



«Comienzos del arte en la selva»: Reflexiones etnológicas sobre el arte indígena a principios del siglo XX *

Michael KRAUS

Resumen

El artículo presenta diferentes teorías antropológicas sobre el surgimiento del arte indígena, tal como fueron representadas al comienzo del siglo XX. Esas ideas están comparadas con el modelo de interpretación mítico de los Tukano. Se demuestra que el conocimiento, tal como se expresa mediante mitos y mediante teorías científicas, está sujeto a un cambio y a un proceso de adaptación permanente, mientras que la forma de ese conocimiento – comprendida como expresión artística – puede ser de valor permanente. En el centro del artículo están los trabajos sobre la antropología del arte de Theodor Koch-Grünberg (1872-1924). Se puede observar que en muchos aspectos Koch-Grünberg adapta sus interpretaciones a la situación científica de su época, aunque sus experiencias de campo, así como las presenta en diversos pasajes de su obra, hayan sobrepasado ese límite.

El ocho de octubre 1924 murió el etnólogo alemán Theodor Koch-Grünberg de malaria durante su cuarta expedición a América del Sur. Con este artículo quiero recordar a este pionero de la etnología alemana y presentar en tres partes algunas reflexiones sobre Koch-Grünberg y las discusiones de aquella época en cuanto al arte indígena ¹.

Primera parte: mitos del origen

De 1903 a 1905 Theodor Koch-Grünberg viajó por la parte noroeste de la región amazónica y llegó también al territorio de los Tukano en la región Uaupés.

En el año 1953 el tukano Marcos Sierra relató al etnólogo Marcos Fulop una versión de la cosmogonía de su pueblo en la que se explica el origen de los diferentes grupos humanos y la formación de las diferencias entre ellos. Debe ser por casualidad, y no tiene nada que ver con la estancia del etnólogo alemán algunos años antes, que el primer hombre blanco en la cosmogonía referida por Sierra era alemán. Pero quiero aprovechar esta casualidad como introducción a mi artículo.

El mito tukano cuenta como se formó el orden del mundo por los milagros de Yépa Huake. Yépa Huake creó también los bienes materiales y los distribuyó:

Después Yépa Huake dijo también al Alemán [= primer blanco, M.K.] «Ustedes sí tendrán todas las riquezas del mundo, y esas riquezas serán: armamentos, escopetas, cuchillos, hachas, papeles (cuadernos). Y usted, Alemán, jamás podrá saber o recordar cosas de pura memoria, sino que tendrá que apuntarlo en papel (cuaderno) para recordarlo. Y éste, que es Yúpuri Baúro [= jefe mítico de los tukano, M.K.] jamás tendrá papeles (cuadernos) ni necesitará apuntar, sino que recordará de pura memoria todo lo que pase en el mundo». (FULOP 1954: 114)

Después Yépa Huake atribuyó a los blancos y a los indígenas sus propias patrias. Además el mito nos habla del nacimiento de una forma del arte indígena: La pintura corporal es atribuida a Doétiro Mimisipé:

[...] ese es el fabricante de artículos finos: como mamatisjé (eso significa pintura para la cara, y en Geral se dice carayurú), como perfumes de todas clases y yerbas finas de todas clases para embellecerse todos los Tukanos. (FULOP 1954: 106)

Como sabemos, los Blancos no cumplieron la disposición de Yépa Huake. No se quedaron en su patria, sino volvieron a la región indígena. Después de los soldados, los misioneros, los aventureros y los comerciantes también llegaron los etnólogos a la región amazónica y también ellos siguieron mezclando el orden de Yépa Huake: cambiaron objetos europeos por objetos indígenas y trajeron el papel que los indígenas, según el mito, no precisaban.

También, a instancia de los etnólogos, los indígenas empezaron a utilizar esta nueva forma de expresión y entre otras cosas dibujaron a los que los visitaron.

* Agradezco la lectura crítica de una primera versión de este artículo a Inmaculada Terés (Marburg).

¹ Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) trabajó en el Museo Real de Etnología de Berlín (1901-1909), en la universidad de Freiburg (1909-15) y como director del museo etnológico (Linden-Museum) de Stuttgart (1915-1924). Acompañó a Herrmann Meyer de Leipzig durante su expedición a la región Xingú (1898-1900) y viajó por la parte noroeste de la región amazónica (1903-05) y por el norte de Brasil y el sur de Venezuela (1911-13) estudiando a las culturas indígenas. En 1999 los hijos de Theodor Koch-Grünberg entregaron las obras póstumas de ese explorador a la Philipps-Universität Marburg, donde se analizan en un proyecto de investigación, financiado por el Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG).



En la lámina 1 se muestra a una gran parte de la primera generación de etnólogos alemanes que investigaron a los pueblos de las tierras bajas de América del Sur, dibujados a lápiz por los indígenas: Karl von den Steinen, su primo Wilhelm von den Steinen, Paul Ehrenreich, Max Schmidt, Theodor Koch-Grünberg, Fritz Krause².

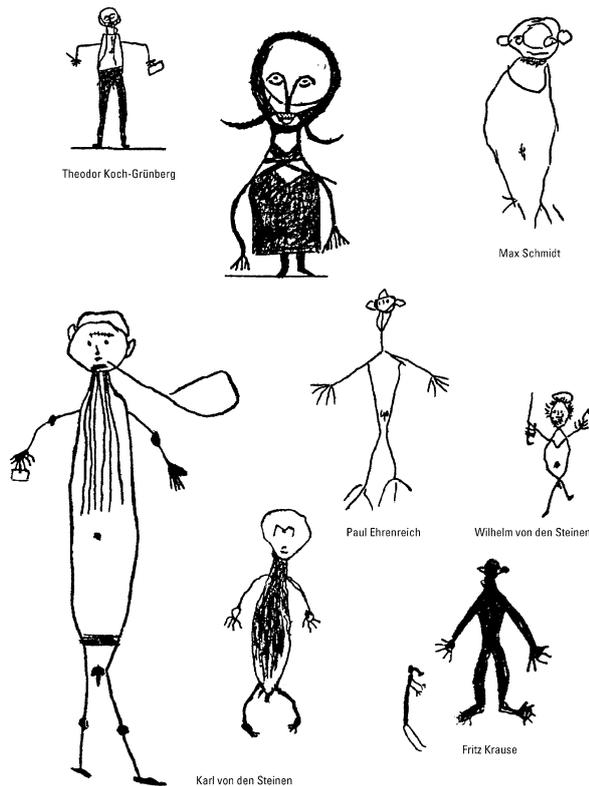


Lámina 1: Ethnólogos alemanes, dibujados a lápiz por indígenas.

