser discutido. Nesse sentido, sua estrutura pode ser aproximada daquela do *Atlas Mnemosyne*, como uma montagem não hierarquizada de imagens e textos, estabelecendo aproximações não usuais e novas leituras.

A variedade de material sobre arte medieval era notável, assim como sobre arte do Renascimento. Essas imagens eram justapostas a outras com as quais não mantinham necessariamente alguma relação. Reproduções de pinturas de artistas de vanguarda como Klee, ou Picasso, eram colocadas ao lado de imagens de iluminuras, moedas ou medalhas medievais.

As imagens eram dispostas em uma justaposição que frequentemente convidava à correspondências visuais. Um jogo com o processo de representação se dava aí: ao representar imagens não relacionadas, mas de algum modo conectadas, ainda que apenas por reproduzir as obras umas próximas às outras, o conceito de semelhança era subvertido. Bataille rejeitava a categorização científica da realidade, por considerar a realidade não como estática, mas como continuamente em movimento. Consequentemente, forma e significado não poderiam ser estáveis (Baudoin e Krikke, 2019, 148-149).

O subtítulo de *Documents*, “arqueologia, belas artes, etnografia”, introduzia dois campos que não seriam óbvios em uma revista de arte: a arqueologia e a etnografia. Além disso, como observa Denis Hollier, a opção por utilizar o termo “etnografia”, no lugar de “artes primitivas”, não foi em vão (Hollier, 2018, p. 6). Quando Bataille abordou em *Documents* o livro *L'Art Primitif* publicado pelo psicólogo George Luquet, o primitivismo não era mais algo que entusiasmava exclusivamente a vanguarda. Especialmente em Paris o primitivismo emergiu como espetáculo, tanto no âmbito da cultura erudita, como no mundo do entretenimento, tal como na ópera *La Création du Monde* (1923), com figurinos tribais e cenário de Fernand Léger, nas

performances de Josephine Baker e na erupção do jazz nos bares e clubes de Montparnasse. O achado do lado chique do primitivismo também estava no universo dos motivos tribais, que passaram a compor o mundo da ornamentação de luxo, ampliando a gama do *Art Déco* para o gosto pelo marfim, pelo ébano e pela pele de zebra, uma tendência que chegou a ser chamada *Black Déco*, pelo uso estetizado dos motivos tribais nas artes decorativas.

Para os figurinos e cenários de *La Création du Monde*, Léger explorou as silhuetas robustas e a repetição de elementos da escultura primitiva. Toda a planóplia do mobiliário e acessórios *Art Déco* seguiram essa tendência, combinando padrões prateados ao brilho do ébano e às peles de leopardo e crocodilo. Onde essa luxuosa tendência foi bem recebida, artistas a seguiram, como os escultores Constantin Brancusi e Jacques Lipchitz, ou os arquitetos Le Corbusier e Jean Prouvé. Para todas essas figuras, *Black Déco* era um poderoso coquetel que misturava a África primitiva e a América na era da máquina (Krauss, 2012, p. 206).

Em *Documents*, segundo James Clifford, “a organização adequada de símbolos culturais e artefatos é constantemente posta em cheque”: arte erudita, fotografia surrealista, objetos do folclore, máscaras, etc. [...] *Documents* colocava, para a cultura da cidade moderna, os mesmos problemas com os quais se depara qualquer organizador de um museu etnográfico. “O que pertence a que? Obras primas da escultura devem ser isoladas ou expostas juntamente a painéis e machadinhas? A atitude etnográfica deve colocar este tipo de questão continuamente, compondo e decompondo relações e hierarquias naturais” (Clifford, 1981, p. 551). Aliás, como o título do periódico indica: “A cultura se torna algo a ser colecionado, e a própria *Documents* é um tipo de vitrine de imagens, textos, objetos, etiquetas, um museu divertido que coleciona e reclassifica as espécies simultaneamente (Clifford, 1981, p. 551).

As exposições surrealistas seguiam o mesmo princípio, reunindo obras de artistas de diferentes vertentes da vanguarda e obras, ou objetos, considerados primitivos, como arte indígena das mais variadas origens. Alimentada por esse espírito foi fundada, em 1926, a Galeria Surrealista que, em sua exposição de abertura, mostrava obras de Man Ray e esculturas de ilhas do Pacífico.

Por que essas abordagens hoje?

