

O métier que existe.
Antropologia e arte contemporânea

POR
JOSÉ ANTÓNIO B. FERNANDES-DIAS
(Escola Sup. Belas-Artes. Lisboa)

Numa das minhas estadias em Madrid, há cerca de um ano e meio, exibia-se na Fundación Juan March a colecção Leo Castelli, um importante galerista de New York que patrocinara o aparecimento, nos anos 60, de alguns dos artistas mais importantes da arte contemporânea ocidental: J. Johns, R. Rauschenberg, C. Oldenburg, A. Warhol e R. Lichtenstein, E. Ruscha, F. Stella, D. Flavin, D. Judd, R. Morris, J. Kosuth, R. Artschwager, e outros. Eu tinha manifestado aos amigos que me acompanhavam uma especial vontade de visitar essa exposição — mesmo sem saber quais os objectos exactos que iríamos encontrar — insistindo que era quase um dever. Estavam presentes sessenta objectos, entre eles algumas obras paradigmáticas. Apercebendo-se do meu entusiasmo, e talvez contaminada por ele, uma das minhas acompanhantes quebrou o silêncio, parada no meio da galeria com a «Flag» de Jasper Johns (1958) de um lado, e «One and three boxes» de Joseph Kosuth (1965) do outro. Perplexa perante a evidência dos objectos — uma tela recoberta com uma pintura da bandeira americana, como se fosse de facto uma bandeira americana estendida; e um conjunto constituído por uma caixa de madeira vulgaríssima, ladeada à esquerda por uma fotografia dessa mesma caixa ali naquele sítio em tamanho mais ou menos natural, e à direita por um painel com uma fotocópia ampliada de um texto: «box, n. (tree), *buxus*, f. *buxum* (= boxwood); of ___ *buxens*; = a small chest, *cista*, *arca*, *armarium*, *scrinium*; ballot ___, *cista*; dice ___, *fritillus*» — ela aceitava que eles fossem muito interessantes, e queria mesmo participar desse interesse, mas não conseguia mais do que passar de fascinação a sentimento de mistificação.

Depois disso, há poucos meses, durante uma visita a uma exposição no Museu Nacional de Etnologia em Lisboa («Artefactos Melanésios. Reflexões pós-modernistas»), face a um conjunto de pequenas figuras de madeira e de uma imagem também de madeira de um crocodilo, tudo do rio Sepik na Papua Nova Guiné, uma jovem historiadora presente, dizia algo parecido,

com o acordo de outros visitantes. Propositadamente, atendendo ao próprio conceito da exposição e também ao facto de a visita se dirigir a estudantes de posgraduação em Museologia, não centrara as suas atenções nos objectos expostos, nem muito menos em informações sobre os seus contextos de origem. Mas essa estudante comentava que pressentia nesses objectos muitos sentidos, que lhe escapavam permanentemente; que era evidente que eles exigiam uma familiaridade qualquer para se poderem entender e apreciar minimamente; assim, aos seus olhos, eram enigmáticos ou desinteressantes, entre uma coisa e a outra.

Em ambos os casos, as duas pessoas percebiam que não eram as imagens no interior desses objectos que diziam qualquer coisa, elas eram evidentes. Mais do que os seus olhos lhes davam a ver, era a própria existência dos objectos que ambas interrogavam. É que não se tratava também, em nenhum dos casos, de «arte abstracta», de objectos que se pudessem esgotar no seu aspecto formal.

