



Romuald Hazoumé. Galão armado, assemblage (galão de plástico e metal) e 1 fotografia cor, 380 x 110 x 100cm, 2004

Crítica de arte – uma perspectiva antropológica*

Giulio Carlo Argan**

Discutindo a relação entre arte e antropologia, Argan questiona tanto a abordagem historicista quanto o enfoque culturalista do objeto artístico e propõe uma revisão da arte contemporânea a partir da crise que a separou do sistema cultural.

Antropologia da arte, morte da arte, aculturação

A redução da história da arte ou mesmo da crítica de arte à antropologia pode ser incluída na lógica dos fatos. No mundo contemporâneo, a história costuma ser acusada de não ser rigorosamente científica. Considerando-se que a estrutura da cultura moderna é constituída pela ciência, a história assume uma posição marginal ou é posta fora do sistema. Sendo a história a interpretação e o julgamento dos fatos, ela pressupõe a escolha, em meio à confusa massa dos eventos, daqueles que são mais interessantes. Mas que critérios orientam essa escolha? A acusação que se faz à história é a de ser fundada sobre uma "petição de princípio", ou seja, os historiadores fazem a história daquilo que já é histórico. A história da arte, considerando-se que ela seja a disciplina que se ocupa da arte, participa da decadência geral da história; o historiador de arte deveria ocupar-se daquilo que é artístico; mas qual o critério para se estabelecer uma discriminação entre o que é e o que não é artístico? Deve-se acrescentar que a história pressupõe também a correlação, a coerência entre os fatos e, portanto, uma tendência de todos os fatos em direção a um único objetivo; mas quem fixou essa finalidade e suas regras de correlação? É preciso reduzir os fatos à pura fenomenologia, à *epoché*, ou seja, colocar no mesmo nível as manifestações consideradas artísticas (ou que se apresentam como tal) e proceder a sua análise total para assegurar-se das características comuns que podem estar contidas na mesma categoria.

Atualmente, os sistemas de informação permitem conhecer o estado cultural de todos os grupos humanos, mas é completamente arbitrário afirmar-se que alguns deles ainda se encontram em estado pré-histórico ou na Idade Média e que outros, ao contrário, estão mais próximo do estado cultural do mundo ocidental: ninguém está autorizado a acreditar que a existência do gênero humano no mundo seja uma longa marcha em direção a um nível de perfeição ou de felicidade, do qual nosso estado de civilização se aproximaria cada vez mais, ainda que reste muito caminho a percorrer. Considerando-se mais avançada que as demais no caminho da civilização, nossa cultura pretende instruí-las. Na realidade ela dissimula, sob esse aspecto missionário e didático, a vontade de

Tradução Felipe Ferreira

* Texto apresentado na AICA, 1976.

** Giulio Carlo Argan (1909-1992), foi um dos maiores historiadores e críticos do século XX. Argan também foi prefeito de Roma e elegeu-se senador pelo Partido Comunista Italiano.

exploração e dominação. Não parece estranho que ela busque ser ouvida e cultivar o resto do mundo quando não pode mais ignorar sua própria crise, suas próprias contradições, o provável fim do qual se aproxima?

A antropologia, que é seguramente a mais moderna e completa das ciências humanas, contesta a prioridade ou o privilégio da cultura do mundo ocidental e, sobretudo, nega a uniformidade da civilização e o fato de que as diferenças entre os diversos grupos étnicos constituem mera diversidade quantitativa. Compreende-se perfeitamente que, nesse contexto, o problema da criação artística seja fundamental, dado o atual reconhecimento de que não existe evolução ou progresso na arte e que, ao contrário, na cultura ocidental, presumida como a mais avançada, a arte está em regressão, numa crise talvez irreversível e final. Deveríamos deduzir daí que o nível da arte decresce à medida que o nível da civilização aumenta?

A concepção teleológica da história, característica da cultura clássica cristã, não é a única possível: radicalmente diferente, embora derivando do mesmo tronco, a ela pode-se opor a concepção materialista e marxista, segundo a qual o progresso não é automático, mas determinado pelo contraste de forças constituídas no interior da sociedade. Em uma cultura que se encontra totalmente liberada de qualquer tipo de dogmatismo e teologismo, de todo princípio de autoridade e de hierarquia, ou seja, uma cultura inteiramente laica, a fenomenologia já tomou o lugar da metafísica, e a descrição, o da interpretação de fenômenos. A história, que não pode ficar limitada às vicissitudes políticas e nem às esferas consideradas culturalmente privilegiadas e que sobretudo não pode exprimir-se através de um julgamento, tende a identificar-se com a antropologia. A historiografia, porém, como qualquer disciplina e como a própria antropologia, renova continuamente sua própria metodologia. Ligando-se ou, melhor, identificando-se com a antropologia, ela modifica apenas o processo ou sua própria estrutura? Em outros termos, ela cessa de ser história ou reduz a história ao nível científico da antropologia?

