

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

José Bento Ferreira

Política da arte: desdobramentos da antropologia das imagens

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SÃO PAULO

2015

José Bento Ferreira

Política da arte: desdobramentos da antropologia das imagens

MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção de título de MESTRE em Ciências Sociais sob orientação do Prof. Dr. Miguel Wady Chaia.

SÃO PAULO

2015

BANCA EXAMINADORA

Dedicatória e agradecimento

Para Tessa, Nara, Alice e Luís Fabiano

E lá estávamos, um crítico e um artista versados em arte contemporânea, aprendendo uma lição com uma menina de seis anos de idade, nossa teoria não sendo páreo para a sua prática.

Hal Foster

Agradeço pelos acertos da pesquisa aos professores Lucia Helena Vitalli Rangel, Carmen Junqueira, Mariza Martins Furquim Werneck, Salete Oliveira, Miguel Wady Chaia e Ricardo Fabbrini, que em nada me eximem da responsabilidade por desvios e limitações.

Também devo o aprofundamento em certas leituras e obras de arte à interlocução com os participantes dos programas de acompanhamento e estudos do Coletivo 2e1, que tiveram generosidade e abertura para pensar junto comigo em cada passo desse processo.

RESUMO

A pesquisa reúne referências para o pensamento sobre a imagem em arte e antropologia. O ponto de partida é a obra de Hans Belting. O primeiro passo é a problematização da categoria obra de arte. Encontra-se na razão filosófica o arcabouço conceitual dessa categoria. Avalia-se as conseqüências das transformações do conceito de obra de arte depois das vanguardas. Idéias de Arthur C. Danto e Hal Foster abalam a autonomia da experiência estética. Trabalhos de Andy Warhol e Ai Weiwei ampliam o procedimento situacionista de *détournement* (desvio). Artistas contemporâneos introduzem uma “virada etnográfica” no mundo da arte. A arte moderna reagiu ao desenvolvimento do capitalismo e ao surgimento do ambiente urbano. A artista Silvia M cria um sistema de trocas com o meio e com os outros que reconstitui o sistema das dádivas descoberto pelo sociólogo Marcel Mauss. Seu trabalho é analisado a partir de idéias de Mauss, Gell, Augé e do crítico de arte Nicolas Bourriaud. Aprofundamentos na questão das imagens com Hans Belting e Marie-José Mondzain e os trabalhos dos artistas do desvio sugerem o panorama da “guerra das imagens.”

ABSTRACT

This research gathers references towards an inquiry concerning the image in the realms of art and anthropology. It responds to the work of Hans Belting. It begins by questioning the idea of artwork. Philosophical rationalism provides the conceptual framework behind this idea. Consequences of the evolution of the concept of artwork after the avant-garde are to be evaluated. Ideas from Arthur C. Danto and Hal Foster tackle the autonomy of aesthetic experience. The works of Andy Warhol and Ai Weiwei unfold the situationist *détournement* (deviance) procedure. Contemporary artists make the case for an “ethnographic turn” within the artworld. Modern art reacted to the advance of capitalism and the upcoming of the urban environment. Artist Silvia M creates a system of exchanges with the environment and the others equivalent to the system of gifts as discovered by sociologist Marcel Mauss. Her work is to be considered according to the ideas from Mauss, Gell, Augé and the art critic Nicolas Bourriaud. Further analysis on the image problem according to Hans Belting and Marie-José Mondzain plus the work of deviance artists reveals the “war of images” situation.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
Capítulo 1: marcados pelo desencontro.....	15
Capítulo 2: a força das coisas.....	36
Capítulo 3: guerra das imagens.....	56
Conclusão.....	86
Anexo: cronologia comentada se Silvia M.....	91
Bibliografia.....	95

INTRODUÇÃO

Toda forma é um rosto que nos olha.

Serge Daney

Arte e política funcionam juntas? Esta pesquisa de mestrado aponta para a ênfase na intersubjetividade e interações humanas no campo da produção artística, tendo como referência articulações entre arte e imagem, isto é, conexões entre o caráter relacional de certas obras de arte e as mudanças na percepção de imagens estudadas por Hans Belting e outros autores. O tema da pesquisa reúne arte, antropologia e política. A pesquisa encontra na antropologia a perspectiva em que arte e política se alinham. Seguindo caminhos abertos por ele, chegamos ao conceito de dádiva, que propomos como a principal referência para as aproximações entre antropologia e arte contemporânea. Os problemas discutidos remontam ao pensamento de Walter Benjamin, não apenas por causa da questão sobre os meios de reprodução das imagens, que teriam causado a destruição da aura das obras de arte, mas também por causa do par conceitual “estetização da política” e “politização da arte.” O primeiro, associado ao movimento futurista, designa a glorificação da tecnologia, que se realiza na guerra. O segundo, associado ao comunismo, designa uma democratização dos meios de comunicação de massa. Propomos uma leitura atual dessas noções formuladas no ensaio de 1936.¹

Entendemos por “política” a estrutura de poder e as relações de intersubjetividade nas sociedades modernas. Por “antropologia,” entendemos o conjunto de contribuições dos etnólogos que trabalharam com sociedades tribais e proporcionam um olhar distanciado para certas formas das próprias sociedades modernas, em especial os usos das imagens e o conceito de obra de arte. Política e antropologia se encontram na medida em que se adota uma perspectiva materialista,

uma vez que se entende a reprodução simbólica e as instituições políticas como fatores atrelados a uma “história comum.”²

Embora o termo “politização da arte” tenha sido empregado por Walter Benjamin no contexto da sociedade comunista, nós o adotamos por oposição à estética moderna, que nossas análises apontam como resultante de um conceito idealista de arte. Demonstraremos que os conceitos de obra de arte e mercadoria não se opõem senão no interior de um sistema que chamaremos, com o antropólogo Maurice Godelier, de “mitologia do capital.” A antropologia politiza a arte. Exploramos as idéias de “estética relacional” e “pós-produção” formuladas pelo crítico Nicolas Bourriaud para considerar a politização da produção artística contemporânea, mas, como indica Belting ao falar da arte contemporânea como “arte global,” o conceito tradicional (modernista e historicista) de arte é que se revela insuficiente.

É difícil definir como historiador da arte o autor de *O fim da história da arte*. Todos os livros de Hans Belting tratam das práticas sócio-culturais (cultos, crenças, narrativas) das quais as obras de arte não se desligam senão no contexto do projeto moderno de busca por liberdade artística e pela autonomia da arte. A polêmica tese sobre o “fim da história da arte,” longe de ser uma sentença de morte, trata-se do comentário crítico-cultural sobre certos aspectos da arte moderna. Exposições de arte e manifestações artísticas do século vinte permitem que se reconheça o caráter ideológico da “pretensão à universalidade” do discurso modernista, isto é, que a busca pela autonomia também pressupõe uma narrativa. Uma vez que essa espécie de moldura ou enquadramento (*Rahmen*) se explicitou, todo acontecimento artístico passou a ser visto exclusivamente através dela, não mais na sua singularidade, ou pureza. Essa moldura é dada pela própria história da arte considerada como uma construção cultural, ou como um relato legitimador, cujo surgimento Belting situa na Europa do século XVIII. Uma vez que ela se tornou explícita a partir do modernismo, as obras de arte já não podem ser vistas ingenuamente, como os capítulos de uma narrativa.³

O “fim da história da arte” significa que toda obra de arte pertence ao epílogo, quando as ações dos personagens já não alteram mais a história, uma vez que ela só pode ser vista de fora. Uma idealização do conceito de arte causa resistência à idéia de “fim da história da arte,” seja

por associação a um sentimento do infinito ou por ver na produção artística um resquício de utopia. Essa idealização, porém, provém do conceito etnocêntrico de obra de arte, que resistiu aos ataques das vanguardas, mas não se sustenta depois dos acontecimentos das últimas décadas. Em textos e palestras recentes, Belting aponta o ano de 1989 como transição da “arte mundial” (contexto em que a arte não ocidental parece exótica ou primitiva) para uma “arte global” (em que o conceito ocidental de obra de arte aparece como apenas mais uma entre muitas outras possibilidades).⁴ Uma nova perspectiva se abre em sociedades interligadas por meios e mercados povoados por imagens e pressionados pela ambivalência entre iconoclasmo e idolatria. Certas teorias “pós-modernas” atribuem às imagens as imposturas daqueles que as exploram. Por outro lado, o comportamento dos consumidores de imagens retoma o “antigo conceito de ídolo.” Pouco estudada, essa ambivalência é velha conhecida: categorias teológicas ainda presentes na mentalidade ocidental, apesar da suposta secularização.

O convívio com imagens é um fato social de evidente importância nas sociedades atuais e autores como Alain Besançon, Marie-José Mondzain e Hans Belting demonstram que, historicamente, a institucionalização do cristianismo complicou o conceito de imagem. Ao contrário do conceito de arte (entenda-se: aquele que se “enquadra” na narrativa), o conceito de imagem remonta às práticas religiosas mais remotas. Até mesmo nas sociedades que as proibiram elas nunca deixaram de existir, seja clandestinamente ou na imaginação das pessoas. Belting propõe que “imagens endógenas” (internas), como as lembranças e os sonhos, funcionaram como resistência tanto aos surtos de violência iconoclasta quanto ao uso de imagens oficiais como uma forma de controle institucional. O corpo, lugar e fonte de imagens, é “difícil de controlar” e as “instituições normalmente perdem o controle sobre as imagens.”⁵

É possível pensar em imagens, mesmo que não haja obras de arte, porque o corpo humano é um “meio” transmissor de imagens. Mas não é possível pensar em obras de arte absolutamente desvinculadas de imagens, uma vez que até mesmo a arte abstrata pressupõe o conceito de imagem.⁶ O próprio conceito de obra de arte pode ter surgido como um ataque contra as imagens, ao pressupor o primado da criação individual como critério de autenticidade. Muitas vezes falamos das mesmas coisas quando tratamos de imagens e obras de arte, ainda que elas não

sejam a mesma “coisa.” O conceito de imagem é mais geral e mais “global” (no sentido de Belting) do que o conceito de arte.

*

Definições de imagem e outros conceitos pertinentes podem ser encontradas nos trabalhos de Hans Belting, principal referência teórica da pesquisa. Belting diverge da definição de “signo icônico” proposta pela semiótica moderna por causa da diferença entre signos e imagens:

A referência, no caso dos signos, baseia-se num acordo livre ou forçado e guia-nos para algo que, no seu signo, não pode ser reconhecido, mas há-de sempre ser negociado enquanto significado. Nas épocas históricas, a referência das imagens aos corpos, cujo lugar elas deveriam ocupar, era sempre óbvia. Só a ausência do corpo suscita a presença que é peculiar às imagens. Ausência e presença repetem, no caso da imagem, experiências corpóreas (a visibilidade de outros corpos e o desejo de um substituto icônico da sua visibilidade anulada), portanto necessidades a que os signos não podem responder. ⁷

As imagens têm com os corpos uma “relação recíproca” que para os signos seria acidental, por isso “fitam-nos – o que os signos não podem fazer.” A aproximação entre imagens e signos, apesar de suas evidentes semelhanças, talvez seja uma das conseqüências de certa “incompreensão sobre as imagens” que levaria a vê-las como “simples portadoras de informação,” como são os signos. Essa incompreensão remete à condenação antiga das imagens como “cópias da realidade.”

Belting demonstra que, no conceito de arte, não cabem os três elementos constitutivos da imagem: corpo, meio e figura.⁸ O discurso tradicional sobre a arte sempre se prendeu à figura. Ao considerar corpos e meios, aprofunda-se a abordagem e já não bastam as perspectivas da “história” e da “arte,” que podem ser substituídas por “antropologia” e “imagens.” A história da arte, então, dá lugar a uma antropologia das imagens. A idéia de que imagens pressupõem corporeidade favorece nossa proposta de aproximar a antropologia da dádiva e a estética relacional, uma vez que toda imagem seria interpessoal. A imagem não é uma pessoa, mas um meio pelo qual as pessoas se relacionam.

Também são palavras-chave o par conceitual “iconoclasmo,” que literalmente significa “quebra de imagens,” e “idolatria,” ou “adoração de falsos deuses.” Já em Platão, o termo grego *eikon* (ícone, imagem) passa a ser empregado contra o termo *eidolon* (espírito, imagem interna).⁹ Posteriormente, o termo “arte” seria empregado contra o termo “imagem” durante a transição da “época das imagens” para a “época da arte,” de acordo com o subtítulo do livro de Belting sobre ícones bizantinos, criticado por ele mesmo como uma formulação historicista.

Georges Didi-Huberman concorda com Belting na crítica aos herdeiros intelectuais de Aby Warburg e na necessidade de repensar a iconologia. O pensador francês explora afinidades entre antropologia e iconologia aproximando o conceito de *Nachleben* de Warburg, uma vida póstuma das imagens, ao conceito de *survival* de Tylor, a sobrevivência em determinada sociedade dos vestígios de traços culturais recebidos por herança ou por contato, que se mantêm ainda que as condições objetivas que os causaram tenham se modificado.¹⁰

*

Propomos o conceito de dom ou dádiva investigado por Marcel Mauss e retomado por Maurice Godelier como referência central para as idéias de estética relacional e pós-produção formuladas por Nicolas Bourriaud. A incompreensão que Belting e Didi-Huberman denunciam a propósito da iconologia de Warburg é análoga àquela que Godelier aponta na fortuna crítica do estudo seminal de Mauss, *Ensaio sobre a dádiva* (1925), que se inicia com fortes críticas de Lévi-Strauss e, em seguida, divide-se entre séquitos de adoradores e detratores.

Desde 2009 acompanhamos o trabalho da artista paulistana Silvia M, que, nas *Visitas invasoras* (2009), reproduz o sistema de trocas recíprocas descrito por Mauss. Os trabalhos consistem em incursões pela cidade até as casas de determinadas pessoas, escolhidas como participantes. Os caminhos fazem parte das ações, assim como nos trabalhos de artistas como Richard Long (que o faz no contexto da natureza), Francis Alys (contexto urbano) e Rirkrit Tiravanija.¹¹ Os anfitriões atuam como doadores ao ceder objetos de valor sentimental a pedido da artista que, na condição de donatária, leva-os para fazer moldes de gesso. Como se impelidos pelo “espírito da coisa dada,” os moldes precisam ser devolvidos. Numa segunda visita, a artista

“instala” os moldes em locais escolhidos pelos participantes. Não há registro sobre os moldes. Uma vez instalados, eles passam a pertencer exclusivamente à privacidade dos que os receberam. Restam das ações registros escritos, as coisas dadas pelos participantes (posteriormente integradas a novos trabalhos) e alguns moldes que não puderam ser devolvidos (nos quais os adoradores de Mauss talvez sentissem a presença de forças ocultas).

Uma analogia dos trabalhos de Silvia M com os *ready-mades* de Marcel Duchamp, por exemplo, nos parece superficial. O mesmo se aplica a uma possível aproximação ao “novo realismo” dos anos de 1960. Nesse movimento neovanguardista, fica claro o aspecto “relacional” de toda obra de arte descrito por Nicolas Bourriaud, mas a artista paulistana vai além e chega a reconstituir as três obrigações estipuladas por Mauss como “fato social total”: dar, receber e retribuir.

Esteticamente controversa, a prática de Silvia requer uma experiência de distanciamento. Ela pode ser descrita como politização da arte, uma vez que em seu trabalho transparece a interdependência inerente ao ser humano. Por interdependência pode-se compreender antropologicamente e aristotelicamente o termo “política.”¹² A politização da arte segundo Walter Benjamin não é estranha à idéia aristotélica de que o ser humano é naturalmente político, na medida em que o filósofo alemão louva os meios de reprodução técnica das obras de arte (no caso, os filmes) por fazer com que “todo passante possa se tornar figurante.”¹³ Essas imagens emancipadas de funções rituais e categorias estéticas permitem que, na terminologia de Alfred Gell, os “protótipos” sejam equivalentes aos “recipientes” de modo que as pessoas se vejam umas às outras por meio delas em lugar de receber apenas as imagens chanceladas por instituições artísticas ou padronizadas pela indústria cultural.

*

Considerando-se todos os aspectos levantados até o momento, cabe colocar a linha básica de pesquisa, problematizada pelas correspondências entre arte e política (capítulo 1), entre arte e antropologia (capítulo 2) e entre arte e imagem (capítulo 3). A dimensão política da arte torna-se mais densa, amplia-se ao se considerar a história da arte pelo viés antropológico.

No capítulo 1 problematizamos o conceito de obra de arte e examinamos o impacto das vanguardas sobre o mundo da arte. A densidade filosófica da questão diz respeito à relação entre arte e realidade, ou, nos termos das vanguardas, entre arte e vida. Historicamente problemática, a essa articulação torna-se mais turbulenta no contexto do século vinte. Certos aspectos da produção artística contemporânea, especialmente interessantes para a questão sobre o estatuto da imagem no contexto da arte global, aparecem como conseqüências dessas turbulências.

O capítulo 2 consiste em reconhecer na “estética relacional” a dinâmica do dom ou dádiva, tal como foi descrita por Marcel Mauss e retomada por Maurice Godelier. A arte contemporânea ou global reforça-se pela antropologia de tal forma que o conceito de dádiva clarifica o aspecto sócio-político da produção artística. Para tanto, partimos da teoria da arte para estruturar a abordagem antropológica e construir os aspectos políticos das obras de arte. Formas de dádiva estão presentes tanto no sentido tradicional de experiência estética quanto nas formas mais inusitadas da arte contemporânea, em especial a arte “relacional.” Revela-se exemplar o trabalho de Silvia Maria Garcia Pinto, artista paulistana que trabalha com objetos dados e descartados. Também pertinentes são os trabalhos dos artistas franceses que formaram o movimento do “novo realismo” em 1960, caracterizado pelo reuso de objetos e imagens nas obras de arte. Acreditamos que os conceitos de dádiva e estética relacional satisfazem uma carência de referências antropológicas nas discussões atuais a respeito de “arte global.”

Os capítulos 2 e 3 aproximam antropologia e política. É possível observar que a arte global é conseqüência da antropologia das imagens e que esse movimento é compatível com a noção benjaminiana de politização da arte. O “consumismo idólatra” percebido por Belting seria uma forma atual de estetização da política. Ritos, mitos e as imagens que os transmitem, assim como os trabalhos dos artistas, não são ficções pura e simplesmente, mas representações de relações humanas reais.

No capítulo 3, relacionamos as idéias de Hans Belting sobre a antropologia das imagens aos trabalhos de certos artistas contemporâneos. A correspondência entre arte e imagem permite levantar um mútuo questionamento, imprimindo à imagem uma pertinência política que se expressa antropológicamente. O conceito de imagem exige interpretações antropológicas, não se

reduz às categorias estéticas. Os artistas, por sua vez, trabalham com imagens e apresentam relações sociais como obras de arte. Revelam-se estratégicas as idéias do crítico de arte Nicolas Bourriaud, assim como trabalhos dos artistas comentados por ele.

Trata-se de uma “pesquisa de idéias,”¹⁴ embora as obras de arte discutidas pudessem ser consideradas como uma espécie de base empírica. O critério de seleção delas, porém, não foi objetivo, mas determinado por premissas e convicções. As considerações antropológicas que serão tecidas não dizem respeito a pesquisas de campo e não têm outro propósito senão o de apoiar a análise de obras de arte, constituindo um paradigma alternativo ao da estética moderna, que, por sua vez, tem fortes vínculos com o racionalismo filosófico (pensamos sobretudo nas afinidades entre a noção de “autodefinição” do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg com a filosofia crítica kantiana). Nossos estudos, porém, levaram-nos a optar por uma argumentação simpática a uma abordagem materialista de certas teorias antropológicas difusionistas. A pesquisa não “usa” a antropologia para resolver problemas relativos à teoria da arte contemporânea. Partimos da teoria da arte e chegamos à antropologia.

Capítulo 1

MARCADOS PELO DESENCONTRO

Tudo é arte. Tudo é política.

Ai Weiwei

Que tipo de coisa é uma obra de arte? Quais coisas do mundo podem se tornar obras de arte? Estas perguntas não se limitam ao período posterior aos *happenings* e *ready-mades* das vanguardas, quando ações e coisas comuns passaram a pleitear a condição supostamente nobre. Essas questões preocuparam quase todos os filósofos:

é um fato histórico que nenhum grande pensador, de Platão e Aristóteles a Heidegger e Wittgenstein, deixou de dizer alguma coisa sobre esse tema.¹⁵

Em Platão, a questão da arte relaciona-se diretamente com a questão das imagens. É com base na desqualificação do conhecimento sensível formulada pelas famosas analogias do sol e da linha¹⁶ e pela alegoria da caverna¹⁷ que se considera as imagens e conseqüentemente as obras de arte “distanciadas três graus da realidade,”¹⁸ como cópias das cópias, o que culmina com a decisão de não receber poetas e pintores na “futura cidade de legislação modelar.”¹⁹ Uma dimensão utópica do idealismo platônico justifica a segregação, cujo teor ético-político é indiscernível dos fatores cognitivo e ontológico.

O conceito platônico de Belo é incompatível com a mundanidade das obras de arte. Nesse aspecto, pode ser aproximado ao conceito kantiano de sublime, definido pela “resistência contra o interesse dos sentidos.”²⁰ O sentimento do sublime não se trata do “jogo livre das faculdades de conhecimento em uma representação”²¹ que caracteriza a apreciação do objeto belo, mas do “sacrifício” sentido pela faculdade da imaginação quando ela passa a funcionar “segundo uma lei diversa do uso empírico.”²² A máxima instância, que não se apresenta senão negativamente ou de

acordo com um “modo de apresentação abstrato,”²³ é a própria lei moral concebida pela razão humana, mas irrepresentável pela imaginação. O prazer proporcionado pelas coisas belas comprova que a imaginação pode atuar livremente, mas o sentimento do sublime diz respeito à incapacidade da imaginação de representar a idéia de liberdade. Kant conclui essa exposição com o elogio à proibição das imagens e uma crítica a governos que equipam a religião “com o último apetrecho” para restringir o desenvolvimento intelectual dos “súditos” e, com isso, manipulá-los “mais facilmente.”²⁴ Assim como em Platão, uma dimensão utópica e agora libertária do racionalismo filosófico desautoriza imagens e obras de arte.