En las manos de Karl von den Steinen y Theodor Koch-Grünberg reconocemos uno de los utensilios típicos de los blancos que nombra el mito y que fue característico para los comerciantes y para los etnólogos: el bloc de notas, porque los Blancos «jamás podrán saber o recordar cosas de pura memoria, sino que tendrán que apuntarlo en papel para recordarlo».

Además, llamativo en los dibujos, son las barbas. Por un lado corresponden a la apariencia real de los exploradores y para los indígenas, que en la mayoría de los casos son imberbes, fue una de las particularidades más características de los Blancos. Por otro lado remiten posiblemente a otro aspecto: en las concepciones indígenas la barba a veces fue una marca distintiva de demonios salvajes y peligrosos. Tal vez sea la acentuación de las barbas, visto desde el fondo de la historia del contacto entre indígenas y blancos, una indicación en cuanto a la clasificación de los extranjeros por los indígenas, un aviso irónico a esta fuente de peligros potenciales que son los Blancos, igual que los demonios.

Por lo menos en un caso, que se distingue de los otros por el pene enorme, esta interpretación es segura: El dibujo de un indio Kobéua (Cubeo) en la lámina 2 nos muestra a los demonios Makátxikö y Popáli, que según los Kobéua matan a los seres humanos (Koch-Grünberg 1909/10, II: 158)³. Al mismo tiempo el dibujo es una broma a costa de los exploradores. Koch-Grünberg escribe:

El artista nos caricaturizó descaradamente a nosotros, los dos europeos, en estas figuras tan agradables. Popáli lleva una chivera y un bigote muy largo; Makátxikö, sólo la perilla de Schmidt, que no tenía bigote. Cada kobéua, cuando veía después estas imágenes, entendía inmediatamente la chanza y se reía más de la cuenta. (Koch-Grünberg 1909/10, II: 150)⁴



Lámina 2: Los demonios Popáli y Makátxikö como caricatura de los investigadores. Dibujo a lápiz del kobéua Ualí.

Los científicos no sólo trajeron papel, lápices y otras cosas a los indígenas, sino también tenían sus propias ideas sobre el origen del arte que esperaban estudiar a fondo en estas áreas remotas.

Max Schmidt, por ejemplo, sostenía la opinión de que la mayor parte del arte ornamental indígena se desarrolló a partir del arte de la cestería de aquellos pueblos, y los motivos de este arte no resultaron de reflexiones estéticas o en cuanto al contenido, sino que dependían del material (SCHMIDT 1904: 120; 1905: 372-403).

² Los dibujos a lápiz son de Steinen 1894, tabla XVI (Ehrenreich) y XVIII (Karl y Wilhelm von den Steinen), Koch-Grünberg 1905 (Koch-Grünberg), Schmidt 1904: 124 (Schmidt) y Krause 1911, tabla VI (Krause).

³ Edición en español: Tomo II: 151.

⁴ Citado de la edición en español. En I: 329 dice de los Tuyúka: «A mí me decían a veces, por mi hirsuta y desarrugada barba, "Demonio", mal espíritu, uaxtí.»



Rafael Karsten subrayó, que las causas psicológicas no debían ser postergadas a las condiciones técnicas y buscó el origen del arte indígena en su función como medio mágico para defenderse contra los demonios (KARSTEN 1916: 157). Con un montón de ejemplos etnográficos trató de comprobar su convicción de que los ornamentos indígenas no se originaron de una idea de «belleza» (o de la actividad de un artista mítico como Doétiro Mimispé), sino de causas supersticiosas. El arte era en América del Sur, según Karsten, sólo el siervo de la hechicería ⁵.

El suizo Felix Speiser reunió en cierto modo las ideas de Schmidt y Karsten. También él no veía en el arte ornamental de los indígenas nada más que dibujos religiosos o mágicos con los cuales los indígenas trataban de defenderse de las fuerzas malignas. Junto al enunciado materialista de Schmidt, expuso una «teoría de la degeneración» que explicaba el origen del arte indígena. Junto a la transformación estilizada de una figura realista y a la degeneración de un objeto naturalista, vio la dependencia técnica como el segundo origen del arte ornamental indígena y afirmó que su teoría corresponde a una ley absoluta (SPEISER 1926: 175-182).

Theodor KOCH-GRÜNBERG (1905: VIII-IX; 1907: 68, 78-79) ⁶ se oponía decididamente a interpretaciones que atribuían un significado profundo a estos dibujos y los consideró como expresiones juguetonas de un sentido artístico ingenuo.

Reflexionando sobre estos enunciados salta a la vista que los autores se contradicen más que los caracteres de sus teorías ⁷. Semejante a la discusión sobre las teorías de la cultura, que tendrían lugar más adelante, cada autor pone de relieve un aspecto particular, sea materialista, psicológico, semiótico, estético o juguetón, y lo lanza como única causa, o al menos como causa más importante para aclarar la controversia del origen del arte.

