

DOSSIER 4

EM TORNO DO CAMPO DE ANTROPOLOGIA DA ARTE |
Alguns excertos e problematizações



excertos para discussão em aula

Antropologia Cultura e Arte | PPC | 1º ano | 2º semestre

Teresa Fradique | 2024

ESAD.CR | Politécnico de Leiria

Uma definição de arte para uma antropologia da arte (excertos)

Fernandes-Dias
(1990)

“Qualquer objecto artístico é, em parte, **produto das escolhas que os artistas fazem** no decurso das suas actividades artísticas, e essas escolhas evidentemente relacionam-se com **padrões culturais**; de modo semelhante, a **apreciação correcta desse objecto**, o modo correcto de o perceber, **de nele identificar os aspectos relevantes**, é grandemente determinado por esse contexto. **A capacidade crua para a arte é universal, mas as suas realizações fazem-se em meios particulares.**” (Fernandes Dias 1990: 139)

discutir:

O que quer dizer dar importância a **situar a arte no seu contexto**: material, social e cultural?

Considerar a **derivação individual** (biológica e psico- biológica) da **actividade artística**. Para entender:

- a) o papel da actividade artística na **integração ou reprodução de instituições** e sistemas sociais;
- b) a sua presença **na manipulação socio-política**;
- c) a sua eficácia como **suporte do pensamento mítico**.

Assim, é necessário **tomar em conta as propriedades que a tornam apta para esses fins**, ou seja, a especificidade do pensamento e de acção próprios da actividade artística.

«O **objecto artístico**, que é sempre o epicentro das actividades artísticas é também evidentemente o foco do estudo antropológico da arte. É tão importante para este estudo quanto os processos pelos quais **se expressam sentimentos e ideias em objectos, e pelos quais esses objectos evocam sentimentos e ideias**. Sem consideração dos sentimentos e das atitudes dos seres humanos face a eles, **os objectos artísticos em si não são a actividade artística**. E talvez sejam mesmo essas **atitudes e sentimentos que tornam um objecto num objecto artístico** ou não; não esquecendo, porém, que eles só ganham existência **através dos objectos materiais** que os expressam.» (Fernandes Dias 1990: 140).

discutir:

Contribuições para uma **definição antropológica de arte**

A arte é uma actividade humana, composta:

- 1) da **combinação coordenada de processos** físicos e mentais, segundo padrões e princípios **socio-culturalmente definidos**;
- 2) de que resulta um **produto público**, o **objecto artístico**, diferente dos outros objectos e pensamentos;
- 3) com um impacto específico nos espectadores, também definido socio-culturalmente, para além dos usos que possa ter.» (Fernandes Dias 1990:141)

The artist and the stone (excertos)

Roger Sansi

(2020)

A **arte contemporânea** é construída sobre essa **tensão contínua** entre **processo** e **valor**, **participação** e **autoria**, **estética utópica** e **arte como instituição de representação**. Entretanto eu diria que essa tensão contínua **não é um impasse**, mas sim **uma tensão produtiva**: ela expõe experimentações com as temporalidades do trabalho artístico, abordando **obras de arte como processos, mais do que como produtos**. Meu objetivo neste artigo é explorar essas temporalidades por meio de um exemplo etnográfico, no qual muitas das questões aqui mencionadas são apontadas de maneiras específicas. Mas, para explorar essas temporalidades, tenho que discutir um pouco mais a fundo os conceitos de “projeto” e “processo”.

[projeto e processo]

(...) **processo** e **projeto** parecem permutáveis, mas, na verdade, há diferenças significativas. Ao contrário do projeto, o processo não necessariamente pressupõe **um plano de ação definido, uma intenção, um cronograma, um método, um design** e, principalmente, **um autor com uma ideia a ser implantada** por meio do projeto. (...)