Curiosamente, porém, essas idéias estiveram sujeitas a releituras e “inversões”²⁵ ao longo da história da arte, a ponto de ser apropriadas pelos próprios artistas e iconófilos que elas reprovavam. É notório o platonismo do Renascimento. Artistas e pensadores fizeram da pintura uma atividade intelectual (*cosa mentale* segundo Leonardo) capaz de proporcionar o acesso à razão divina das formas inerentes à natureza, ao projetá-las no espaço. No século vinte, a afinidade da arte moderna com certos aspectos da filosofia crítica kantiana foi reivindicada não apenas como uma analogia do processo de “autodefinição radical”²⁶ pelo qual a pintura se reconheceria na superfície plana, mas também, no caso específico do conceito kantiano de sublime, como sentimento convocado pela “exigência de alusão indireta, quase inapreensível”²⁷ que caracterizaria a pintura abstrata. Embora o racionalismo filosófico tenha se dirigido contra as obras de arte, também foi determinante para a formação do que se entendeu por obra de arte em momentos tão decisivos quanto o Renascimento e o modernismo. O próprio conceito de arte pressupõe um refinado distanciamento de “bom intelectual”²⁸ do qual são incapazes os que “brigam por causa de sombras.”²⁹

O ponto de partida do discurso filosófico é a problematização da definição do real praticada pelo idealismo platônico ao atribuir mais realidade ao que só pode ser pensado do que às coisas materiais, que podem ser vistas. Embora o debate sobre a realidade dos números e formas remontasse aos pensadores pré-socráticos, os debatedores de Sócrates não toleravam a investigação filosófica voltada para determinar racionalmente a natureza (*phúsis*) da justiça, da beleza e do bem, tidos por convenções (*nomoi*) a ser definidas por meio de critérios “não só de

racionalidade,”³⁰ mas pela participação política. A filosofia crítica kantiana não admite a positividade da epistemologia platônica por causa da “consciência da insuficiência”³¹ dos motivos objetivos para se admitir como verdadeiro o conhecimento sobre a realidade do que está além da experiência. Por outro lado, a própria falta desses motivos objetivos sinaliza como uma necessidade da razão humana (e não das coisas do mundo cujo conhecimento ela proporciona por meio de seu uso empírico) que essa admissão de verdade seja “subjetivamente suficiente.”³² Com isso, a crítica kantiana não apenas atribui racionalidade à crença religiosa, abalada pelo progresso da ciência, como desqualifica as formas de vida religiosa associadas a motivos objetivos, equiparadas à idolatria e ao que hoje se chama de fundamentalismo.

Em contextos diferentes, Platão e Kant desconfiaram do convívio com as imagens em nome da razão filosófica, legitimadora de posturas políticas. O racionalismo dos filósofos não está em contradição com a formação da atitude estética, mas pode ser considerado como um dos seus fatores determinantes:

do ponto de vista antropológico, precisamos reconhecer que a “atitude estética” é um produto histórico específico do Iluminismo e da ascensão da ciência ocidental (...).³³

Na raiz do problema está a antiga oposição entre natureza e convenção, pois Kant jamais admitiria uma circunstancialidade do juízo estético. O que cativa os modernistas no kantismo é a idéia de uma representação “sem conceitos” capaz de proporcionar uma satisfação “universal.”³⁴

Também de um ponto de vista antropológico, a pergunta sobre a distinção entre natureza e convenção coloca-se no caminho aberto pelas perguntas sobre o que é e o que pode vir a ser uma obra de arte. Parece estranho ao bom intelectual falar da arbitrariedade da experiência estética, embora toda religiosidade seja facilmente desqualificada por ele. Nos anos de 1910 e 1920, os movimentos de vanguarda efetuaram os ataques “contra a instituição arte”³⁵ epitomados pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp. A apresentação de objetos industrializados produzidos por anônimos como obras de arte moderna manifestava protesto contra a independência entre arte e vida pressuposta pelo esteticismo modernista e visava uma “superação da arte na práxis vital.”³⁶ A recepção das manifestações vanguardistas como obras de arte ao longo das décadas seguintes e a repetição de seus procedimentos a partir dos anos de 1950 selariam o “fracasso das

intenções vanguardistas.”³⁷ Embora a intenção dos primeiros vanguardistas fosse atentar contra a arbitrariedade da instituição arte, sua reiteração terminou por fortalecer o “arcabouço institucional do mundo da arte.”³⁸

Qualquer coisa simplesmente apontada como tal pelos participantes do mundo da arte poderia se tornar uma obra de arte, o que é inadmissível para adeptos de uma teoria da arte como afirmação da subjetividade moderna. Uma das principais referências para a estética moderna é a interpretação do crítico Clement Greenberg sobre a pintura abstrata norte-americana, com ênfase no trabalho de Jackson Pollock. Ao contrário do que afirmam certos detratores, não se trata simplesmente de uma estética da forma pura. O purismo de que fala Greenberg diz respeito à especificidade do meio. O crítico vê uma espécie de guerra dos meios de expressão na qual a pintura se liberta das imposições literárias que a sujeitam a temas históricos e religiosos. A estética formalista explora a linguagem visual das pinturas clássicas. O modernismo, por sua vez, vincula-se aos artistas que relativizaram os grandes temas e apontaram para as coisas e pessoas comuns como possíveis portadores de epifanias.

A arte moderna formula sua própria versão da história da arte ao valorizar a deformação expressiva e o aparecimento deliberado da pincelada como luta pelo reconhecimento da dignidade do trabalho de arte. Pinturas que não escondem o fato de ser pinturas abrem mão do ilusionismo e não precisam rivalizar com a realidade. Mas é finalmente com a estarrecedora verticalidade dos quadros de Manet que a pintura começa a se encontrar consigo mesma. O espectador à espera de horizontes distantes e paisagens pitorescas não tolera a patente falta de perspectiva nem as formas diluídas quando olha para o fundo (que nem mesmo parece estar ao fundo) de *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). O artista deve ter derramado tinta sobre a tela, podem ter pensado: aquilo não era arte. Cinquenta anos depois, Pollock posiciona as telas sobre o chão e caminha ao redor delas derramando tinta. Abolir cavalete e pincelada não priva a pintura de nada que lhe seja intrínseco, mas restitui a sua própria essência, que é a resistência da superfície plana aos espirros de tinta. Assim como no mais estrito kantismo, essa limitação é reveladora para a experiência estética como um todo. A pura resistência dos materiais e o poder expressivo que resulta dos embates produzidos entre eles diz muito sobre a realidade humana.

Nenhum leitor contumaz de Kant e Greenberg vê contradição entre a frase de Pollock, “eu sou a natureza” e a conclusão do crítico de que Pollock pinta a própria pintura. Mas até que ponto o expressionismo abstrato produz representações sem conceitos para uma satisfação universal? Qualquer pessoa em sã consciência está apta a captar a densidade filosófica dos trabalhos de Pollock, Rothko e companhia? Os espectadores que lhes são indiferentes estariam em falta com a “sã razão”³⁹ que bastaria para discernir o certo e o errado?

O filósofo e crítico Arthur C. Danto exalta Andy Warhol e Roy Lichtenstein pelo modo como desmontam a pretensão de prescindir de “elementos contextuais”⁴⁰ que ele imputa ao expressionismo abstrato. Apesar das invectivas contra “os inflexíveis irracionistas da Rua 10 e do The Club,”⁴¹ o autor demonstra alguma simpatia à estética do “retorno à tinta como arte,” que ele associa a uma espécie de “atitude budista.”⁴² A parábola de Ch’ing Yuan citada por Danto lembra o ceticismo pirrônico. Depois de longo aprendizado, o sábio refuta as suas impressões apenas para, depois de muitos anos mais, tornar a verificá-las. Danto quer dizer que a apreciação do retorno à tinta como arte pressupõe o conhecimento da história da arte:

Ver uma coisa como arte requer no mínimo isso: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. A existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais.⁴³

A noção de mundo da arte elaborada por Danto situa-se no meio-termo entre a arbitrariedade da teoria institucional e a pretensão de universalidade do esteticismo modernista. Cabe ao artista interpretar as possibilidades do momento histórico e, às instituições, assegurar que os espectadores tenham acesso às informações necessárias para uma apreciação contextualizada, o que se justifica pela cômica argumentação acerca da necessidade do título para se compreender a pintura *A queda de Ícaro* (1555) de Bruegel.⁴⁴ Com efeito:

Nem tudo é possível em qualquer momento, como escreveu Heinrich Wölfflin para dizer que algumas obras simplesmente não podiam ser integradas ao mundo da arte em determinados períodos da história, embora objetos idênticos a obras de arte pudessem ter sido feitos nessas mesmas épocas.⁴⁵

Por refutar a estética do expressionismo abstrato e questionar a diferença entre obras de arte e meras coisas comuns, Andy Warhol teria sido um perfeito intérprete do “espírito de época,”⁴⁶ ao

menos durante os “anos milagrosos” de 1961 a 1964, das imagens produzidas a partir de contracapas de revistas, passando pelas caixas de Brillo até o filme *Empire*. As réplicas de caixas de sabão em pó e a tomada contínua de oito horas filmando o edifício Empire State em meio à paisagem nova-iorquina são trabalhos destacados pelas análises de Danto. “*Caixa de Brillo* faz com a arte o que *Empire* faz com o cinema,”⁴⁷ uma vez que não há diferenças perceptivas relevantes entre as caixas expostas como obras de arte e aquelas que são comercializadas como mercadorias, assim como não há diferença entre tempo real e tempo da narrativa naquele filme. Warhol teria resolvido o problema filosófico da relação entre arte e realidade ao expor o mundo da arte como uma configuração histórica e cultural que dá sentido às imagens e metáforas. Depois dele, toda produção artística que o ignorasse pareceria ingênua. Woody Allen descreve e ironiza essa definição de mundo da arte no filme *Meia-noite em Paris*, cujo protagonista idealizava o período entre-guerras como se fosse depositário de uma espécie de essência da arte. Mas, ao viajar no tempo e conquistar a modelo de Picasso, ele a descobre uma aficionada por uma época anterior, justamente aquela em que os impressionistas freqüentavam cabarés e transgrediam os padrões. O mundo da arte não tem essência, reconfigura-se a cada momento.

Ao refutar críticas à neovanguarda, Hal Foster também problematiza a relação entre *nómos* e *phúsis* a propósito do mundo da arte:

É óbvio que convenção e instituição não podem ser separadas, mas tampouco são idênticas. Por um lado, a instituição não governa totalmente as convenções estéticas (isso seria muito determinista); pelo outro, essas convenções não compreendem totalmente a instituição da arte (isso é muito formalista). Em outras palavras, a instituição da arte pode *enquadrar* convenções estéticas, mas não as *constitui*.⁴⁸

Para Foster, artistas de vanguarda como Alexander Rodchenko já haviam percebido e revelado as “permissões e pressões” exercidas pelo “contexto artístico-político.” Embora a neovanguarda se concentre “no institucional,” não pode ser simplesmente descartada como um produto das instituições, o que seria “muito determinista.” Os artistas de vanguarda conseguiram mostrar que as convenções estéticas são indomáveis, o que Peter Bürger não viu, por ter considerado a arte de vanguarda como um fracasso heróico, sem conquistas. Foster acredita que a neovanguarda é mais do que uma repetição farsesca (ele retoma a frase famosa de Marx) e vê a abertura de

“novos espaços de jogo crítico” e “novos modos de análise institucional”⁴⁹ apesar da assimilação de dispositivos de vanguarda pela indústria cultural e pela cultura do espetáculo.

O processo de transformação descrito por Foster como um “trabalho coletivo que atravessa gerações inteiras de artistas neovanguardistas. A partir da recepção crítica da obra de Duchamp nos anos de 1960, esses artistas testaram a capacidade de transgredir, examinaram diversas formas de enunciação, apontaram para o serialismo de “objetos e imagens no capitalismo avançado,” buscaram demarcar uma “presença física” e mimetizaram a multiplicidade de discursos e “imagens míticas” dos meios de comunicação para, “por fim, pôr à prova as diferenças sexuais, étnicas e sociais da atualidade.”⁵⁰ A história da arte contemporânea sintetizada por Foster também parece ter um fim, embora ele o chame de “virada etnográfica,”⁵¹ caracterizada por artistas que “trabalham horizontalmente” com a alteridade, questões sociais, o debate político e não apenas “verticalmente” problematizando os meios, em clara referência ao esteticismo modernista.⁵² Entre as referências precursoras da virada, Foster menciona o texto *Other criteria* (1968) de Leo Steinberg e a idéia situacionista de *détournement* (deslocamento ou desvio) formulada por Guy Debord em 1959.

Andy Warhol teve um papel importante nesse “trabalho coletivo.” A partir da série de imagens de acidentes automobilísticos *Morte na América*, Foster introduz a idéia central de seu livro, “o retorno do real.” Ao tratar dos mesmos trabalhos em artigo para a revista *October*, Foster analisa a aparente indiferença do verbete “morte” escrito por Andy Warhol:

Há aqui uma ruptura da subjetividade, uma desorientação no tempo e no espaço. Isso me sugere uma experiência de choque e trauma, um encontro com o real que alguém perdeu porque chegou cedo ou tarde demais (...), mas que ficou marcado por esse desencontro.⁵³

Não haveria nos trabalhos uma banalização do tema da morte pelas suas imagens nem mera referência direta à realidade efetiva, mas um “realismo traumático.”⁵⁴

Foster mobiliza as noções psicanalíticas de repetição e retorno para encontrar na linguagem de Warhol “o retorno de um encontro traumático com o real.”⁵⁵ Reconfigura-se a oposição entre *nómos* e *phúsis* com a problematização da alternativa de “dois modelos básicos de representação,”⁵⁶ limitadora da recepção do artista: a idéia de que as imagens só podem

representar outras imagens ou de que estariam necessariamente vinculadas a “referentes” nas coisas do mundo. Foster mostra que em *Carro branco em chamas II* e *Desastre de ambulância*, ambas de 1963, há repetição do real na imagem, mas também retorno do real no modo como um passante caminha ao fundo com indiferença e na lágrima escorrida sobre a imagem, que deforma o rosto de uma vítima. Nesses “pontos” (o autor recorre à noção de *punctum* pensada por Roland Barthes), o real irrompe:

Esses estampidos, como a perda de um registro ou uma diluição na cor, funcionam como equivalentes visuais dos nossos desencontros com o real. (...) Nessas primeiras imagens, vemos algo como o sonho na era da televisão, da *Life* e da *Time* – ou melhor, uma espécie de pesadelo, como as vítimas de catástrofes que se preparam para desastres que já aconteceram, pois Warhol escolhe os momentos em que o espetáculo se quebra (o assassinato de JFK, o suicídio de Monroe, ataques racistas, acidentes automobilísticos), mas se quebra apenas para se expandir.⁵⁷

As revistas *Life* e *Time* foram as fontes de muitas dessas imagens. Os nomes que significam “vida” e “tempo,” como, no Brasil, a revista *Realidade*, indicam que, ao contrário do que pensava Peter Bürger, crítico da neovanguarda, a “reconexão de arte e vida aconteceu, mas nos termos da indústria cultural, não da vanguarda.”⁵⁸ O retorno do real não se dá apenas pelo que “Warhol escolhe,” mas também pela apropriação e desvio (deslocamento, *détournement*) das imagens reproduzidas por ele a partir dos meios de comunicação. Pelas revistas e pela televisão, encontrava-se o real e ao mesmo tempo se desencontrava. O artista do desvio mostra a marca desse desencontro.

Na série *Morte na América*, as imagens da revista *Life* vivem uma “vida póstuma,” como diria Aby Warburg. Enquanto estavam na revista, eram de fato sujeitas a dois modos alternativos: o realismo puro e simples ou a banalização. Estavam “enquadradas.” Foster mobiliza Freud, Benjamin, Barthes e Lacan para assinalar a condição paradoxal das imagens que Warhol, nos termos de Guy Debord, “reusa.”⁵⁹ Elas são ao mesmo tempo impactantes e anódinas, não “integram” nem “dissolvem” os espectadores.⁶⁰ Talvez não tenham sido libertadas, mas reverberam, sobrevivem. Foster refere-se ao “inconsciente óptico” pensado por Benjamin, que o advento da câmera revelaria “assim como a psicanálise nos fornece a experiência do inconsciente.”⁶¹ Mas o procedimento de Warhol também diz respeito à distinção de

“experiência” (*Erfahrung*) e “vivência” (*Erlebnis*)⁶² explorada pelo filósofo nos textos sobre Baudelaire. A vivência é a memória consciente, o realismo, enquanto a experiência é o que aflora espontaneamente, como a “memória involuntária” em Proust. A repetição das imagens em Warhol também é um modo de tentar reproduzir a experiência de choque, como nas tentativas frustradas do narrador de Proust, quando não conseguia ter de novo a sensação obtida ao provar a *madeleine*. Nesse caso, o choque teria sido provocado pelas imagens da revista e os desvios demarcariam uma espécie de condição pós-traumática.



Desastre de ambulância (1963), Andy Warhol

O retorno do real de Foster é uma versão trágica do mundo da arte de Danto: ambos situam-se no meio-termo entre *nómos* e *phúsis*, ambos refutam a pretensão de universalidade do esteticismo. Certa leitura do pensamento ético dos antigos poetas trágicos propõe como decisivas as circunstâncias que restringem as escolhas possíveis tornando a razão insuficiente para a

resolução de dilemas que envolvem exigências conflitantes. Contra a confiança no poder da razão de apontar para a escolha certa, os poetas projetam cada personagem em meio a circunstâncias nas quais “seja como for que escolher, lamentará não ter feito a outra coisa,”⁶³ de modo que suas reações são mais significativas do que suas decisões. Personagens capazes de realizar ações erradas friamente podem não ser condenáveis por suas escolhas, uma vez que escolheram por causa das circunstâncias, mas a ausência de sofrimento indica uma falha de caráter: “o choque de um tal sofrimento é necessário para fazer-nos olhar e ver.”⁶⁴ Warhol é um artista trágico porque explicita as circunstâncias do seu “contexto artístico-político” ou do seu “mundo da arte” e projeta, por meio dos desvios operados sobre imagens reproduzidas tecnicamente, as posturas de choque, trauma, indiferença e banalização que povoam o pensamento trágico.

Foster estende a uma série de artistas (Richard Prince, Mike Kelley, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Robert Gober entre outros) o raciocínio que culmina na “virada etnográfica.” O eixo horizontal (social, político, antropológico) prevalece sobre o vertical (estética da especificidade do meio), mas isto não significa o primado do *nómos*, pois a conclusão a que leva esta rede de referências é a inexistência de uma separação real entre *nómos* e *phúsis*. A mesma conclusão talvez possa ser atingida por percursos estritamente filosóficos, sociológicos ou antropológicos, mas interessa à questão específica da relação entre politização da arte e antropologia das imagens que ela se formule a partir das questões sobre o que são e quais coisas podem ser obras de arte. A resposta é simples: nada é essencialmente uma obra de arte e qualquer coisa pode ser uma obra de arte em determinadas circunstâncias. Quando essas circunstâncias se revelam sociais, aparecem os fantasmas da arbitrariedade e do determinismo. Mas não se trata aqui de uma teoria social da arte, mas de um movimento que parte dos próprios artistas em busca da horizontalidade. O ser social com o qual se deparam não dita as regras, ele é para a arte como se fosse a sua própria natureza, no sentido em que Aristóteles afirma que ser social e político é a natureza do ser humano. Artistas do desvio, horizontais e relacionais trocaram a resistência dos materiais (que a superfície plana exerce sobre a tinta em Pollock) pela resistência das relações humanas.

A “virada etnográfica” do mundo da arte ocorre no momento específico em que a antropologia não enfrenta apenas as costumeiras disputas entre diversas correntes e violentas sessões de autocrítica, mas além disso se vê diante da possibilidade do seu próprio desaparecimento devido à implacável expansão do modo de produção capitalista, que rapidamente converte as sociedades tradicionais e integra-as à dinâmica global. Com isso, surge uma “antropologia geral,” que não se aplica a povos específicos, mas “se interessa por tudo” e para onde quer que se volte, cidade, comunidade, lar,⁶⁵ tudo se desmancha no ar.

A analogia entre arte e antropologia se desdobra: o conceito iluminista de obra de arte provém do momento “em que a cultura começa a surgir”⁶⁶ e a virada etnográfica para um “modo de pensar horizontal”⁶⁷ ocorre no momento de intensa problematização do conceito de cultura por autores como Thompson, Wolf e Goody. Uma idealização do conceito de cultura para a qual contribuíram antropólogos de diversos matizes esconde os contatos que conectaram as sociedades humanas e os usos de bens materiais ou imateriais dotados de valor cultural como instâncias legitimadoras dos dirigentes de cada modo de produção.

Thompson demonstra como certos festivais folclóricos que remontam a práticas pré-cristãs eram “aquilo para o que as pessoas viviam”⁶⁸ uma vez que a Igreja Anglicana, cujo *clergy* estava associado à *gentry*, perdera o vínculo emocional e conseqüentemente o controle sobre a conduta dos *plebs*. Dessa forma, “estilhaços fragmentários de velhos padrões são revivificados e reintegrados a essa consciência de classe emergente.”⁶⁹ O raciocínio de Thompson parece consideravelmente próximo do modo como os situacionistas definiram *détournement*:

A herança literária e artística da humanidade deve ser usada para fins de propaganda militante.⁷⁰

A 31ª Bienal de Arte de São Paulo, fortemente criticada pelo predomínio da “horizontalidade,” apresentou *10.000 anos de arte popular nórdica* de Asger Jorn, interlocutor de Debord e coautor do conceito de desvio. O trabalho consiste em fotografias dos detalhes de relevos de igrejas medievais reunidas segundo determinadas reincidências como cavalgadas, abraços, animalismos, expressões faciais, pássaros etc. Neutraliza-se o contexto institucional das imagens (seu uso

legitimador de certas práticas religiosas) para devolvê-las a uma história comum da arte que transcende o cristianismo, e desenrola-se pelos dez mil anos que remontam à revolução agrícola.