Visto así, estas tempranas teorías etnológicas sobre el arte indígena tenían algo en común con los dibujos caricaturescos que los indígenas hicieron de los científicos: deforman un conjunto complejo, para subrayar o incluso absolutizar aspectos que para el autor parecen decisivos: la barba, el bloc de notas, el pene – o bien la técnica, la magia de defensa, la estilización progresiva de lo concreto o el gusto por la diversión artística.

Segunda parte: algunas reflexiones sobre el arte en la obra de Theodor Koch-Grünberg

Durante su estancia con los Yekuana, donde Theodor Koch-Grünberg vivió por algunos meses en 1912, pintó algunas figuras, a petición expresa de un indígena, en la pared de barro de la maloka. Pintó – «naturalmente al estilo indio, para que cada cual las reconozca» – un tapir, un ciervo, un jaguar, una paca, una culebra, un papagayo, un caimán, y al final a sí mismo con su bigote, su escopeta y sus cuadernos. En su relación de viaje dice:

Algún explorador que llegue alguna vez más tarde por aquí le dedicará asombrado una profunda consideración al talento artístico de los Majonggóng. (KOCH-GRÜNBERG 1917, I: 317) ⁸

No sólo en esta escena Koch-Grünberg se burla de las «consideraciones profundas» y las «fantasías doctas» de los científicos, que siempre encuentran en culturas ajenas lo que están buscando. A esta actitud se opuso enérgicamente sobre todo en su libro sobre «petroglifos suramericanos».

Tan atrevidas y aventureras como fueron sus expediciones, tan cautas y circunspectas fueron sus interpretaciones de lo encontrado. El valor de sus libros se basa sobre todo en la observación detallada y la descripción exacta de la realidad encontrada.

¿Cuáles podrían ser las causas para esta cautela y para algunas contradicciones en la discusión del arte indígena en la obra de este investigador ?

En el año 1905, cuando acababa de volver de su viaje de dos años por el noroeste brasileño, Koch-Grünberg publicó su primer libro bajo el título que he elegido para este artículo: «Comienzos del arte en la selva» (*Anfänge der Kunst im Urwald*). Aquí presenta una serie de dibujos a lápiz que los indígenas le dibujaron en su cuaderno y a los que acompaña con un corto análisis.

Koch-Grünberg eligió el título «Comienzos del arte en la selva» aunque es consciente de que los indígenas repiten en esos dibujos a lápiz motivos tradicionales, como demuestra su propio material coleccionado ⁹. Así el título corresponde a un concepto evolucionista, a una actitud que veía a las culturas indígenas en un estado primitivo dentro del desarrollo de la humanidad y clasificaba todas sus expresiones como formas prematuras de la historia humana. Una actitud que se puede ver también en las comparaciones de los dibujos indígenas con dibujos de niños europeos. ¹⁰

⁸ Citado de la edición en español.

⁹ Vease las laminas 3-7. La contraposición muestra, que muchos de los dibujos meramente repiten motivos tradicionales del arte indígena utilizando el medio nuevo (el lápiz). Los dibujos a lápiz son de Koch-Grünberg 1905. Las fotos son de Koch-Grünberg 1909/10.

¹⁰ Una fuente de suministro frecuente para estas comparaciones fue el libro de Siegfried Levinstein sobre dibujos de niños hasta la edad de 14 años («Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr». Leipzig: 1905).

⁵ «[...] in Südamerika [ist] die Kunst nur die Dienstmagd der Zauberei». (KARSTEN 1916: 216)

⁶ La mayoría de los aspectos mencionados ya se encuentra en la obra de STEINEN (1894).

⁷ Compárense MÜNZEL (1988: 182-190).

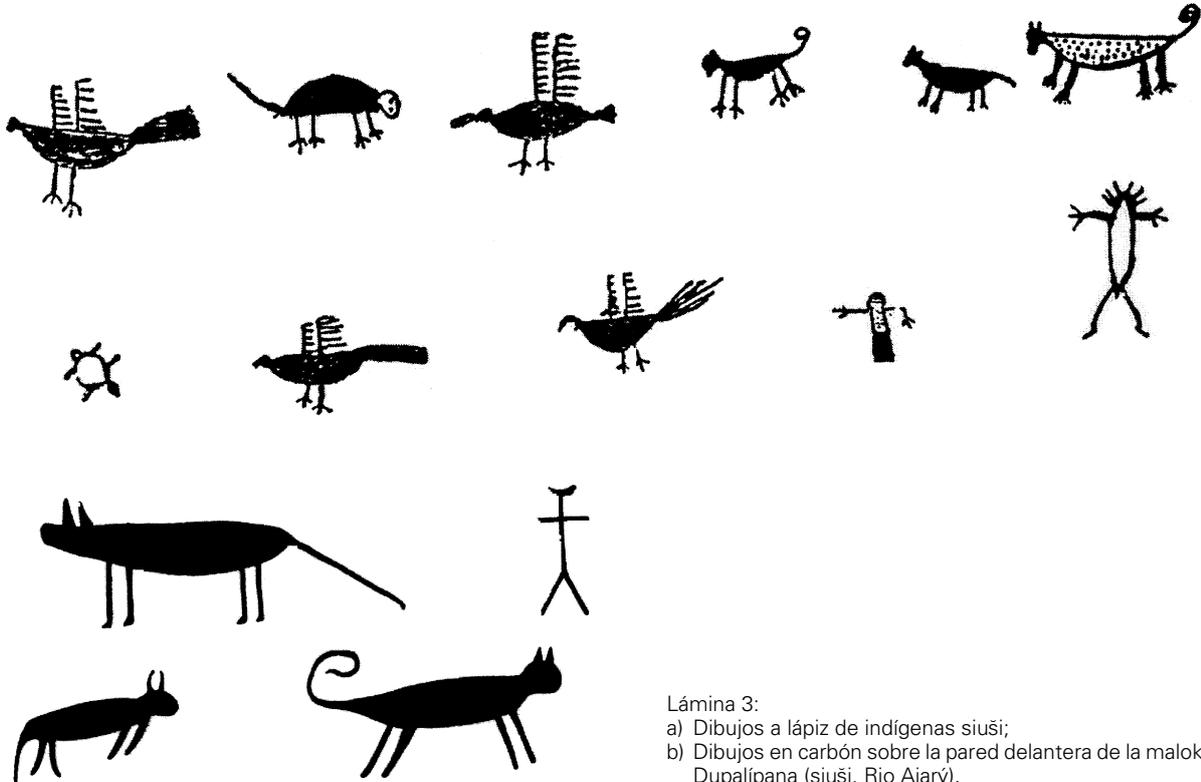


Lámina 3:
a) Dibujos a lápiz de indígenas siusi;
b) Dibujos en carbón sobre la pared delantera de la maloka Dupalípana (siusi, Rio Aiary).



