



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR

**O CORPO DO ANIMAL COMO OBJETO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
DESLOCAMENTO, APROPRIAÇÃO, EXPOSIÇÃO**

Brasília
2020

MARCO TÚLIO LUSTOSA DE ALENCAR

**O CORPO DO ANIMAL COMO OBJETO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA:
DESLOCAMENTO, APROPRIAÇÃO, EXPOSIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte
Orientadora: Prof^a Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro

Brasília
2020

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro, pela disponibilidade e atenção meticulosa durante todas as etapas da pesquisa.

Aos professores que aceitaram dedicar-se a essa investigação participando do exame de qualificação, no qual recebi valiosas contribuições, e da banca de defesa, Prof^a Dr^a Patricia Leal Azevedo Corrêa, Prof. Dr. Biagio D'Angelo e Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.

Ao corpo administrativo e docente do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - UnB, pelo empenho na condução do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

A todos os envolvidos na criação e manutenção do curso de Bacharelado Teoria, Crítica e História da Arte da UnB, que me impulsionou a chegar até aqui.

À minha família com quem sempre compartilhei o meu interesse pelas questões da arte.

Aos amigos e colegas que, em diversos momentos, ajudaram nas reflexões em torno dos problemas da pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho investiga as implicações para a arte contemporânea decorrentes da presença do corpo (ou de partes) do animal – apresentado sob a forma do que denominamos *animal-objeto* – apropriado pelos artistas da mesma maneira que as coisas em geral. O deslocamento dos animais do ambiente natural para o mundo (artificial) da arte, dada a intrínseca capacidade de gerar e causar controvérsias, ativa uma série de questões, inclusive, de ordem ética. E, ao serem exibidos, em instituições certificadas pelo sistema da arte, animais tornam-se efetivamente obras de arte. A partir desses três eixos – *deslocamento*, *apropriação* e *exposição*, a dissertação discute se o corpo do animal, nessa nova condição, distingue-se ou não dos demais artefatos tornados objetos de arte.

Palavras-Chave: animal; objeto; arte contemporânea; deslocamento, apropriação; exposição

ABSTRACT

The present work investigates the implications for contemporary art arising from the presence of the entire body or animal parts – presented in the form of what we call *animal-object* – appropriated by artists in the same way as things, in general. The displacement of animals from the natural environment to the (artificial) world of art, given by the intrinsic capacity to generate and cause controversies, activates a series of questions, including ethic issues. When exhibited, in institutions certified by the art system, animals effectively become works of art. Based on these three axes – *displacement*, *appropriation* and *exhibition*, it discusses whether the animal body, in this new condition, distinguishes itself from other real objects became objects of art.

Keywords: animal, object, contemporary art; appropriation; displacement; exhibition

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1. DO MUNDO NATURAL AO MUNDO DA ARTE: DESLOCAMENTOS DO CORPO DO ANIMAL	18
1.1. Uma nova forma de vida: passagem para a arte	18
1.1.1. <i>Ready-made</i> : operação deflagradora	21
1.1.2. Arte <i>animalista</i> ?	25
1.2. A recepção dos <i>animais-objetos</i>.....	29
1.3. Perturbações na relação entre a arte e seus objetos	40
1.4. Representação entre o mítico e o sagrado	45
1.5. Bestiário contemporâneo: experimentações no corpo do animal ...	50
1.5.1. <i>Fauna</i> incomum: <i>aggiornamento</i> dos antigos bestiários	53
1.5.2. Taxidermia: transmutação do animal	55
1.5.3. Dos zoológicos aos dioramas	61
1.6. Presença do animal: de tema pictural a objeto	63
1.6.1. Confronto com o <i>exótico</i> em territórios (então) remotos	65
1.6.2. Consolidação como modo pictórico independente	68
1.6.3. Da figuração a <i>animal-objeto</i>	71
1.6.4. Intensificação da presença do <i>animal-objeto</i>	76
CAPÍTULO 2. APROPRIAÇÕES: ANIMAIS COMO OBJETOS DE ARTE	78
2.1. <i>Era uma vez...</i> um <i>bode</i> , um <i>porco</i> e um <i>tubarão</i>	78
2.2. <i>Monogram</i> – o <i>bode</i>	80
2.3. O <i>porco</i> empalhado	87
2.4. O <i>tubarão</i>	94
2.5. Entrada definitiva do objeto	100
2.6. Abertura do campo estético	105
2.7. O corpo (do animal) em cena	111
2.8. <i>Animal-objeto</i> : sem indícios das funções originárias	117

CAPÍTULO 3. DESAFIOS DA EXIBIÇÃO DO <i>ANIMAL-OBJETO</i>	119
3.1. Olhar o <i>animal-objeto</i>	119
3.2. Animalidade <i>versus</i> Humanidade	125
3.3. Intervenções autorizadas	127
3.4. Estratégias de exposição	131
3.5. <i>Remake</i> : o <i>animal-objeto</i> revisitado	140
3.6. Ubiquidade ou a “onipresença” do <i>animal-objeto</i>	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
LISTA DE IMAGENS	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162

*These days it seems that every contemporary art exhibition
must have its animal, dead or alive*

Sarah Boxer

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata, em sentido lato, da presença¹ do animal na arte. Parte de obras que, inseridas no cânone nacional ou internacional, foram consagradas em épocas e circunstâncias várias. O exame desses trabalhos, em seus respectivos contextos, conduziu-nos à seguinte questão: que implicações o corpo do animal traz à arte ao ser tratado como objeto da mesma maneira que os demais artefatos apropriados pelos artistas. Sendo que essa *objetificação* se dá, até mesmo, pelo não questionamento da participação desses corpos – como a própria obra ou elemento articulador central em composições – desempenhando papel equivalente ao das coisas em geral, sem diferenciação entre itens industrializados do cotidiano ou refugos recolhidos da natureza. A admissão do animal como objeto – acompanhando a tendência de superação de suportes reputados tradicionais, privilegiando práticas já consagradas –, que tem sido responsável por causar diversas modalidades de perturbações e tensionamentos, ainda guarda potencial para testar limites e possibilidades da arte.

Ao longo da investigação, deparamos com uma infinidade de meios para dissertar sobre o tema, posto que, especialmente nos dias de hoje, a imagem do animal está por toda parte, seja corporalmente – o próprio animal vivo ou tecnicamente preservado (ou seus segmentos, incluindo despojos e excrementos) integrando obras de artistas em todos os continentes – ou em representações figurativas, como pinturas e esculturas, além de outras possibilidades visuais que englobam produtos fabricados em massa, da indústria cultural. A ideia, contudo, teve origem em trabalhos que privilegiam a fisicalidade empregando um rol numeroso de exemplares do reino animal, seguindo a mesma trajetória de experimentos artísticos *não ortodoxos* realizados sob o impacto de *novos* materiais, de inúmeras procedências, especialmente a partir da segunda metade do século XX.