No more reality (1991), Philippe Parreno

De acordo com a lógica de Foster, a operação de desvio não se torna completamente anódina por ter sido absorvida pelo sistema institucional. Em *No more reality* (chega de realidade, 1991), Philippe Parreno apresenta imagens de uma manifestação de crianças com a palavra de ordem do título. O artista se apropria da forma da manifestação de rua para o trabalho de arte. Pouco depois da queda do muro de Berlim, com o suposto colapso do socialismo real, a utopia fazia jus ao nome e pertencia ao imaginário: era o fim da história. O trabalho de Parreno não nega a realidade, expõe que o conceito de realidade é algo construído e não uma realidade absoluta. Além disso, reivindica uma incorporação do imaginário ao conceito de realidade:

Parreno reivindica a intrusão da ficção e do efeito especial nos protocolos de constituição da realidade comum.⁷¹

Uma manifestação real contra a realidade não teria virulência, mas a elaboração artística, enquanto “ficção,” denuncia a arbitrariedade dos realismos. Parreno questiona a idéia iluminista de maturidade da razão, que Kant definiu como o uso que qualquer homem faz de sua própria

razão “diante do grande público do mundo letrado.”⁷² A falta de uma tal esfera pública seria um obstáculo para o “esclarecimento” e esse foi um dos clamores das pessoas que derrubaram governos autoritários na América Latina e no Leste Europeu. Mas a inevitabilidade do colapso do comunismo vinha com uma nota amarga: a forma da democracia liberal não é uma escolha livre de pessoas esclarecidas ou em luta pelo esclarecimento. Era uma necessidade histórica determinada pela incompatibilidade entre autoritarismo e desenvolvimento econômico. Essa era a dura realidade: todo regime socialista seria necessariamente autoritário. Parreno trabalha com uma série de desvios para mostrar que a realidade não é o real. Não reivindica um direito de sonhar, mas demonstra que o que chamamos de realidade não é algo totalmente distinto da ficção e do sonho, deplorando o realismo político dos adeptos da teoria do fim da história. É preciso criar uma imagem da realidade para que se possa chamá-la de realidade.

A conquista desses espaços de jogo, porém, não se obtém sem um preço pago na forma de certa idolatria das obras de arte. *Ready-mades* e instalações seguem sendo cultuados e cobiçados tanto quanto as obras-primas dos grandes mestres modernos e históricos. Atribuir essa idolatria apenas a fatores intrínsecos ao mundo da arte seria um péssimo movimento nesse jogo, ao menos sem primeiro compreender que jogo se está jogando. O historiador Serge Gruzinski, ao narrar a imposição das imagens cristãs para reprimir o imaginário ameríndio, determina as reais dimensões do jogo:

como se aqueles indígenas jogassem tão facilmente como Colombo com os registros do religioso, do profano e do estético!⁷³

O progresso tecnológico sem precedentes da atualidade não aboliu a prática antiqüíssima da adoração de imagens. Pelo contrário, parece motivado por ela. A adoração de imagens praticada por internautas é ritual. Não se trata de fruição individual pura e simplesmente. Com o advento das redes sociais, as pessoas se encontram em torno das imagens para adorá-las. Seus comentários e curtidas não ocorrem no tempo da palavra escrita, anseiam pela imediatez da oralidade. Precisamente como escreveu Mauss, “a oração tem sobretudo uma existência social, exterior ao indivíduo, na esfera do ritual.”⁷⁴ O mesmo vale para o estatuto da imagem. O crítico Nicolas Bourriaud vê uma estética do internauta nas formas de sociabilidade que surgem com a

internet. O *websurfing* introduz uma “composição pelo trajeto.”⁷⁵ As imagens são fruídas em conjunto por meio de *links* de compartilhamento. Amizades e curtidas agonísticas não são mera frivolidade narcísica, mas sobrevivências de práticas antigas nos novos meios, como prefigurou o próprio Marshall McLuhan:

Na Índia, enormes multidões reúnem-se para experimentar *darshan*, que consideram ocorrer quando estão reunidos em massa em presença de uma manifestação visível de sua vida coletiva.⁷⁶

O antropólogo Alfred Gell explica que *darshan* é “um tipo especial de bênção que se obtém pelo olhar” quando se adora imagens:

um guru distribui *darshan* quando aparece diante de discípulos e o mesmo vale para um político ao comparecer a uma reunião de correligionários⁷⁷

Impedido de sair da China, Ai Weiwei imprimiu cinco anos de mensagens do *Twitter* sobre papel arroz. As milhares de folhas empilhadas constituem a obra *Um arquivo*. O discurso sobre a obra varia em torno da historicidade de um meio de comunicação imediatista e até mesmo a tranqüilidade de espírito proporcionada por ele. Mas seria prudente esperar ver desvios até mesmo nas declarações dos artistas, sobretudo quando se trata de um dissidente político. A força do *tweet* é a “agência” do *darshan*: ele se fortalece por meio do testemunho e devolve-a em forma de arte, como na lei da ação e da reação. Nos sistema de notação elaborado por Gell, os receptores fortalecem o índice ($R \rightarrow I+$).



Um arquivo (2015), Ai Weiwei

As imagens são formas de contato entre as pessoas, por isso os artistas contemporâneos de vanguarda (assim designados tecnicamente, sem heroísmo, por se empenharem para pressionar as estruturas da categoria obra de arte e testar seus limites) apresentam relações sociais como obras de arte, ou objetos que as promovem. Essas relações podem ser consideradas antropologicamente. Uma peça publicitária, por exemplo, é uma imagem que provoca o consumo, por sua vez é uma relação social. Isso não a torna uma obra de arte de vanguarda porque a relação de consumo não vem da imagem, mas da instituição à qual ela serve, como as imagens religiosas que estiveram a serviço da colonização e não produziram apenas relações de submissão, foram e continuam sendo meios importantes de expressão dos desejos e convicções das pessoas que as empregam.

Assim, a peça de propaganda pode se tornar uma obra de arte de vanguarda pelo modo como ela é operada, como no culto popular que usa imagens para fazer reivindicações às autoridades sejam elas políticas ou religiosas. Ela se torna uma obra de arte de vanguarda por causa do desvio a que é submetida. Como Warhol fez com propagandas de remédios e Ai Weiwei ao reconstruir um templo em duas galerias de Pequim, destruir urnas, pintar vasos e parodiar o videoclipe do músico coreano Psy. A partir de algo comparável com uma peça de propaganda, o artista chinês se apropria dos gestos de dança para girar algemas entre os dedos e simular a

posição de uma pessoa algemada. Alterna cenas captadas com sua equipe e o videoclipe original. A imagem, que atuava como “polícia,” passa a desobedecer e a incomodar, passando a uma ação “política,” nos termos de Rancière.⁷⁸ Trata-se precisamente do caminho inverso ao percorrido pelos objetos reunidos pelo museu *Victoria and Albert* na exposição “Objetos desobedientes”: artefatos produzidos para a transgressão foram cuidadosamente acomodados e apresentados ao público como documentos históricos ou obras de arte. Note-se a diferença entre o movimento de assimilação do objeto desobediente e o vídeo de Parreno, que faz da ficção um instrumento de transformação da realidade.

Para além do mundo da arte, o mesmo movimento de desvio ocorre quando a festa se torna uma forma de resistir contra a gentrificação, segundo Thompson. Também seria o caso da apropriação de figuras religiosas cristãs nos cultos afro-brasileiros, o fenômeno do sincretismo. Em termos antropológicos, nos dois campos as ações ocorrem de modo análogo:

A (artista) → I (índice) → R (receptor)⁷⁹

Mas a peça de propaganda ou imagem religiosa são produzidas com considerável ingerência da indústria e produzem relações de sujeição, condições assinaladas como de passividade (em Kant, satisfação ou complacência) com um sinal de menos:

A - (publicitário) → I (propaganda) → R - (consumidor)

A - (santeiro) → I (imagem) → R - (fiel)

O artista do desvio aproxima produção e consumo, prática e recepção.⁸⁰ Apropria-se, por exemplo, da propaganda, ou de qualquer outra obra de arte deliberadamente e, como um fiel que brande a imagem religiosa contra a própria autoridade da igreja, cria um tipo de interação que toma a forma do debate crítico entre os espectadores, condições assinaladas como atividades:

R + (Ai Weiwei) → I (urna, videoclipe, templo) → R + (público, crítica, mercado)

R + (fiel) → I (imagem) → R + (comunidade)

Segundo Eric Wolf, a imagem da Virgem de Guadalupe atuou como símbolo de acolhimento para os índios, luta para os trabalhadores e legitimação da ação colonizadora.⁸¹ Índios e trabalhadores

seriam os receptores marcados como fortemente ativos, enquanto a linha anterior designaria a colonização. No limite, o fiel usa a imagem contra a instituição. O distanciamento da figura do artista não se refere a uma debilidade da atividade artística, mas a um deslocamento da sua função como produtor material da obra, uma vez que se define como índice um objeto material.

O artista está presente, mas não necessariamente como produtor do índice. O índice pode ser potencializado e desviado pelo gesto de alguém que não o produziu. O artista pode estar presente como o causador de um desvio, um agente, um interlocutor ou alguém que simplesmente se presta a uma troca de olhares, como fez Marina Abramović na performance do MoMA, em Nova York. Criticada por se prestar a um comportamento de celebridade, a uma fetichização da figura do artista, ela soube usar a força do *darshan*. Sem dúvida o interesse do público pela sua figura interferiu na troca de olhares com o espectador diante dela. Mas o *darshan*, diz Gell, tem “mão-dupla” e o espectador também participava do sistema de trocas. Era o rosto dele e o que sentia, o que quer que fosse, que contagiava a artista diante dele e o público como um todo. A relação entre indivíduo, artista e público tinha uma reciprocidade pouco vista no mundo da arte. Cada entrevista era única e os registros, meramente alusivos, de fato se prestam a concessões ao mercado e certo culto à personalidade.



Curador do museu *Victoria and Albert* manipula pedras com mensagens de protesto atiradas por manifestantes, componentes da exposição “Objetos desobedientes” (2014)

¹ Benjamin, 169.

² Wolf, 43.

³ Belting (1995), 21 e 23.

⁴ Belting (GAM), 2.

⁵ Belting (2011b), 15 e 50.

⁶ Mondzain: 128 e Gell: 97-98.

⁷ Belting (2011a), 142.

⁸ Belting (2011b), 19.

⁹ Belting (2005), 68.

¹⁰ Didi-Huberman, 43.

-
- ¹¹ Bourriaud (2009b), 53.
- ¹² Wolff, 139.
- ¹³ Benjamin, 155.
- ¹⁴ Demo, 250.
- ¹⁵ Danto (2005), 99.
- ¹⁶ Platão (2000), 311 a 317 (508a a 511e).
- ¹⁷ Idem, 320 a 322 (514a a 517a).
- ¹⁸ Idem, 438 (599a), sobre a poesia.
- ¹⁹ Idem, 448 (605b).
- ²⁰ Kant (2005a), 114.
- ²¹ Idem, 62.
- ²² Idem, 115.
- ²³ Idem, 121.
- ²⁴ Idem, ibidem.
- ²⁵ Panofsky, 62.
- ²⁶ Cotrim, 102.
- ²⁷ Lyotard, 129.
- ²⁸ Kant (2005a), 118.
- ²⁹ Platão (2000), 327 (520d).
- ³⁰ Nussbaum, 91.
- ³¹ Kant (2005b), 55.
- ³² Idem, ibidem.
- ³³ Gell, 97.
- ³⁴ Kant (2005a), 56.
- ³⁵ Bürger, 110.
- ³⁶ Bürger, 203.

-
- ³⁷ Id., ibidem.
- ³⁸ Danto (2005), 39.
- ³⁹ Kant (2005b), 46.
- ⁴⁰ Danto (2005), 90.
- ⁴¹ Idem, 101.
- ⁴² Idem, 201.
- ⁴³ Idem, 202.
- ⁴⁴ Idem, 177 e seguintes.
- ⁴⁵ Idem, 87-88.
- ⁴⁶ Danto (1999), 77.
- ⁴⁷ Idem, 71.
- ⁴⁸ Foster (1996b), 17.
- ⁴⁹ Idem, 21.
- ⁵⁰ Idem, 24-25.
- ⁵¹ Idem, 182.
- ⁵² Idem, 199.
- ⁵³ Foster (1996a), 36.
- ⁵⁴ Foster (1996b), 130.
- ⁵⁵ Idem, 138.
- ⁵⁶ Idem, 128.
- ⁵⁷ Idem, 136.
- ⁵⁸ Idem, 21.
- ⁵⁹ Jenkins
- ⁶⁰ Idem, 136.
- ⁶¹ Lima, 247.
- ⁶² Benjamin, 187 e seguintes.
- ⁶³ Nussbaum, 23.

⁶⁴ Idem, 38.

⁶⁵ Augé (2012), 92-93.

⁶⁶ Fischer, 32.

⁶⁷ Foster (1996b), 202.

⁶⁸ Thompson, 51.

⁶⁹ Idem, 12.

⁷⁰ Jenkins, 221 e *apud* Bourriaud (2009b), 36.

⁷¹ Bourriaud (2009c), 112.

⁷² Kant (2005b), 66.

⁷³ Gruzinski, 26.

⁷⁴ Mauss, 250.

⁷⁵ Bourriaud (2009c), 114-115.

⁷⁶ Lima, 161.

⁷⁷ Gell, 116.

⁷⁸ Novaes, 378.

⁷⁹ Gell, 27.

⁸⁰ Bourriaud (2009a), 46 e Bourriaud (2009b), 15.

⁸¹ Feldman-Bianco

Capítulo 2

A FORÇA DAS COISAS

Ora, esse valor que me foi dado é o *hau* do valor que me havia sido dado anteriormente. Eu preciso dá-lo para você.

Tamati Ranapiri

A partir dos anos de 1990, tornou-se sistemática uma prática artística aparentada ao *happening* e à performance que o crítico Nicolas Bourriaud chamou de “relacional”. Os trabalhos relacionais não seriam apenas aqueles que dependem da participação do espectador, o que não era novidade. No Brasil, por exemplo, já eram célebres as esculturas manipuláveis de Lygia Clark (*Bichos*, 1960) e as capas ou estandartes de Hélio Oiticica, que ao ser estendidos levam o espectador a uma espécie de dança (*Parangolés*, 1964). Embora o raciocínio de Bourriaud também se aplique a esses trabalhos conhecidos mundialmente, “estética relacional” não designa apenas trabalhos participativos: “toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional.”⁸² O termo “estética relacional” diz respeito ao caráter intersubjetivo de toda obra de arte. Mas, para, Bourriaud, é incompatível com uma certa visão modernista da arte:

A possibilidade de uma arte *relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna.⁸³

É controverso associar as qualidades de autonomia e privacidade porque a subjetividade moderna se pretende universal justamente por causa dessa autonomia, que é ao mesmo tempo liberdade artística e liberdade de pensar exercidas publicamente. Mas Bourriaud teria o apoio de Belting:

A *pretensão de universalidade* que a arte moderna havia sustentado hoje se comprova ser uma visão etnocêntrica que nunca teve um direcionamento global.⁸⁴

Assim, se a estética relacional explicita uma característica comum a todas as obras de arte, o fato de existir na “esfera das interações humanas,” por outro lado ela resulta da crise da subjetividade moderna, com o abandono de sua “pretensão de universalidade.”

O artista argentino Rirkrit Tiravanija cativou Bourriaud com *Aperto '93*, trabalho realizado durante a Bienal de Veneza de 1993:

Sobre uma estante de metal há um fogãozinho aceso que mantém em ebulição uma panela de água. Em volta da estante, espalham-se materiais de acampamento, sem nenhuma composição. Junto à parede há caixas de papelão, na maioria abertas, contendo pacotes de sopas chinesas desidratadas que o visitante pode consumir à vontade, acrescentando a água fervente à sua disposição.⁸⁵

O trabalho não pode ser classificado precisamente como performance nem instalação porque sua matéria propriamente dita não se resume aos objetos descritos acima. Bourriaud considera tanto os trabalhos que se apresentam como “momentos de sociabilidade” quanto os “objetos produtores de sociabilidade.”⁸⁶ Esse trabalho reside na “esfera das interações humanas” e destaca a partilha de alimentos como uma de suas formas mais elementares, como um “fato social total.” Toda a vida social passa pela alimentação, necessidade natural cujas soluções sociais determinam o perfil de cada forma de sociabilidade ou modo de produção. Além disso, o trabalho de Tiravanija não se trata de simples participação, mas partilha de alimentos, de modo que encena entre os participantes (artistas e espectadores indiscriminadamente) as obrigações seladas por trocas recíprocas ou “dádivas” tal como as pensou o sociólogo Marcel Mauss.

Bourriaud vincula a crise da subjetividade moderna a uma “cultura urbana mundial” e à “urbanização da experiência artística.”⁸⁷ Essa idéia ecoa no pensamento de Marc Augé, que considera a “urbanização do mundo” por meio do “crescimento urbano” e do “aparecimento de filamentos urbanos” como um fenômeno comparável à “passagem para a agricultura.”⁸⁸

*

A arte não é um fato social total. Os conceitos de obra de arte e história da arte dependem das circunstâncias. Se, para Didi-Huberman, a história da arte morre e renasce num eterno retorno,⁸⁹ Belting vê a arte como um conceito iluminista aprimorado a partir de instituições

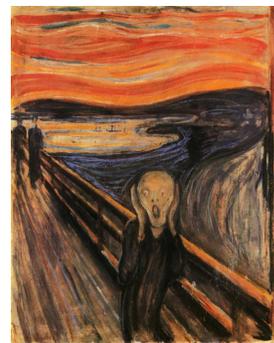
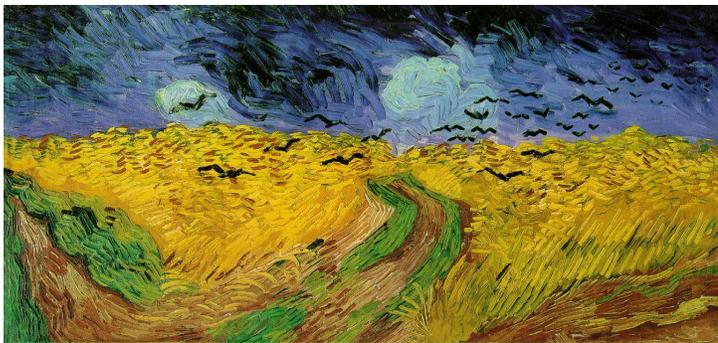
criadas no século XIX.⁹⁰ Por isso, a prudência terminológica que discrimina obras de arte e manifestações artísticas não é necessariamente etnocêntrica. Ela pode ser aplicada em detrimento das obras de arte. Uma relativização do conceito de arte não é o fim do mundo, a não ser para quem o idealiza. Os proponentes das idéias de fim da arte (Arthur C. Danto) e fim da história da arte (Hans Belting) não são pessimistas a respeito da arte contemporânea, ao contrário de seus principais detratores.

As obras de arte moderna nascem em contraste com a forma moderna das mercadorias, de certo modo contra ela, ou como um complemento dela. Se o fetiche da mercadoria caracteriza-se pela anulação das marcas do trabalho (como as imagens auráticas de ícones e relíquias, parecem não ter sido feitas por mãos humanas), as obras de arte moderna demonstram intencionalmente que são coisas materiais produzidas por pessoas, nas quais é positivo o valor das marcas da “mão do artista.” Se o modo de produção capitalista caracteriza-se pela coisificação do ser humano, os artistas modernos passaram a trabalhar ao ar livre ou retratar seu local de trabalho, como Gustave Courbet em *Bom dia senhor Courbet* (1854) e *O ateliê do pintor* (1855). Em Renoir ainda se mantém a promessa de que o mundo moderno proporcionaria uma livre convivência entre as classes sociais. Todos os grupos se entreolham em *O moinho de La Galette* (1876), salpicados pelo mesmo entardecer. Embora por vezes retratassem excursões para o campo motivados pelo contato direto com a pura sensação visual (o real, ou um real) proporcionado pela abolição da elaboração no ateliê, os pintores impressionistas eram antes de tudo moradores da cidade identificados com a vida urbana.

O ambiente urbano parecera promissor a Renoir, interações humanas desenrolam-se em ritmo de dança no tempo livre assegurado por um determinado estágio do desenvolvimento industrial. Em cada agrupamento que comparece ao festejo ao ar livre, sejam casais ou rodas de amigos, os indivíduos flertam, observam ou se comunicam com membros dos outros grupos. Há um envolvimento gracioso entre indivíduos, pequenos grupos e o todo. Além disso, chapéus e vestidos indicam diferenças sociais que não interferem nas interações.



Baile no moinho de La Galette (Renoir, 1876) e Um domingo de verão na Grande Jatte (Seurat, 1884-86)



Campo de trigo com corvos (Van Gogh, 1890) e O grito (Munch, 1893)

Em *Um domingo de verão na ilha Grande Jatte* (Seurat, 1884-86), porém, “trabalhadores e burgueses” compartilham o mesmo espaço de lazer, mas “ignoram-se mutuamente construindo barreiras invisíveis e mantendo-se alheios uns aos outros.”⁹¹ O cenário é semelhante, mas as relações entre as pessoas são completamente diferentes. O tempo livre ainda existe, mas os grupos não se comunicam. Posturas hieráticas são atravessadas pela luz horizontal num conflito intensificado pelas sombras longas. Cada indivíduo está imerso em sua própria particularidade e não se comunica nem mesmo com os integrantes do seu próprio grupo. Quanto aos grupos, a mera possibilidade de contato prenuncia hostilidade. Os dois cães no primeiro plano talvez sejam os únicos a ameaçar romper o isolamento. O macaco imita perfeitamente a sinuosa severidade da dona. Ao fundo, a criança não corre para interagir com um outro grupo, mas ao encontro do seu, com certo temor por estar no espaço aberto, já sofrendo a pressão da incomunicabilidade que

resulta das transformações sociais e econômicas produzidas pelo estágio avançado do capitalismo. Ela prenuncia *O grito* de Munch (1893), em que a deformação expressiva da figura humana reflete estranhas fulgurações da paisagem, ambos em contraste com o pavimento retilíneo no qual se afastam os passantes, associando-se uma intensa emoção e o isolamento do indivíduo no ambiente urbano. A paisagem apocalíptica foi inspirada por fenômenos decorrentes da erupção do vulcão Krakatoa, visíveis em diversas partes do mundo e também na Noruega de Munch. Isto ressalta a atmosfera de estranhamento que o artista quis imprimir à paisagem, que prolonga a sinuosidade da pessoa. Em Seurat, a postura ereta das pessoas era perpendicular à luz. Em Munch, a interioridade psicológica do indivíduo e a configuração urbana são inconciliáveis.

*

Silvia Maria Garcia Pinto é uma artista e professora paulistana cujo trabalho explicita as “tensões” e “contradições” da “cidade mundo,” como diz Augé.⁹² A artista se assina Silvia M (com a elisão de “Maria”). A partir de 2006, seu trabalho sistematizou-se como uma série de trocas recíprocas com o meio. Foi uma “virada etnográfica.” A artista apropriou-se de objetos abandonados em ruas e praças e deixou no lugar uma imagem modelada em gesso do objeto que havia subtraído. Percebe-se a luta de Silvia M para restituir aos lugares vazios algum significado: seu trabalho assume a “esfera das interações humanas” ali onde é mais intenso o processo de dessocialização. Sem jamais ter estudado a obra de Mauss ou o conceito de dádiva, ela reconstitui as relações de dons e contradons que se configuram como fato social total.