Lámina 5:
Danzas con máscaras de los kobéua (Rio Cuduiary).

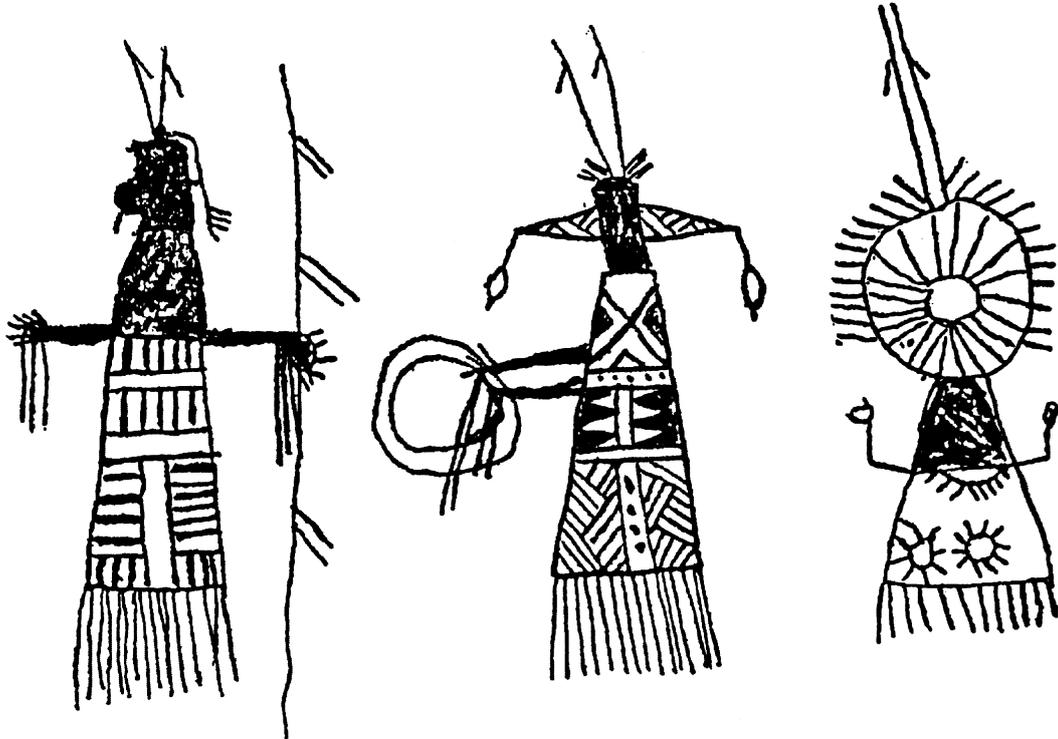


Lámina 4:

a) Dibujos a lápiz de bailarines con máscaras del kobéua Pauàke Yauíde;

b) Petroglifos en la cachoeira tipiáca. Representaciones de bailarines con máscaras (Rio Caiarý-Uaupés).



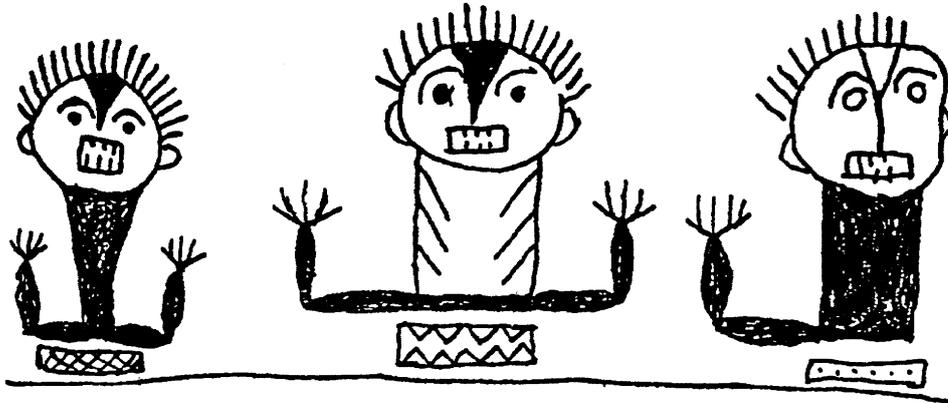
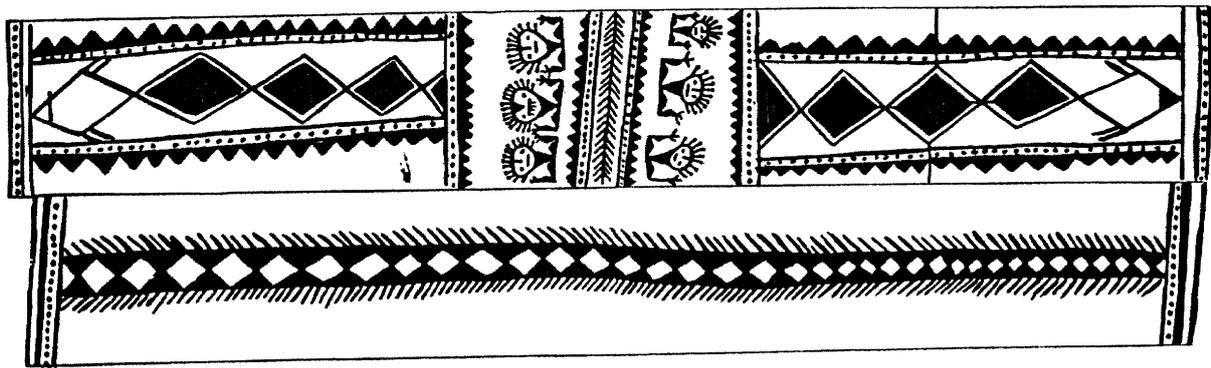