¹ “Diz-se que uma coisa é dotada de presença quando ela exige do observador que a leve em consideração, que a leve a *sério* – e quando o acatamento desse requisito consistir simplesmente em estar-se *consciente* da coisa e, por assim dizer, em agir de acordo com essa condição”. (Fried, 2002, p. 136, grifo do autor)

Consideramos, todavia, que a determinação de reproduzir *artisticamente* animais se confunde com a própria História. O relato visual de variadas espécies – especificado sob a denominação *animalismo*, mencionada por muitos autores – perpassou épocas, tendo se plasmado (se o relacionarmos a alguns dos conceitos consagrados na história da arte) nos mais diferentes estilos, em uma pluralidade de escolas, bem como em vários movimentos. E um deles, pelo menos, fez alusão ao animal no próprio nome: Fauvismo, denominação dada ao grupo – do qual faziam parte, entre outros, Henri Matisse (1869-1954) e André Derain (1880-1954) – pelo crítico Louis Vauxcelles (1870-1943) que, ante obras exibidas pelos artistas em 1905, contendo cores fortes aplicadas de modo *selvagem*, chamou-os de *les fauves* [as feras]. A intenção do crítico, ao rotulá-los de maneira sarcástica, era menosprezar os pintores que, naquele momento, provocavam escândalo. Porém, o grupo, que expunha no Salão de Outono parisiense, incorporou a designação como sendo apropriada aos seus fins.

Na mesma intensidade do comportamento externado pelo crítico francês, a descaracterização de vocábulos que se referem aos animais para falar dos humanos perdura até os dias de hoje em diversas culturas. Amplamente utilizada em situações informais, a palavra *bicho*, por exemplo, é carregada de afetividade, enquanto *besta* e *fera* aparecem em um contexto depreciativo², de bárbaros, selvagens. Conteúdos semânticos relacionados ao tema também ajudam a esclarecer certos aspectos da conturbada relação dos homens com os animais (o que demandará, oportunamente, uma problematização desse nexo). Além disso, a *oscilação* terminológica em torno da noção do *animalismo* exige que nos dediquemos às nuances que envolvem o termo. Constatamos que não há dúvidas quanto à sua significação, atestada inclusive pelos lexicógrafos, embora essa formalização por si só não garanta sua difusão e reconhecimento, conquanto seja possível ratificar a regularidade da temática em um sortimento de meios, nos mais variados períodos.

Poucos anos à frente do aparecimento do Fauvismo, um movimento – *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul] – formado por residentes em Munique, atuante

² “*Bête* [palavra francesa que pode ser traduzida como *besta* ou *fera*, ou pela expressão *besta fera*] tem ainda outro sentido similar a seu equivalente português *besta*, o de ‘idiota’” (Nascimento, 2011, p. 123).

entre 1911 e 1914, atrelado ao expressionismo alemão, pleiteava uma visão particular de concepção artística, além de guardar forte conotação espiritual. Integrante do grupo – que incluiu nomes fundamentais da história da arte como Wassily Kandinski (1866-1944) e Paul Klee (1879-1940) –, Franz Marc (1880-1916), em suas telas de cores vivas, dedicava-se aos animais em comunhão com a natureza. Este era seu tema recorrente, retratando especialmente cavalos (motivo que sempre interessou aos artistas³) como uma verdadeira obsessão – ademais, é autor de artigo intitulado “Como um cavalo vê o mundo?”, no qual reflete sobre o seu ideal artístico. O escrito está inserido no volume *Teorias da Arte Moderna*, que compila textos teóricos que embasaram a arte do século XX. Sobre o pintor, Giulio Carlo Argan (1992, p. 316) nota que Marc “professa o misticismo e cultua a arte oriental; pinta apenas animais, não para estudar suas características, mas porque seus movimentos espontâneos lhe revelam uma naturalidade original perdida pelo homem”.

No ano seguinte à dissolução do *Der Blaue Reiter*, o francês Marcel Duchamp (1887-1968), que seria elevado à figura de proa da arte, desembarca em Nova York onde se apodera de expressão na língua inglesa – *ready-made* – para indicar uma nova categoria de objetos que, embora surgidos previamente em seu ateliê parisiense, permanecia inclassificada até então. A radical *invenção* duchampiana avançava naquilo que havia sido iniciado pelos cubistas quando tomaram *objets trouvés* [*objetos encontrados*] como base para a colagem. Ao adquirir um objeto ordinário – como o fez no ano de 1915, entre outras ocasiões, ao comprar numa loja de ferragens uma pá usada para remover neve, confeccionada em ferro e o cabo em madeira – e, a seguir, descontextualizando-o, nomeando-o (*In Advance of the Broken Arm*) e exaltando-o como um trabalho de arte em sua forma final, Duchamp introduz uma manobra que não mais cessaria: a anexação artística de artefatos de múltiplas proveniências, por mais inusitados que possam parecer. Uma ação pioneira que firmaria novos patamares no campo das artes visuais, tornando suas fronteiras mais

³ Para mencionar apenas uma dessas situações, nos anos 1970, quando a figuração estava sendo relegada por movimentos artísticos predominantes como a *Minimal* e a *Conceptual Art*, a pintora estadunidense Susan Rothenberg (1945-2020) alcançou grande repercussão elegendo como tema *cavalos* – dissociados da paisagem, enfatizando um viés abstrato –, na linha adotada por artistas da *Pop Art*, que se serviram dos objetos comuns para dar forma a uma pintura largamente reconhecida.

permeáveis: uma maleabilidade de limites que também iria aquiescer o recepcionamento do corpo do animal e de suas partes⁴ como objeto de arte.

Em certo sentido apaziguada pelo fato de vir sendo historicamente consolidada, a incorporação do animal como *coisa* na arte, nos moldes dos demais aparatos naturais ou manufaturados, tem sido capaz de ocasionar reações singulares de acordo com a conjuntura. Esse potencial é intensificado, sobretudo, na atualidade, quando as relações entre o humano e o animal se encontram mais assiduamente no foco de instâncias diversificadas, incluindo o poder judiciário. Percebe-se, entretanto, que o engajamento de animais vivos possui maior aptidão de ferir suscetibilidades, além de fazer emergir questões tratadas amiúde no campo da arte, como a dualidade vida-morte; animalidade-humanidade; primitivo-civilizado; bestial-domesticado; natural-cultural; racionalidade-irracionalidade; poder-submissão.