Não acreditamos que a antropologia possa constituir essa *kunstwissenschaft* que atualmente alguns pesquisadores desejam colocar no lugar da *kunstgeschichte*; o fato de a Antropologia ter permitido que se conhecesse a arte de povos comumente considerados fora da história (e cuja arte, somos obrigados a reconhecer, é muitas vezes melhor, mesmo em função de nossos parâmetros, do que aquela de países que se consideram mais avançados) não é suficiente para justificá-lo.

Nessa cultura dita "primitiva", o topo da civilização – que a nossa identifica com o progresso tecnológico – não seria a arte? Mas, se é evidente que a cultura artística de povos culturalmente avançados só pode ser estudada de um ponto de vista histórico, visto que somente desse modo temos a possibilidade de integrá-la ao sistema global da cultura, não é completamente garantido que possamos fazer a história da África ou da Polinésia. Existem, antes de tudo,

dificuldades objetivas, como o conhecimento limitado da cronologia e de circunstâncias exteriores em que essa arte foi produzida.

Nada impede acreditarmos que, após um minucioso trabalho de pesquisa, conseguíssemos reconstruir a cronologia da produção artística de tribos primitivas; mas é bastante duvidoso que, uma vez estabelecida essa cronologia, a compreensão dessa arte se tornasse mais fácil. Seria igualmente difícil, embora não impossível, compreender o significado de imagens de arte indígena em relação à celebração de ritos, a crenças religiosas ou, simplesmente, aos costumes da vida cotidiana; mas, mesmo assim, não conseguiríamos captar o sentido artístico profundo dessas obras. Na verdade, saber que uma determinada estátua negra representa uma divindade da chuva ou da fecundidade pouco acrescenta a nossa compreensão, considerando-se que ela não nos aproxima do mundo interior dos indígenas, para os quais tal estátua nada mais é do que um objeto mágico supostamente capaz de produzir certos efeitos, sem nenhuma possibilidade de um valor que ultrapasse a função ritual.

Mesmo que o pesquisador europeu ou americano tente adequar-se à objetividade absoluta, ele não poderá jamais encarar a cultura “primitiva” abstraindo a sua própria cultura; e a objetividade científica, que deveria colocá-lo ao abrigo da unilateralidade do eurocentrismo, é uma forte característica do próprio eurocentrismo. A necessidade de absorver essas culturas que estão afastadas de nossa experiência é própria de uma cultura como a nossa, que tende a se expandir, a comunicar, a se impor. Isso se prova pelo fato de, no início do século XX, o conhecimento da arte negra ter tido por função dar à cultura artística européia a possibilidade de tomar consciência de seus limites; assim como a exploração da arte ocidental nos países do Terceiro Mundo só serviu para dispersar os últimos traços de sua autonomia cultural e reafirmar sua inferioridade de países colonizados.

Dado que a antropologia descreve as diferentes culturas sem discriminação, é igualmente lógico procurar-se uma perspectiva crítica antropológica no momento em que discutimos a crítica e a destruição de todos os princípios de autoridade e de todas as ordens hierárquicas que são características da nossa cultura: e não se pode deixar de agir assim, uma vez que atualmente é preciso convir que, a despeito de sua pretendida universalidade, a nossa é uma cultura de classe e, mais ainda, uma cultura em declínio, que tende a dissimular seus próprios limites e contradições, mostrando-se superior às divisões de classe.

Aquilo que se apresentava como conceitos fundamentais para não importa que discursos sobre a arte (atualidade, valores, originalidade ou unicidade da obra) e como o único meio válido de reconhecer a qualidade artística de critérios unilaterais, de meios pelos quais a classe dirigente, a burguesia, assume uma fruição privilegiada, é apenas a transposição para um nível artificialmente ideal dos interesses econômicos para os quais o produto artístico é um bem de valor

que se presta à capitalização ou a trocas vantajosas. A burguesia, no entanto, não é mais a única protagonista da história, ela não pode mais afirmar o direito hegemônico de uma classe que detém o poder de orientar a cultura oposta a uma classe inferior de executantes manuais, de operários. Pouco a pouco desenha-se o projeto, ainda incipiente, de uma cultura diferente pertencendo à classe operária, do mesmo modo que a cultura atual é característica da burguesia. É certo que essa nova cultura procurará superar a divisão de trabalho que domina a cultura burguesa e seu sistema de produção, e que ela o fará sem eliminar a especialização e a autonomia disciplinares que são exigências necessárias da pesquisa científica moderna.