Lámina 6:

a) Almas de chamanes. Dibujo a lápiz del umáua Kauílumu;
 b) Diseños en el cinturón de tela de corteza de un umáua.



Análogamente Koch-Grünberg destacó, durante un curso en la Universidad de Freiburg durante el semestre de 1910 a 1911 bajo el título «Comienzos del arte de los pueblos primitivos» (*Anfänge der Kunst bei den Naturvölkern*)¹¹, que la etnología baja a los orígenes (*Uranfängen*), cuyo entendimiento nos posibilita el entendimiento del mundo civilizado. También al final de este curso muestra un proceso evolutivo en él que afirma que los «pueblos primitivos» corresponden a un estadio inicial de los actuales «pueblos civilizados». Conforme a las ideas evolucionistas equipara una forma de expresión con un desarrollo intelectual.

A pesar de todo, la opinión de Koch-Grünberg a este respecto no está libre de contradicciones. Aunque la comparación de dibujos indígenas con dibujos de niños europeos se encuentra en algunos lugares de su obra, al final del curso mencionado se niega a colocarlos en la misma categoría. Y ya al comienzo subraya que la interpretación del arte está marcada por la propia procedencia socio-cultural. Aún cuando una escultura nos extraña puede ser de una estética perfecta desde un punto de vista nativo. Al contrario tampoco sabemos que siente un indígena mirando un

cuadro de Rembrandt o una Virgen de Rafael. Y, sigue preguntando Koch-Grünberg, ¿podemos despreciar a alguien sólo porque no siente lo mismo que nosotros? Además hay que admitir que nuestra admiración por una obra de arte muchas veces ha sido inculcada por educación o es simplemente una cuestión de moda.

Así se muestra una oposición interesante en las exposiciones de este investigador. Por un lado sus relatos etnográficos no sólo dan testimonio de su gran simpatía por los indígenas visitados, sino que además muestran sus esfuerzos por hacer más justicia que la que correspondía al espíritu de aquella época en cuanto a los logros culturales de aquellos pueblos. Por otro lado, sus declaraciones teóricas repiten el modelo evolucionista de su tiempo, que clasificaba al arte indígena en un lugar atrasado del desarrollo humano en la escala postulada.

¹¹ Koch-Grünberg 1910/11. Manuscrito inédito que se encuentra en las obras póstumas de Koch-Grünberg, Departamento de Etnología de la Philipps-Universität Marburg. Véase también nota 1.