Para refletir sobre esse ponto, evidenciamos, entre outros, o evento rumoroso em torno do trabalho intitulado *Bandeira Branca* (2010), apresentado por Nuno Ramos na 29ª Bienal Internacional de São Paulo, contendo três urubus vivos que, segundo o planejamento inicial, seriam mantidos dentro de um enorme viveiro ao longo da mostra com duração de dois meses e meio – pretensão interrompida prematuramente por uma decisão da justiça determinando a retirada definitiva das aves.

A presença do animal em trabalhos de arte parece manter *per se* a vocação altercadora. De um modo geral, consegue ativar uma série de problemas que serão abordados com o apoio de conceitos operatórios – *deslocamento*, *apropriação* e *exposição* – desenvolvidos *separadamente* (sem desconsiderar as inter-relações existentes entre eles) nos três capítulos em que este trabalho se encontra estruturado. Tomamos essas definições para nos ajudar a dissertar sobre os mecanismos que possibilitam aos artistas transformarem corpos de animais em objetos de arte. Buscamos ainda, por meio deles, chamar a atenção para a escassez, especialmente em língua portuguesa,

⁴ Como exemplo desse uso, citamos o *Livro de Carne* (1977-8), obra em que o artista Artur Barrio (1945) utilizou vianda *in natura*, como se fossem páginas, e da qual o Centre Pompidou (Paris) adquiriu os cadernos preparatórios.

de bibliografia mais específica sobre o assunto. Em tempos recentes, a questão animal tem estimulado diferentes áreas do conhecimento em uma variedade de enfoques, e um grande número de aproximações fez-se necessário para levar adiante nosso intuito de investigar a transfiguração do corpo do animal resultante da passagem do estado natural para o *estado* de arte. Assim, para esclarecer a *engenharia* poética que se estabeleceu a partir das produções com essa estrutura, fomos obrigados a colacionar autores, incluindo fontes filosóficas.

Também, muitas obras de artistas de origens diversas foram convocadas – algumas delas vindo a serem consideradas *marcos*. E, apesar da relevância e das questões que desencadearam (e das que ainda suscitam), apresentam-se como documentos representativos, porém, não inaugurais das práticas artísticas que incluem o animal que, como se verá ao longo da pesquisa, são de difícil precisão. Da observação *in loco* de vários trabalhos aqui aventados (ou de suas documentações), contrapondo-os às referências teóricas, vimos que seria preciso, inicialmente, discorrer sobre como os animais passaram a frequentar o mundo *artificial* das obras de arte. Operação possibilitada por experiências que fizeram (e continuam fazendo) uso farto de espécimes em inúmeras manifestações, ensejando, até mesmo, incontáveis possibilidades de violações desses corpos que, em muitas situações, terminam por serem danificados (no caso dos taxidermizados); mutilados e até esquartejados (quando se trata de animais vivos).

Mais um problema é posto quando se verifica a introdução (ou seria *intromissão*?) dos corpos dos animais em dispositivos reconhecidos pelo sistema da arte – museus, galerias, bienais, feiras, acervos, coleções. Debateremos a legitimação das obras contendo animais que ao serem removidos para um espaço institucional certificado passam a usufruir de novo *status*. São várias as consequências desse *deslocamento* – conceito empregado não apenas no sentido mais frequente do vocábulo, de uma movimentação de caráter espacial, mas visando às transformações que afetam o estado dos animais submetidos pela pluralidade de escolhas dos artistas que elegem esses corpos como matéria-prima. Esses deslocamentos acontecem por meio de gestos expressivos que, além de renovarem o repertório plástico, forjando um novo vocabulário

formal, têm desafiado a fragilidade do senso comum sobre aquilo que nos habituamos a identificar como sendo arte.

Os procedimentos que iriam permitir a intervenção nos corpos de animais estão conectados a *modus operandi* inaugurado no século XVI, momento no qual se registra a inserção de seres naturais nos *Wunderkammern* ou gabinetes de curiosidades. E ainda que as práticas apropriativas tenham seu referencial emblemático nos *ready-mades*, é somente a partir da década de 1960 – quando assistimos à amplificação de exercícios que buscaram superar o discurso tornado convencional e não mais se encontravam respostas a teses, códigos e processos até então hegemônicos – que identificamos a consolidação de um ambiente que permitirá aos artistas expandirem as experimentações envolvendo o corpo dos animais. Nesse processo, cada exemplar sofre alterações para se adaptar e acolher a nova forma que lhes é imposta de acordo com a diversidade e as especificidades das proposições.

Embora essas formulações adotem como parâmetro atitudes dos modernistas em suas tentativas de rompimento (que, gostariam, fosse definitivo) com qualquer tradição – a partir da utilização de instrumentos *não-artísticos* –, para explanar sobre como se dá a *apropriação* de animais na arte, mesmo que várias outras obras tenham sido requisitadas ao longo da dissertação, fundamentamo-nos em três trabalhos paradigmáticos realizados da metade do século XX em diante, cada um tornado indispensável graças às suas reverberações. Com *Monogram* (1955-1959) – no qual aparece um bode [goat] –, o estadunidense Robert Rauschenberg (1925-2008) encaminhava-se rumo a um expediente que se banalizaria a partir de então: o emprego, em obras de arte, de animais mortos e taxidermizados.

Outro trabalho que ancora nossa análise – *Porco Empalhado* (1966) – foi inscrito por Nelson Leirner (1932-2020) e aceito como *obra* pelo júri (composto por figuras basilares da crítica de arte nacional) do 4º *Salão de Arte Moderna do Distrito Federal* e, a exemplo da época em que foi exposto pela primeira vez, prossegue em sua capacidade intrínseca de promover questionamentos. Nessa altura, torna-se imperativo abrir um parêntese para lembrar o falecimento do artista, aos 88 de idade, no dia 7 de março, enquanto entrávamos na fase final

da pesquisa. Em virtude de sua importância para o sistema nacional da arte, o seu desaparecimento, como não podia ser de outra maneira, foi lamentado e anunciado pela mídia especializada e pelos meios de comunicação tradicionais que enumeraram fatos e trabalhos de sua profícua trajetória, destacando entre o conjunto de sua produção o episódio da anuência ao *porco* como obra de arte no concurso brasileiro.

O terceiro trabalho consiste em um tubarão imerso em formaldeído dentro de um reservatório envidraçado fechado que, desde 1991, tem deixado marcas, por motivos profusos (muitos deles para além do artístico), na carreira do inglês Damien Hirst (1965), autor da obra nomeada *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [*A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo*]. Sem seguir uma ordem estritamente cronológica e enfatizando esses três trabalhos – nos quais coexistem ideias de apropriação e *ready-made* –, versaremos sobre as operações que viabilizaram e ainda possibilitam aos artistas o *investimento* em corpos de animais como objetos de arte. Em contínua expansão, os procedimentos apropriativos – que não visam apenas aos objetos, mas, também, às próprias imagens – têm possibilitado aos artistas contemporâneos redescobrirem e atualizarem práticas da história da arte.