Alguns antropólogos também fazem essa distinção: para Ingold, os **projetos** seguiriam um **modelo ou plano preconcebido**, um plano **projetado por um autor específico**, enquanto os **processos** não começam com uma ideia e terminam com um produto, mas **se desenrolam no caminho, sem começo ou fim** (Ingold 2011). Diferentemente de um **tempo projetivo**, um processo não é orientado em direção a um futuro determinado, **uma promessa a ser cumprida**, mas é constantemente alterado por eventos que **remodelam as relações sociais que ele mesmo implica no presente. Assim, os processos são muito mais difíceis de objetivar como valor, eles são uma forma de vida que não pode ser completamente coisificada** (Ingold 2011). O projeto aspira, por outro lado, a alcançar uma conclusão, cumprir seu objetivo, materializar uma ideia, criar valor. (...)

Porém eu diria que, na prática, projeto e processo são muito mais difíceis de desemaranhar. Primeiro, projetos de arte não são totalmente fechados e imunes à indeterminação do processo: os resultados de um processo frequentemente

superam a proposta inicial, eles são difíceis de avaliar e serem reduzidos a um valor material. O resultado imaginado do projeto talvez acabe sendo indeterminado: como um artista amigo meu uma vez disse, “projetos nunca são concluídos, são apenas encerrados”, muitos projetos permanecem inacabados, sem um fim claro; em outros termos, eles permanecem “em processo”. E depois, completos ou não, eles se tornam material de projetos futuros. A relativa **liberdade de projetos de arte**, especialmente no que diz respeito a seus resultados, **abre espaço para processos de pesquisa reais acontecerem**. Nesses termos, o projeto não é inevitavelmente uma **jaula disciplinária** que transforma o produtor em “capital humano”, um produto, uma armadilha neoliberal do novo espírito do capitalismo. Os projetos artísticos podem estar **inacabados e abertos**, como um processo em andamento, ou, ao contrário, eles podem acabar **coisificados como produto**. Processo, projeto e produto acabam coexistindo em uma relação agitada, em que um se torna o outro. **A prática artística é frequentemente construída sobre essa tensão contínua entre sua forma externa, como um projeto que precisa se tornar um produto valioso, e sua dinâmica interna, como um processo de pesquisa aberto e vivo.**

Essa **tensão** é visível no caso que estou apresentando, *The Artist and the Stone*, que é descrito como um trabalho artístico na forma de **processo contínuo**, sendo desenvolvido como um projeto e terminando parcialmente como um produto coisificado. Nos próximos parágrafos, descreverei o caso em detalhes, em uma linha do tempo, dos seus precedentes e ideias iniciais a seus resultados. Mas esta única linha do tempo não apresenta uma trajetória linear e constante, ela é pontuada por **atrasos, acelerações, desvios, encontros, recuos, coisificações, reinterpretações...** Ao colocar em contexto as contradições e contingências deste caso, meu objetivo é mostrar **a contínua tensão das diferentes temporalidades do trabalho artístico, do projeto passando pelo processo ao produto**, e as dificuldades que essas contradições provocam na compreensão do valor na prática artística.

[A ideia]

Começarei por introduzir os artistas. Giuliana Racco e Matteo Guidi eram **parceiros tanto na vida profissional quanto na vida pessoal**. Racco é uma canadense de ascendência italiana que se mudou para a Itália, onde trabalhou como tradutora e instrutora de línguas. Sua pesquisa e prática artística estão focadas em temas como o trabalho precário, a imigração, os deslocamentos e o processo de aquisição linguística entre as populações migrantes, refugiados e em comunidades locais. Guidi é italiano com experiência em design e antropologia. Como artista, ele trabalhou principalmente em condições de

confinamento, especialmente em prisões. Racco e Guidi se conheceram na Itália em 2008. Desde 2009, eles começaram a trabalhar juntos em diferentes projetos, se candidatando para projetos em conjunto e construindo um portfólio comum, ainda que tivessem mantido suas práticas individuais.