É o contrário do desvio: ela depositava em determinados lugares a marca da ausência dos objetos retidos. A prática iniciou-se na região central de São Paulo conhecida como “cracolândia” por causa do trânsito constante de consumidores de drogas. Uma cracolândia não é um lugar fixo, mas o ponto onde se aglomeram os consumidores de *crack* ao disputar espaço com passantes, residentes e o poder público. A artista, que nasceu e cresceu em Artur Alvim, no extremo leste de São Paulo, realizou residência artística⁹³ no Ateliê Amarelo sob direção de Maria Bonomi na região central da cidade. O centro de São Paulo exemplifica o processo descrito por Augé: na medida em que lugares antropológicos (inacessíveis senão por intermédio dos locais) convertem-se em não-lugares (pontos de passagem), surgem lugares vazios (as zonas

brancas). O “descentramento” é contínuo. O ambiente escolhido exemplifica a noção de “zona branca” utilizada por Augé como “face invisível da mundialização,”⁹⁴ embora sejam bem visíveis esses lugares vazios que se formam, por exemplo, ao longo de vias férreas ou junto a complexos viários. Eles seriam a consequência do progressivo dismantelamento de “lugares antropológicos,”⁹⁵ aqueles que são separados “pelo seu sistema de signos, por meio de fronteiras externas e tradições internas.”⁹⁶ Zonas brancas como as cracolândias não são senão a outra face do processo gerador de “não-lugares,” os espaços de trânsito que não são identitários, relacionais nem históricos.⁹⁷

A capital paulista, assim como Paris, possui ex-centros e novos centros que transfiguram lugares antropológicos tornando-os não-lugares. A residência de Silvia M ocorreu na região de edifícios de antigo prestígio, onde ainda funcionam órgãos culturais importantes, entre Luz e República (respectivamente um entroncamento rodoferroviário e um complexo comercial, típicos não-lugares). Nos arredores instalou-se um possante comércio de mercadorias contrabandeadas e pirateadas que se desenvolveu com a expansão da informática, a Santa Ifigênia. Nos dois extremos desse território há dois grandes órgãos de segurança (polícias militar e civil). Toda a região recebe uma ocupação residencial relativamente degradada (valoriza-se pela mobilidade, poucos são atraídos pela elegância decadente dos prédios antigos). Durante o dia, as ruas são movimentadas. No fim da tarde, caminha-se rapidamente e com alívio em direção aos bairros. À noite, as ruas ficam ermas. O silêncio tenso raramente se interrompe por conversas em voz alta e sirenes de polícia. Então, a região tornou-se uma cracolândia. Quem vê de longe tem a impressão de seres degenerados, sub-humanos, mortos-vivos. Mas isto não passa de representação, como os doentes da peste no século XVIII e os zumbis dos filmes, a estigmatização da cracolândia projeta uma absoluta desordem para forçar a adesão a uma vida pacificada sob a égide da higiene. A cracolândia é composta de nômades urbanos, frenéticos *flâneurs*, pessoas ansiosas e obcecadas pela droga.

Essas observações contribuem para uma tentativa de caracterizar o vértice superior do triângulo do imaginário segundo os esquemas gráficos de Augé.⁹⁸

IMC (imaginário e memória coletivos) ↔ IMI (imaginário e memória individuais) ↔ CF (criação-ficção) ↔
IMC

Esta configuração, em que todos os vértices estão interligados por setas de mão-dupla, indica a situação típica estudada pelos antropólogos nas sociedades tradicionais.

Percorrendo os caminhos mais extremos da “cidade mundo” pela zona leste de São Paulo (em seus registros escritos ela transmite a vertigem do périplo mesmo sendo moradora da região), Silvia M realizou uma série de “visitas” nas quais aprimoram-se as trocas recíprocas. Alfredo Bosi relaciona “o modo de visitar e ser visitado” entre os “modos de viver” característicos da cultura popular.⁹⁹ A artista já não tomava a iniciativa de se apropriar de objetos, mas recebia-os espontaneamente dos moradores das casas visitadas, muitos deles desconhecidos. A dádiva adquire então o aspecto espontâneo, desinteressado, não determinado por um contradom. Em termos antropológicos, o vértice individual, que era fraco (havia pouca interação com moradores de rua e passantes) em 2006, intensifica-se mais ainda do que em 2007, quando as atividades individuais só eram efetivas por causa da agência semelhante ao *darshan*.

Surpreendentemente, a artista revela a consciência de que o dom institui uma obrigação de retribuir, segundo a teoria de Mauss.¹⁰⁰ Assim, Silvia M conserva os objetos dados, que por sua vez lhe servem para outros trabalhos (como se reconhecesse neles o “espírito da coisa dada” que os impele a circular em busca do reencontro com o primeiro doador), mas se obrigava a uma segunda visita, para oferecer de volta o molde de gesso na forma do objeto dado, ou seja, a imagem que substitui o corpo ausente.



***Ocupação de afetos* (2007), intervenção de Silvia M na Escola Estadual Jornalista Francisco Mesquita (detalhe)**

O estudo clássico de Marcel Mauss, *Ensaio sobre a dádiva* (1924), relaciona observações sobre a prática do *potlatch* registradas por Franz Boas na costa noroeste da América do Norte (1888), a fala de um informante maori recolhida por Elsdon Best na Nova Zelândia (1909) sobre o *hau* dos objetos de valor submetidos a um sistema de trocas e a descrição do *kula*, a complexa circulação de colares e braceletes sagrados, produzida por Bronislaw Malinowski nas ilhas Trobriand da Nova Guiné (1922). Mauss viu uma possibilidade de generalização nas semelhanças notadas por ele nessas formas de “dons” ou “dádivas” (em francês, *le don*; em inglês, *the gift*). As obrigações de dar, receber e retribuir instituídas pelas trocas recíprocas possuiriam um “valor sociológico geral”¹⁰¹ que Mauss considerou como “fato social total,”¹⁰² um objeto em que toda a vida social se manifesta. Nos casos mencionados, é recorrente a

personificação dos objetos que circulam. Eles têm “um nome, uma personalidade, uma história.”¹⁰³ Cobre iroqueses pedem para ser dados e são envolvidos por cobertas para protegê-los do frio enquanto colares e braceletes trobriandeses tranquilizam aqueles que os possuem: “tocam-nos e olham para eles durante horas.”¹⁰⁴

Ao reavaliar o legado de Mauss depois das críticas recebidas dos representantes de diversas teorias antropológicas que se sucederam ao longo do século vinte, Maurice Godelier atribui a certas trocas de dons a finalidade de “substituir o defunto,”¹⁰⁵ precisamente como pensou Hans Belting a respeito da “analogia entre a imagem e a morte”¹⁰⁶ formulada a partir do estudo de costumes atuais e antigos. Os “crânios de Jericó,” por exemplo, remontam ao período neolítico pré-cerâmico e resultam de cultos comparáveis aos que foram observados no sudeste africano.¹⁰⁷ Crânios revestidos de argila, pintados com o rubor do rosto vivo e com olhos feitos de conchas, por vezes posicionados sobre uma estrutura que lhes dotava de uma espécie de tronco, ocupavam um lugar no interior das casas e “participam de todos os eventos da vida.”¹⁰⁸ Tocando o tema de Mauss, Belting afirma que esse “corpo simbólico” (uma imagem) é um objeto “com o qual a comunidade tem uma certa dívida.”¹⁰⁹

Godelier se propõe a “criticar Mauss, mas completando-o e tomando também outros caminhos.”¹¹⁰ Aponta o “esquecimento da quarta obrigação” (aquela que é devida aos espíritos) e imprecisões lingüísticas que levariam a uma compreensão excessivamente espiritualista do *hau* maori (o “espírito da coisa dada”). Por outro lado, defende-o de Lévi-Strauss, para quem Mauss seria “vítima das mesmas crenças que pretendia teorizar” e de Claude Méliac, que ressalta a interferência da “ética capitalista” nas sociedades observadas por Boas.¹¹¹ O texto de Mauss revelaria uma consciência das relações históricas que contextualizam os fenômenos analisados, apesar das críticas “marxistas,” o que logicamente impediu o autor de explicá-los como “mitos que se completam,” como exigem os estruturalistas.

Mas Godelier refere-se também aos trabalhos de Marshall Sahlins para demonstrar que a noção de *hau* requer uma terceira pessoa além de doador (aquele que dá) e donatário (que recebe), caracterizando dádiva como circulação.¹¹² Sahlins cruza referências para obter uma versão mais confiável da fala do sábio maori Ranapiri:

Então, sobre o *hau* da floresta. Esse *hau* não é o *hau* que sopra (o vento). Não. Explicarei cuidadosamente para você. Então, você tem algo de valor, que você me dá. Não combinamos nada sobre pagamento. Então, eu o dou para outra pessoa e passa muito tempo, e essa pessoa pensa que possui aquele valor, ele deveria me retribuir de algum modo e assim o faz. Então, esse valor que me foi dado é o *hau* do valor que me havia sido dado anteriormente. Eu preciso dá-lo para você. Não seria correto de minha parte guardá-lo comigo, seja ele uma coisa muito boa ou ruim, aquele valor precisa ser dado para você por mim. Porque aquele valor é um *hau* do outro valor. Se eu mantiver aquele valor comigo, eu me tornarei *mate*. Assim é o *hau* – *hau* dos valores, *hau* da floresta. Basta sobre isso.¹¹³

Sahlins recontextualiza a fala como “comentário sobre um rito sacrificial” que teria a finalidade de explicar “por que certas aves de caça deveriam ser devolvidas cerimonialmente ao *hau* da floresta.”¹¹⁴ Nos registros de Best, um complemento da fala de Ranapiri refere-se ao *mauri*, uma pedra mágica depositada pelos sacerdotes, como fonte da abundância de aves. Ela seria o que Gell chama de índice.

Logo, há analogia entre os esquemas de Sahlins para a dádiva, de Gell para a “agência” e de Augé para o imaginário:

Sacerdotes → *mauri*, ou a floresta → caçadores → sacerdotes¹¹⁵

Artista (sacerdotes) → Índice (*mauri*) → Protótipo (floresta) → Receptores (caçadores) → Artista

CF (sacerdotes) ↔ IMC (a floresta) ↔ IMI (caçadores) ↔ CF (sacerdotes)

Além disso, os três esquemas são consistentes com a prática de Silvia M nas *Visitas invasoras*:

Receptor (doadores) → Índice (objeto dado) → Artista (donatária)

Esta linha se bifurca, uma vez que a instalação do molde de gesso na casa do primeiro doador não exime a artista de pôr em circulação o objeto recebido, que ela retém até que seja empregado em outro trabalho e dessa maneira devolvido ao meio. Repleta de objetos dados, a artista se coloca na difícil situação de múltipla donatária. O trabalho de arte é para ela algo como uma “prestação total.” Além disso, o complexo sistema elaborado por ela tem no ambiente urbano o equivalente ao que a floresta é para os maoris. Seria esse o seu tema mais importante da artista, sendo a dádiva a forma ou o meio que ela criou para tratá-lo. Silvia M presta ao ambiente urbano uma “quarta obrigação”:

IMC (cidade) ↔ IMI (doadores) ↔ CF (artista) → ICI (mundo da arte)

A mão única na segunda seta assinala a nota trágica do trabalho de Silvia M: uma vez que não há correspondência entre o mundo da arte e os doadores, os objetos postos em circulação não retornam. Duas pontas ficam soltas na linha: os moldes de gesso na casa das pessoas e os objetos pessoais delas nas instituições do mundo da arte. Ambos os objetos têm um *hau* que os impele de volta aos seus primeiros doadores, que se situam no vértice coletivo. A artista, por sua vez, torna-se *mate* (condenada) tanto pelo ambiente urbano quanto pelo mundo da arte. A abnegação de seu modo de viver a condição de artista assemelha-se à conduta de quem faz um voto, que Mauss descreve a partir do sistema de dádivas:

O indivíduo que fez um voto está exatamente na posição daquele que prometeu ou recebeu alguma coisa. Ele é *damnatus* até que tenha cumprido a sua palavra.¹¹⁶

Na condição de donatária capitulada a uma prestação total sobrevive a figura moderna do artista maldito que havia sido aclimatada à atmosfera cordial brasileira como marginal.

Godelier comenta descobertas de Anette Weiner, que mostrou uma interdependência entre as coisas alienáveis (objetos “preciosos”) e tudo aquilo “que não se dá ou não se vende” (objetos “sagrados”).¹¹⁷ Esses dois passos definitivos permitiriam constatar mais do que uma “sobrevivência” dos fenômenos analisados por Mauss nas sociedades atuais:

Ao fetichismo dos objetos dos dons corresponde o fetichismo das mercadorias, e ao fetichismo dos objetos sagrados corresponde aquele do dinheiro funcionando como capital, como valor dotado do poder de gerar valor por si mesmo, como dinheiro capaz de gerar dinheiro. Eis a mitologia do capital.¹¹⁸

Assim, as mercadorias seriam equivalentes aos objetos aos quais os povos estudados atribuíam força espiritual, mas que podem ser trocados. De fato, a anulação das marcas do trabalho humano, um dos aspectos do “fetichismo da mercadoria,” não a banaliza, mas reveste-a de “sutilezas metafísicas e minúcias teológicas”:

[Marx] não afirma, à maneira supostamente marxista de *A ideologia alemã*, que a análise crítica deveria demonstrar que a mercadoria – que aparece como uma misteriosa entidade teológica – surgiu do processo “ordinário” da vida real; ao contrário, ele afirma que a tarefa da análise crítica é desenterrar as “sutilezas metafísicas e minúcias teológicas” daquilo que, à primeira vista, parece apenas um objeto comum.¹¹⁹

Por outro lado, o dinheiro usado como capital funciona como os objetos sagrados, que se devem guardar para se poder dar, por oposição aos objetos preciosos, que são as coisas que se pode dar.¹²⁰ O modo de produção capitalista caracteriza-se pela venda da força de trabalho a que são obrigados os desprovidos de capital e dos meios de produção.¹²¹ A força de trabalho torna-se uma mercadoria: coisifica-se. Mas ela também possui “sutilezas metafísicas” reconhecíveis no mito de uma “vida genérica do homem por oposição à sua vida material.”¹²² O modo capitalista produz o relato legitimador da “vida celestial” do homem como integrante da sociedade civil, por oposição à vida terrena na comunidade política. Há contradições entre a economia de mercado e os sistemas de trocas recíprocas estudados pelos antropólogos. A mercadoria é avessa à dádiva na medida em que não transmite os vínculos reais da comunidade política, mas circula de acordo com as regras do Estado para o qual todos são seres genéricos. A dádiva, por sua vez, vincula indivíduos reais e carrega as marcas de suas interações. Por outro lado, a relação entre capital e mercadoria repõe a relação entre objetos sagrados e preciosos que Godelier aponta como fundamental no sistema das dádivas. O modo de produção que coisifica pessoas apropriou-se da estrutura do sistema de personificação das coisas. As relações de trocas recíprocas descritas por Mauss ainda existem em sociedades organizadas segundo o modo de produção capitalista, não apenas como vestígios ou sobrevivências. Se é possível estabelecer conexões entre os mundos dos dons e das mercadorias, como afirma Godelier, então é possível relacioná-los também aos mundos das imagens e das obras de arte.

A possibilidade de um objeto pertencer a vários trabalhos demonstra uma intuição sobre a forma de circulação descrita por Godelier, considerando transições entre objetos sagrados e preciosos (ou entre capital e mercadoria) e vice-versa. Silvia M cria em torno de si um sistema de objetos que se configura como um “objeto distribuído (um objeto que possui muitas partes espacialmente separadas com diferentes micro-histórias),”¹²³ noção que Gell afirma ser válida para descrever um aparelho de chá chinês, a produção artística das Ilhas Marquesanas e o conjunto da obra de Marcel Duchamp. O sistema de Silvia M tem a particularidade de restaurar a “pessoa distribuída,” idéia de que a imagem é uma parte da pessoa. A noção se aplica a inúmeros exemplos de magia apresentados pelo antropólogo, nos quais a imagem é um elemento

importante. O tipo de feitiçaria que envolve a agressão contra uma imagem para que a pessoa representada sofra os mesmos danos “é praticada de inúmeras maneiras no mundo inteiro.”¹²⁴

P (vítima) → A (feitiçeiro) → I (imagem) → [P = R] (vítima)

A seta que liga o artista ao índice desdobra-se em produção e agressão. A generalidade do culto às imagens sugere uma aproximação com o sistema das dádivas. Com efeito:

a vítima de feitiçaria foi envolvida num processo involuntário de *troca*.¹²⁵

A troca em questão é aquela descrita por Mauss a partir da fala de Ranapiri. Gell relaciona o *hau* da floresta, princípio de fertilidade, ao uso de partes do corpo na feitiçaria, uma vez que “ambos envolvem crescimento.”¹²⁶ Imagens são como exúvias, partes do corpo que se desprendem. Gell comenta o trecho do poema *A natureza das coisas* em que Lucrécio define imagem exatamente assim, o que sugere uma postura iconófila epicurista. A imagem é uma coisa dada e não se desliga do protótipo quando se transmite, assim como o primeiro doador não deixa de ter direitos sobre o bem que circula.

As instituições do mundo moderno que delineiam o modo de produção capitalista asseguram que se dê com a mercadoria justamente o contrário do que foi dito a respeito da imagem e da dádiva ao garantir o direito de propriedade sobre os bens adquiridos de acordo com as regras econômicas. O apagamento das marcas do trabalho humano na forma da mercadoria está a serviço dessa posse integral. O consumidor espera mercadorias novas, sem uso e produzidas industrialmente de modo que nelas não exista nenhuma presença humana. Quando Silvia M plastifica objetos dados, apropria-se do procedimento típico do comércio: coisas plastificadas são novas, limpas e estão purificadas do contato humano. Essa apropriação é uma forma de desvio, uma vez que os *Plastificados* de Silvia M estão repletos de contatos. A ligação entre imagens e protótipos e entre objetos e doadores não é um fenômeno visível apenas em sociedades tradicionais. Ao narrar os “estranhos primórdios” da história da arte, Gombrich provoca:

Imagine-se recortando uma foto do seu ídolo esportivo no jornal de hoje – você gostaria de pegar uma agulha e furar-lhe os olhos?¹²⁷

Com objetos que circulam sem se desligar por completo dos doadores, Silvia M mostra os indivíduos reais que subsistem (sobrevivem) à abstração da vida imposta pelo sistema capitalista ao tornar a mercadoria algo tão abstrato quanto o capital acumulado para que ela possa existir. Assim, a relação entre o sagrado e o precioso no capitalismo pode se dar entre seres genéricos e não entre indivíduos reais, que no entanto continuam, nos interstícios, praticando dádivas e até mesmo magia. Silvia M põe em ação as práticas dessas pessoas, crava nos espaços do mundo da arte um relance do mundo real.

Mais até do que o plástico, a artista usa linhas de costura para revestir os objetos dados com manta acrílica e costurá-los uns aos outros, combinando-os em objetos múltiplos que são verdadeiras imagens da ligação entre as pessoas que trocam dons. Com sua brancura celestial, a manta acrílica reitera os revestimentos dourados de relíquias. A adoração de relíquias é uma prática análoga à crença no poder das imagens, uma vez que se atribui a uma parte do corpo as propriedades da pessoa. “Imagens e relíquias se explicam umas pelas outras”¹²⁸ segundo Belting. A cultura visual da Idade Média deve muito aos relicários, que fornecem uma imagem do santo que não está, como a relíquia, “sujeita à mudança.”¹²⁹ Diversos trabalhos de Silvia M têm forma de relicários, como certos móveis de que ela se apropria ou que ela projeta. No interior deles, formas de gesso ou resina fazem as vezes de relíquias. A analogia se prolonga com os textos bordados em *Línguas noturnas*. Os textos não produzem um discurso articulado e a livre associação é parte do processo pelo qual se constituem. O culto às imagens é freqüente no catolicismo popular brasileiro e é possível observar nas fitas com pedidos às imagens escritos por fiéis uma forma semelhante ao resultado obtido por Silvia M.



Pedidos escritos em fitas ao pé da imagem e *Línguas noturnas*, de Silvia M (2006)

Por sinal, o pedido associado à doação envolve os fiéis e os santos no sistema de trocas recíprocas, o que Belting também notou:

O santo recebia os dons dos fiéis, que em troca requisitavam seus serviços.¹³⁰

Godelier observa que, embora o sacrifício seja uma coação aos deuses, nas inúmeras outras formas de abordagens os homens já estão em dívida porque receberam deles a sua existência, de modo que a quarta obrigação, aquela que se deve a figuras espirituais, deve ser “o ponto de partida, a estrutura imaginária que permitiu a cristalização, a moldagem e o direcionamento das relações entre castas e entre classes.”¹³¹ Na medida em que proporcionam contato com aqueles a quem se deve a quarta obrigação, as imagens são importantes instrumentos de controle social. Silvia M desloca (desvia) essa função reguladora do imaginário ao fazer da zona leste o lugar das suas visitas e encontros fortuitos. Os objetos abandonados dos quais ela se apropria são as suas relíquias. Os registros de suas visitas estão repletos de descrições do percurso, ele mesmo uma parte integrante desses trabalhos. Esses aspectos revelam uma consciência crítica da quarta obrigação.

Peter Bürger ressalta a formulação dialética do conceito de ideologia:

A religião é ilusão (...). Mas a religião contém, ao mesmo tempo, um momento de verdade: é a “expressão de sua miséria real” (pois a mera realização ideal da humanidade no céu aponta para a carência da humanidade real na sociedade humana).¹³²

Foster partira da refutação de Bürger para dialeticamente inverter seu pensamento: “quero fazer com Bürger o que Marx fez com Hegel.”¹³³ Os dois críticos chegam a uma síntese se a leitura de Bürger do conceito de ideologia for tomada como um critério para avaliar o trabalho dos artistas que sentiram um retorno do real e promoveram a virada etnográfica. Seriam eles capazes de se apropriar dos documentos de cultura do mundo e mostrá-los como documentos de barbárie (parafrazeando a tese VII de Walter Benjamin¹³⁴ que pode servir como uma diretriz para a politização da arte)? Ou apenas reproduzem entre as quatro paredes dos cubos brancos do mundo da arte as mesmas imagens que cobrem os muros do mundo da vida? O trabalho de arte bem-sucedido nesse contexto seria capaz de inverter dialeticamente a própria tese de Benjamin: não há documento de barbárie que também não seja um documento de cultura aos olhos do artista como etnógrafo.