Como quaisquer outras, as obras que se caracterizam pelos *animais-objetos* não prescindem dos canais clássicos de *exposição*. É no momento de sua exibição, quando ocorre o encontro com o público – especializado ou não, que estes trabalhos se completam ao terem desvelados sua forma e seu conteúdo, habitualmente, inquietantes. Desse modo, somos obrigados a tratar – o que faremos no terceiro capítulo – do olhar humano quando este se dirige ao animal tornado a própria obra ou parte dela e o papel do artista nesse contato. Bem como das singularidades da conflituosa relação homem-animal, que tangencia a relação entre as coisas e nós mesmos. Comentaremos sobre os conceitos humanidade e animalidade e, ainda, sobre como se deu a transição da animalidade para a humanidade, temática que interessou a diversos autores – entre eles, Georges Bataille – e coloca o artista no limiar de uma fronteira: a arte e os direitos dos animais.

Em alguma medida, essas questões por nós apontadas podem ser encontradas na essência de obras cujos autores são artistas que se apodera(ra)m de espécimes diversos em seus processos plástico-poéticos. E, assim, considerando as ideias colocadas e trabalhos artísticos com as especificidades descritas, discutiremos se o corpo do animal ao ocupar a nova posição que lhe é conferida se distingue ou não dos demais artefatos apropriados e tornados objetos de arte.



Antes de entramos no capítulo 1 e atermo-nos, mais detalhadamente, nos pontos da nossa reflexão, torna-se crucial, neste momento, fazer um desvio para chamarmos a atenção a um fato que não pode ser desconsiderado, pois tem mobilizado, além da vida social, econômica, cultural, todos os campos do conhecimento afetados pela pandemia da Covid-19, decretada pela Organização Mundial de Saúde em 11 de março de 2020.

Até o momento da finalização desta dissertação não havia sido determinada a origem do novo coronavírus (SARS-CoV-2). Tem-se especulado que o início da infecção possa ser algum espécime, na China, país que viu emergir os primeiros casos da doença no final de 2019. E a realidade que se impôs a partir do espalhamento do novo vírus por todo o planeta acrescentou novos enfoques à questão animal e a tópicos aludidos nas próximas páginas. Ao longo da pesquisa, são demandados aspectos transdisciplinares, importantes, como veremos, para situar a investigação sobre a presença do corpo do animal como objeto na arte. Entre eles, a globalização, cuja existência nos moldes como a conhecemos vem sendo posta em dúvida por especialistas que se dedicam às perspectivas econômicas da crise, embora haja quem duvide da profundidade das transformações que deverão resultar dos atuais acontecimentos.

Em artigo, no qual fala sobre os desafios impostos pela doença pandêmica aos espaços urbanos, Eduardo Domingues (2020, p. C2), doutor em

Direito da Cidade e professor da UNIRIO, destaca que, de acordo com o Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA), aproximadamente 60% das doenças infecciosas em pessoas são zoonoses. O autor alerta para “a destruição do ambiente natural” que “reduz os habitats de espécies isoladas e as colocam em contato com humanos, propiciando novos tipos de infecções”. Também faz observações sobre um fator favorável à transmissibilidade de doenças e à propagação de novas cepas de vírus: o aumento populacional de pessoas assim como o crescimento de rebanhos animais confinados.

Mesmo que a hipótese da ligação de algum espécime com o surgimento do novo coronavírus venha a se confirmar e apesar de o estamento intelectual vislumbrar *tendências* para as relações que deverão se estabelecer no período pós-pandemia, não nos será possível, nesse instante, conjecturar acerca de suas implicações em problemas que serão discutidos a seguir, como as interações de humanos com animais e vice-versa, seus efeitos sobre as questões poéticas que circunscrevem a produção coetânea de obras de arte marcada pela participação peremptória do corpo de animais (vivos ou mortos), bem como sobre o setor da cultura em geral, incluindo o sistema nacional e internacional da arte, suas instituições e eventos.

CAPÍTULO 1. DO MUNDO NATURAL AO MUNDO DA ARTE: DESLOCAMENTOS DO CORPO DO ANIMAL

1.1. Uma nova forma de vida: passagem para a arte

O propósito desta pesquisa é verificar se o corpo do animal ao ser tomado como objeto usufrui das mesmas prerrogativas de quaisquer outros artefatos tridimensionais incorporados pela arte. Ao longo do texto, adotamos a denominação *animal-objeto* para designar o corpo do animal e suas partes ou fragmentos (como pele, pelo, cabeças, asas, chifres, penas, garras e, até mesmo, vísceras e excrementos) utilizados pelos artistas – não importando as circunstâncias em que se encontrem (vivos ou mortos, taxidermizados ou não), na heterogeneidade das manifestações e em todos os meios disponíveis. Seja o *animal-objeto* o único elemento constitutivo de um trabalho ou esteja integrado a um conjunto, interessa-nos verificar como ocorre esse processo de *objetificação*, que se inicia paralelamente à transformação de materiais ordinários, naturais ou manufaturados, em objetos de arte.

A ideia de investigar a presença do animal na arte surgiu da observação, principalmente, de três obras (sobre as quais nos deteremos no capítulo 2) – contendo, separadamente, um *bode*, um *porco* e um *tubarão* – realizadas em décadas diferentes desde a metade do século XX e cujas repercussões são conhecidas até os dias atuais. Nelas, os espécimes já sem vida mantêm similaridade com a forma de quando ainda não haviam morrido por meio de técnicas de preservação, das quais a taxidermia é a mais popular. Da verificação dessa característica comum aos três, identificamos a necessidade de ampliar o escopo para adicionar à discussão as consequências impostas à arte também pelos animais vivos que fazem parte de composições ou são tidos como o próprio cerne de trabalhos.

Conforme a pesquisa avançava, tornou-se patente que para empreender o debate aqui proposto seria possível eleger, devido à sua ubiquidade, um sem número de obras – contendo *animais-objetos* – vinculadas ao que se convencionou chamar, na arte, de *contemporâneo* (utilizaremos aqui a

interpretação mais livremente aplicada ao termo para remeter a experimentações artísticas do presente ou de um passado próximo⁵ e não somente o seu sentido estrito, cuja acepção comumente empregada se associa a definições como simultaneidade ou coexistência).

Vimos também que seria exequível partir dos próprios animais, de incontáveis espécies, que já serviram aos propósitos dos artistas analogamente a produtos das mais diversas origens, desde aqueles mais assíduos – cães, aves, ovelhas, bois, vacas, cavalos, peixes – às aparições mais inusitadas, como baratas, moscas, aranhas, formigas, cobras, girinos e urubus. Essas constatações, por conseguinte, fizeram-nos perceber que a utilização de animais em obras de arte ultrapassa questões como autoria, geografia, linguagem, técnica, forma, interdisciplinaridade, categorização, em meio a uma variedade de preocupações conceituais e estéticas correlatas a muitos discursos contemporâneos associados ao ato da criação artística.