Em 2013, Racco e Guidi se mudaram para Barcelona, Espanha, onde haviam sido **premiados com uma residência artística no Hangar**, um centro de fomento para produção e pesquisa nas artes. A residência não incluía um pagamento em dinheiro ou acomodação. Na verdade, o Hangar oferecia assistência técnica para a produção dos projetos, enquanto eles teriam de pagar um aluguel pelo espaço. Uma das principais finalidades das residências é ajudar artistas a construir uma rede, primeiro com outros artistas residentes, mas também por meio de múltiplas exposições para o público e apresentações de seus trabalhos, com a comunidade artística em geral, incluindo galeristas, curadores e mesmo colecionadores. **A residência no Hangar não é apenas direcionada à produção mais ou menos material da arte, mas também à promoção dos artistas.**

Essa residência ofereceu a Racco e Guidi uma oportunidade excepcional para se apresentarem ao mundo artístico de Barcelona. Guidi já havia vivido lá como *designer* e o casal já estava pensando há um tempo sobre viver naquela cidade. Isso não era apenas uma outra residência para eles, era **um projeto de longo prazo no qual eles estavam investindo suas vidas.**

Quando chegaram a Barcelona, Racco e Guidi haviam acabado de sair de um extenso período de trabalho na Palestina. Eles precisavam descarregar o denso arquivo de material coletado lá, mas ainda não tinham ideia sobre por onde começar. Em outras palavras, **eles não tinham um projeto claro**. Mas, logo após chegarem, eles **receberam uma mensagem de um amigo, o artista palestino Ibrahim Jawabreh**. Assim que soube que eles estavam em Barcelona, ele perguntou se eles poderiam lhe conseguir um convite. E, pensando sobre como conseguir trazê-lo a Barcelona, eles começaram a desenvolver uma ideia.

Eles haviam conhecido Jawabreh durante sua estadia na Palestina. Lá eles participaram de um programa (*Campus in Camps*) no qual colaboraram com palestinos, como Jawabreh. Como parte do programa, eles organizaram uma caminhada entre dois campos de refugiados para refletir sobre as limitações na mobilidade dos refugiados. Durante essa caminhada, encontraram uma pedreira que os impressionou: pareceu-lhes a imagem de uma ruína arqueológica do futuro.

A rocha branca das pedreiras de Jerusalém, as Pedras de Jerusalém, são, de fato, uma das maiores indústrias da região desde o período do Mandato Britânico, quando os ingleses decidiram cobrir prédios com essa pedra para lhes conferir

uma aparência “tradicional”. **Por isso, Racco e Guidi pensavam em fazer algo com Pedra de Jerusalém.** Após receberem a ligação de Ibrahim, a ideia para um novo projeto surgiu: **trazer para Barcelona ele e uma Pedra de Jerusalém. Trazer não apenas um seixo, mas um grande bloco, uma pedra de 22 toneladas. Racco e Guidi ainda estavam interessados em abordar a questão da mobilidade dos refugiados, mas, dessa vez, a ideia era estabelecer um paralelo entre o movimento de uma Pedra de Jerusalém e um refugiado palestino.** A pedra, por um lado, aparece como símbolo de um território complexo e disputado, não apenas em termos políticos e históricos, , mas também em termos de domínio público e privado da terra. O “artista”, por outro lado, é a imagem de um agente dinâmico e cosmopolita, que é oposto ao refugiado, um indivíduo imobilizado e subjugado. **Eles estavam interessados em entender quais dificuldades a pedra e o artista encontrariam em suas trajetórias até Barcelona. Uma ideia simples, mas difícil de executar. Nas palavras dos artistas: “a ideia era começar com os dois processos. Então ver o que acontece. Claramente, são projetos que mudam com as circunstâncias [...] era um *work in progress*”.**

O movimento em si, a trajetória, o processo eram mais importantes do que alcançar o fim. (...) Ainda assim, essa ideia aberta precisava ser objetivada e desenvolvida como um projeto, com uma narrativa clara, um cronograma e resultados. Essa narrativa era necessária para obter **financiamento** para o projeto. Mesmo com os artistas sabendo muito bem que, na realidade, “os projetos mudam com as circunstâncias”.

No começo de 2014, Guidi e Racco começaram a construir uma rede de parceiros e um grupo de trabalho em Barcelona e na Palestina. Em Barcelona, eles formaram um time de pessoas no comando de diferentes aspectos do projeto, desde curadoria artística a relações institucionais, coordenação e produção de eventos, até documentação gráfica. **Ninguém foi pago**, assim como os próprios artistas não o foram; eles participaram do projeto por interesse próprio. Na Palestina, Saleh Khannah, que havia participado do projeto anterior, estava no comando logístico. Esse time tinha reuniões semanais para planejar o projeto. O grande problema, de início, era conseguir financiamento. Os primeiros pedidos foram malsucedidos, mas, no final de 2014, eles foram selecionados para *Translocacions* - uma mostra que incluía intervenções no espaço público do bairro de Raval no centro de Barcelona.