Há claramente diferenças muito óvias entre as duas situações; que, de resto, os comentários das duas pessoas expressam. No caso da Fundación J. March aqueles objectos foram feitos para aquele contexto de uso, a exposição, e o que falta para poderem ser apreciados e entendidos é seguramente algo que faz parte do mundo da arte moderna e que os seus participantes dominam; já aos objectos melanésios o que falta é uma experiência, ou pelo menos um conhecimento, do seu contexto original de uso. Os primeiros são, excessivamente, familiares, os segundos são exóticos. Mas, em ambos os casos, são objectos expostos, primorosamente exibidos para prenderem as nossas atenções, e que exigem, para poderem ser eficazes, para serem consumidos, de algo mais do que contemplação. Em ambos os casos estamos, antes de tudo, perante objectos que aparecem como estranhos à tradição ocidental de representação, como estranhos simplesmente, até inverosímeis. Onde e como reconhecer um lugar na nossa concepção de arte, para o caixote, a sua foto e a etiqueta com os nomes, de Kosuth? Ou, porquê a sua exibição numa galeria de arte, como objectos artísticos? De quem ou de quê tratarão aquelas estranhas figuras de narizes compridos, a descerem e a ligarem-se ao umbigo? Com que objectivos seriam feitas e usadas no rio Spek?

Esta estranheza comum poderá ser uma boa razão para pensar que uma aproximação antropológica à arte moderna ocidental poderá ter resultados interessantes. Uma aproximação que aborde os objectos artísticos modernos segundo os procedimentos seguidos no estudo dos objectos provenientes de sociedades não-ocidentais. Não quero com esta afirmação definir a antropologia pelo seu domínio de estudo (as sociedades primitivas), como é evidente; se assim fosse a minha proposta seria absurda. Penso-a antes como um modo específico de construir os seus objectos de conhecimento, assente numa atenção obstinada pela variabilidade das culturas e das sociedades humanas. E isso é relevante para o estudo dos objectos — coloca-se à partida, como prioritária e central, a questão do seu estatuto, do seu uso e

do seu propósito; qual a natureza desses objectos não-identificados? Talvez seja uma forma de ultrapassar as insatisfações que deixam as interpretações propostas pela história da arte, quer as que assentam na redução sociológica ou na formal; e na semiológica também, tanto nas versões mais sistemáticas quanto nas mais soft, na medida em que ambas postulam necessariamente uma correspondência entre uma tradição falada ou escrita e a sua emblematização nas formas dos objectos.

Mas isto, precisamente, leva-me a considerar que há outras razões que legitimam a minha proposta. Por um lado o fenómeno da arte de vanguarda que constitui uma ruptura com a tradição clássica, neo-clássica ou romântica, e não só, nem prioritariamente, estética, estilística, de gosto, ou temática; é antes uma profunda transformação da função da arte, dos seus propósitos, e do modo de funcionamento dos objectos artísticos enquanto objectos produtores de sentido. Mas por outro, os actores dessa transformação são os mesmos que vão re-olhar para os objectos primitivos, presentes e emudecidos nas colecções ocidentais. A história das relações da antropologia com os objectos materiais das sociedades que privilegiadamente estudaram, tem merecido nos últimos anos as atenções de muitos estudiosos, e dela fica claro que após um período evolucionista e difusionista terminado com o século, os antropólogos dirigiram as suas atenções privilegiadamente para outros domínios das actividades humanas; até aos anos 70, quando voltam a merecer as suas atenções, o que lhes acontece é serem recontextualizados como objectos artísticos e como tal apreciados, exactamente por esses artistas que transformaram profundamente as actividades artísticas na nossa cultura¹.

Os mesmos que reconhecendo a falência e o esgotamento da representação clássica, e romântica, vão apostar numa nova visão, que se demarca radicalmente desse passado e dessa identidade. Fá-lo-hão de diversos modos, esse afastamento, mas, em todos, ele realiza-se, e o seu propósito é semelhante. Quer fragmentando a forma dos elementos e combinando os fragmentos segundo critérios não miméticos, como fazem o cubismo e o futurismo; quer criando formas puras para o pensamento, como nas várias modalidades de abstraccionismo; quer desenvolvendo uma exploração, sem limites, dos materiais, tradicionais ou não, libertando-os completamente das suas pautas formais e semânticas canónicas, como acontece nos expressionismos, figurativos ou abstractos; quer produzindo, em vez de re-representações, antes simplesmente objectos, ou combinações inverosímeis de objectos, como os *ready-made* dadaístas, os *objets trouvés* e as acumulações, «pictóricas» ou não, dos surrealistas; o que todos estes movimentos fazem é opôr ao que chamarei, usando uma expressão de M. Schapiro, «artes da comunicação» que «transmitem uma mensagem anteriormente preparada e completa a um receptor relativamente indiferente e impessoal»², opor-lhes uma actividade artística capaz de, ela própria, originar sentido.