Quando o artista promove a passagem do animal da vida natural para “uma nova forma de vida – a vida de arte” (Canton, 2002, p. 76) e o corpo do animal é deslocado e assume essa nova disposição, que lhe é atribuída, são afetados aspectos de um conjunto mais extenso ligado à produção, recepção, divulgação e circulação de obras de arte. Fomentadoras de polêmicas em relação aos rumos das poéticas contemporâneas, obras que contêm *animais-objetos* são capazes de acionar uma série de questões de diferentes conformações.

⁵ Em artigo no qual propõe pensar um estado de “contemporaneidade”, Terry Smith – historiador da arte, crítico e artista (integrou ativamente o grupo conceitual *Art & Language*) – observa: “A ideia central histórica é proclamar que uma virada mundial da arte moderna à contemporânea foi preliminarmente configurada nos principais movimentos na arte tardo-moderna dos anos 1950 e 1960 na Euroamérica, e se tornou explícita no discurso do mundo da arte durante os anos de 1970 e 1980” (2017, p. 149). Mas, seguindo o autor, “diferentemente dos grandes estilos de arte dos séculos XIX e XX, essas mudanças da arte moderna à contemporânea não foram um fenômeno monopolizador que se espalhou para fora a partir de um centro predominante. Em vez disso, elas ocorreram em tempos diversos e de modos distintos em cada região cultural e em cada localidade produtora de arte” (p. 150). Adiante, Smith constata: “(...) o que é mais impressionante agora é a contemporaneidade de diferentes tipos de arte contemporânea, cada qual, se possui uma estética, possui sua própria, internamente diversificada” (p. 150). Texto escrito em 1989, “Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização” foi traduzido por Marco Pasqualini de Andrade e publicado na revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.

Durante o século XX e até o presente, tornou-se corriqueiro resgatar um objeto trivial (ou um grupo de objetos) de sua condição *ordinária* e alçá-lo a um *estado* de arte – ação perseverante em meio às ideias problematizadas na arte contemporânea, moldada, entre outras, por práticas destinadas “a deslocar modos habituais de trabalhar” (Foster, 2014, p. 21). Os deslocamentos, contudo, têm sido mais discutidos a partir do âmbito geopolítico desenhado pelo processo de globalização, que implica um intenso movimento seja de pessoas, informações, capitais, mercadorias, imagens, e, ainda, em nosso caso, de artistas e obras de arte – uma mostra de como o tema pode ser tratado de maneira transversal em uma multiplicidade de contextos. Aqui, tomamos o conceito *deslocamento* para expressar como os corpos de animais removidos do mundo natural para uma situação, por assim dizer, *artificial* e tornados objetos de arte repercutem em uma profusão de circuitos.

Mais do que uma simples movimentação em relação a um referencial, como a Física define o termo – uma variação na posição de determinado objeto –, o que seria insuficiente para a nossa análise, buscamos ampliar o entendimento da noção de deslocamento para nos ajudar a compreender os efeitos dos procedimentos envolvendo os corpos de animais. Começamos por reformular pergunta elaborada por Hubert Damisch (2016, p. 22), substituindo o tópico principal da indagação do autor – encerrado no vocábulo “estrutura” – pelo termo cuja concepção é o propósito do nosso questionamento: “O que significa um conceito como o de *deslocamento*, quando transferido para o domínio da arte?”.

Proposição cara ao filósofo – “Deslocar conceitos, é isso o que faço” (2016, p. 22) –, em sua obra, o autor admite a possibilidade de “aplicar a arte” (p. 31) a variados campos do conhecimento – à psicanálise, por exemplo – como “uma outra maneira de jogar com conceitos, de deslocá-los, de testar sua elasticidade...” (p. 31). Como ele igualmente afirma, a sua principal preocupação “consiste em transformar a visão” (p. 37), por meio do deslocamento de conceitos.

1.1.1. *Ready-made*: operação deflagradora

O dispositivo que ofereceu a base para o ingresso dos corpos dos animais em instituições reconhecidas pelo sistema da arte foi o *ready-made* de Marcel Duchamp, que, na análise de Arturo Schwarz (1987, p. 42), tem sua origem em um “processo de deslocamento” – como o próprio nome indica, relativo a objetos comuns produzidos em série. Antes, porém, esse deslocamento já vinha sendo experimentado na atividade do artista em nível verbal por meio de jogos de palavras que constituem, segundo o autor, com os *ready-mades*, “expressões de uma mesma atitude psicológica” (p. 42). Em seus trocadilhos, Duchamp “redime a palavra do lugar-comum e exhibe sua beleza por intermédio de um deslocamento mais ou menos abstrato” (p. 42).

André Breton (1896-1966) considerava os trocadilhos de Duchamp de “extrema importância” (*apud* Tomkins, 2013, p. 275), definindo características que distinguem os jogos de palavras, transposições de sons, brincadeiras e *nonsenses* arquitetados pelo artista. Ele destaca o “rigor matemático” que se fazia perceber por meio do “deslocamento de uma letra numa palavra, a troca de uma sílaba entre duas palavras etc.” (p. 275). Em meio a vários trocadilhos (dos quais muitos eram longos e complexos e alguns continham conotações libidinosas), Duchamp criou, por exemplo, *Lit et Rasures*, no qual critica, evocando *cama* e *rasuras*, a ideia de literatura (*Littérature* era o nome da revista *surrealista* editada por Breton). Schwarz (1987, p. 42) comenta: “Nesse caso, a palavra é removida de seu contexto lógico original e colocada inusitadamente em justaposição a algo diferente”.

A respeito dos objetos, de acordo com Schwarz, o deslocamento promovido por Duchamp está relacionado a dois contextos: o físico e o lógico. O primeiro, completado pela “mudança do ângulo visual a partir do qual o objeto é normalmente percebido e do isolamento do seu meio habitual” (p. 42). Enquanto “o deslocamento do contexto lógico usual é alcançado rebatizando o objeto, com o novo título isento de qualquer relação óbvia com o objeto, tal como esse é normalmente considerado” (p. 42). Alertando para o caráter “genérico em excesso” das definições que pretendem, mas não dão conta “de todas as variações e subgêneros passíveis de existência dentro do gênero principal do

readymade” (p. 45), Schwarz também intenta precisar o conceito duchampiano: “A grosso modo, o *readymade* pode ser definido como qualquer entidade comum e elaborada que, unicamente em razão de ter sido escolhida pelo autor, e sem sofrer *nenhuma* modificação, é consagrada como uma obra de arte” (p. 45, grifo do autor).