Guidi e Racco sugeriram colocar a pedra trazida da Palestina em uma praça de Raval por três semanas e organizar uma série de atividades com o artista, Jawabreh, durante o mesmo período. *Translocacions* se ofereceu para organizar essa intervenção in situ. Contudo o apoio de *Translocacions* não cobria os custos

totais do projeto, e eles somente concederiam o financiamento uma vez que eles conseguissem trazer a pedra para Barcelona. Apenas alguns meses depois, em abril de 2015, eles conseguiram fundos do Canada Council for the Arts. O projeto, então, começou a parecer viável, e eles finalmente conseguiram comprar a pedra na Palestina.

Excertos retirados do artigo Sansi, Roger. 2019. "The artist and the stone: project, process and value in contemporary art". *Journal of Cultural Economy*. Edição Revista Gis, São Paulo, v. 5, n.1, p. 338-360, Ago. 2020 .

Arte e Antropologia no século XX: modos de relação

José António Fernandes-Dias
(2001)

[A viragem etnográfica]

O conceito de "primitivo" manteve-se estável como uma figura central, quer no discurso antropológico, quer nas práticas e discursos artísticos, desde o início do século XX. A. Kuper (1991) mostra essa continuidade na noção de "sociedade primitiva"; Marcus e Myers (1995) referem, a propósito da antropologia americana, de Durkheim, Lévy-Bruhl e Lévi-Strauss, como, apesar de não ser central para as suas análises, **o conceito continua a ser usado para marcar o contraste com o moderno, e a indicar o estudo de sociedades outras como a especificidade da antropologia.** Foster (1999) indica como essa idealização do outro está ainda presente em autores como Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari. E no domínio artístico, muitos trabalhos são esclarecedores quanto **ao seu papel central e incontornável nos desenvolvimentos da arte ocidental no século XX.**

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

Uma série de acontecimentos no mundo, a partir dos anos 60, irá também alterar profundamente esta situação. Os **processos de descolonização** terão aqui, certamente, um papel primordial; **os antigos primitivos assumiram voz na arena internacional e no seio das nações** - quer com os novos países africanos, quer com a emergência de organizações indígenas, que lutam pela sua

autodeterminação face aos estados nacionais, no interior dos países americanos e da Oceania. Por exemplo, em 1981 e sob os auspícios da UNESCO, realizou-se na Costa Rica uma reunião internacional de que resultou a chamada “Declaração de San José”; nela se proclamou a necessidade de deter o etnocídio e de pôr em marcha um processo de etnodesenvolvimento que foi definido como :

a ampliação e consolidação das esferas de cultura próprias, através do fortalecimento da capacidade autónoma de decisão de uma sociedade culturalmente diferenciada para orientar o seu próprio desenvolvimento e o exercício da autodeterminação, qualquer que seja o nível que as considera (Cardoso de Oliveira 1983).

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

Da mesma forma, **o processo de globalização**, entendido como um **processo de destruição de identidades tradicionais e, simultaneamente, de criação de novas diferenciações, tem profundas implicações**, quer no modo de entender a unidade de estudo tradicional da antropologia, a comunidade local, que pede que se considerem não só as suas determinações internas, como também os processos regionais, nacionais e globais que a atravessam, e em relação aos quais ela se coloca, adoptando e/ou resistindo, fazendo-se o que é, quer levando, noutros casos, à **separação entre identidade/comunidade e um território, com o aparecimento de instituições e redes translocais e dispersas, ou ainda conduzindo a uma reformulação nas concepções das identidades nacionais**, quer nas antigas metrópoles coloniais europeias, quer em antigas colónias, que põem em causa a sua homogeneidade interna, **substituindo-a pelo que se tem chamado multiculturalidade.**

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

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

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

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

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

Excertos retirados do artigo Fernandes-Dias, José António, 2001, "Arte e Antropologia no século XX: modos de relação", *Etnográfica*, Vol. V (1), 2001, pp. 103-129.