Na contemporaneidade, abordagens antropológicas, ou etnográficas, têm despertado muito interesse e a história da arte tem se voltado para uma reflexão acerca da cultura em um sentido amplo. Mario Pedrosa questionou a história da arte eurocêntrica e se interessou pela arte afro-brasileira e pela cultura indígena, que se constituíram alguns dos pilares para sua proposta para reconstrução do MAM-RJ quando

este pensamento não tinha nada de trivial. Em 1960, Pedrosa já propunha um museu renovado: “Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, obras primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências, é um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção” (Pedrosa, 1995, p. 295). Pedrosa queria um museu vivo, experimental, voltado para o povo, para atraí-lo, educando-o, um lugar privilegiado para uma reeducação não lógica, mas perceptivo-estética. Essa deveria ser a finalidade do museu: “ensinar os visitantes a perceber, direta e imediatamente tudo” (Pedrosa, 1995, p. 298).

Por isso o novo MAM proposto por ele deveria ser constituído por cinco museus independentes: o Museu do Índio, o Museu da Arte Virgem (do Inconsciente), o Museu de Arte Moderna, o Museu do Negro e o Museu das Artes Populares. Museus afins, mas independentes entre si. O Museu do Índio e o Museu do Inconsciente partiriam de coleções já existentes, mas os critérios para a formação do acervo do Museu do Negro, bem como o do Museu das Artes Populares permaneceram vagos, tendo Pedrosa afirmado apenas:

O Museu do Negro terá acervo a se constituir a partir de peças trazidas da África e das criadas aqui no Brasil, principalmente nos cultos religiosos, onde são usadas [...] O museu de Artes Populares terá acervo a ser constituído com peças colhidas nas várias regiões do Brasil, nos vários tipos de artefatos como cerâmica, madeira, ferro, flandres, palha, etc. (Arantes, 1995, p. 312)

Nos últimos vinte ou trinta anos metodologias e processos criativos inspirados na etnografia e na antropologia têm sido amplamente utilizados por artistas, curadores e críticos, em todo mundo, sendo emblemáticas, nesse sentido, as polêmicas exposições *Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal*, com curadoria de William Rubin e Kirk Vanerdoe, montada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1984 e *Les Magiciens de la Terre*, com curadoria de Jean-Hubert Martin, realizada no Centre Georges Pompidou, em 1989. Mas desde a década de oitenta o debate teórico em torno do pós colonialismo se ampliou e se diversificou, algo que tais exposições não parecem refletir.

Essa abordagem antropológica e etnográfica também vem sendo empregada de maneira significativa na construção de discursos sobre a arte e a identidade brasileiras, fato que pode ser observado a partir de projetos curatoriais de grandes mostras, como a Bienal da Antropofagia, a Mostra do Redescobrimento e, mais recentemente, a exposição *Histórias Mestiças*, que parecem buscar a apresentar uma fonte, uma origem, uma gênese da formação do povo brasileiro. Inspirada no projeto de

Pedrosa para a reconstrução do MAM carioca, a *Mostra do Redescobrimento, Brasil+500* foi montada no Pavilhão da Bienal de São Paulo no ano 2000, seguindo a ideia de Pedrosa de apresentar módulos separados. Tendo Nelson Aguilar por curador chefe, além de uma equipe de curadores específicos para cada um dos eixos, composta por nomes como Emanuel Araújo e Kabengele Munanga, dentre outros.

Um dos aspectos polêmicos da Mostra, segundo o próprio curador-chefe, a cenografia, foi projetada e elaborada por alguns dos cenógrafos e iluminadores mais reconhecidos entre nós, como Bia Lessa, Paulo Pederneiras, Naum Alves de Souza, além dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Marcelo Ferraz. A polêmica se deveu ao fato de a cenografia chegar a ser exuberante ao ponto de contaminar a contemplação “pura” das obras. Ou seja, cada recorte histórico foi pensado separadamente, sem justaposições temporais, mas a presença da cenografia poderia chegar em alguns dos módulos, a comprometer a autonomia das obras.

A exposição *Histórias Mestiças*, por sua vez, foi montada em 2014 no Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilian Schwarcz. No texto de abertura do catálogo o curador usou como epígrafe um trecho do texto de Lina Bo Bardi para o projeto do livro *Tempos de grossura, o design no impasse*.

O reexame da história recente do país se impõe. O balanço da civilização brasileira popular é necessário, mesmo se pobre à luz da alta cultura. Este balanço não é o balanço do folclore, sempre paternalisticamente amparado pela cultura elevada, é o balanço visto do outro lado, o balanço participante. É o Aleijadinho e o Barroco antes da Missão Francesa. É o nordestino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro e o índio. Uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir (Bo Bardi, 2014, p.25)

Em seu texto, “Histórias mestiças são histórias descolonizadoras”, o curador afirma que “a modernidade, o museu e a história da arte constroem o mais profundo, sutil e devastador sistema de dominação dos últimos séculos”, e acrescenta: “As noções de museu e de coleção são europeias; a história do museu está intimamente ligada à empresa colonial e hoje o conceito de museu etnográfico está em crise” (Pedrosa, 2014, p. 25).