Embora sem denominá-lo com o termo pelo qual seria consagrado e somente viria a ser estabelecido dois anos adiante, após sua chegada a Nova York, Duchamp definiu o primeiro *ready-made* – *Bicycle Wheel* [Roda de Bicicleta] – em 1913, ainda em Paris. O uso de objetos manufaturados avançou no ano seguinte com *Bottle Dryer* [Porta-Garrafas] e seguiu adiante. Mas, é o famoso mictório invertido – *Fountain* [Fonte], de 1917 – assinado *R. Mutt*, seu pseudônimo na ocasião, o mais notório entre os *ready-mades*, ao qual foram dirigidas várias críticas e acusações. Em reação a essas manifestações, o próprio artista redigiu texto publicado de forma anônima, em maio daquele mesmo ano, na revista de vanguarda estadunidense *The Blind Man*, da qual era um dos editores.

O fato do Sr. Mutt ter ou não ter feito a *Fonte* com suas próprias mãos, não tem a menor importância. Ele a ESCOLHEU. Apanhou um elemento da vida comum, colocou-o de modo a eliminar seu significado utilitário sob o novo título e ponto de vista – criando um novo pensamento para aquele objeto. (Duchamp *apud* Schwarz, 1987, p. 46-47)

Entre as várias particularidades que podemos destacar do excerto duchampiano – apesar da brevidade, considerado o embasamento da teoria dos *ready-mades* –, ressaltamos a ênfase que ele dá ao termo “ESCOLHEU” (grafado em maiúsculas – CHOSE, no original), o qual vincula ao próprio ato criativo. Outro aspecto importante da citação é a referência ao desaparecimento da função usual do objeto, que, ao ser renomeado, por meio de um novo título, é também acrescido de novos significados.

Ao longo do século XX, e chegando aos nossos dias, a operação duchampiana teve vários desdobramentos contribuindo para que fossem

assentidos, não apenas obras contendo artefatos de toda qualidade e proveniência, mas, também, trabalhos realizados a partir do corpo do animal. Garantindo a introdução, bem como a permanência, do *animal-objeto* em ambientes consagrados pelo sistema da arte – legitimando, assim, o deslocamento, anteriormente assinalado, de uma vida finita para uma nova (e, supostamente, duradoura) vida: a *vida de arte*.

Os animais, entretanto, há muito se encontravam fora do *locus*, tendo em vista a transferência (de alguns espécimes, pois nem todos eram *autorizados* a frequentar esses lugares) para recintos privados. O *Wunderkammer* – gabinete de curiosidades ou quarto das maravilhas – era um desses locais, onde a permissão de entrada era dada segundo as singularidades (ou as excentricidades) das *maravilhas*. A inserção de animais nos *Wunderkammern*, que abordaremos mais adiante, impele-nos a pensar a conexão entre os trabalhos que contêm *animais-objetos* e as instituições que acolhem essas obras. Desde os precursores museus de história natural, onde animais continuam sendo exibidos sob várias estratégias; zoológicos e parques temáticos, passando ainda pelos circos.

A permanência dos animais nesses espaços – que provoca outros tipos de deslocamentos, de ordem ética, estética, psicológica e epistemológica – foi sendo *assimilada* e o impacto transgressor da operação, arrefecendo. Nessas novas condições, as referências naturais originárias restaram diluídas e as atitudes do espectador diante dos espécimes, nesses ambientes, sofreram alterações, reduzindo-se, entre outras, sensações de incômodo e de estranhamento⁶.

Tratando especificamente das coleções dos museus de história natural e suas reservas técnicas nas quais nos deparamos com uma “quantidade colossal de arquivos de bichos empalhados e dissecados, mantidos em vidros, gavetas, armários”, Marize Malta (2016, p. 2161) percebe que:

⁶ Em *Teoria da Vanguarda* (2012, p. 46), cuja primeira edição data de 1974, Peter Bürger lembra que o estranhamento era, para os formalistas russos, “o procedimento da arte” (grifo do autor): “(...) o choque do receptor se transforma no mais elevado princípio da intenção artística”. Contudo, atenta Bürger: “Hoje, se um artista envia a uma exposição um tubo de estufa, de forma alguma vai alcançar a intensidade do protesto dos *ready-made* de Duchamp” (p. 184-185).

Mais do que exemplos da natureza, tais acervos são importantes para compreender as formas como foram dados a ver, misteriosamente “reais” e esteticamente compostos ao olhar dos visitantes, procurando dissimular o processo que levou a estarem naquele lugar e daquela maneira. (Malta, 2016, p. 2161)

Desse modo, é preciso levarmos em consideração a rejeição – notada, em numerosas ocasiões pelos mais diferentes motivos, inclusive nos dias de hoje – a obras contendo *animais-objetos*, que exigem do espectador uma mudança de posição quando confrontados com esses trabalhos, que guardam a capacidade inerente de desorientar a realidade do espectador. Para Damisch (2007, p. 13), os conceitos sofrem deslocamentos, fazendo com que nós mesmos nos desloquemos.

O que me interessa numa obra de arte é como ela me desloca. É isto mesmo. Não podemos ficar no mesmo sítio. Se uma obra nos ocupa verdadeiramente, temos de começar por nos deslocar para ir ao seu encontro, para tentar entrar nela. (Damisch, 2007, p. 13)

Dito de outra maneira, o autor pretende nos alertar para a necessidade de superarmos as limitações impostas pela racionalidade e sobre a pertinência de enfrentarmos e rendermo-nos às sutilezas, excessos, subterfúgios ou, muitas vezes, à exuberância dos trabalhos de arte que apresentam ideias novas. Pois, a partir da recusa e da resistência, iniciais, a obras que agregaram coisas em geral (itens industrializados ou resíduos recolhidos na natureza) é que foram desarticuladas noções mais convencionais relacionadas aos objetos de arte, abrindo espaço para a entrada dos corpos de animais e seus fragmentos, de maneira irrevogável, em instituições já certificadas, possibilitando a sua *eternização* como arte.

1.1.2. Arte *animalista*?

A migração dos animais dos espaços naturais até sua introdução em locais consentidos pelo sistema da arte evidencia a transformação no *status* dos espécimes tomados pelos artistas por meio de operações apropriativas (às quais nos dedicaremos no capítulo 2), cuja origem remonta ao cubismo, embora os seus marcos se situem em meio aos já mencionados *ready-mades*. Para alcançarmos esse ponto, todavia, será necessário retroceder e dissertar (como faremos mais adiante neste capítulo), entre outras particularidades, sobre como se constituiu a iconografia marcada pela presença contundente de animais. É vasta a representação pictural com essa temática e, desde o princípio, reconhecemos formas esculturais representando animais, a partir de exemplares confeccionados em osso ou pedra. Mesmo assim, será imprescindível pontuar, ainda que de forma concisa – a lista seria demasiadamente extensa –, situações que nos proporcionam uma espécie de panorama dessa presença. Destacaremos, de modo não compendiário, exemplos determinantes do aparecimento e da consolidação da arte, dita, *animalista*, consignada por numerosos autores.