Box-in-valise (1942) é um trabalho de Marcel Duchamp que teve várias edições e consiste numa espécie de maleta que contém réplicas dos famosos *ready-mades* e outros trabalhos do artista. O fato de não ser um objeto único e representar a “obra,” que é um conjunto de objetos, torna-a uma manobra inteligente, mas apenas por revelar a “capacidade de absorção” do mundo da arte, conforme comentário de Luiz Costa Lima às teses de Adorno:

o destino da arte na sociedade contemporânea é ser de igual absorvida, desossada e deixada sobreviver como objeto que se fez funcional mesmo porque deixou de ser incômodo.¹³⁵

Ainda assim não deixa de ser plausível considerar o trabalho segundo a interpretação de Gell, formulada a partir do conceito de duração do filósofo Henri Bergson, da doutrina do presente vivo de Edmund Husserl e da fala de um informante dakota citada por Émile Durkheim. Cada obra de arte singular seria como uma retenção do fluxo da consciência, ou “o lugar onde o deus estacionou,”¹³⁶ um ponto de parada no movimento contínuo do tempo, portando vestígios do que passou e apontando para o que está por vir. Esta seria a estrutura da obra como um todo de um artista, que Duchamp se propunha a desvendar. Paradoxalmente uma obra e a obra de Duchamp, *Box-in-valise* seria mais uma tentativa frustrada de reter a duração.

Cinzas de Silvia M lembra *Box-in-valise*. Uma caixa contém uma série de objetos dados e assim como os relicários descritos por Belting são revestidos com a manta acrílica branca e costurados uns aos outros com linha vermelha, formando um resumo da obra da artista. A linha vermelha que reúne os objetos e está por toda parte no trabalho da artista sinaliza uma necessidade de restabelecer a aliança semelhante à função do sacrifício. Se, como afirmou Mauss, “o homem e o deus não estão em contato imediato,”¹³⁷ do ponto de vista corporal os seres humanos também não, isto é, embora possam se ver e tocar, ocupam corpos individuais. Isto não significa, porém, que um ser humano se complete como indivíduo. Ao se apropriar do sistema das dádivas como “forma das relações humanas,”¹³⁸ a artista assume uma postura aristotélica a respeito da natureza política do ser humano, que não é plenamente humano individualmente, mas se realiza como ser humano na vida política.¹³⁹

Além disso, é possível atribuir ao conjunto da obra de Silvia M a mesma idéia de temporalidade que Gell viu em Duchamp, uma vez que os objetos circulam internamente e um trabalho aponta para o outro sem se desligar do anterior. Os objetos dados, porém, fazem a sua estréia no mundo da arte, enquanto os de Duchamp já chegaram unguídos pela assimilação dos *ready-mades* históricos que somente então puderam ser considerados originais. Os objetos dados de Silvia M são vestígios de ações ou performances e não devem ser pensados independentemente. Na linha do percurso da artista, assim como no rastro dos seus caminhos pela zona leste e na “cauda de cometa” de retenções que vai deixando atrás de si a artista delinea o fato social total, produz uma manifestação integral da sociabilidade humana.



Silvia M, *Cinzas* (2014)

⁸² Bourriaud (2009a), 37.

⁸³ Idem, 19.

⁸⁴ Belting, 1995: 21.

⁸⁵ Bourriaud (2009a) 35.

⁸⁶ Idem, 46.

⁸⁷ Idem, 20.

⁸⁸ Augé: 2012, 29.

⁸⁹ Didi-Huberman, 13-24.

⁹⁰ Belting (1995), 112; Belting, (2011b), 44.

⁹¹ Clark, 265.

⁹² Augé, 44.

⁹³ Na linguagem do meio de arte, residência artística é um período de imersão em determinado local para estimular a produção artística, geralmente oferecido a estrangeiros, mas não necessariamente.

⁹⁴ Augé, 44.

⁹⁵ Augé (2003), 19.

-
- ⁹⁶ Belting, 2011: 40.
- ⁹⁷ Augé (2003), 79.
- ⁹⁸ Augé (1998), 98.
- ⁹⁹ Bosi, 324.
- ¹⁰⁰ Mauss (2003), 243-251.
- ¹⁰¹ Mauss (2003), 265.
- ¹⁰² Godelier, 160.
- ¹⁰³ Idem, 131.
- ¹⁰⁴ Idem, 94 e 132.
- ¹⁰⁵ Idem, 135.
- ¹⁰⁶ Belting, 2011b: 84.
- ¹⁰⁷ Idem: 91.
- ¹⁰⁸ Leo Frobenius *apud* Belting, id, ibidem.
- ¹⁰⁹ Idem: 92.
- ¹¹⁰ Godelier: 60.
- ¹¹¹ Idem: 31, 97.
- ¹¹² Idem, 84.
- ¹¹³ Sahlins, 152.
- ¹¹⁴ Idem, 157.
- ¹¹⁵ Idem, 159.
- ¹¹⁶ Mauss (2003), 272.
- ¹¹⁷ Godelier, 106-107.
- ¹¹⁸ Idem, 109.
- ¹¹⁹ Žižek, 151.
- ¹²⁰ Godelier, 55.
- ¹²¹ Wolf, 108.
- ¹²² Marx, 40

¹²³ Gell, 221.

¹²⁴ Idem, 101.

¹²⁵ Idem, 106.

¹²⁶ Idem, 108.

¹²⁷ Gombrich, 38.

¹²⁸ Belting (1996), 302

¹²⁹ Idem, 303.

¹³⁰ Idem, 302.

¹³¹ Godelier, 51.

¹³² Bürger, 29.

¹³³ Foster, 15.

¹³⁴ Benjamin, 254.

¹³⁵ Lima, 167.

¹³⁶ Durkheim, 202; Gell, 248-249.

¹³⁷ Mauss (2005), 17.

¹³⁸ Godelier, 161.

¹³⁹ Wolff, 93 a 95.

Capítulo 3

GUERRA DAS IMAGENS

O conjunto de operações que ocorre entre eles não tem roteiro.

Pierre Huyghe

Que tipo de coisa é uma imagem? É o que deveríamos perguntar segundo Hans Belting, considerando a diversidade das práticas no espaço e no tempo, assim como a relativização do primado da arte ocidental e da humanidade europeia. Inevitavelmente, o contraste entre imagens e obras de arte traz à tona o tema da aura. Apesar da ideia de Walter Benjamin de uma perda da aura com a reprodutibilidade técnica, Belting ainda vê uma forma aurática no culto aos museus e obras de arte. Para definir a aura das obras de arte, Benjamin recorre ao que ele entende por “aura dos objetos naturais” e que se trata da “aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja.”¹⁴⁰ O filósofo também afirma que falta aos filmes e fotografias um “aqui e agora da obra de arte – sua existência única no lugar em que ela se encontra.”¹⁴¹

Tempo e espaço se articulam para que a aura ocorra. Seres divinos aparecem para os homens. Ancestrais trocam olhares com seus descendentes. Mas isso acontece apenas uma vez, com um só objeto. A cópia de uma excelente pintura não tem valor cultural, apesar da excelência artística do plagiário. Os filmes, discos e fotografias distribuídos comercialmente são idênticos. A era digital aprofunda a reprodutibilidade com a possibilidade de copiar e transmitir todo tipo de imagem, som e texto sem distinção entre a cópia e o original. Nada mais tem lugar, tudo pode ser documentado, armazenado e transmitido instantaneamente. Nada existe apenas uma vez, toda experiência pode ser revivida, a própria finalidade de cada experiência é revivê-la nas imagens produzidas para o compartilhamento por meio de miríades de reproduções.

No ensaio de 1936, Benjamin atribui a esse processo a “assinatura de uma percepção”¹⁴² para indicar que ele não tem retorno. As gerações futuras não sentiriam a aura das obras de arte, assim como as pessoas indiferentes à religião não a sentem nos objetos de culto, vendo-os talvez como obras de arte. Ainda assim, porém, o espectador esclarecido presta uma espécie de “culto profano à beleza.”¹⁴³ Mas o autor conclui que a destruição da aura representa uma emancipação da obra de arte de sua “situação ritual parasitária”¹⁴⁴ pela primeira vez na história e que com isso ela estará “fundada na política.”¹⁴⁵

Belting avalia o legado de Benjamin:

Benjamin descreveu precocemente a contradição que existe entre os modernos meios de comunicação de massa e a obra de arte que fica no museu. Mas ele não percebeu os esforços que seriam feitos para manter vivo um conceito de arte que, para ele, estava acabado. De fato ele não pôde prever que a técnica fotográfica viria a ser uma forma de arte musealizada.¹⁴⁶

Embora Benjamin tenha percebido que a mudança dos meios produz mudanças de percepção,¹⁴⁷ o que McLuhan veria claramente décadas depois,¹⁴⁸ faltou-lhe a perspectiva antropológica sobre o conceito de imagem proporcionada por autores da segunda metade do século vinte e pelo desenrolar da arte contemporânea após 1989. Por outro lado, por causa do conceito de arte que se impôs no século vinte, a fotografia artística foi aurática ao modo das obras de arte, como vimos, isto é, como “forma musealizada.”

Em sucessivos trabalhos, Hans Belting explicita o “enquadramento” da história da arte por trás da idéia de arte moderna, demonstra que a noção de “obra-prima” foi construída a partir de instituições museológicas aristocráticas, estuda a arte bizantina para compreender a aura das imagens religiosas em contraste com o conceito pretensamente secular de obra de arte, demonstra que o Renascimento resultou de contatos entre ocidente e oriente, aponta referências antropológicas para o papel social das imagens, descobre a antiga ambivalência entre idolatria e iconoclasmo ainda em funcionamento atualmente e, por fim, aponta para uma “arte global” pós-colonial pensada a partir da inevitabilidade do contato entre artistas ocidentais e não-ocidentais, o que leva a um conceito ampliado de arte, para além das categorias estéticas e posturas institucionais eurocêntricas. Um exemplo seria a contigüidade de *Mud circle* do artista britânico

Richard Long e *Yam Dreaming* da comunidade Yuendumu, de aborígenes australianos, na exposição *Magiciens de la terre*, de 1989. Em cada momento do percurso, Belting demonstra mudanças no modo como se olha para obras de arte, o que parece exigir uma ampliação do campo de consideração da crítica e da história da arte para uma “postura antropológica.”¹⁴⁹

Long criou o que seria um primeiro trabalho de *land art* ao fotografar seus próprios passos sobre a neve em 1964.¹⁵⁰ Sua obra é composta de registros fotográficos de caminhadas, círculos de pedras produzidos nos locais onde caminha, círculos de lama, marcas de mãos e pegadas. Os trabalhos não precisam necessariamente ser vistos como uma experiência de solidão diante dos ciclos da natureza. Seja nos Andes (1972) ou no Saara (1988), as caminhadas de Richard Long desmistificam a idéia de natureza intocada. Por mais ermas que pareçam essas paisagens, não impediram os contatos entre os povos que as cercaram. Considerados dessa maneira, os trabalhos falam da ubiqüidade da presença humana ou de uma forma mais humana de presença. O registro dos passos e a manipulação da terra transmitem uma experiência, assim como as trocas, mercados e migrações transmitiram imagens, mitos e ritos ao longo da história.



***Mud circle* (Richard Long) e *Yam Dreaming* (comunidade Yuendumu)**

Segundo o especialista Christopher Anderson, as pinturas da comunidade Yuendumu têm na terra “sua referência primordial – seu próprio tema.”¹⁵¹ O Sonho (*Dreaming* ou *Jukurrpa*) é uma espécie de “geografia religiosa” que mapeia a “atividade mítica.” As pinturas também representam a coleta de inhamo sendo praticada por pessoas atuais e pelos ancestrais. Mazoyer e Roudart informam que, até o século XV, a agricultura era desconhecida na Austrália.¹⁵² Ainda assim, as raízes do inhamo são as matrizes dessas representações cartográficas e caligráficas dos mitos aborígenes. Se *Yam Dreaming* ressalta a face humana da arte de Richard Long, pois favorece a interpretação mais materialista, então a arte contemporânea precisa ser global, precisa ser confrontada com outras formas de arte e de artista sob pena de ser submetida a uma percepção limitada. As pinturas aborígenes, por sua vez, lutam para ser reconhecidas como parte do mesmo contexto do que nós chamamos de arte contemporânea. Considerá-las exótica ou psicologicamente oculta o fato de que dizem respeito à mesma realidade humana que Richard Long tornou visível com as suas andanças.

Em *O fim da história da arte*, Belting aponta ressalvas para a possibilidade de que a exposição organizada em 1989 por Jean-Hubert Martin no centro Pompidou e no espaço La Villette realizasse a promessa de uma arte global. Ele questiona a possibilidade de que *Mud circle* e *Yam Dreaming* fossem considerados independentemente dos seus contextos históricos e culturais.¹⁵³ Além disso, ressalta que os artistas aborígenes se valem do alto preço que o mercado paga por “arte indígena” sem se dar conta de que as pinturas sobre o Sonho do Inhamo pertencem a um esforço de comunicar aos europeus o pensamento mítico aborígene, independentemente do valor de mercado de sua produção artística. Ainda segundo Anderson, seriam “desenhos sagrados criados para uma visão secular.”¹⁵⁴ Ainda cético naquele momento, Belting não percebeu que, tendo nascido como uma forma de explicar os mitos e ritos aos europeus, já possuíam uma vocação global.

A mudança de percepção que resulta do olhar antropológico não diz respeito apenas às procedências geográficas e sociais dos artistas considerados. Os contatos entre artistas ocidentais e não-ocidentais seriam meras conseqüências da evolução dos mercados se não proporcionassem uma transformação mais profunda. Apesar do eurocentrismo, a história da arte ocidental já

carrega marcas de contatos com outras tradições, como demonstrou David Carrier. Em conferência proferida em 2011, Hans Belting indicou-o como o formulador das condições de possibilidade para uma história da arte não-eurocêntrica: “nosso diagrama da história da arte mundial mostra que depois de 1522 as tradições da China, Europa, Índia e do mundo islâmico se fundiram.”¹⁵⁵ Se Carrier situa a data da viagem de Magalhães ao redor do globo como o ponto a partir do qual as principais tradições artísticas teriam se misturado, Belting aponta o ano de 1989 como data liminar em que o termo arte contemporânea “recebe um sentido completamente novo.”¹⁵⁶ Embora as transformações artísticas estejam diretamente ligadas a mudanças políticas e econômicas (o autor menciona Berlim, Pequim, Joanesburgo e poderia citar o Brasil), a data contempla a grande exposição que Martin montou para, em suas próprias palavras, “misturar cinquenta artistas ocidentais de vanguarda a cinquenta artistas totalmente desconhecidos”¹⁵⁷ e que Belting passa a considerar como um “primeiro evento de arte global,” destacando agora *L’Espoir fait vivre*, do artista congolês Chéri Samba:

Posar como “artista da África” é uma posição pós-étnica, em lugar de ser rotulado como “artista africano.” Chéri Zamba, artista do Zaire, ofereceu um exemplo pertinente ao criar esse papel social pós-étnico no auto-retrato como artista profissional para a exposição de Jean-Hubert Martin em Paris *Magiciens de la terre*, o primeiro evento de arte global, em 1989. O auto-retrato é mais do que isso, uma vez que é o programa pintado que define sua partida de Kinshala para Paris como uma inversão de papéis simbólica, do papel étnico de artista africano para o papel global com etnicidade africana. A cela fechada do seu ambiente nativo abre-se quando o avião o traz à presença e visibilidade internacionais. Ele aparece no quadro não apenas com suas feições, mas atuando como um artista, antigo privilégio de artistas ocidentais. Ao mesmo tempo, pratica a linguagem visual do seu Zaire de origem para fazer novas exigências.¹⁵⁸

O raciocínio que Belting desenvolve a partir do trabalho de Samba é semelhante ao que dissemos acerca do célebre e controverso encontro do trabalho de Richard Long com o dos aborígenes. Por um lado, o artista local obtém do mundo da arte um devido reconhecimento. Pelo outro, preenche-o com sua “linguagem visual,” ampliada pelas “novas exigências” a que então se aplica. A mudança de posição parece resultar da abordagem antropológica que Belting construiu ao longo do percurso. O novo posicionamento de Belting a respeito da exposição pode ser resumido como uma relativização do conceito de arte em favor do conceito de imagem. Nesse sentido, não se trata de uma reviravolta dramática, mas do desdobramento de considerações

anteriores, nas quais essa relativização já estava em jogo. Samba produz uma imagem do mundo da arte global, expressão apenas aparentemente redundante, pois se trata de uma ampliação do campo até então limitado pelo etnocentrismo que lhe era congênito. Exposições de arte indígena e africana identificam seus artefatos com os nomes dos povos ou dos colecionadores e não dos produtores individuais. O mundo global da arte ungiu artistas ocidentais que se apropriaram de formas africanas, mas não os criadores dos objetos apresentados com estranhamento, exotismo e estetização nas exposições de *world art*. A intensidade do trabalho de Samba reside na insistência em mostrar o seu rosto e apropriar-se desse sistema para fazer circular a sua linguagem com o seu nome, evitando ser uma das “vozes emudecidas por exposições primitivistas.”¹⁵⁹



Material de divulgação da reencenação da exposição *Magiciens de la terre*

Postura semelhante assume o artista plástico brasileiro Emanuel Araújo em sua atuação institucional, consciente da infeliz vocação do Brasil para se valer do patrimônio cultural como

anestésico para os traumas da colonização. A arte indígena e africana é assimilada como exotismo, ornamento e curiosidade científica, mas não como arte. A exposição *Africa africans* (2015) do Museu Afro-Brasil aproxima-se do formato de *Magiciens de la terre* com um setor antropológico e um setor de artistas contemporâneos africanos, desfazendo uma idéia etnocêntrica de arte africana. Os dois setores foram dispostos de modo que um complementa o outro sem enfrentamento. A depender da entrada utilizada, é possível ver nas coleções de objetos provenientes das sociedades tradicionais uma fonte para os trabalhos de artistas atuantes no mundo da arte ou, inversamente, perceber que a diversidade de formas e meios empregada pelos artistas contemporâneos também existe nessas sociedades. Assim como em Samba, fica patente a conquista do reconhecimento individual no momento da arte global e a falta dele no setor tradicional.

O crítico Nicolas Bourriaud também se inspira na exposição de Martin e chama de radicante o artista que “faz nascer suas raízes à medida que avança.”¹⁶⁰ Rirkrit Tiravanija e Dominique Gonzalez-Foerster são artistas que transpõem para os trabalhos a múltipla etnicidade. Thomas Hirschhorn cria espaços de discussão em programas para moradores dos bairros em que instala sua série *Monumentos Gramsci*. Francis Alÿs cria trajetos pela Cidade do México. São os “artistas de um mundo precário.”¹⁶¹ No cenário da arte global, o desvio continua em prática. Bourriaud busca no conceito pensado por Guy Debord um precedente para “pós-produção.”¹⁶² A postura situacionista em relação à história da arte é profundamente cética. Assim como os cétricos, que formulam teses filosóficas a fim de neutralizar as teses contrárias,¹⁶³ os situacionistas usam formas culturais e obras de arte para negar-lhes o valor. Artistas do desvio são, em certo sentido, iconoclastas. Porém, estão para as obras de arte assim como os cétricos estão para o que se vê e pensa. Não as destroem senão acionando-as umas contra as outras.¹⁶⁴

Os cinco bustos romanos pintados que Francesco Vezzoli apresentou no espaço MoMa PS1 em 2014 reproduzem essa operação de desvio. O artista italiano revela a arbitrariedade da idéia tradicional de história da arte. Por trás de uma idéia aristocrática e oitocentista de obra-prima, associada à tradição clássica das esculturas greco-romanas de mármore branco, o artista promove, com o apoio do especialista Clemente Marconi, o ressurgimento das imagens pintadas,

tais como teriam sido originalmente. Muitas das obras-primas da Grécia antiga são conhecidas apenas a partir de cópias romanas em mármore branco, embora os originais fossem bronzes pintados, como por exemplo o *Doríforo* de Policleto, celebrado como “cânone” segundo Plínio,¹⁶⁵ um modelo para os outros artistas. Embora o mármore branco tenha se tornado modelar para a arte romana, bustos como os de Vezzoli eram pintados. As imagens têm certo encanto misturado com interesse historiográfico, uma vez que é como se renascessem. Por outro lado, nas palavras do próprio artista, se os bustos não pintados pareciam puros, austeros e impassíveis, ao recobrir a suposta aparência original parecem vulgares e de mau gosto.¹⁶⁶ O encanto causado pelo ressurgimento das imagens mistura-se ao poder corrosivo que elas exercem sobre os padrões de gosto prescritos pela história da arte.

Como queriam Guy Debord e Asger Jorn, Vezzoli usa as obras de arte para neutralizar seu valor cultural. Conforme Bourriaud, o artista se apropria de formas preexistentes. Além disso, é possível considerar *Teatro romano* como um trabalho delicadamente iconoclasta. De certo modo, o artista destrói as obras clássicas. Por outro lado, é como se as restaurasse. Some-se a isso o fato de que esses bustos não atingem altos valores nos leilões de antigüidades, mas se valorizam ao integrar o mercado de arte contemporânea (informa Swanson). Assim, um feixe de contradições atravessa as imagens, entre restauração e depredação, revelação e questionamento, valor cultural e valor de mercado. Nisso, correspondem à reflexão de Bruno Latour sobre as “guerras de imagens.” Como lhe é peculiar, o autor francês criou uma palavra para designar o objeto que o intriga. A certas formas de destruição de imagens, chamou de *iconoclashes*:

Portanto, podemos definir *iconoclash* como aquilo que ocorre quando há incerteza a respeito do papel exato da mão que trabalha na produção de um mediador. É a mão com um martelo pronto para expor, denunciar, desbancar, desmascarar, mostrar, desapontar, desencantar, dissipar as ilusões de alguém para deixar o ar correr? Ou é, ao contrário, uma mão cautelosa e cuidadosa, com a palma virada como se fosse pegar, extrair, trazer a luz, saudar, gerar, entreter, manter, colher verdade e santidade? ¹⁶⁷

A ambivalência entre cuidar de imagens e quebrá-las define o *iconoclash* de Latour e corresponde aos personagens secundários do mundo da arte que por vezes ameaçam aparecer mais do que os protagonistas: crítico (do grego, “quebrar”) e curador (do latim, “cuidar”). A proeminência desses personagens se explica pela descrença quanto à pretensão modernista de

autonomia e universalidade. Mas a recusa de auto-suficiência não deixa a arte à mercê de decisões arbitrárias, uma vez que o “mundo da arte” não se reduz às instituições, mas resulta de uma série complexa de possibilidades históricas.¹⁶⁸ A perda da autonomia pode favorecer uma compreensão maior sobre como a própria história da arte se organizou. Note-se a sensibilidade de Latour ao mencionar a mão erguida com a palma virada para a frente, característica comum de esculturas votivas por vezes reproduzida em imagens cristãs, apesar dos esforços da arte ocidental de se diferenciar das formas interculturais estigmatizando-as como orientais, asiáticas. A mão estendida é um sinal da atividade exercida pela imagem sobre o receptor e portanto de crença no poder das imagens. Benjamin já havia percebido que a mão que se ergue contra a imagem também profere alguma crença no seu poder:

Uma antiga estátua de Vênus estava entre os gregos que fizeram dela um objeto de culto, no contexto de uma tradição diferente dos cléricos da Idade Média, que viam nela um ídolo maldito. Mas ambos igualmente consideraram-na pela sua particularidade, numa palavra, pela sua aura.¹⁶⁹

Como escreveu André Malraux de modo grandiloquente acerca de como as avarias nas obras de arte participam de uma idéia de antigüidade clássica, como nos casos do Torso de Belvedere e da Vênus de Milo (avarias foram intencionalmente mantidas sem pinturas em *Teatro romano*), “o Tempo transforma, mas nós é que escolhemos.”¹⁷⁰ Embora o aspecto atual das obras antigas tenha resultado de acidentes, o modo como são vistas é uma escolha deliberada e significativa.