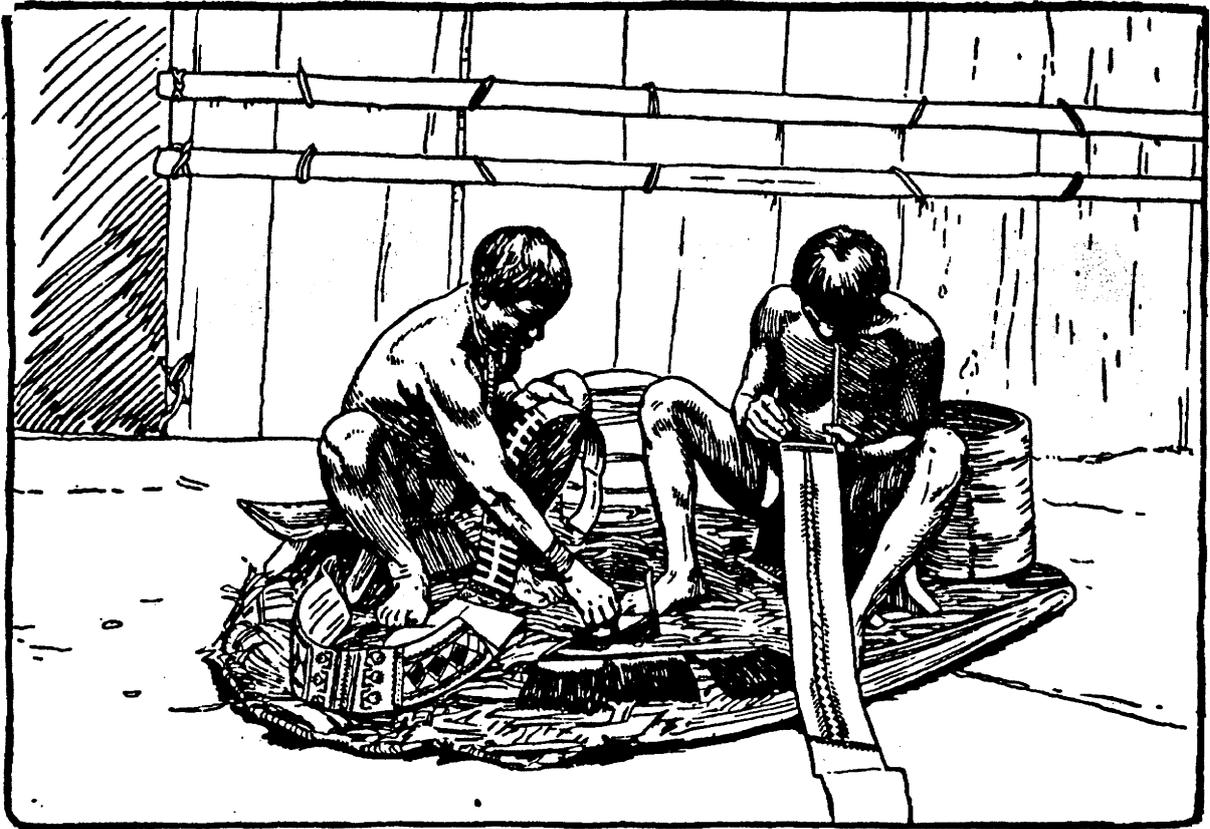
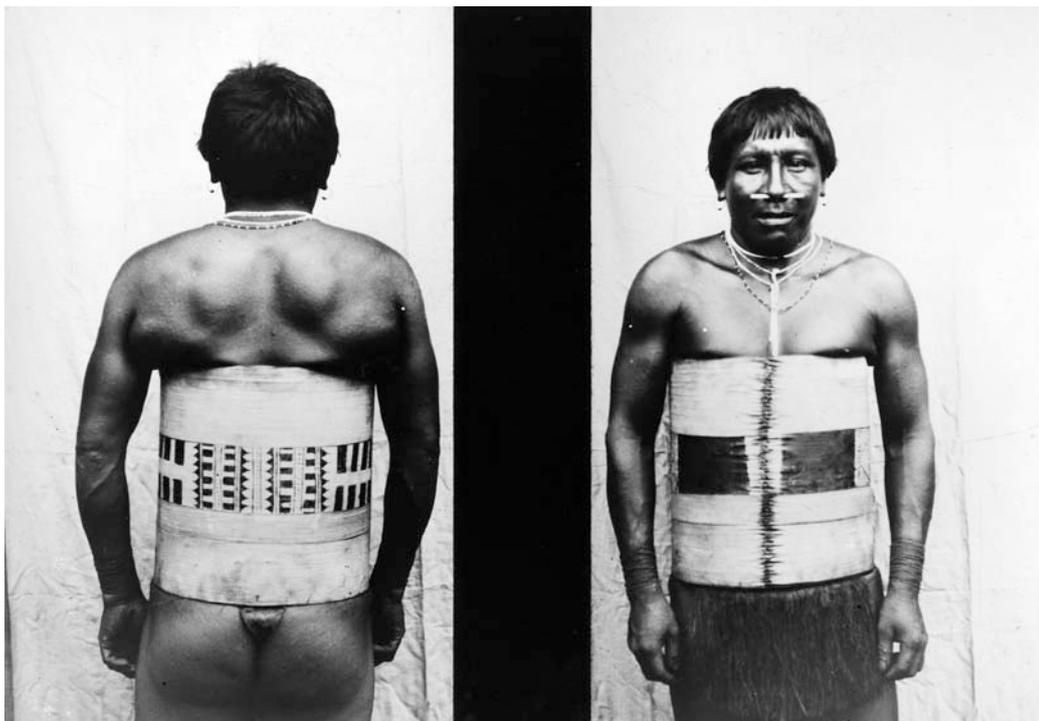


Lámina 7:

- a) Los umáua pintan sus cinturones utilizando como pincel un fino palito;
- b) Umáua (Hianákoto), vestido con cinturón de tela de corteza.





Koch-Grünberg incorpora su propio material etnográfico a un marco teórico que no corresponde ni a este material ni a sus experiencias adquiridas durante sus viajes. Estas contradicciones reflejan las dificultades del joven científico para deshacerse de las ideas de su propio tiempo, aunque sus experiencias prácticas vayan en otra dirección.

Tanto la limitación a una etnografía que describe muy detallada, pero que interpreta muy cuidadosamente, como el trato irónico de la propia disciplina, se pueden ver como primer paso, tal vez inconsciente, para separarse de las convicciones de la propia cultura y de la propia disciplina y para no incurrir en la falta que él mismo reprochaba muchas veces a otros investigadores: ver a la cultura indígena con los ojos de la propia cultura e interpretarla sin escrúpulos según las propias ideas.

Con la experiencia creciente del explorador, sus declaraciones sobre los pueblos visitados eran cada vez más prudentes. Mientras en sus primeras publicaciones tendía más a juicios generales, es interesante observar como termina su último libro etnográfico, publicado un año antes de su muerte, con estas palabras:

Concluyo mis observaciones sobre la cultura material y espiritual de las tribus indias visitadas por mí. Mientras más se penetra en la vida interna del indio tanto más se nota cuán poco se sabe de ella. A pesar de todo, quizá he logrado echar un vistazo al alma de estos hombres. (KOCH-GRÜNBERG 1923, II: 327) ¹²

Investigar etnológicamente, entonces, significaría no sólo aprender, sino también desaprender. Desaprender las teorías y prejuicios de la propia cultura, que no se evidencian estables en la praxis de la cultura ajena. Algo semejante dijo también Roland Barthes en su lección inaugural al Collège de France el siete de enero 1977:

Il est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait; mais il en vient ensuite un autre où l'on enseigne ce que l'on ne sait pas: cela s'appelle *chercher*. Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience: celle de *désapprendre*, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversés. (BARTHES 1980: 70) ¹³

Tercera parte: conclusión provisional

En su famoso ensayo «Ciencia como profesión» (*Wissenschaft als Beruf*), Max Weber nombró como una diferencia esencial entre arte y ciencia, que en el arte no hay progreso. Por supuesto hay un cambio de materiales, de técnicas, de perspectivas, pero tal cambio de ningún modo significa que el valor de una obra de arte sea mayor que el de otra. Una obra de arte que ofrece una satisfacción (*Erfüllung*) al espectador nunca se pasa de moda o envejece.