Banco de dados digital sobre artes visuais largamente acessado no país, a Enciclopédia Itaú Cultural dedica verbete à “pintura animalista”, no qual há menções ao “gênero animalista” da pintura. Por sua vez, o *Dicionário de Termos Artísticos*, de Luiz Fernando Marcondes (1998, p. 17), descreve como “animalista” o artista que tem animais como tema predominante, que corresponderia a *animaliers* ou *animal painter* (em inglês); *animalista* (espanhol) e *animalier* (francês). Ele também cataloga “estilo animalista”: cultivado nos trabalhos em metal por tribos nômades da Europa e da Ásia Central, cujos motivos ornamentais eram formas zoomórficas estilizadas, baseados na fauna conhecida.

Segundo Horst Waldemar Janson (1992, p. 255), autor de compêndio intitulado *História da Arte*, os exemplos mais antigos do “estilo animalista” são bronzes provenientes da província do Luristão, no território iraniano, e adornos de pastores nômades identificados sob a designação genérica *citas*, fabricados em ouro, encontrados na área correspondente à atual região meridional da

Rússia. Enquanto Julian Bell, no volume *Mirror of the World – A New History of Art (Uma nova história da arte*, na edição brasileira), alude ao *animal style* (2007, p. 57) – cuja versão literal é *estilo animal* –, traduzido por “estilo animalesco” (sic), que estaria nas origens da arte cristã (2008, p. 108).

Por seu turno, Artur Freitas, referindo-se à obra *Ambiente porcoral*, que consistia de um porco vivo – “Isso mesmo, um animal como objeto de arte” (2015, p. 262) – exposto no *IV Encontro de Arte Moderna* (1972), em Curitiba, afirma que o autor do trabalho, o artista João Ricardo Moderno (1952-2018), “dialogava com a vertente *animalista* da arte de vanguarda dos anos 1960 e 1970”⁷ (p. 262, grifo nosso).

Em obras lexicográficas, como o *Dicionário eletrônico Houaiss*, *animalismo* aparece significando “corrente artística que se caracteriza por tomar os animais como tema” e *animalista* enuncia o artista plástico “que se especializou em reproduzir animais”. O dicionário *Aulete Digital* é mais específico na definição deste último termo: que ou aquele que se especializou em pintar ou esculpir animais. Consta no dicionário *Aurélio*, concernente à forma vocabular *animalista*: “Diz-se de, ou artista plástico especialista em reproduzir animais”. Para citar o uso em outro idioma, a versão online do *Diccionario de la lengua española*, da Real Academia Española, registra termos idênticos com acepções semelhantes e acrescenta, como sinônimo, *animalístico*.

Contudo, mesmo que se trate de termo *dicionarizado*, portanto, fazendo parte do léxico, além de comunicado em diferentes línguas, faz-se indispensável chamar a atenção para as variações no emprego do termo *animalista* tencionando designar formas de expressão artística relacionadas a animais. Vê-se, por intermédio das situações listadas, que o vocábulo tem sido adotado para designar artistas que se dedicam à temática e – por extensão – acaba por abranger a própria experiência artística com essas características.

Não obstante projete uma intenção totalizante – sugerir todas as formas de arte nas quais os animais sejam os principais recursos –, constatamos a

⁷ Freitas (2015, p. 262) lembra que três anos antes da proposição de Moderno, Jannis Kounellis (1936-2017) “havia surpreendido o mundo da arte internacional ao amarrar dozes cavalos vivos numa galeria de Roma” (vide p. 108).

necessidade recorrente de os autores pronunciarem-se por meio de locuções: *pintura animalista*, gênero *animalista*, estilo *animalista*, vertente *animalista*. Essa maneira de proceder – com o uso de apêndices – acaba por restringir (e, às vezes, confundir) o alcance pretendido da conotação do termo. Concomitantemente, talvez, estejamos testemunhando tentativas para fixá-lo ou solidificá-lo como aludindo a um gênero artístico de imediata assimilação, como ocorre, por exemplo, com a *paisagem* – que se estabeleceu como um gênero pictórico largamente reconhecido ante a simples menção do nome e ao qual a representação de animais esteve, de início, atrelada.

Na ausência de um código de identificação comum (como no caso da *paisagem*), parece ter permanecido a necessidade de indicá-lo por meio de expressões. Mesmo na ausência de conflitos quanto à sua cognoscibilidade, essa peculiaridade em torno da designação do *animalismo* – representada pelas *flutuações* sofridas pelo vocábulo *animalista* – termina por revelar as dificuldades para se estabelecer como um gênero *emancipado* a prática artística determinada pelas poéticas que têm o animal em seu centro. Explicita também – em adição aos demais motivos abordados ao longo da pesquisa – ser este um campo da arte que não foi completamente mapeado. Mediante essa argumentação, e de modo a possibilitar fluidez ao texto, adotaremos, quando necessário, *arte animalista* para nos referirmos ao conjunto de procedimentos artísticos que retratam e/ou incluem os próprios animais, vivos ou mortos.

Oriunda das representações figurativas que buscavam reproduzir contornos formais dos animais, a *arte animalista* sofreu profundas alterações a partir do século XVII quando se assistiu à laicização de parte da produção pictórica e à transferência dos animais, por vezes, do segundo plano das telas para o lugar principal. Antes dessa época, como aponta Hugo Fortes (2016, p. 23), “o mundo natural (...) é ainda representado como um cenário para o desenrolar da vida humana, e suas plantas, animais ou minerais são apresentados como símbolos que remetem a conotações religiosas”. Também aludiremos a essa acepção simbólica atribuída aos animais ao longo da história, enfatizada pelo autor, sob a égide do misticismo, da magia e da religião.

Ao olharmos para um período histórico como a Idade Média, por exemplo, no qual se desenvolveram fórmulas que os historiadores da arte delimitaram, agruparam e periodizaram, classificando-as como fazendo parte de estilos denominados *românico* e *gótico*, vê-se que, além dos animais, criaturas fantásticas faziam parte do imaginário e mantinham funções decorativas e/ou de proteger e expulsar o mal. A despeito de sua origem ter sido assentada em épocas precedentes, verifica-se, daí em diante, a intensificação da circulação de breviários conhecidos como *Bestiários* – tomados como um gênero literário que faz da descrição dos animais (em seus aspectos físicos e comportamentais, sejam estes reais ou *inventados*, como é o caso de dragões e unicórnios) um meio para a elaboração de histórias cujo principal objetivo era disseminar princípios moralizantes. No presente, artistas de várias nacionalidades, com a utilização de uma grande quantidade de espécimes, também atuam reconfigurando corpos de animais. Ao *criar* animais *híbridos*, concebem um *animalário* particular, um zoológico fantástico ou uma zoologia mítica – construindo um verdadeiro catálogo de seres imaginários –, numa espécie de *aggiornamento* da noção dos antigos bestiários, como discutiremos adiante.