Rimini Protokoll | Berlim

Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzel fundaram a companhia de teatro Rimini Protokoll em 2000 e, desde então, trabalharam em diferentes abordagens com este nome. São conhecidos como fazendo parte **da "real trend" e "teatro de especialistas"**.

Os Rimini Protokoll desenvolvem as suas "obras de palco", intervenções, instalações performativas e peças de áudio em conjunto com **especialistas que adquiriram seus conhecimentos e habilidades além do teatro**. Além disso, gostam de transpor **espaços ou estruturas sociais para formatos teatrais**. Muitos de seus trabalhos apresentam **interatividade e um uso lúdico da tecnologia**.

O seu trabalho faz parte de um continuum de produções em toda a Europa que apresentam pessoas "reais". O público vê no palco pessoas que, de forma óbvia, não passaram pelo treino físico e vocal do teatro, que não têm domínio sobre as habilidades performáticas e que não são capazes de encarnar um papel virtuosístico. Muitas vezes, os membros do elenco dessas produções são definidos pelo grupo social a que pertencem: crianças, idosos, moradores de rua, presidiários, deficientes físicos ou mentais ou membros de certas profissões. Esses membros do elenco narram ao público sobre si próprios e as suas experiências pessoais ou situação profissional, apresentando-se como especialistas do seu próprio cotidiano.(Roselt 2015: 76)

Usar o termo "Teatro de Especialistas" significa definir artistas não profissionais não pelo que eles não podem fazer (ou seja, agir), mas pelo que são capazes, o que contribuem e realizam. A sua especialização baseia-se tanto nas suas competências profissionais, como na sua experiência de vida, sobre a qual costumam falar ou demonstrar nas performances. A biografia do intérprete desempenha um papel significativo no Theatre of Experts, assim como nas produções de Bürgerbühne. Pode-se, portanto, situar as produções do Theatre of Experts e Bürgerbühne dentro de uma tradição mais ampla de teatro documentário, na medida em que os corpos, vozes e conhecimento desses especialistas constituem o material documentário que é esteticamente negociado no palco (Dreyse 2004: 68). (Roselt 2015: 79)

Os performers no palco têm algo a dizer; eles têm algo a dizer ao público e sabem como fazer isso. (Roselt 2015: 83)

Até certo ponto, o texto não é o ponto de partida para estes trabalhos, mas é produzido ao longo de ensaios e performances; não é a pré-condição, mas o produto do trabalho de teatro de grupo. Esta abordagem exige, portanto, diferentes competências dentro do teatro profissional. É preciso explorar os espaços urbanos, buscar o diálogo com os habitantes, desenvolver um tema, encontrar e trabalhar com documentos. Essas práticas requerem menos competências literárias e mais competências etnográficas por parte dos diretores profissionais." (Roselt 2015: 86)

Bibliografia recomendada:

FERNANDES-DIAS, José António, 1990, "Uma definição de arte para uma antropologia da arte", *Ler História*, 20: 131-157.

FERNANDES-DIAS, José António, 2001, "Arte e Antropologia no século XX: modos de relação", *Etnográfica*, Vol. V (1), 2001, pp. 103-129.

SANSI, Roger, 2019, "The artist and the stone: project, process and value in contemporary art". *Journal of Cultural Economy*. Edição Revista Gis, São Paulo, v. 5, n.1, p. 338-360, Ago. 2020 .

Bibliografia complementar:

ARTAUD, Antonin, [1938] 1989, *O Teatro e o Seu Duplo*, Lisboa, Fenda.

FOSTER, Hal, [1996] 2001, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press.

ROSELT, Jens, 2015, "Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: Institutions, Challenges and Continuities", *Performance paradigm* 11 (2015), pp. 76-87.

RUBIN, William (org.), 1984, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, 2 vols., Nova Iorque, The Museum of Modern Art.

Imagens: *In Between Camps*, Guidi e Racco, 2012 in Sansi 2021.

Aconselha-se a leitura completa dos capítulos referidos.