Tratarei aqui de três componentes desta actividade, como os defini noutro lugar, procurando apontar como esta pretensão se manifesta no *processo*

criativo, no próprio estatuto dos objectos dele resultantes, e no seu processo de recepção³.

Atendamos ao modo como se relacionam no processo criativo, os actos técnicos e a actividade mental. Na arte ocidental pré-vanguarda há uma dissociação entre ambos, e há uma ênfase clara na actividade técnica. Quer se trate de imitar a natureza, reflectindo-a ou melhorando-a, quer de captar e expressar o sublime, é na capacidade técnica do artista, na sua segurança estilística, que se reconhece a artisticidade da sua obra. A actividade mental é dada, é anterior e exterior ao acto artístico (técnico) — porque o tema está previamente definido —, e a sua presença aí é só mínima — já que nele se representa o tema segundo uma convenção, unívoca, que imita o olho. A própria interpretação destes objectos artísticos conduz a uma apreciação técnica. No caso da arte moderna os dois processos identificam-se. Quando trabalha, o artista moderno inventa; um espaço, não óptico, mas que contém e reflecte operações mentais; e inventa também um modo de construir um objecto, ponto de chegada dessas operações interiores. As duas actividades identificam-se; e ambas são actos: o mental, instaurador de realidade, e o técnico, criador de um lugar que reflecta o acto mental⁴. Este modo de actividade criadora artística suspende qualquer tipo de relação convencional entre o tema e a forma (seja um código estilístico, uma semelhança formal ou outra), e, mais ainda, desloca a actividade, do fazer para a concepção de uma realidade que não tem existência independentemente, nem anteriormente ao próprio acto artístico. De maneira que estes objectos não são simplesmente um modo, mais um modo, de comunicar uma entidade qualquer; aquilo de que o objecto fala são as operações mentais instauradoras da actividade que se termina nele, os principios que orientam a combinação dos seus elementos. O objecto não fala do seu tema (o tema é secundário, qualquer tema serve), ele é sobre qualquer coisa que sai do próprio objecto — o seu conteúdo, para distinguir do tema⁵.

Desta actividade instauradora resulta um objecto com um estatuto próprio. O objecto artístico moderno distingue-se dos outros objectos materiais produzidos pelo homem e das coisas naturais, mesmo quando os incorpora como acontece frequentemente, porque é representativo, porque remete para qualquer coisa além do que a sua materialidade dá a vêr. Separa-se também dos outros produtos da mente humana pelo seu carácter material e sensível. Como os objectos artísticos clássicos, e também como os objectos de comunicação visual contemporâneos, ele é então um signo — no sentido lato de algo que está em vez de outra coisa; mas o objecto artístico moderno distingue-se deles pelo modo de pensamento representacional que o funda. Chamar-lhe-hei objecto simbólico. Uso aqui «símbolo» por oposição a «signo», no sentido que Saussure dá aos dois termos. Recordo que a categoria *símbolo* não é tratada pela linguística saussureana, que só a nomeia para se restringir ao estudo dos signos; nem Peirce a considera, usando o termo «símbolo» para designar o signo convencional de Saussure. Só isto bastaria para afastar