Francesco Vezzoli, *Teatro romano*

O trabalho de Vezzoli é um bom exemplo de como a história da arte pode ser questionada pelas próprias obras de arte. O resultado são imagens desafiadoras porque a reconstituição das pinturas é meramente hipotética. Tampouco se decide facilmente se são feias ou belas. Mas são capazes de revelar que o gosto é uma espécie de construção cultural e não um dado da realidade. No mesmo terreno ambíguo do *iconoclash* move-se o artista e ativista chinês Ai Weiwei. Provocativamente, leva ao extremo cada aspecto das contradições que Vezzoli aborda com mais elegância e menos ousadia. Entre os seus trabalhos há reconstituições de imagens religiosas destruídas durante a Revolução Cultural, assim como as fotos em que o artista aparece soltando no ar uma urna funerária do período Neolítico, que se quebra em pedaços ao tocar no chão. Um dos trabalhos mais recentes de Ai Weiwei consiste em vaso antigos (século I d.C.) pintados com as cores vivas da linguagem visual *pop*, normalmente relacionadas à banalização e à reprodução técnica das imagens e obras de arte. Ironicamente um desses trabalhos foi quebrado por um artista de Miami que protestava contra a exposição de Ai Weiwei.



Maximo Caminero é filmado quebrando um dos *Vasos coloridos* de Ai Weiwei diante dos registros da performance *Soltando a urna* em exposição de 2014 em Miami

O artista plástico Maximo Caminero afirmou que artistas de Miami não tinham oportunidade de mostrar seu trabalho e criticou a organização da exposição simplesmente por Ai Weiwei ser um artista estrangeiro. Não se tratava de qualidade ou conteúdo, mas de procedência.

Por ser natural da cidade ele teria mais direito de expor. Materialmente, Caminero fez algo muito parecido com o que o próprio Ai Weiwei fizera na performance *Urn dropping* (soltando a urna), cujo registro aparece ao fundo na cena filmada com um aparelho portátil. O gesto do artista chinês, porém, condenava a instituição do valor cultural e denunciava um pacto o imaginário do Neolítico que exercia o controle social por meio dos ritos e o imaginário do presente que cultua os documentos de cultura. Caminero, por sua vez, assume postura provinciana e xenófoba. Mas ele usa por assim dizer a mesma arma de Ai Weiwei, involuntariamente dando razão ao artista chinês.

As antigüidades com as quais Vezzoli e Ai Weiwei trabalham seriam a antítese do universo *pop*: são únicas e cheias de sentido. A aura de unicidade e todo o significado que se atribui a vasos, urnas e bustos, porém, são construções problemáticas, conforme demonstra Hans Belting acerca do *Apolo de Belvedere*: apesar da “glória literária” da escultura que “corporifica um ideal de arte,” ela não se compara com “nenhuma outra obra antiga,” não passa de “mera cópia romana.”¹⁷¹ Não se trata de negar valor aos objetos históricos, achados arqueológicos e obras de arte. Mas, uma vez que, com Debord, Jorn e Bourriaud, o valor de uso torna-se mais interessante artisticamente do que o valor cultural, conseqüentemente surgem questões sobre o que leva a admirar esta obra de arte e não uma outra. Ao contrário do que se pensava, o juízo estético não tem autonomia. Os sentimentos de belo e sublime não se dão pela subjetividade, mas por meio de um enquadramento. Criou-se na história da arte uma estética da verdade sobre o material e a partir de então se transmitiu o mito de que a escultura antiga não era pintada. Para compreender por que essa estética prevaleceu seria preciso reconstituir os baixos começos da idéia de belo e refazer as conexões apagadas pela história oficial da arte. A estética contribuiu para a afirmação da Europa como único lugar capaz de produzir arte, em operação semelhante à descrita por Goody ao mostrar como “o humanismo e a Renascença tiveram de reinventar o passado”¹⁷² para legitimar a sua excepcionalidade ao se expandir e deflagrar o processo de colonização. Além dos roubos da democracia, da civilização e até mesmo do amor romântico, acrescenta-se o roubo da beleza.

O artista nascido no Vietnã e radicado na Dinamarca Danh Vō também produz arte contemporânea a partir de objetos antigos, operando com o “desvio” (Debord e Jorn) e a “pós-produção” (Bourriaud) em *Homosapiens* (Londres, 2015). A matéria-prima dessas obras de arte não é apenas mármore ou madeira, mas as imagens que navegam pela história. Os trabalhos são feitos com fragmentos de colunas, estatuetas antigas, medievais e barrocas. Esses objetos históricos são enfaixados, encaixotados e combinados uns com os outros, o que ressalta sua heterogeneidade, apesar de pertencerem à “linha do tempo” da arte européia. Ao advertir contra o equívoco de associar obras de arte pelas suas características comuns, Carrier explicita a heterogeneidade entre os momentos de cada “linha”:

Uma escultura de Donatello se parece mais com um Buda indiano do que com um David Smith abstrato. E uma paisagem de Bruegel se parece mais com uma paisagem chinesa de pergaminho do que com um Sean Scully abstrato. Mas Donatello, Bruegel, Smith e Scully trabalham no contexto da tradição européia, enquanto escultores indianos e pintores chineses e persas pertencem a outras tradições.¹⁷³

Carrier preocupa-se com as condições de possibilidade para uma história multicultural da arte e não considera que, apesar de não se comunicarem diretamente, o Buda indiano e a escultura de Donatello talvez possuíssem ancestrais comuns (conforme o próprio Gombrich, com quem o autor tanto dialoga, “a arte greco-romana” exportada para Gandhara “ajudou os indianos a criar uma imagem do seu salvador”¹⁷⁴).

A escultura antiga apresentada no interior de um caixote de exportação de uísque dá visibilidade ao “enquadramento” (conceito fundamental do livro *O fim da história da arte* de Belting, de certa forma retomado por Hal Foster) no qual as obras de arte estão encapsuladas simplesmente por pertencer ao mundo da arte. Por um lado, aprisiona-se imagens, mas o próprio enquadramento também funciona como um veículo pelo qual elas são transmitidas. A deriva das imagens pela história da arte confunde-se com a história pessoal do artista, cuja família foi resgatada por um navio ao fugir da guerra do Vietnã.

O confronto das culturas e identidades num cenário pós-colonial seria, como vimos, uma característica importante do que Belting chamou de “arte global” à qual Danh Vō é

particularmente sensível. Um dos trabalhos, 2.2.1861, consiste na carta de São Teófilo Vénard ao seu pai antes de ser executado na Indochina, transcrita pelo pai do artista:

Do maior mandarim ao mais reles soldado, todos lamentam que a lei do reino tenha me condenado à morte. Já não preciso mais suportar torturas, ao contrário de muitos dos meus irmãos. Um suave golpe de espada vai separar minha cabeça, como uma flor primaveril colhida pelo Mestre para o seu prazer.¹⁷⁵

O texto manuscrito pelo refugiado vietnamita generaliza o sentido do martírio e indica que as pessoas comuns, independentemente de suas origens, línguas e crenças, tendem a se entender, ao passo que os desmandos de líderes políticos causam todos os desentendimentos. Assim como a família foi acolhida pelo navio, “todos lamentam” a execução do missionário.

Tanto nas cartas redigidas pelo pai quanto nas esculturas compostas por peças de períodos diferentes da história, os contatos são repletos de conflitos. Fragmentos de santos medievais são combinados com fragmentos das esculturas romanas que certos cristãos veriam como ídolos para formar uma imagem híbrida de partes conflitantes. Os objetos históricos produziram algo novo, que no entanto funciona como um retrato da própria tradição artística considerada criticamente, sem idealizações.

A vocação global e pós-colonial da arte contemporânea foi problematizada pela exposição organizada por Rob Tufnell, também em Londres, *On the devolution of culture*, paródia do título de uma conferência do etnólogo e oficial britânico Henry Pitt Rivers, *On the evolution of culture*. Tufnell reproduziu a estratégia de exposição anteriormente adotada por Rivers, que dispôs sobre uma mesa de bilhar vários conjuntos de objetos organizados por tipo, não por data nem pela origem. A disposição expositiva remete ao evolucionismo cultural dos antropólogos do século XIX, sobretudo o trio composto por Morgan, Tylor e Frazer, cujo “postulado básico” seria que “em todas as partes do mundo, a sociedade humana teria se desenvolvido em estágios sucessivos e obrigatórios.”¹⁷⁶

Antropólogos evolucionistas viam na civilização européia um ápice da evolução a que todos os povos naturalmente tenderiam. Apesar desse determinismo etnocêntrico, eles também abriram caminhos. Morgan deplora a “teoria da degradação humana” e busca um “estoque original comum” de que derivam as instituições de diversos povos. Tylor relativiza a idéia de que

as sociedades modernas tenham criado a partir do nada os seus mais fortes traços, para ele “somos apenas os transmissores.” Frazer vê nas diversas sociedades humanas “diferenças de grau, e não de tipo.”¹⁷⁷ Apesar do estigma de “antropologia de gabinete,” esses autores foram os primeiros formuladores do conceito de “sobrevivência,” caro à escola difusionista, segundo a qual a “ocorrência de elementos culturais semelhantes em duas regiões geograficamente afastadas não seria a prova da existência de um único e mesmo caminho evolutivo,” mas um indício de que “deveria ter ocorrido a difusão de elementos culturais entre esses mesmos lugares.” Na apresentação do livro *Evolucionismo cultural*, o organizador Celso Castro enumera possíveis fatores de difusão desses elementos comuns: “comércio, guerra, viagens ou quaisquer outros meios.”¹⁷⁸ Hans Belting ressalta uma natureza intercultural da produção de imagens e dos seus usos: “imagens não realizam plenamente o seu potencial senão quando consideradas sob uma perspectiva intercultural.”¹⁷⁹ Didi-Huberman estabelece uma relação direta entre a iconologia de Warburg e o conceito de sobrevivência, de Tylor.

Tylor definiu “sobrevivências” como os “processos, costumes, opiniões, e assim por diante, que, por força do hábito, continuaram a existir num novo estágio de sociedade diferente daquele no qual tiveram sua origem e então permanecem como provas e exemplos de uma condição mais antiga da cultura que evoluiu em uma mais recente,” enquanto Frazer escreveu sobre “reliquias de crenças e costumes que sobreviveram como fósseis.”¹⁸⁰ O filósofo Georges Didi-Huberman explora possíveis correspondências entre o conceito central da iconologia de Warburg, um *Nachleben* ou vida póstuma das imagens, e o conceito de *survival*, que teria sido emprestado e deslocado a partir da obra do “grande etnólogo britânico”:

Ao deixar subitamente a Europa e se dirigir ao Novo México, Warburg, em 1895, não fez uma “viagem aos arquétipos” [*a journey to the archetypes*], como acreditou Fritz Saxl, mas uma “viagem às sobrevivências;” e seu referencial teórico não foi James G. Frazer, como também escreveu Saxl, mas Edward B. Tylor.¹⁸¹

O filósofo francês vê em Mauss uma assimilação do conceito evolucionista de sobrevivência, ao passo que, para Lévi-Strauss, “sempre existirá uma descontinuidade radical” entre dois elementos quaisquer, atribuída a uma suposta inviolabilidade do respectivo “sistema de representação” que teria originado cada um deles.¹⁸² A recusa de Lévi-Strauss parece

fundamentada por uma idealização do conceito de cultura e uma subestimação dos contatos entre os povos. Ao investigar correspondências entre imagens e obras de arte, Warburg formulou o par conceitual “dinamograma” e “fórmula de *páthos*” (*Dynamogramm* e *Pathosformel*). O dinamograma seria a marca, o “grafo,” um “impulso dos eventos de sobrevivência” e a fórmula de *páthos*, “algo pelo qual ou por onde a imagem pulsa, move-se, debate-se,” em suma, forma e força das imagens, respectivamente.¹⁸³ Esses conceitos, assim como o próprio projeto do atlas *Mnemosyne*, um vasto conjunto de tábuas de correspondências entre imagens, revelam como o conceito de sobrevivência leva a “uma história da arte aberta para os problemas antropológicos.”¹⁸⁴ Além disso, demonstram que as imagens funcionaram historicamente como importantes meios transmissores, como vetores de contatos. Mais do que transmitidas, foram transmissoras.

Na exposição de Tufnell, trabalhos de arte *pop* e conceitual dividem o tecido verde da mesa de bilhar com peças arqueológicas. Frascos de perfume romanos aparecem ao lado de recipientes de vidro feitos à mão por Francis Upritchard, cujos trabalhos de cerâmica correspondem a utensílios medievais germânicos escavados em Londres. Associações semelhantes ocorrem com ferramentas pré-históricas, crânios e outros achados arqueológicos somando ao todo 75 objetos.



Coleção de Augustus Henry Pitt Rivers (1827-1900) e exposição *On the devolution of culture* (Londres, 2014)

O título “sobre a involução da cultura” ironiza o evolucionismo, uma vez que os trabalhos contemporâneos tematizam frivolidades e obsessões da cultura contemporânea. Ao lado deles, os artefatos parecem revestidos de uma aura de mistério e reverência pelos povos do passado e sociedades tradicionais que as obras de arte há muito perderam. A disposição sobre a mesa de bilhar, por sua vez, tem o sentido de apresentar as relações entre esses objetos como o resultado de um jogo. De fato, segundo o antropólogo Eric Wolf, a negação do evolucionismo em proveito do estudo de “culturas autônomas” contribuiu para aprisionar a antropologia “nos limites de suas próprias definições,” de modo que uma “história comum” seria “suprimida ou omitida dos estudos convencionais por motivos econômicos, políticos ou ideológicos.”¹⁸⁵ O projeto etno-histórico de Wolf revela as regras desse jogo, no qual os “modos de existência” de diversas populações foram “penetrados, subordinados, destruídos e absorvidos” depois “da expansão européia e do advento do capitalismo.”¹⁸⁶

Uma história que privilegia os contatos entre os povos anteriormente estudados como culturas autônomas fortalece nosso pressuposto de que, embora a história da arte seja uma narrativa eurocêntrica, os usos das imagens são interculturais. Acreditamos que as imagens foram importantes bolas de bilhar desse jogo, o que o antropólogo Eric Wolf parece indicar, ao descrever certos objetos de valor legitimadores dos privilégios de elites tributárias que, adquiridos por mercadores, rodaram o mundo “muito antes de 1400”¹⁸⁷ e portanto antes também de 1522, data apontada por Carrier para a fusão das tradições artísticas! A circulação de imagens tampouco se limita ao contexto dos Estados tributários. Gordon Childe descreve intensos intercâmbios entre as sociedades do Neolítico¹⁸⁸ que, pelo seu próprio modo de produção (as relações de parentesco), eram interdependentes. A “segunda revolução” instauradora do poder político centralizado pode ter encapsulado muitos desses povos em Estados e culturas voltados para si mesmos por força da dominação política exigida para mobilizar a força de trabalho necessária para a drenagem dos pântanos e a construção dos canais de irrigação, fazendo com que desaparecessem os vestígios das conexões desses verdadeiros “círculos de cultura” capazes de fazer com que existisse “uma ponte e não um abismo entre a América e a Ásia.”¹⁸⁹ A interdependência econômica das sociedades neolíticas teria sido importante vetor da circulação de imagens, o que pode ser comprovado arqueologicamente. Na Ásia Central, o sítio

arqueológico de Bactria-Margiana, descoberto recentemente em localidade exportadora de cobre e estanho durante a Era do Bronze, pode ter sido um centro difusor. Com efeito:

A decoração da superfície inteira com padrões abstratos, vegetais e motivos arquitetônicos, ou representações naturalistas de animais e humanos, é característica dos objetos do Estilo Intercultural.¹⁹⁰

Entre outros motivos, como a execução do prisioneiro e o personagem zooantropomórfico com cabeça de pássaro, ambos existentes na arte assíria, note-se as estatuetas de mulher sentada. Sinal de poder, as estatuetas de mulher sentada foram expostas na Documenta de 2013 em Kassel:

A identidade da mulher parece variar (...) no sudeste do Irã ela pode ser divina (...). Em alguns exemplos mais tardios no oeste, a figura feminina parece ser mortal, enquanto em outros ela aparece segurando um vaso transbordante ou sentada sob um dossel ou caldeirão assistida por seres com chifres, o que sugere que ela seja divina.¹⁹¹

Por isso Childe afirma, ao modo de Warburg e Tylor, a sobrevivência daqueles deuses.¹⁹²

Uma segunda possibilidade de leitura para a mesa de bilhar de Tufnell seria a referência humiana. Em sua *Investigação sobre o entendimento humano* (1748), o filósofo escocês David Hume usa bolas de bilhar como metáforas da causalidade natural. Trata-se de estabelecer uma distinção entre as “relações de idéias” dotadas de certeza demonstrativa (matemática, geometria etc) e “questões de fato” para as quais o filósofo ceticamente nega qualquer possibilidade de certeza *a priori* e não as confirma senão por força de conexões de causa e efeito (isto é, entre dois fatos). Estas conexões seriam conhecidas apenas por meio da experiência, apesar de ser aparentemente tão óbvias que sua natureza empírica se camufla:

Acreditamos que, se fôssemos trazidos de repente a este mundo, poderíamos ter inferido desde o primeiro instante que uma bola de bilhar comunicaria o seu movimento a outra bola por impulso; e que não seria preciso aguardar o acontecimento para nos pronunciarmos com certeza a seu respeito. Tão grande é a influência do costume que, nos casos em que é mais forte, não apenas cobre a nossa ignorância natural mas esconde também a si próprio e parece não existir simplesmente porque é encontrado no mais alto grau.¹⁹³

O comentário do filósofo acerca do poder de enganar do “costume” refina a interpretação sobre a mesa de bilhar de Tufnell. A impressão de excepcionalidade da civilização moderna seria um costume tão profundamente implantado em nossas mentes que contraditoriamente convive com um pretense multiculturalismo cosmopolita, assim como um fundo de espiritualidade permanece

apesar do pretenso secularismo.¹⁹⁴ Até mesmo os aspectos negativos seriam supostas prerrogativas das sociedades modernas. As palavras *evolution* de Rivers e *devolution* de Tufnell são duas faces da mesma moeda, literalmente, uma vez que a expansão europeia e a imposição do modo de produção capitalista valem-se dessa idealização da vida moderna e civilizada.

As reflexões suscitadas pela exposição *On the devolution of culture* iluminam a questão das imagens, uma vez que também a respeito delas cria-se uma aura de unicidade. Os novos meios e a intensidade da proliferação parecem tornar única a nossa época (impressão de Benjamin em 1936). Tanto Belting quanto a socióloga Marie-José Mondzain, porém, parecem desconfiar dos usos atuais das imagens e descobrem neles um fundo teológico. A mudança de percepção mais profunda exigida pela postura antropológica é em relação às imagens. Trata-se de reconhecer nelas uma “dupla natureza” entre realidade e aparência, corpo e meio, mais do que “meros artefatos tecnológicos.”¹⁹⁵ Ou, como diz Mondzain, há continuidade entre a filosofia da imagem dos antigos partidários dos ícones, a arte dos “amantes das imagens”¹⁹⁶ e até mesmo a dos “pensadores e produtores da abstração.”¹⁹⁷ A imagem, tal como ela define a partir dos textos de Nicéforo e dos Pais da Igreja, é irreduzível à visibilidade pura anunciada pelo “aparato científico e a exatidão numérica” que prometem um “modelo sem erro” como causa de uma “imagem verdadeira.”¹⁹⁸ Ela “nunca se deixa aprisionar” e “resiste a qualquer fechamento.”¹⁹⁹

Os autores sugerem uma distinção metodológica (porque não necessariamente real) entre imagem e arte. Arte é um termo ligado ao fazer e imagem pressupõe todo o conjunto de relações que constitui o uso daquilo que em determinadas condições pode ser chamado de obra de arte. Quem avista a pintura do teto da Capela Sistina aprecia a arte de Michelangelo. Não seria teologicamente apropriado admirar naquela pintura a grandeza de Deus. Ícones bizantinos, imagens barrocas luso-brasileiras e esculturas africanas, por sua vez, seriam exemplos de imagens, uma vez que se prestam a um tipo de atividade que não envolve apenas a sua fatura, mas também o protótipo, arquétipo ou modelo que muitas vezes atribui aos objetos (índices) o mito de que não foram feitos “por mãos humanas.” Belting aponta o caráter paradoxal de inúmeras obras de arte que também funcionam como imagens, como por exemplo a *Madona sistina* de Rafael, retirada de uma igreja de Piacenza pelo seu comprador, o príncipe-eleitor da

Saxônia, e levada para a Galeria de Dresden, onde seus espectadores não seriam expostos ao “perigo de se tornarem católicos” embora já se submetessem ao “novo culto da religião da arte.”²⁰⁰

Belting está de acordo com Mondzain quando afirma que “vivemos com imagens, compreendemos o mundo por meio de imagens,²⁰¹” uma vez que “a essência da nossa natureza prende-se à natureza imaginal” e “nossa natureza, em essência, é imaginal.”²⁰² A idéia de uma realidade que ultrapassa as imagens ou esconde-se por trás delas, diante da qual não haveria senão signos, é contrária à condição humana “imaginal”:

A verdade é imagem: não existe imagem da verdade.²⁰³

Embora a autora prefira o termo “economia,” pensado por Nicéforo a partir de Aristóteles como refutação do idealismo dos iconoclastas por meio da determinação recíproca de categorias teológicas, é possível vincular suas críticas às várias formas de “monopólios da visibilidade”²⁰⁴ à estetização da política, aproximando filosofia da imagem e politização da arte. Comentando o cinema de Tarkovski, Mondzain afirma que se trata “da passagem da paixão para a compaixão,”²⁰⁵ observando o caráter relacional até mesmo nas formas sublimes criadas pelo cineasta. Analogamente, a antropologia das imagens de Belting também resulta na recondução dos trabalhos de arte do campo da ficção e da criação individual para o campo das relações humanas.