É preciso se colocar em contato com esse processo de destituição progressiva de tudo que constituía privilégio, tanto na produção quanto no consumo da arte.

A relação até agora fundamental da arte com a estética, considerada a filosofia dos valores, assim como da escolha e do julgamento, encontra-se atualmente anulada. Eliminou-se o princípio segundo o qual a arte deve necessariamente produzir obras de arte, ou seja, objetos de valor que representam a própria idéia do objeto; e, dado que a idéia do objeto implica o paralelo com aquela do sujeito, é lógico que ao produtor privilegiado que é o artista corresponde um consumidor privilegiado. Sem dúvida, no curso da história, a arte foi um elemento de prestígio e de autoridade dos grandes detentores do poder enquanto depositários de valores ideais que eles administravam (e ainda administram), teoricamente em nome da coletividade. Discute-se o próprio conceito de arte, apresentando-a como categoria de conceitos estabelecidos 'de cima' para afirmar, ao contrário, que o conceito de arte só pode ser realizado na própria prática. Afirma-se ainda a indefinição da arte e, portanto, a impossibilidade de estabelecer *a priori* uma distinção entre arte e não-arte na vasta sucessão de intervenções por meio das quais os homens atuam sobre o ambiente e o determinam. Se admitirmos o princípio segundo o qual todos os atos humanos, ou ao menos um grande número deles, determinam o meio material da existência, torna-se claro que o único modo de valorizar a arte é pela constatação da positividade ou negatividade de sua relação com o meio. Existe, na arte contemporânea, muitos sinais dessa tendência que desembocam no "urbanístico" ou na ecologia. Poderíamos dizer que, uma vez eliminada toda disparidade de nível entre as artes maiores e as artes menores, uma vez superada a dificuldade de conciliar a produção da arte com a tecnologia industrial, a esfera fenomenológica da arte coincidirá com aquela da antropologia, de modo que, entre o estudo antropológico e o estudo da arte, não haverá mais nenhuma diferença de meios, mas apenas (e eventualmente) de método. A ultrapassagem da concepção idealista da arte e a distinção entre o artístico e o estético são resultado do estudo dos fatos artísticos de um ponto de vista sociológico. Existiria uma relação entre aquilo que chamamos de crítica sociológica e a

crítica antropológica sobre a qual acabamos de falar? A antropologia moderna é estrutural, o que significa que ela tende à identificação de estruturas profundas da cultura e, em última análise, a demonstrar que, mesmo se certas culturas parecem tecnicamente mais desenvolvidas do que outras, toda cultura é, em si, completa e autônoma. Em sua primeira fase, a sociologia da arte considerou os produtos artísticos determinados pela situação cultural e, especialmente, pelos grandes poderes religiosos, políticos ou econômicos, admitindo, assim, que os artistas nunca foram plenamente responsáveis pela orientação ideológica de seus trabalhos. A estrutura ou, melhor ainda, a composição de um produto artístico seria então facilmente individualizável, considerando-se que todos os seus componentes pertenceriam à cultura de seu tempo e ao lugar em que ele foi realizado: a arte seria, substancialmente, apenas um meio de comunicação visual. Como imaginar, então, que o produto artístico seja aceito e valorizado como tal por uma cultura longínqua no espaço e no tempo e, por isso mesmo, absolutamente incapaz de acolher a mensagem que um tal produto tivesse transmitido em sua época? Como explicar, por exemplo, que a escultura egípcia ou a escultura grega arcaica sejam vistas como obras-primas artísticas, se nem ao menos sabemos o que elas representavam e a que função eram destinadas? Considerando-se que esses objetos nos interessam inicialmente como obras de arte e só depois como representações de soberanos ou de deuses da Antiguidade, chega-se facilmente àquele lugar-comum segundo o qual a obra-prima artística não possui nem tempo, nem lugar definidos, estando além da história e das diferenças entre as diversas culturas. Qual será, então, a disciplina que estudará as vicissitudes (que não estamos seguros *a priori* de poder chamar de histórica) das obras de arte? Essas vicissitudes serão constituídas apenas pela vida das obras de arte? ou pelas fases, pelos momentos de sua formação no pensamento e pela obra de seus autores? A distância, que parecia impossível superar, entre uma sociologia desejosa de dissolver inteiramente o produto artístico na situação cultural e uma semiologia cujo interesse é o de fixar a estrutura profunda e constante de obras artísticas foi ultrapassada graças às pesquisas modernas (Mukarovsky, Panofsky, Francastel, Goldmann e outros), que demonstraram não haver estrutura que não pudesse ser explicada como fatos caracteristicamente culturais e, portanto, históricos, com a condição de nos lembrarmos de que a historicidade da arte não é, como pensaram Hauser e Antal, o reflexo da história religiosa, política ou econômica do tempo; ela é antes específica e intrinsecamente artística. O que equivale a dizer que ela é a história de uma cultura que foi elaborada em sua origem pela arte – e só pela arte –, mesmo que inevitavelmente tenha tido contatos com a cultura institucionalizada de seu tempo. Assim como Lévi-Strauss, Francastel considera a arte um sistema de signos que vale mais por sua estrutura do que por seu conteúdo, que serve para comunicar. Riegl já afirmara, no final do século XIX,