Con la ciencia es diferente. Según WEBER (1991a: 248-249) no sólo es el destino, sino es el sentido de un trabajo científico que después de varios años esté anticuado y envejecido. Quien quiera servir a la ciencia, tiene que aceptar este postulado.

Los pioneros etnológicos que he mencionado no se libraron de este destino. También los trabajos de Koch-Grünberg, en cierto modo, están anticuados. David Guss, para mencionar sólo un ejemplo, mostró en su análisis de las cestas de los Yekuana la estrecha relación entre la cestería y la mitología indígena. Koch-Grünberg no vio estos significados, tal vez porque su resistencia contra las especulaciones precipitadas de su tiempo le cerró los ojos en cuanto al contenido simbólico de las expresiones artísticas de los indígenas.

Pero no sólo las interpretaciones científicas, sino también la cosmogonía tukano cambió. Ya el mito apuntado por Fulop contiene varias influencias ajenas, y el orden de Yépa Huake hoy en día ya no tiene validez. Ya no existen las claras fronteras descritas en el mito entre la cultura indígena y la cultura blanca, ya que cambiaron a veces por trueque, muchas veces por violencia.

Sin embargo, la obra científica de Theodor Koch-Grünberg, así como también la cosmogonía contada por el tukano Marcos Sierra, son algo más que un recuerdo o una fuente histórica.

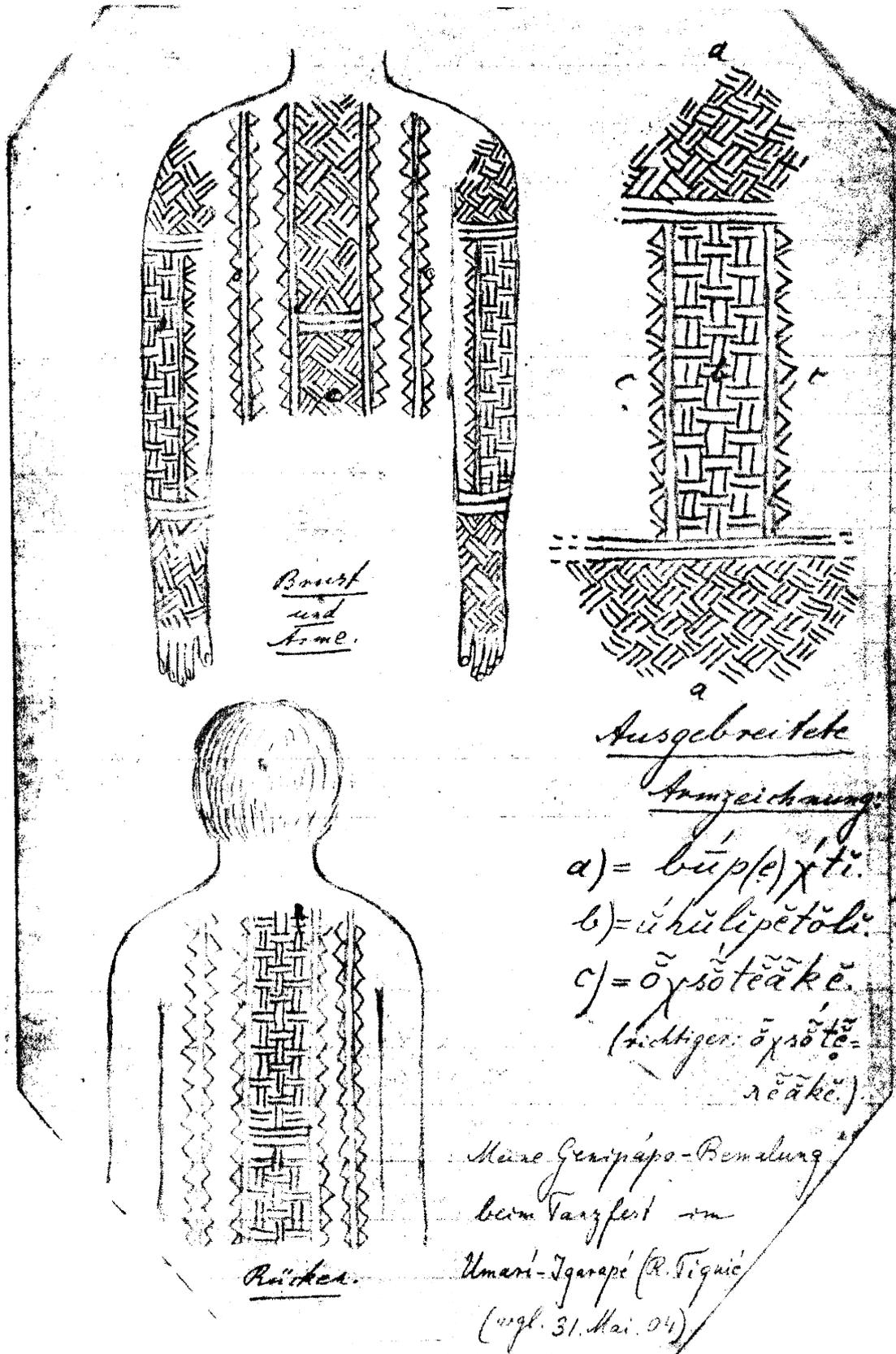
Con los indígenas, Koch-Grünberg aprendió algo sobre su arte y lo conservó en sus colecciones, fotos y descripciones para las generaciones posteriores. Al mismo tiempo con él, los indígenas conocieron una parte del mundo occidental. La transmisión respectiva, por su parte, puede convertirse en una forma de arte sea verbal o visual.

En el diario de Koch-Grünberg encontramos un dibujo, donde el explorador se bosqueja a sí mismo desde una perspectiva europea y con técnica europea. Koch-Grünberg está embellecido con la pintura corporal de los Tukanos, durante una de sus fiestas (lámina 8) ¹⁴. Aquí se mezclan dos tradiciones, la perspectiva y la técnica europea se encuentran con la estética de Doétiro Mimisipé y forman algo nuevo. Así visto, quizás Koch-Grünberg eligió bien el título de su libro. El nuevo estilo del arte puede ser perdurable o no, de todos modos fue uno de los muchos «comienzos del arte», en la selva y en la ciencia occidental al mismo tiempo.