Mondzain protesta contra a acusação de iconoclasmo dirigida indiscriminadamente contra qualquer pintor abstrato, como a de Alain Besançon (Bruno Latour parece não discordar dele ao descrever a arte moderna como “inferno anicônico”²⁰⁶). Embora Belting considere o purismo de Greenberg como um “estranho tipo de iconoclasmo,”²⁰⁷ a idéia romântica de criação artística seria “literária” e portanto intrusa ao meio da arte, ao contrário do conceito de imagem, que Mondzain considera compatível com a arte abstrata (antropólogos sempre estudaram representações anicônicas). O próprio Greenberg chegou a explorar convergências entre a planaridade das pinturas expressionistas abstratas e aquela que se verifica no período “bizantino”

da pintura italiana do século XIII para afirmar que “os paralelos entre arte moderna e bizantina abundam.”²⁰⁸

Por fim, os conceitos de estética relacional e pós-produção formulados por Nicolas Bourriaud, respectivamente a possibilidade de apresentar interações humanas como obras de arte e uma generalização da intertextualidade, correspondem à capacidade das imagens de existir em diversos meios e transmitir os laços sociais dos quais elas resultam ou são portadoras. Segundo o artista plástico Liam Gillick, os artistas deixaram de comprar materiais nas “lojas certas”²⁰⁹ para se apropriar da linguagem visual de uma série de ambientes que têm em comum o fato de serem sistemas de trocas. A pós-produção prolonga a idéia de estética racional porque cada trabalho é um objeto que religa pessoas, como o dom que circula. Belting explorou essas propriedades antropológicas das imagens como uma ruptura com certa visão modernista sobre a arte. Imagens são em si mesmas relacionais e dão visibilidade às relações humanas na medida em que migram de meio em meio, sobrevivem aos artistas e revivem em outros contextos.

História da arte (Belting), sociologia (Mondzain), antropologia (Gell) e crítica de arte (Bourriaud) seguem caminhos diferentes, por vezes antagônicos, mas produzem resultados convergentes.

*

Ed Atkins é um artista britânico nascido em 1982 e formado pela Slade School of Fine Art. Produz vídeos ou videoinstalações com imagens de alta definição e textos líricos e reflexivos, como a série *Death mask*, de 2010. *The trick brain*, de 2011, integrou a Bienal de Veneza de 2013 e trata-se de um vídeo com as últimas imagens da coleção do poeta surrealista André Breton, editadas com uma série de falas escritas por Atkins, que ele situa em datas fictícias, algumas delas absurdas. Em entrevista ao crítico Hans Ulrich Obrist, Atkins comenta o tema da morte em seus trabalhos:

Sinceramente, isso veio da experiência pessoal e do interesse um pouco mais distanciado a respeito do tema da materialidade na imagem digital em movimento. Tudo começou a girar em torno do cadáver. Cadáveres se tornaram a melhor maneira de se olhar para a representação e, principalmente, para as novas tecnologias de representação. Há uma tendência a alta definição e 3-D no cinema industrial e, ao mesmo tempo, o corpo do

cinema está se desfazendo: não há mais celulóide, fita ou DVD. Há somente essas pilhas de códigos que de certa forma assombram diversos meios. Temos então a hiper-materialidade da própria imagem, mas no corpo não temos nada – temos esse aspecto aparentemente imaterial, que me pareceu comparável ao corpo sem vida, estando ao mesmo tempo presente e absolutamente ausente. Pesada e densa matéria.²¹⁰

Uma outra declaração de Atkins é ainda mais específica: “a fonte da imagem, o corpo, não está mais lá.”²¹¹ O interesse de Atkins pelo “corpo” das imagens e a sua analogia entre imagem e morte aproxima-o das idéias apresentadas por Belting nos capítulos 1 e 4 de *Uma antropologia das imagens*. Belting critica a indistinção de “pintura” (*picture*), “meio” e “corpo” na teoria da arte moderna, que consagra a “especificidade do meio” e impede que a imagem seja pensada independentemente da arte. Com base na antropologia histórica, Belting aponta para práticas de culto aos ancestrais que remontam ao período neolítico (crânios de Jericó) e podem ser consideradas indícios de que as primeiras imagens foram produzidas como uma forma de lidar com a morte. O cadáver seria a primeira imagem, ao ser visto e tratado ainda que na ausência da pessoa que faleceu. As primeiras imagens fabricadas seriam corpos substitutos para essa pessoa que já não está naquele corpo.

A aproximação de Belting e Atkins sugere considerações acerca do uso praticado pelo artista da imagem de alta definição a partir de reflexões de Belting sobre o contexto sócio-cultural do apelo pela “realidade virtual” em *A verdadeira imagem*:

Moisés, com as tábuas que recebera de Javé, estava ainda longe da dança à volta da cintilante imagem cultural que, mais tarde, mandou destruir. As dez leis tomaram, em seguida, o lugar do ídolo. Se fossem hoje formuladas, o segundo Mandamento do decálogo ressoaria assim: não inventarás para ti uma imagem cultural nem adorarás na imagem cultural o teu próprio mercado. O consumo de imagens revela, como vimos, as relações de força na nossa sociedade, de tal modo que as imagens atestam paradoxalmente uma verdade inegável: a sua aparência visível é o retrato da sociedade real. As imagens são, hoje, os agentes do poder econômico que, por seu intermédio, é exercido.²¹²

Belting relativiza o processo de secularização que caracteriza a modernidade e acredita que uma antiga ambivalência do conceito de imagem atravessa a história das religiões e pode ter se intensificado na época dos meios de comunicação de massa.

Esta ambivalência reside na forma atual de idolatria, descrita no segmento intitulado “idolatria, hoje,” provável referência ao trabalho de Lévi-Strauss sobre o totemismo. O consumo

de imagens convive com a idealização do conceito de realidade, que por sua vez, tanto impele a busca por uma imagem autêntica quanto fomenta um desprezo pelas imagens consideradas como falsas, imprecisas ou simplesmente ultrapassadas. Como os cristãos fizeram com as imagens pagãs a partir do século IV, em lugar de simplesmente destruí-las, e “nós” fizemos com as obras de arte a partir dos anos de 1800, por causa “de um sentimento de perda, de ruptura com uma tradição artística e espiritual”²¹³ o consumismo idólatra impede um convívio mais caloroso com as imagens, que Belting chamou de “idolatria esclarecida” e pode ser descrito como uma fruição das imagens sem menosprezá-las por não ser reais, devido a uma espécie de postura cética a respeito da realidade. Enquanto uma tal postura não for alcançada, uma “perda do mundo” distancia cada vez mais as imagens dos corpos materiais, mais ou menos como no período iconoclasta (726-843), quando teólogos bizantinos ordenaram uma destruição sem precedentes de imagens que no entanto sobreviveram na memória e nos sonhos das pessoas.

É desta perda de materialidade das imagens que fala Ed Atkins quando encena o diálogo de dois cadáveres em *Us dead talk love* (2012) com duas projeções de vídeo que trocam olhares ou quando reflete sobre a incapacidade das instituições artísticas e do poder econômico de preservar a integridade do acervo de André Breton em *The trick brain* (2013), por exemplo. A perspectiva crítica aberta por Atkins em relação às imagens está de acordo com as análises do professor Norval Baitello em *O pensamento sentado*, que denunciam uma “dupla sedação,” corporal e mental, exercida pelas telas sobre os espectadores prostrados diante de televisores e computadores.²¹⁴ A reflexão de Baitello adquire um alcance antropológico ao se referir à vocação pedestre do corpo humano, desenvolvida ao longo de (ao menos) centenas de milhares de anos de nomadismo. “Nada no corpo é bidimensional,”²¹⁵ afirma, ressaltando a estranheza da imagem plana, ao passo que o uso de roupas faz do corpo um suporte de imagens. Máscaras, tatuagens, colares e braceletes seriam as formas posteriores até que os corpos pudessem descansar diante de estatuetas e, por fim, grafismos e pinturas. A dança é uma forma de converter o corpo em imagem (como as roupas) e as máscaras, que provavelmente foram imagens anteriores às estatuetas, diante das quais o corpo descansa, são indissociáveis dos rituais de dança para as quais foram criadas. Sua apropriação pela arte moderna seria mais um roubo da beleza, mas “o

que havia sido um meio rico e dinâmico usado para criar imagens vivas tornou-se um objeto puramente estético.”²¹⁶

The trick brain, de Ed Atkins, é um trabalho notável por três razões. Em primeiro lugar, denuncia a incompetência das instituições para manter a integridade da coleção de Breton. Em segundo lugar, aponta para um conjunto de obras de arte semelhante ao que Belting destaca em *Les magiciens de la terre*, em que trabalhos de Yves Tanguy, Man Ray e Duchamp convivem com bonecas *kachina*, representações de uma divindade *hopi*, a mesma cultura indígena norte-americana que espantou Aby Warburg ao final do século XIX, experiência antropológica que marcou seu pensamento estético.²¹⁷ Como vimos, Georges Didi-Huberman propõe uma relação direta entre as idéias de Warburg sobre a sobrevivência dos deuses pagãos na arte do Renascimento e o conceito antropológico de “sobrevivência,” que se refere à permanência de um traço, mito ou costume, independente de sua função.



Cena de *The trick brain* de Ed Atkins (2013)

Em terceiro lugar, o trabalho de Atkins dá vida às imagens ao integrá-las à outra realidade de sua própria ficção. Embora um último suspiro, uma vez que as imagens se tornaram propriedades de seus compradores e não podem mais se reunir, a ficção de Atkins somou-se à ficção de Breton e às ficções dos diversos criadores, sejam eles fotógrafos, pintores, artesão ou

feiticeiros. Atkins parece querer dizer que não há senão a ficção e que a própria ficção não é uma criação individual, mas, como os mitos, o resultado de uma experiência histórica compartilhada.

Apesar da exaltação da ficção e da imagem, Atkins é um artista consciente da “guerra das imagens” que o antropólogo Marc Augé descreve como “colonização do imaginário.”²¹⁸ Com uma invasão de telas (cinema, TV, computador, mas também aparelhos portáteis), a ficção, como criação individual, exerce uma atividade de mão-única tanto sobre o imaginário individual das pessoas quanto sobre o imaginário coletivo e configura-se a situação em que tudo é ficção:

Todos os antigos imaginários coletivos têm agora o estatuto de ficção.²¹⁹

Segundo Benjamin, a aura ocorre uma vez e em determinado lugar. O encontro com a imagem tradicionalmente se dá em lugares específicos, inerentes ao conceito de imagem. Mas embora a hipertrofia da ficção descrita por Augé seja um abuso do poder das imagens, a própria condição de ficção é incompatível com a aura das antigas imagens, de modo que necessariamente se substitui o lugar das imagens por imagens dos lugares, como escreveu Belting.²²⁰ Os museus se tornam “heterotopias” capazes de “transformar o tempo em imagem,”²²¹ também uma obra de ficção. Enquanto isso, as pinturas, com as quais se convivia em lugares quer eram como extensões delas, “estão perdendo o lugar onde teríamos razão para buscá-las, os lugares onde elas viviam pela sua presença” e passam a ser conhecidas por meio de “novos modos de representação.”²²²

Os artistas franceses Philippe Parreno e Pierre Huyghe produziram uma operação de desvio exemplo dessa migração forçada das imagens no primado da ficção. Eles compraram os direitos de uma personagem de mangá, a garota Ann-Lee, que, por ser uma personagem simples, seria vendida na indústria japonesa de quadrinhos e teria “vida curta” como mera coadjuvante. Parreno “salvou” Ann-Lee e convidou diversos artistas para usar os direitos da imagem livremente, dando-lhe liberdade e uma vida digna. Os participantes do projeto coletivo *No ghost, just a shell* tiveram à disposição técnicas de animação computadorizada avançadas para os primeiros anos do século XXI. Criaram falas e lugares para a imagem. Ann-Lee, que teria vida

breve, libertou-se e passou a frequentar tantos meios quantos permitisse a imaginação dos artistas.

Gell trata a obra do artista como objeto distribuído que repercute a pessoa distribuída por suas imagens. A operação dos artistas franceses consistiu em tratar a imagem como pessoa, invertendo a relação. Ela foi uma imagem distribuída entre vários artistas. Não precisaram deixar de ser criadores para atacar o primado da ficção, apenas resgataram Ann-Lee do imaginário coletivo ocupado pela ficção e permitiram que tivesse uma vida própria. Os artistas deram-lhe voz, movimento, experiências de vida e até mesmo um túmulo, proporcionando à imagem também uma morte. Por fim, Parreno e Huyghe cederam à própria imagem os direitos que haviam comprado, registrando-os no nome dela, e assim lhe concedendo uma espécie de alforria.



Imagem original de Ann-Lee (K-Works, 1999) e *Inculto* (Pierre Huyghe, 2013)

Participante do projeto de Ann-Lee, Pierre Huyghe apresentou em Kassel a instalação *Inculto*, famosa pela imagem da escultura feminina com uma colméia na cabeça e o cão com a pata pintada de rosa. A instalação é na realidade a ocupação de um território com um vasto e complexo conjunto de interações que ocorre “que não tem roteiro.”²²³ Solo, água, relevo, formigas, diversos tipos de plantas e outras interferências entram em conflito, proliferam, dançam, transformam-se. O artista não tem controle sobre o que acontece entre os elementos

reunidos por ele e nem mesmo sobre todos os elementos que estariam ali, o que torna a versão de Kassel mais imponderável e precária do que as posteriores, nas quais o artista teve mais controle, por se tratar de espaços fechados.

A instalação de Huyghe não deve ser vista como lamentação pela morte da Europa (um mito tanto quanto o mito da humanidade européia) nem desmantelamento da beleza clássica como talvez sejam *O fim do século vinte* de Beuys e *O lustre caído* de Kabakov. A imagem na escultura parece classicamente altiva e serena. A colméia na cabeça impressiona pela heterogeneidade dos elementos contíguos e provoca a reflexão acerca da natureza dessa diferença. Para Aristóteles, ser mais político do que as abelhas significa aderir à comunidade por causa de um compartilhamento de “noções” que pressupõe o diálogo.²²⁴ A metáfora da colméia de Aristóteles representa o modelo de uma sociedade indesejável, cujo funcionamento ocorre por impulso, sem conflitos mas também sem escolhas. As relações humanas pautadas pelo compartilhamento voluntário das noções de valores intrínsecos são a finalidade da vida em conjunto e não o controle externo de impulsos dos indivíduos, por isso o ser humano é “mais político do que as abelhas.” Apesar da aparente imperfeição da sociedade humana, ela é mais perfeita justamente pela possibilidade de escolha que a torna imperfeita. O trabalho de Huyghe tem o aspecto da imperfeição porque todas as ações transcorridas no ambiente são vistas e contadas por pessoas, então são projeção antropomórficas.

Inculto é um objeto distribuído, uma imagem que contém uma multiplicidade de imagens. Cada objeto é uma imagem do homem. O mesmo cão de Kassel foi apresentado em Paris como uma obra de arte intitulada *Humano*. O artista faz do ambiente natural um “prolongamento antropomórfico dos homens e de suas sociedades” em que “cada um, do indivíduo e do cosmos, é como o espelho do outro e toda ação sobre um deve agir sobre o outro.”²²⁵ A imponderabilidade que caracteriza uma sociedade livre está em contradição com a ordem pública do ambiente urbano, mas inevitavelmente esses microcosmos terrosos afloram porque essa é real natureza da sociedade humana.

¹⁴⁰ Benjamin, 142.

¹⁴¹ Idem, 139.

¹⁴² Idem, 142.

¹⁴³ Idem, 144.

¹⁴⁴ Idem, ibidem.

¹⁴⁵ Idem, 145.

¹⁴⁶ Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, 10.

¹⁴⁷ Benjamin, 141

¹⁴⁸ Lima, 149.

¹⁴⁹ Belting (2011b), 16.

¹⁵⁰ Conforme entrevista a Sean O’Hagan do jornal *The Guardian*.

¹⁵¹ Anderson, 143.

¹⁵² Mazoyer / Roudart, 116.

¹⁵³ Belting (1995), 74-75

¹⁵⁴ Anderson, 146.

¹⁵⁵ Carrier, 48.

¹⁵⁶ Belting (GAM), 4.

¹⁵⁷ Conforme entrevista a Siegfried Foerster do jornal *Le Monde*.

¹⁵⁸ Belting, “Contemporary art as global art,” 14.

¹⁵⁹ Myers, 269.

¹⁶⁰ Bourriaud (2009c), 50.

¹⁶¹ Idem, 96.

¹⁶² Bourriaud, 2009b: 36.

¹⁶³ “Ceticismo é uma técnica de estabelecer oposições entre coisas que aparecem e são pensadas de um modo ou de outro, uma técnica pela qual, por causa da equipolência dos objetos e afirmações contrários, atinge-se primeiro a suspensão do juízo e depois a tranquilidade.” Sexto Empírico, *Outlines of scepticism*, 4.

¹⁶⁴ Como no trabalho de Asger Jorn, interlocutor de Debord, apresentado na 31ª Bienal de Arte de São Paulo, *10.000 anos de arte popular nórdica* (Ferreira, 2015).

¹⁶⁵ Fullerton, 25.

¹⁶⁶ Artigo de Carl Swanson para a revista *New York Magazine*.

¹⁶⁷ Latour, “O que é *iconoclash?*,” 117.

¹⁶⁸ Segundo o filósofo Arthur C. Danto, a idéia de que uma emoção causada por coisas banais pudesse torna-se arte “não estava disponível até que fosse uma possibilidade atualizada pela história da arte,” Danto (2001), 75.

¹⁶⁹ Benjamin, 143.

¹⁷⁰ Malraux, *The voices of silence*, 66.

¹⁷¹ Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk*, 75-81.

¹⁷² Goody, 47.

¹⁷³ Carrier, 36.

¹⁷⁴ Gombrich, 97.

¹⁷⁵ *2.2.1861*, de Danh Vō, na galeria Marian Goodman.

¹⁷⁶ Castro: 14.

¹⁷⁷ Idem, 26, 40 e 54.

¹⁷⁸ Idem, 17.

¹⁷⁹ Belting (2011b), 32.

¹⁸⁰ Castro, 16.

¹⁸¹ Didi-Huberman, 43.

¹⁸² Idem, 52-53.

¹⁸³ Idem, 154 e 173.

¹⁸⁴ Idem, 79.

¹⁸⁵ Wolf, 42 e 43.

¹⁸⁶ Idem., 48.

¹⁸⁷ “Muito antes de 1400 os mercadores estavam transferindo as *commodities* em extensas regiões, por caravanas e navios (...), o comércio de longa distância que envolvia bens ou artigos de luxo destinados a uma elite constituiu um fenômeno freqüente e altamente desenvolvido” (Wolf, 115).

¹⁸⁸ Childe, *Evolução cultural do homem*, 94-95.

¹⁸⁹ Frobenius *apud* Campbell, 116.

¹⁹⁰ Pittman, 21-22.

¹⁹¹ Idem, 51.

¹⁹² Childe, 152.

¹⁹³ Hume, 145.

¹⁹⁴ “Modelos religiosos de construção do mundo permeiam todos os espaços do pensamento e em tal extensão que, mesmo tendo sido abandonados, seus traços continuam a determinar nossa concepção de mundo.” Jack Goody, *O roubo da história*, 26.

¹⁹⁵ Belting, 2011b: 15.

¹⁹⁶ Mondzain, 244.

¹⁹⁷ Idem, 266.

¹⁹⁸ Idem, 282.

¹⁹⁹ Idem. Ibidem.

²⁰⁰ Belting (2011a), 44-45.

²⁰¹ Mondzain, 111 e 263.

²⁰² Belting (2011b), 9

²⁰³ Mondzain, 284.

²⁰⁴ Idem, ibidem.

²⁰⁵ Idem, 237.

²⁰⁶ Latour, 122.

²⁰⁷ Belting (2011b), 21

²⁰⁸ Greenberg, 168.

²⁰⁹ Bourriaud (2009b), 26.

²¹⁰ Entrevista para a revista Kaleidoscope.

²¹¹ Entrevista para a galeria Chisenhale.

²¹² Belting (2005) 29.

²¹³ Belting (2011b), 44.

²¹⁴ Baitello (2012), 80.

²¹⁵ Idem, 41

²¹⁶ Belting, (2011b), 32.

²¹⁷ Conforme Baitello.

²¹⁸ Augé (1998), 92.

²¹⁹ Augé (1998), 110.

²²⁰ Belting (2011b),40

²²¹ Idem, 45

²²² Belting (2011b), 41.

²²³ dOCUMENTA (13), 262.

²²⁴ Wolff, 92.

²²⁵ Godelier, 161.

CONCLUSÃO

Gosto dos altares anônimos, para onde as pessoas trazem flores e velas.

Thomas Hirschhorn

Chamamos de sobrevivências aquilo que nos define como indivíduos reais, uma vez que esta condição entra em conflito com um ser genérico produzido pelas instituições. A ambivalência das imagens ecoa esse conflito. Também estão cindidas entre o real e o ideal, o material e o imaterial. Imagens também vivem a alternância entre o enquadramento por instituições e a imponderabilidade dos ressurgimentos, que certos artistas por vezes promovem e reivindicam, assim como os anônimos que “trazem flores e velas.”

Diante da falácia de um discurso realista, é por meio de imagens que se trava contatos verdadeiros. A linguagem funcional não estabelece relações humanas reais, coisifica o ser humano, põe uns a serviço dos outros. É preciso que as coisas façam as vezes de pessoas para que as pessoas se relacionem, pois somente trocando coisas que transmitem as presenças dos outros, que possuam aura, as pessoas estarão em reciprocidade. Imagem e dádiva explicam-se uma à outra. A imagem tem função reguladora e a dádiva, formas agonísticas. Não se trata de idealizá-las, elas não são boas nem más, trata-se de emancipar as imagens e reconhecer a sobrevivência do sistema de trocas recíprocas nas sociedades atuais. Imagens e dádivas são inerentes à realidade humana apesar do mundo regulado pela forma da mercadoria, supostamente desprovida de marcas do trabalho humano.