as teorias do objecto que o tratam a partir de uma analogia linguística, como linguagem, quando a própria linguística não considera a categoria *símbolo*; que tomam a relação de referencialidade como centro, e, conseqüentemente, restringem o sentido do objecto àquilo a que ele se refere. Mas há a acrescentar o facto de não se perceber porque razão se constróem objectos que significam entidades que já tinham significantes linguísticos — esses objectos não seriam mais do que significantes (plásticos) segundos, e os seus significados esgotar-se-iam na linguagem verbal que os significa primariamente. É considerar que a linguagem verbal é o único meio de expressão do pensamento, e que o único modo de pensamento é o pensamento verbal, restringindo o sentido à linguagem. Ora, exactamente, o objecto artístico moderno não remete para nada que lhe pré-exista, o seu modo de produzir sentido é auto-referencial; quer dizer, não que ele se reduz à sua forma, mas que é sobre alguma coisa mais do que a sua forma, embora isso esteja indissociavelmente ligado à configuração da sua forma específica. Como objecto simbólico ele é ao mesmo tempo uma «coisa» e um «conceito», e a relação entre eles é dinâmica, não representativa. O sentido dos objectos artísticos modernos não deve ser procurado nas eventuais imagens presentes no objecto, mas na própria existência do objecto, e no processo pelo qual ele «chama» algo que não está ali presente mas que pode estar ali potencialmente como ausente: este processo é chamado por vários autores «evocação», pretendendo assim distingui-lo do reconhecimento, da referência, da significação⁶. O sentido do objecto simbólico não é completamente dado na sua forma; é que, além de produzirem a sua própria referencialidade, na ausência de quaisquer cânones que possam ajudar o consumidor na sua compreensão do objecto, os objectos simbólicos dissimulam o seu sentido. São objectos opacos, habitados por uma tensão interna entre forma e tema, que não se esgota nem se resolve.

Por isso são objectos que desafiam o espectador. Mais do que isso, eles só são eficazes, só produzem sentido, só se completam, através de um trabalho interior da parte dos seus usuários, nesse trabalho. A citação de Duchamp é muito clara: «Não acredito na obra em si: toda a obra é feita por aqueles que a olham e lhe prestam a sua atenção». Ao contrário da representação clássica, e da comunicação visual contemporânea, em que, como dizia Schapiro, o receptor pode ser relativamente indiferente e impessoal, aqui, é ele que completa a obra, é ele que lhe confere sentido. E para isso, para que o sentido dissimulado do objecto possa vir a estar ali como aparição, o receptor tem de investir a sua vontade, e o seu desejo, no objecto; tem de aceitar o seu desafio e fazer trabalho, interior, de evocação. Os objectos artísticos modernos são inverosímeis por natureza — são mais do que aquilo que parecem ser; mas para que apareça esse mais, o seu consumidor, se o quer consumir, tem de procurar dentro de si os caminhos que podem ligar a forma e o tema. E esse processo interior, subjectivo, que lhe permite realizar o sentido do objecto, o seu conteúdo. Ao contrário dos da tradição clássica, com a sua clareza consistente e harmoniosa que pede apreciação, estes objectos exigem

que se acredite neles, na sua força, na sua potência geradora de sentido. Apreciá-los é não os entender, não basta. Talvez até nem seja excessivo dizer que exigem, dos seus crentes, um sacrifício⁷. Num belíssimo texto em que relata a sua experiência das primeiras encausticas de J. Johns, Leo Steinberg diz: «... Parece-me ser uma função da arte moderna transmitir esta ansiedade para o seu espectador, de maneira a que o seu encontro com a obra é — pelo menos enquanto a obra é nova — um transe existencial genuíno. Como o Deus de Kierkegaard, o objecto fere-nos com o seu absurdo agressivo; assim me apareceu Jasper Johns há alguns anos. Ele exige de nós uma decisão, pela qual descobrimos algo sobre nós próprios; e esta decisão é sempre um “salto de fé” (...) como o Deus de Kierkegaard, o quadro parece arbitrário, cruel, irracional, exigindo a nossa fé, e sem promessa de recompensa futura»⁸.