¹² Citado de la edición en español.

¹³ Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe; pero después viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: esto se llama *investigar*. Ahora viene tal vez la edad de otra experiencia: la del *desaprender*, hacer actuar la transformación imprevisible, por la cual el olvido graba la sedimentación del conocimiento, de las culturas, de las creencias, por las cuales se ha atravesado.

¹⁴ Diario inédito. Véase notas 1 y 11. Compárense también Koch-Grünberg 1909/10. Ed. en español, tomo I: 342-343.





Bibliografia

- BARTHES Roland
1980 *Leçon/Lektion*.- Suhrkamp: Frankfurt/Main.- 71 p.
[Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977]
- FULOP Marcos
1954 «Aspectos de la Cultura Tukana: Cosmogonía».- *Revista Colombiana de Antropología* (Bogotá) 3: 97-137.
- GUSS David
1989 *To weave and sing: art, symbol and narrative in the South American rainforest*.- Berkeley u.a.: University of California Press. XIII.- 274 p.
- KARSTEN Rafael
1916 «Der Ursprung der indianischen Verzierung in Südamerika».- *Zeitschrift für Ethnologie* (Berlin) 48: 155-216.
- KOCH-GRÜNBERG
1903/05 *Tagebücher der Expedition Koch 1903-1905*. [Manuscritos inéditos]
1905 *Anfänge der Kunst im Urwald. Indianer Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt von Dr. Theodor Koch-Grünberg*.- Berlin: Ernst Wasmuth. XV.- 70 p.
1907 *Südamerikanische Felszeichnungen*.- Berlin: Ernst Wasmuth. 92 p.
1909/10 *Zwei Jahre unter den Indianern. Reisen in Nordwest-Brasilien 1903-1905*.- Berlin: Ernst Wasmuth. Band 1-2. (Dos años entre los indios. Viaje por el noroeste brasileño. Bogotá: Editorial Universidad Nacional. 1995. Tomo I-II).
1910/11 *Anfänge der Kunst bei den Naturvölkern*. [Manuscrito inédito]
1916/28 *Vom Roraima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*.- 5 Bände. Bd. 1-2: Berlin: Dietrich Reimer. Bd. 3-5 Stuttgart: Streckert und Schröder. (Del Roraima al Orinoco. Caracas: Ernesto Armitano. 1981. Tomo I-III).
- KRAUSE Fritz
1911 «Die Kunst der Karajá-Indianer. (Staat Goyaz, Brasilien)».- *Baessler-Archiv* (Leipzig und Berlin) 2 (1): 1-31.
- MÜNDEL Mark
1988 «Das fromme Lachen über den bärtigen Barbar. Indianische Geisterbilder um die Jahrhundertwende», in: MÜNDEL (ed.), pp. 173-214.
- MÜNDEL Mark (ed.)
1988 *Die Mythen sehen. Bilder und Zeichen vom Amazonas*.- Frankfurt/Main: Museum für Völkerkunde. (Roter Faden zur Ausstellung 14+15).- 763 p.
- SCHMIDT Max
1904 «Aus den Ergebnissen meiner Expedition in das Schingúquellgebiet».- *Globus* (Braunschweig) 86: 199-125.
1905 *Indianerstudien in Zentralbrasilien. Erlebnisse und ethnologische Ergebnisse einer Reise in den Jahren 1900 bis 1901*.- Berlin: Dietrich Reimer. XIII.- 455 p.
- SPEISER Felix
1926 *Im Dúster des brasilianischen Urwalds*.- Stuttgart: Schrecker und Schröder. XI.- 321 p.
- STEINEN Karl von den
1894 *Unter den Naturvölkern Zentralbrasilien. Reise-schilderung und Ergebnisse der Zweiten Schingú-Expedition 1887-1888*. Berlin: Dietrich Reimer. XIV.- 570 p.
- WEBER Max
1991a «Wissenschaft als Beruf», in: WEBER Max, *Schriften zur Wissenschaftslehre*, pp. 237-273. Stuttgart: Reclam.- 276 p.
1991b *Schriften zur Wissenschaftslehre*.- Stuttgart: Reclam.- 276 p. (Herausgegeben und eingeleitet von Michael Sukale) [1919]

Résumé

L'article présente différentes théories ethnologiques concernant la naissance de l'art indien, tel qu'il était conçu au début du XX^e siècle. Ces données sont confrontées aux explications mythiques des Tukano. Le savoir qui se reflète dans les mythes ou dans les théories scientifiques est soumis à un changement et une adaptation continuel. En revanche, la forme du savoir, comprise ici comme une expression artistique, peut contenir une valeur immuable. Dans notre propos figurent les études ethnologiques d'art de Theodor Koch-Grünberg (1872-1924). On remarque que par bien des aspects, Koch-Grünberg adapte ses interprétations aux concepts scientifiques de son époque; même si ses expériences de terrain, telles qu'il les présente dans son ouvrage, dépassent déjà les limites épistémologiques de cette période.

Summary

The article presents various anthropological theories of the origins of South American Indian art that were current at the beginning of the 20th century. These ideas are compared to a mythical explanation from the Tukano Indians. It is shown that knowledge, whether it is expressed through myths or scientific theory, is subject to a permanent process of change and adaptation, whereas the particular form of that knowledge – understood as an artistic expression – can have an enduring value. The main focus of the article is the works of Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) on the ethnology of art. The article shows that in many respects Koch-Grünberg adapted his explanations to the theoretical state of knowledge of his time, although his fieldwork, as it is described in numerous passages of his books, went well beyond this framework.