Nas telas, museus e igrejas elas estão aprisionadas pelo arcabouço institucional dos ritos e mitos que delas se servem. O juízo de gosto, parâmetro da subjetividade, também pode ser

enquadrado pelos relatos legitimadores da história da arte e da experiência estética. O que liberta imagens é a experiência do desvio, como fez Wilson Sukorski no Museu de Arte Sacra de São Paulo em 2014. O músico afeito à linguagem eletrônica realizou uma incursão nas artes plásticas, mais precisamente pelas linguagens da instalação e da videoarte. O trabalho se chamou *Na chácara da Luz*. Ele reuniu documentos com textos antigos e símbolos teológicos, fotografias das imagens do acervo, fotografias antigas e atuais do edifício e do entorno. Essas imagens foram projetadas em três paredes numa das salas do museu ao som de uma trilha criada pelo artista. Sobre o chão, ele estendeu uma enorme imagem dos arredores, produzida pelo *Google Earth*, que Bourriaud mencionou como “guerra de abstrações.”²²⁶ Na alternância das três montagens, as imagens dos textos, símbolos, imagens e lugares se combinavam e recombinavam constantemente. No chão, o mundo era uma abstração. Ao redor, era a instituição. Mas nos momentos em que se encontravam umas com as outras, as imagens estavam mais vivas do que na condição de peças de museu.

Segundo o relato protocolarmente desautorizado pela igreja, o antigo mosteiro havia sido construído por causa da visão da irmã carmelita Helena Maria do Espírito Santo. Frei Antônio de Santana Galvão, recentemente canonizado, teria ouvido a descrição da imagem na condição de confessor e registrado em sua cela num desenho preservado da visitação, mas divulgado pela comunicação visual da instituição como seu emblema. A imagem que nascera endógena foi materializada por frei Galvão, o “santo pedreiro.” Ela mobiliza as tratativas para a construção do museu, retira-se para a obscuridade museológica e finalmente se transfigura, ungida como emblema passa a exercer a função reguladora a partir do mundo digital, esse “substituto tecnológico do Céu cristão.”²²⁷

As imagens do acervo, por sua vez, verdadeiras estrelas do trabalho, quando não foram trazidas de Portugal, com raras exceções (uma pequena coleção de “paulistinhas”) foram produzidas segundo os ditames de cada época, fortemente dirigidos pela metrópole. O vocabulário de emoções, gestos e posturas seguia parâmetros rígidos. A imposição da imagem religiosa foi um importante instrumento de colonização, mas o imaginário coletivo não era controlado totalmente e com isso o convívio com as imagens foi multifacetado. No catolicismo

popular brasileiro, a adoração de imagens reitera sistemas de trocas recíprocas e com isso fortalece os vínculos que não se formam sob a autoridade política ou sob o poder econômico. Ao final do século XIX, uma tendência teológica chamada romanização conseguiu que as autoridades eclesiásticas determinassem restrições às imagens no interior das igrejas e elas teriam sido destruídas se não tivessem sido resgatadas pelo arcebispo Duarte Leopoldo e Silva. As imagens que ele salvou iniciaram o acervo do Museu de Arte Sacra.

No museu, porém, elas não estão livres, mas enquadradas pelos ritos das visitas, enredadas pela historiografia. Nos desvios de Sukorski, elas ressurgiram. Momentaneamente tiveram uma vida póstuma. A imagem feita pelo satélite mostra o lugar das imagens abstratamente, segundo um determinado código visual. Não é uma imagem natural, verdadeira, ela é real apenas enquanto imagem. As trocas de olhares e idéias entre as imagens religiosas e as visões dos lugares, porém, eram reais, não no sentido da realidade objetiva, mas no sentido de que são transmitidos pessoalmente, não como a imagem que caiu do céu.

A última consideração a ser feita diz respeito à filosofia. Ressaltamos o papel do idealismo platônico nos dilemas das imagens. Uma passagem do *Banquete* pode ser relacionada com a questão da dádiva. O vulto do texto é subestimado por muitos especialistas. A sucessão de elogios agonísticos a Eros é uma sucessão de imagens. Por melhor que falem, não falam a verdade e Sócrates se retira da disputa. Recusa-se a jogar o jogo, mas oferece a verdade como dádiva. Evidentemente seu dom não poderá ser retribuído e ele será o vencedor moral, o maior doador. Sócrates era o visitante e interrogava o anfitrião, mas subitamente sua fala entra em regime de *flashback* e transmite aos comensais a recordação do diálogo que tivera na juventude com uma sacerdotisa que – dádiva das dádivas – ensinou-lhe sobre o amor. Diotima é a única personagem fictícia de todos os diálogos platônicos e sua fala é um raro momento em que Sócrates é o receptor da maiêutica. O diálogo também é uma espécie de troca em que o discípulo obtém conhecimento justamente na medida em que o produz segundo as perguntas do mestre. A fala de Diotima dirige Sócrates à consideração de cada uma das formas de amor até a contemplação do Belo e assevera que as limitações materiais de cada estágio do percurso devem

se romper para galgar o nível superior, mas somente a intuição direta da plenitude universal do Belo permite que se perceba que os estágios eram “qualitativamente indistinguíveis.”²²⁸

Ao final da fala de Sócrates, Alcibíades irrompe bêbado e aos berros. Ele pede a palavra, mas também se recusa a jogar o jogo. Em lugar de elogiar Eros, ele elogia Sócrates. Aos prantos, o líder político e militar ateniense exilado por quebrar imagens lamenta a recusa amorosa de Sócrates e revela-se oprimido pelo encanto hipnótico da fala do filósofo. Contra a teoria filosófica do amor como uma progressão contínua na direção do “vasto oceano do belo,” que é “sempre uniforme,”²²⁹ o comovido Alcibíades exterioriza a dor causada pelo percurso e profere o amor por uma pessoa em particular. Apesar da homogeneidade qualitativa do Belo, como consequência de sua universalidade, esse porta-voz do entendimento pré-filosófico do amor vê a pessoa em particular como um indivíduo único e insubstituível; para a contemplação do Belo porém, cada estágio é intercambiável e a busca dessa contemplação deve acarretar sucessivas transições.

O indivíduo único que a razão filosófica instrui a abandonar em proveito de um amor auto-suficiente, apesar da dor de Alcibíades que serve de aviso, é comparado a “um daqueles Silenos de brinquedo feitos por artesãos,”²³⁰ isto é, uma imagem. Por fora parecem não ter valor, afirma o suposto autor de ataque iconoclasta, mas essas estatuetas não são maciças e o vestígio da fenda entre as suas partes faz um convite irresistível a abrir, o que revela uma beleza oculta. Abrir as coisas para ver o que tem dentro seria um impulso ao mesmo tempo sexual e epistemológico praticamente inato ao ser humano. Crianças adoram abrir coisas e atribuem valor a objetos únicos (por exemplo, o objeto relacional). A metáfora do Sileno, uma obra de arte, um brinquedo (Gell estima que por vezes as crianças não brincam, cultuam²³¹), propõe que uma pessoa em sua particularidade possa se desdobrar e distribuir-se nos dons, que permanecem de certo modo ligados a ela, assim como a imagem de alguém sempre estará ligada a essa pessoa, por mais distante que esteja.

²²⁶ Bourriaud (2009c), 58.

²²⁷ *apud* Belting (2011a), 17.

²²⁸ Nussbaum, 158.

²²⁹ Platão (1986), 172 (210d) e 174 (211b).

²³⁰ Nussbaum, 166.

²³¹ Gell, 134.

Anexo

CRONOLOGIA COMENTADA DE SILVIA M²³²

Silvia Maria Garcia Pinto nasceu na cidade de São Paulo, em 1977. Estudou Artes Visuais na Universidade São Judas e obteve licenciatura no Centro Universitário de Belas Artes. É professora de Artes desde 2004, trabalhou em diversas escolas públicas municipais e estaduais.

Produziu esculturas de barro no ano 2000, que representam mãos entrelaçadas pelos dedos como em súplicas e orações.

Em 2002, criou *Por dentro*. A série de sete caixas manipuláveis bordadas em entalhe fez parte da exposição individual da artista no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal. Trabalhando com xilogravuras, interessou-se pelas matrizes gravadas e reproduziu-as em bordados. As “caixas” convidam o espectador a abrir, exibindo o bordado que costura as duas partes do que seria a tampa e o recipiente. Não há nada dentro, nem mesmo um espaço interior, apenas o bordado e a ação do espectador. Em 2003, *Gavetas*, *Lágrima* e *Espia* seguem o mesmo princípio de *Por dentro*: objetos sem interior cuja aparente funcionalidade é negada pelo tecido bordado, que os decora e proporciona a manipulação.

Entre 2004 e 2005, produziu a série *Branca de neve*, objetos que podem ser pendurados como móveis e cuja forma lembra corpos femininos, como bonecas ou manequins. Além dos bordados, a artista acrescenta aos objetos uma espécie de espuma branca sintética chamada manta acrílica, muito usada em objetos e imagens de trabalhos posteriores.

Em 2006, apresentou a série *Línguas noturnas* (doze objetos) em exposição individual na Casa de Cultura da Penha. São caixas de madeira desenhadas pela artista, das quais se desenrolam longas tiras de tecido bordado com textos e arabescos.

A partir de 2006, em lugar de mandar fazer objetos de acordo com o seu desenho ou montá-los com as próprias mãos, a artista criou intervenções com imagens cobertas por parafina e pequenas formas de gesso no interior de objetos manufaturados, como gavetas, portas de armário e pequenos móveis.

Inicia-se nesse momento uma longa história de trocas recíprocas entre a artista e o meio a partir da qual sobreveio uma tomada de posição a respeito do que é uma obra de arte: mais do que uma coisa qualquer e menos do que o episódio de uma grande narrativa, ela resulta de um tipo muito especial de troca em que a memória do doador nunca se apaga para o donatário. No mesmo ano de 2006, no período de residência artística do programa Ateliê Amarelo, a artista produziu *Livro*, objeto em forma de livro que se desdobra (como *Línguas noturnas*) em fotografias das ações que fazem parte do projeto *Mutação*. A artista coletava objetos abandonados pelas ruas, no espaço público, e produzia moldes de gesso (como ex-votos) que eram depositados por ela no lugar de onde foram retirados os objetos originais. O trabalho foi realizado em parte da região central da cidade de São Paulo conhecida como Cracolândia. *Mutação* desdobrou-se na série *Mutantes*, ainda junto ao Ateliê Amarelo, que se prolongou posteriormente. Em lugar de coletar objetos abandonados, a artista recebia roupas doadas por determinadas pessoas, que eram personificadas por bordados acrescentados pela artista às peças originais. O título de cada trabalho desta série é o prenome do “doador,” como se o objeto pudesse presentificá-lo.

Em 2007, a artista realizou *Ocupação de afetos* na Escola Estadual Jornalista Francisco Mesquita. Funcionários, professores e alunos foram mobilizados pelo trabalho, que consistiu em orientar essas pessoas a oferecer um objeto pessoal e escolher um lugar da escola para ele, como se fosse uma instalação do tipo *site-specific*. Trata-se de um conjunto de instalações realizado por um grande número de pessoas que atuaram tanto como artistas quanto como receptores. A capacidade das coisas de transmitir a presença dos doadores foi dirigida para a instituição escolar, espaço que se pretende neutro, em que pessoas uniformizadas são identificadas e avaliadas por números e cuja impessoalidade é a antítese das relações de reciprocidade que os trabalhos da artista tematizavam.

Em 2009, iniciou-se a série *Visitas invasoras*, pensada a partir de uma série de regras para o intercâmbio de objetos com o mundo e os outros que passa a marcar o trabalho mais conscientemente. A artista recebe objetos oferecidos pelos moradores de uma casa e obriga-se a levar moldes de gesso deles até o local. Por volta de vinte “visitas” foram realizadas e documentadas pela artista. É notável que as regras dessas ações reproduzam as três obrigações de dar, receber e retribuir, descritas pelo sociólogo e antropólogo Marcel Mauss a propósito do “sistema das dádivas.” A partir de 2009, a artista desenvolve a série *Plastificados*, de certo modo uma consequência direta das “visitas,” principalmente ao se considerar a analogia com o sistema descrito por Mauss. Objetos pessoais recebidos pela artista por ocasião de trabalhos anteriores foram envolvidos com filme plástico, que os preserva, permite que sejam vistos e associa-se à forma de mercadorias, supostamente contrastante com o que Mauss chamou de dom ou dádiva.

Em 2011, a artista produziu *Pedra e Carne*, dois trabalhos de intensa dramaticidade. O primeiro consiste numa série de fotografias emolduradas em objetos de madeira. As imagens, em preto e branco, mostram diversos arranjos de uma calça *jeans* associada a outros objetos. O segundo trata-se de imagens costuradas com bordados e manta acrílica, formando uma espécie de corpo ou véu. Essas fotografias e objetos retocados parecem se propor como algo mais do que o resultado de um sistema de trocas recíprocas, mas como um lamento pela impossibilidade de retribuição. Como as imagens antigas descritas por Hans Belting, que substituíam os corpos das pessoas que faleceram, esses dons ou dádivas guardados (dir-se-ia venerados) por Silvia M são o próprio testemunho da impossibilidade de se retribuir a dádiva.

Em 2012, com *Cheiro doce*, inicia-se uma série de trabalhos com radiografias, por vezes associadas a outras imagens. Em 2013, a manipulação de imagens permanece com *Nove versões do olfato*, uma série de imagens de partes do corpo expostas em objetos de madeira. Os trabalhos reproduzem práticas antigas de imagens de culto, como as relíquias de contato de que fala Hans Belting a propósito da busca de imagens autênticas. Radiografias e outras imagens de partes do corpo são abrigadas em caixas de madeira, mais do que simples molduras, ou envoltas em manta acrílica, o material achado pela artista como uma alusão ao valor do trabalho espontâneo como dádiva, algo mais do que a troca comercial. Esses trabalhos podem parecer sombrios para a

sensibilidade contemporânea, afeita ao consumo de imagens ao mesmo tempo assépticas e ascéticas. Eles fazem com que nos perguntemos se a arte de Silvia M tomou um outro rumo ou se essa possibilidade já estava posta nos trabalhos anteriores.

Se Marcel Mauss estava certo ao descrever o sistema das dádivas como fato social total, tudo se passa como se Silvia M estivesse falando sobre o próprio esfacelamento do tecido social. Talvez ela sempre estivesse falando sobre isso, o que é algo praticamente inevitável para quase todo artista ao menos desde 1890. Basta comparar a dançante sociabilidade descrita pelos pintores impressionistas aos surtos desesperados de Cézanne, Van Gogh e Munch. Nem mesmo o vivaz Picasso pôde deixar de nos legar sua *Guernica*. Ao menos é o que parece quando se considera com ênfase os fortes choques e estranhamentos vividos pela artista em sua experiência profissional, no mundo da arte e nas próprias “visitas”. Marcas profundas desses choques estão impregnadas na maioria de seus trabalhos e até mesmo em sua trajetória.

²³² Texto inédito elaborado para a exposição de Silvia M no espaço Transarte (2014), não contempla os trabalhos realizados durante a residência artística realizada ali.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Christopher, “The art of the sacred and the art of art” in, *Artistic heritage in a changing Pacific*, de Philip J. C. Dark e Roger G. Rose (orgs.), Crawford House, 1993.

AUGÉ, Marc, *A guerra dos sonhos*, Papirus, 1998.

Les sens des autres, Fayard, Paris, 1994.

Por uma antropologia da mobilidade, Editora Unesp, 2012.

Não-Lugares, Papirus, 2003.

BAITELLO Jr., Norval, *A serpente, a maçã e o holograma*, Paulus, 2010.

O pensamento sentado, Unisinos, 2012.

BATAILLE, Georges, *A parte maldita*, Imago, 1975.

BELTING, Hans, *A verdadeira imagem*, Dafne, 2011a.

An anthropology of images, Princeton University Press, 2011b.

“Contemporary art as global art” in globalartmuseum.de (GAM)

Florence and Baghdad, Belknap Harvard, 2011c.

Das echte Bild, C. H. Beck, 2005.

Das Ende der Kunstgeschichte, C. H. Beck, 1995.

Das unsichtbare Meisterwerk, C. H. Beck, 1998.

Likeness and presence, The University of Chicago Press, 1996.

“Por uma antropologia das imagens,” in *Connocinitas*, ano 6, volume 8, julho de 2005.

BENJAMIN, Walter, *Illuminationen*, Suhrkamp, 1977.

BESANÇON, Alain, *A imagem proibida*, Bertrand, Rio de Janeiro, 1997.

BOAS, Franz (org.), *General anthropology*, D.C. Heath, Boston, 1938.

BOSI, Alfredo, *Dialética da colonização*, Companhia das Letras, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Martins Fontes, 2009a.

Pós-produção, Martins Fontes, 2009b.

Radicante, Martins Fontes, 2009c.

BOIS, Yve-Alain, *Painting as model*, Massachusetts Institute of Technology, 1993.

BÜRGER, Peter, *Teoria da vanguarda*, Cosacnaify, 2008.

CAMPBELL, Joseph, *O vôo do pássaro selvagem*, Rosa dos Ventos, 1997.

CARRIER, David, *A world art history and its objects*, Pennsylvania University Press, 2008.

CASTRO, Celso, *Evolucionismo cultural*, Zahar, Rio de Janeiro, 2005.

CHAIA, Miguel (org.), *Arte e política*, Azougue, 2007.

CHILDE, Vere Gordon, *Evolução cultural do homem*, Zahar, 1975.

CLARK, T. J., *The painting of modern life*, Thames & Hudson, 1984.

CONTRIM, e Glória Ferreira (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, Zahar, 1997.

DEMO, Pedro, *Metodologia do conhecimento científico*, editora Atlas, 2000.

DANTO, Arthur C., *A transfiguração do lugar-comum*, Cosac Naify, São Paulo, 2005.

Philosophizing art, University of California Press, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *A imagem sobrevivente*, Contraponto, 2013.

DURKHEIM, Émile, *As formas elementares da vida religiosa*, Martins Fontes, 2000.

Regras do método sociológico, Companhia Editora Nacional, 1968.

FELDMAN-BIANCO, Bela e Gustavo Lins Ribeiro (orgs.), *Antropologia e poder*, UNB.

FERREIRA, José Bento, “Artista oracular” in *Bahiaciência* no. 4, 2015.

FISCHER, Michael, *Futuros antropológicos*, Zahar, 2009.

FORSTER, Siegfried, “Les Magiciens de la Terre, bilan d’une révolution” in *Le Monde*, 28/3/2014.

FOSTER, Hal, “Death in America,” in *October*, vol. 75, 1996a.

The return of the real, Massachusetts Institute of Technology, 1996b.

FULLERTON, Mark D., *Arte grega*, Odysseus, 2002.

GELL, Alfred, *Art and agency*, Clarendon Press, 1998.

GODELIER, Maurice, *O enigma do dom*, Civilização Brasileira, 2001.

GOLDBOUT, Jacques T., *The world of the gift*, McGill-Queen's University Press, 1998.

GOMBRICH, E.H., *A história da arte*, LTC, 2006.

GOODY, Jack, *O roubo da história*, Contexto, 2013.

GREENBERG, Clement, *Art and culture*, Beacon Press, 1989.

GRUZINSKI, Serge, *A guerra das imagens*, Companhia das Letras, 2006.

GUGGENHEIM, Katie, "Interview with Ed Atkins," entrevista disponibilizada pelo site da galeria Chisenhale, 2012.

HUME, David, "Os Pensadores," Abril Cultural, 1980.

HYDE, Lewis, *The gift*, Random House, 1983.

HUME, David, “Os pensadores,” Abril, 1979.

JENKINS, Chris, *Urban culture*, Routledge, 2004

KANT, Immanuel, *Crítica da faculdade do juízo*, Forense Universitária, 2005a.

Textos seletos, Vozes, 2005b.

LATOUR, Bruno, “O que é *iconoclash?*,” in *Horizontes antropológicos* n° 29, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia estrutural*, Tempo Brasileiro, 1973.

O olhar distanciado, Edições 70, 1983.

LIMA, Luiz Costa, *Teoria da cultura de massa*, Paz e Terra, 2005.

LYOTARD, Jean-François, *O inumano, considerações sobre o tempo*, Editorial Estampa, 1990.

MALINOWSKI, Bronislaw, *Uma teoria científica da cultura*, Zahar, 1975.

MALRAUX, André, *The voices of silence*, Princeton Univeristy Press, 1990.

MAUSS, Marcel, *Ensaio de sociologia*, Perspectiva, 1999.

O sacrifício, Cosacnaify, 2005.

Sociologia e antropologia, Cosac & Naify, 2003.

MARX, Karl, *A questão judaica*, Boitempo, 40.

MAZOYER, Marcel, e Laurance Roudart, *História das agriculturas no mundo*, Unesp, 2008.

MONDZAIN, Marie-José, *Imagem, ícone, economia*, Contraponto, 2013.

Zižek, Slavoj, *Vivendo no fim dos tempos*, Boitempo, 2012.

MYERS, Fred, “‘Primitivism,’ anthropology and the category of ‘primitive art’” in *Handbook of material culture*, de Keane W. Tilley, SAGE Publications, 2006.

NOVAES, Adauto, *A crise da razão*, Companhia das Letras, 1996.

NUSSBAUM, Martha C., *Fragilidade da bondade*, Martins Fontes, 2009.

OBRIST, Hans-Ulrich, “Ed Atkins,” revista Kaleidoscope ed. 13 in kaleidoscope-press.com

O’HAGAN, Sean, “One step ahead” in *The Guardian*, 10/5/2009.

PANOFSKY, Erwin, *Idea: a evolução do conceito de Belo*, Martins Fontes, 1994.

PITTMAN, Holly, *Art of the Bronze Age*, The Metropolitan Museum of Art, sem data.

PLATÃO, *O Banquete*, Difel, 1986.

A República, Editora Universitária UFPA, 2000.

SAHLINS, Marshall, *Stone age economics*, Aldine Atherton, 1972.

SEXTO EMPÍRICO, *Outlines of scepticism*, Cambridge University Press, 1994.

SWANSON, Carl, “Francesco Vezzoli paints up ancient Roman busts” in *New York Magazine*,
28/10/2014.

THOMPSON, E. P., *Customs in common*, ed. Penguin, 1993.

TOMIE, Milena, “Ed Atkins” in *Art in America*, 3/1/2013.

VIEIRA, Trajano, *Três tragédias gregas*, Perspectiva, 2007.

WOLF, Eric, *A Europa e os povos sem história*, Edusp, 2009.

WOLFF, Francis, *Aristóteles e a política*, Discurso, 1999.