Adriano Pedrosa pondera que hoje é forte a tendência por parte dos museus de “ampliar suas histórias da arte moderna”, para incluir “outras modernidades, ou modernidades plurais”. Cita como exemplos *Modernités Plurielles*, montada no Centro Georges Pompidou em 2013, que “reunia mais de 400 artistas, com a inclusão de produções africanas, asiáticas, do Oriente Médio e latino-americanas ao lado de europeias e norte americanas do século XX, com forte presença de mulheres artistas”. A mostra foi definida no site da instituição como “uma exposição manifesto

propondo uma visão da arte moderna renovada e alargada”; e ainda como “a primeira vez que, a partir das riquezas da sua coleção o Centro Pompidou apresentava uma história mundial da arte, de 1905 a 1970”. Dentre museus que têm considerado criticamente a modernidade e a globalização a Tate Modern, é lembrada como exemplo de resistência à narrativa histórica tradicional e de favorecimento de agrupamentos temáticos e conceituais trans históricos.

Inspirada por motivações semelhantes, *Histórias mestiças* propôs uma narrativa sobre a história do Brasil a partir do diálogo entre objetos etnográficos, objetos da cultura material e obras artísticas de diversos períodos, por meio de uma sobreposição de temporalidades que mostram nossa complexidade. Composta por 400 obras produzidas desde o período colonial até o presente, ao lado de artefatos indígenas, como máscaras africanas, objetos religiosos, fotografias do século XIX, gravuras e outros objetos da cultura material, a mostra foi dividida em sete seções: 1) trilhas e mapas, 2) encontros e desencontros, 3) máscaras e retratos, 4) Ritos, 5) Cosmologias e emblemas nacionais, 6) inscrições gráficas e têxteis, 7) trabalho.

Em “Ritos”, artefatos religiosos do candomblé foram colocados ao lado de imaginária católica, representações de divindades africanas e obras modernistas inspiradas por alguns desses motivos. Já em “Máscaras e retratos”, os curadores dispuseram fotografias de escravos e amas de leite ao lado de máscaras africanas, retratos modernistas e obras contemporâneas, além de pinturas dos artistas viajantes representando os indígenas. Na seção “grafismo e tramas”, os curadores estabeleceram paralelos entre desenhos e tessituras indígenas e africanas e obras do concretismo e do neoconcretismo, além de propor um diálogo entre os Parangolés de Oiticica e as roupas de baianas pintadas por Debret. Obras geométricas em diálogo com desenhos e tessituras indígenas poderiam sugerir influências mútuas ou, como sugere Maria Inígo Clavo, parecem confirmar um enquadramento canônico da arte brasileira, como se a arte indígena precisasse ser legitimada por uma obra concreta consagrada, ou fazer parte de uma narrativa institucional?

Segundo Clavo, a alternativa à exposição museográfica tradicional proposta por *Histórias Mestiças* tem por resultado uma montagem que se assemelha a um salão europeu do século XVIII. Ora, os Salões eram exposições de coleções privadas, anteriores aos museus que, a partir do final do XIX, passaram a organizar as coleções segundo critérios pretensamente objetivos, ou mesmo científicos, sobre os quais uma espécie de narrativa se baseia. Em outras palavras, enquanto os Salões eram locais de encontro, os museus se converteram “em templos virtuais de adoração” (Clavo, 2016, p. 67). Porém, segundo Clavo, o formato assemelhado a um Salão é também uma reminiscência de um modelo eurocêntrico de coleção, baseado em

juízos de gosto de uma determinada classe, e muitas vezes com a inclusão de objetos oriundos de colônias.



Figura 4. Histórias Mestiças. Instituto Tomie Ohtake, 2014.

Num certo sentido, também o Museu Afro, homenageado na mostra, poderia ser visto como uma espécie de salão, visto refletir a curadoria muito pessoal de seu fundador Emmanuel Araújo. Para Clavo, *Histórias Mestiças* é muito representativa do modo como a elite intelectual brasileira aborda a colonialidade e a alteridade. Representa os indígenas e o negros romanticamente, ou como vítimas pelas quais demonstram solidariedade do ponto de vista de antropólogos, artistas contemporâneos e escritores, mas não como esses grupos se veriam e gostariam de ser representados sem essa mediação.