Retomando o que atrás foi dito, sobre o facto de os agentes da transformação da arte moderna ocidental serem os mesmos artistas que re-descobriram as máscaras e os ídolos, que (quase) inventaram as artes primitivas, quero deixar algumas afirmações, que evidentemente não poderei, aqui, desenvolver. Há muitos pontos em comum entre o estatuto, o propósito e o uso destes objectos artísticos modernos e os dos objectos de culto, ou de crença, tradicionais (e, não só forçosamente primitivos). As circunstâncias desse encontro entre os artistas ocidentais de vanguarda e os objectos primitivos — no museu, sem saberem nada deles nem das suas sociedades — não lhes permitia interpretar cada um deles; mas não os impediu de pressentir nas suas formas o seu estatuto de objectos mágicos, subjectivamente poderosos e eficazes, que eram no seu contexto originário. E quiseram fazer objectos poderosos para nós também. A sua eficácia funda-se em crenças, em experiências e em práticas que são, é claro, muito diferentes das das sociedades primitivas. Mas ambos os objectos, na sua natureza, são semelhantes — eles são, ao mesmo tempo, traço palpável e vivo de um processo interior, e instrumento para outros processos interiores.

NOTAS

¹ Veja-se, por exemplo, George W. Stocking, Jr. (edt.), *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985; Barrie Reynolds e Margaret A. Scott (eds.), *Material Anthropology Contemporary Approaches to Material Culture*, Lanham, University Press of America, 1987; ou os números da revista *RES*, publicada pelo Peabody Museum da Harvard University desde 1981, e ainda a revista *Gradhiva*, publicado pelo Musée de l'Homme em Paris, desde 1986.

² Meyer Shapiro (1957), «Recent Abstract Painting», in *Modern Art. 19th and 20th Century*, New York, G. Braziller, 1982, p. 223.

³ José António B. Fernandes-Dias, «Uma definição de arte para uma antropologia da arte», in *Lêr História*, n.º 20, Lisboa, 1990 (no prelo). Onde proponho uma definição operatória e analítica: «... a arte é uma actividade humana, composta 1) da combinação coordenada de

processos físicos e mentais, segundo padrões e princípios socioculturalmente definidos, 2) de que resulta um producto público, o objecto artístico, diferente dos outros objectos e pensamentos, 3) com um impacto específico nos espectadores, também definido socioculturalmente, para além de outros usos que possa ter». O que passo a apresentar, de un modo muito incompleto e crú, assenta e resulta de uma investigação que venho realizando há dois anos, com vista a uma compreensão das relações entre as artes primitivas e a arte moderna ocidental, para uma dissertação de Doutoramento a ser defendida no Museu e Laboratório Antropológico da Universidade de Coimbra.

⁴ A comunicação do Prof. R. Sanmartín, «Arte, Experiencia y Contexto» foi por mim recebida como un encorajamento ao meu próprio trabalho. Embora haja acordo quanto à caracterização da actividade artística como actividade instauradora de sentido, realizada pela inovação, penso que é só no ocidente, e neste século, que ela se definirá prioritariamente assim.

⁵ Arnold Rubin, «Accumulation: Power and Display in African Sculpture», in *Artforum*, Maio 1975, e Francesco Pellizzi, *Adventures of the Symbol: Magic for the Sake of Art*, New York, The Cooper Union, 1986, também empregam o termo «conteúdo» com este mesmo sentido. Que não é exactamente o mesmo que lhe atribuem Panofsky nem Jacques Maquet, *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven, Yale University Press, 1986, para quem os conteúdos são valores simbólicos universais, expressos por combinações específicas de formas, materiais e temas.

⁶ Por exemplo, D. Sperber, *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann, 1974; R. Guidieri, «Statue and Mask. Presence and Representation in Belief», in *RES*, n.º 5, 1983; F. Pellizzi, *op. cit.*, 1986.

⁷ Uso aqui o conceito no sentido que lhe atribui Julian Pitt-Rivers, *From the Love of Food to the Love of God*, The Marret Lecture, Exeter College, Oxford, 1989 (mimeo): «O elemento essencial do sacrificio é a despossessão do *eu* a favor da Divindade, para receber graça».

⁸ Leo Steinberg, «Contemporary Art and the Plight of its Public», in G. Battcock (ed.), *The New Art. A Critical Anthology*, New York, E. P. Dutton & Co., Inc., 1986 (1962), páginas 45-56.