que as formas artísticas continham e comunicavam uma experiência ou uma instituição do mundo, além de todo conteúdo para o qual haviam sido concebidas. A verdadeira mensagem, o conjunto de informações comunicadas pelo retrato de Charles V, de Ticiano, ou por uma igreja de Palladio não é certamente a estratégia política e militar do imperador ou o tipo de funções religiosas assumido por aquela igreja. Toda obra de arte é suscetível de múltiplos níveis de interpretação. É certo que à medida que os aprofundamos, tudo aquilo que na obra de arte é mais ocasional, contingente, ligado ao tempo, aos lugares, às circunstâncias desaparece em favor do elemento social que constitui sua estrutura mais profunda e mais fundamental. A obra de arte decerto não contém, sob as camadas culturais, um núcleo unitário e indivisível que constituiria sua unicidade e no qual veríamos a expressão mais original e mais livre da personalidade do artista. É claro que essa "personalidade" não existe e que a própria noção de indivíduo é determinada por sua existência num contexto social. Não é a soma de indivíduos que faz a sociedade, mas é a sociedade que faz os indivíduos. Entretanto, não creio que se encontrem dificuldades em considerar a história da arte uma antropologia e, naturalmente, a antropologia uma ciência que compreende em seu domínio não apenas as culturas primitivas, mas também as mais progressivas.

Romuald Hazoumè. *A Boca do Rei*, s/d
Foto do artista

Não podemos, entretanto, negar que na relação real entre as diferentes culturas do mundo o problema da arte se coloque de um modo totalmente novo. Existe um processo de "aculturação" relacionado com a exportação de alguns aspectos secundários da arte moderna para países do Terceiro Mundo: é necessário dizer-se, objetivamente, que isso não teve nenhum efeito positivo, mas, ao contrário, contribuiu para a destruição final da cultura artística indígena. Por outro lado, os patrimônios artísticos locais foram, eles próprios, quase inteiramente subtraídos pelos países que pretendiam propagar a civilização. A arte negra pode estar hoje exclusivamente em coleções públicas ou privadas da Europa e da América.

O processo inverso, a absorção de vários elementos da arte primitiva pela cultura artística européia, particularmente nos primeiros 10 anos do século XX, foi bem mais positivo. Não se tratava nem de um movimento de "exotismo" romântico, nem de uma evasão da cultura européia excessivamente sofisticada. Foi, ao contrário, uma verdadeira reação à hegemonia imposta pelo sistema cultural europeu. Nas artes dos povos "primitivos" os artistas europeus reconheceram uma perfeita "integridade da imagem" e uma unidade absoluta entre os processos de criação e de execução. Aquela arte realizava de um modo "absoluto", ou seja, não por meio de uma relação dialética com o valor oposto de "quantidade", a pura "qualidade", enquanto a civilização industrial ainda procura, em todos os níveis, o contrário, ou seja, a quantidade ilimitada. Encontramos a causa dessa "artisticidade" absoluta na concepção mitomágica do mundo, própria das sociedades tribais. Essa concepção implica a unidade perfeita entre indivíduo e ambiência, entre o sujeito e o objeto, entre a idéia e a execução, ou seja, não existe a dualidade, que se vê na cultura ocidental, entre o espírito e a matéria, entre o indivíduo e o mundo. Apesar de o industrialismo apresentar-se como uma perspectiva de igualdade e universalidade, ele trouxe a dicotomia fundamental da cultura ocidental até o ponto de rompê-la, posto que o industrialismo impôs a divisão do trabalho, com a separação em duas etapas (a concepção e a execução) e, conseqüentemente, a emergência de duas diferentes classes sociais que não possuem nenhuma possibilidade de relacionamento, mas apenas de luta. No passado, quando a arte fazia parte do sistema produtivo, o trabalho comportava certa medida de iniciativa e responsabilidade do operador, que encontrava satisfação na contemplação de sua obra. No sistema industrial, ao contrário, o momento criativo, representado pela iniciativa do patrão e pela metodologia do projetista, encontra-se completamente separado do momento de execução, que se transformou em simples prestação de trabalho ou na venda de força-trabalho por parte da classe operária. Só restam duas possibilidades: ou a arte se divorcia (uma suposição teórica, intelectual, sem nenhuma finalidade