Esse modelo de exposição não parece ter superado os problemas advindos do museu tradicional. Isolados de seus contextos, os objetos continuam a ser expostos de modo a serem contemplados de um ponto de vista estético e formal. Também não ultrapassa o questionamento acerca de como a alteridade é representada pelas elites intelectuais. As dificuldades encontradas em exposições que pretendem reunir objetos tão diversos como obras modernas e contemporâneas e artefatos, objetos ritualísticos de culturas distintas não são novidade e me parece emblemática a exposição *Primitivismo no século XX*, montada em 1984 no MoMA. Acerca das escolhas envolvidas na mostra o curador, William Rubin, afirmou: “afora alguns poucos objetos de grande importância histórica, nossa exposição contém apenas os melhores trabalhos tribais das coleções dos artistas [...] Além disso, cada tipo de objeto foi representado pelo mais extraordinário exemplo dos museus etnográficos”, ao que

Yve-Alain Bois em sua crítica antológica a essa exposição, “La Pensée Sauvage” reagiu: “o mais extraordinário a partir de um ponto de vista modernista, no mínimo, isto é, o mais ‘original’, o mais ‘surpreendente’, o mais forte de sua categoria para um olho ocidental” (Bois, 1985, p. 180).

Acerca de *Primitivismo no século XX*, que trabalhou com uma noção de “afinidade” semelhante àquela de *Histórias Mestiças*, Bois observou que não são apenas os objetos da cultura material que sofrem com a descontextualização (o que em si já seria inevitável dada a arquitetura modernista do museu), mas igualmente as obras modernas e contemporâneas: “A vaga semelhança entre os trabalhos modernos e suas contrapartidas primitivas é muito menos eloquente do que a sua gritante diferença quanto ao significado”. Segundo os curadores, as afinidades representam soluções similares para problemas similares que surgem ao longo de um processo artístico concebido como um denominador de todas a humanidade, o que Bois considerar uma espécie de fundamentalismo, lembrando que Erwin Panofsky já havia advertido quanto a tais ilusões, as quais chamou de pseudomorfoses, ou seja: a emergência de uma forma A, morfologicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, ainda que sem qualquer relação de um ponto de vista genético.

A problematização dessa origem cultural e o interesse pelo primitivo na identidade nacional não são absolutamente novidades pois, antes disso, foram centrais para a construção do nosso modernismo, evocados por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico e elaborados plasticamente por diversos representantes da primeira geração modernista, associada à Semana de Arte Moderna de 1922.

Mas o que chama a atenção nos projetos curatoriais das mostras citadas que tematizam questões como a construção de uma identidade nacional, ou as origens de tal identidade é o fato de se constituírem como grandes montagens, capazes de produzir um saber histórico análogo àquele buscado por Walter Benjamin em suas *Pasagens*, ou por Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne*. Um tipo de saber histórico *après-coup*, como diria Didi-Huberman, fundado no anacronismo e na sobreposição de sintomas, sobrevivências de vestígios e de rastros materiais. Esse tipo de montagem das imagens encerra, ainda segundo Didi-Huberman, um paradoxo na medida em que correndo constantemente o risco de recair no pseudomorfismo pode, também, revelar dimensões culturais e temporais complexas e pouco óbvias. Acredito que a discussão acerca do potencial crítico de tais mostras está em aberto, visto que elas tanto são capazes de revelar relações e percepções frutíferas sobre a formação da nossa cultura, como gerar a impressão de que reiteram um discurso já estabelecido sobre ela ou, ainda, fetichizar ou estetizar aquilo que consideramos primitivo.

Bibliografia

- Baudouin, T.; Krikke, J. (2019). "Images of Medieval Art in the French Surrealist Periodicals Documents (1929-31) and Minotaure (1933-39)". *Journal of European Periodical Studies*, 4.1, p. 144-161.
- Bo Bardi, L. *apud* Pedrosa, A. (2014). "Histórias mestiças são histórias descolonizadoras". In: Pedrosa, A.; Schwarcz, L. *Histórias Mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 25.
- Bois, Y.-A. (1985). "La Pensée Sauvage". *Art in America*, p. 178-189.
- Clavo, M. I. (2016). "Is Brazil a Postcolonial Country?". *Paragrana*, 25, De Gruyter Verlag.
- Clifford, J. (1981). "On Ethnographic Surrealism". *Comparative Studies in Society and History*, v. 23, n. 4, p. 539-564.
- Didi-Huberman, G. (2013). *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- _____. (2015). *A semelhança informe*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Hollier, D. (2018). "O valor de uso do impossível". In: *Documents: Georges Bataille*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p. 3-35.
- Jacques, P. B. (2021). *Pensamentos Selvagens*. Salvador: Edufba.
- Krauss, R. (2013). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Gili.
- _____. (2012). "Surrealist aesthetics". In: Foster, H. et al. *Art since 1900*. Londres: Thames and Hudson.
- Pedrosa, A.; Schwarcz, L. (2014). *Histórias Mestiças*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Pedrosa, M. (1995). *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: EDUSP.