prática), ou se transforma em modelo operativo totalmente diferente do sistema industrial gerado pelo capitalismo. Esta última hipótese é atualmente irrealizável em razão da hegemonia, mais opressiva a cada dia, do capitalismo. A influência da pura capacidade artística da arte negra não resolveu a crise da arte no mundo ocidental. Em consequência, ela só produziu um áspero contraste entre a profunda vitalidade da "barbárie" e a perda de toda criatividade pela "civilização". Temos a dramática prova disso na violenta contraposição de culturas, visível na obra *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso, o artista que, mais do que qualquer outro, representa as contradições trágicas da consciência europeia. Naquele momento – começo do cubismo –, a arte curva-se sobre si mesma, engajando-se na análise do próprio processo e de seus instrumentos; ela se transporta do plano da linguagem para o da metalinguagem. Isso, porém, não seria suficiente para remediar esse tipo de crise que tem origem interna. Para reencontrar tudo aquilo que resta da concepção mitomágica da arte primitiva, a arte europeia descerá do consciente para o inconsciente (o Surrealismo), reafirmando com isso o dualismo de espírito e matéria (ou do bem e do mal) e obrigando-se a reconhecer que a faculdade criativa perdida só pode ser recuperada mergulhando-se nas profundidades do inconsciente, com a exclusão da vida consciente. Desde então, em todo o mundo industrializado, a arte se transforma numa disciplina em crise, a ponto de se ter falado (o que ainda acontece) em sua morte. É preciso lembrar, porém, que falar em morte da arte, ou de qualquer outra disciplina, é um contra-senso. O que chamamos de morte da arte é apenas a perda de sua função social concreta e sua separação do sistema da cultura ativa. Excluída do ciclo de atividades sociais, a arte tende a passar para o inconsciente, como ocorreu com a alquimia ou a astrologia, uma vez que a criatividade, que era considerada própria e exclusiva da arte, se transformou num valor negativo, ou seja, algo que se opõe a todos os valores socialmente aceitos atualmente. Desse modo, toda esperança de reencontrar a integridade, o caráter absoluto, a plenitude criativa, pelo puro e simples contato com a arte negra (que a mesma civilização destruiu), só pode ser uma ilusão, provavelmente uma hipocrisia. A perspectiva antropológica justifica-se, na minha opinião, como a extensão necessária e a generalização da perspectiva sociológica. Mas, para que essa perspectiva unitária (que coloca toda atividade artística num mesmo nível, possibilitando, desse modo, seus estudos científicos) se possa realizar, é indispensável que a cultura ocidental assuma, com relação ao Terceiro Mundo, a posição que assumiu perante sua própria arte, até mesmo sob o plano ético.

Tratando de um problema estritamente cultural, eu não gostaria de assumir uma posição moralista: mas, no final das contas, trata-se de lógica



Owusu-Ankomah. *Mouvement n. 39*,
acrílica sobre tela, 190 x 250cm, 2004

e não de moral. Antes de poder organizar uma verdadeira antropologia da arte é necessário que os países do Terceiro Mundo assumam, com relação a seu próprio patrimônio cultural, a atitude que os países ocidentais adotaram no que concerne a seus patrimônios. É certo que eles não poderão fazê-lo antes de ter reencontrado a plena disponibilidade de seus patrimônios artísticos, que se encontram hoje, e quase inteiramente, fora dos países que os produziram. A cultura ocidental não tem, com efeito, nenhum direito de falar a respeito da antropologia da arte até ter entregue aos países colonizados os patrimônios artísticos dos quais ela se apropriou.