Acompanhando essas operações – reunidas sob o conceito *deslocamento*, primeira perspectiva por meio da qual investigamos as formas e as questões poéticas que sublinham a produção contemporânea de obras de arte caracterizada pela presença de *animais-objetos* –, trataremos de variadas situações nas quais os artistas têm subjugado os animais e seus corpos. Por meio de intervenções singulares, de acordo com processos de criação individuais, eles modificam a configuração natural dos espécimes, transformando-os em objetos de arte – conduta que vem motivando reações em diferentes escalas resultando, até mesmo, na interrupção de exposições e outras ingerências reportadas nas mais diversas localidades.

De episódios como esses, conforme veremos, é possível depreender que ao ser subordinada a algum programa diferente do artístico, tenha este cunho político, ideológico, moral, sexual, de gênero ou de qualquer outra natureza, a arte (*animalista*) acaba por ser destituída do potencial que lhe é intrínseco e relegada a um âmbito alheio ao seu.

1.2. A recepção dos *animais-objetos*

A recepção das obras contendo *animais-objetos* não tem sido constante e varia de acordo com as épocas e as circunstâncias. No caso de animais taxidermizados, de um modo geral e em variadas situações, como constatamos ao longo da dissertação, a incorporação do animal morto ou de suas partes vem sendo mitigada, sem que seja reputada tão constrangedora como a inclusão do animal vivo, esteja ou não enclausurado. Ainda assim, a capacidade de transgredir, promover rupturas e/ou controvérsias parece estar resguardada não importando o contexto. Quando o objeto em evidência é o animal vivo registram-se, notadamente, condutas contestatórias mais hostis em meio às diferentes manifestações de protesto que vêm sendo dirigidas a proposições artísticas, principalmente, nos anos recentes. Em muitos casos, apela-se à censura (suscitando até mesmo, entre os artistas, a instauração de autocensura), expressa em diversos níveis e cuja medida é dada pelas obras retiradas de exposições e as mostras interrompidas ou vandalizadas.

Para demonstrar esse tópico, podemos tomar inúmeros trabalhos de artistas de diferentes partes do mundo. Como Huang Yong Ping (1954-2019), cujo *Theatre of the World [Teatro do Mundo]* (1993) – uma gaiola escultural onde dezenas de insetos, répteis e anfíbios, coexistindo como em um ciclo natural, interagem, lutavam e chegavam a comer uns aos outros – foi exibido sem os animais vivos no Guggenheim Museum, de Nova York, em 2017, após petições e uma série de atos encetados por ativistas em defesa dos animais. A obra de Huang – que em sua trajetória trabalhou com animais vivos e outros *criados* por ele – não foi a única retirada, pela própria instituição museal, da coletiva *Art and China After 1989: Theatre of the World [China depois de 1989: Teatro do Mundo]*. Um vídeo e uma série fotográfica também foram removidos da mostra.

Dogs That Cannot Touch Each Other [Cães que não podem se tocar] (2003), de Sun Yuan (1972) e Peng Yu (1974) – vídeo disponível no site⁸ da dupla de artistas –, registra performance, de 2003, realizada em um museu de

⁸ Disponível em: <www.sunyuanpengyu.com>. Acesso: nov 2019.

Pequim, na qual oito cães da raça Pit Bull – amplamente conhecidos como animais de luta – foram colocados sob esteiras não motorizadas de frente um para o outro, presos por correntes, de modo que não pudessem se atracar (figura 1). Ao longo do vídeo, vê-se que são estimulados a correr em direção aos oponentes e, ao toque de um sino, são colocados painéis brancos entre os cães fazendo-os cessar os enérgicos movimentos, pondo fim à performance.



Figura 1. Sun Yuan e Peng Yu. *Dogs That Cannot Touch Each Other*, 2003, registro de performance

Já a série de fotografias intitulada *A Case Study of Transference* [*Um estudo de caso de transferência*] (1993-1994), de Xu Bing (1955), retrata performance (figura 2) na qual um casal de porcos é *tatuado* – com palavras sem sentido em caracteres chineses (aplicados sobre a pele da fêmea) e no alfabeto ocidental (sobre o macho), sendo utilizados carimbos – e, ainda, copula diante do público.

Na página do artista na internet⁹, sabe-se que, antes da performance, havia certa preocupação de que os porcos, por se tratar de ambiente inusual – uma sala de exposições –, ficassem nervosos e não executassem o ato. Mas, os animais permaneceram inabaláveis e prosseguiram com *grande entusiasmo*. Segundo o relato, “o que acabou sendo exposto não foi qualquer sensação de

⁹ Disponível em: <<http://www.xubing.com>> Acesso: nov 2019.

desconforto ou deslocamento por parte dos porcos, mas as limitações e a incapacidade de se adaptar da plateia humana”¹⁰.



Figura 2. Xu Bing. *A Case Study of Transference*, 1993-94, registro de performance

Essas situações fazem-nos perceber que desavenças da conflituosa relação do homem com o animal tornam-se mais explícitas quando se trata de animais vivos em obras de arte. O Guggenheim tomou a decisão de retirá-los, antes da abertura da mostra, em face das pressões, impelido por mais de 600 mil firmas colhidas em um abaixo-assinado digital que clamava por exposições *cruelty-free*¹¹ [*livres de crueldade*]. Embora esses mesmos trabalhos já tivessem sido exibidos, sem objeções, em países da Ásia, Europa e, até mesmo em outras cidades dos Estados Unidos. No Brasil não tem sido diferente.

Em 2010, Nuno Ramos (1960) levou à Bienal de São Paulo (25 de setembro a 12 de dezembro) a instalação *Bandeira Branca*, montada anteriormente, em versão similar, no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília (27 de maio a 20 de julho de 2008, como parte da exposição *Fala*). O trabalho

¹⁰ No original: “What ultimately was exposed was not any sense of discomfort or displacement on the part of the pigs, but the limitations and the inability to adapt of the human audience” (<http://www.xubing.com/en/work/details/395?year=1995&type=year#395>). Este trecho e os demais em língua estrangeira foram traduzidos pelo autor.

¹¹ Expressão cunhada por movimentos de direitos animais, usada, inicialmente, como um rótulo aplicado a produtos de consumo para identificar os quais não resultaram de testes feitos em espécimes.

(figura 3) compreendia um enorme viveiro no qual três urubus conviveriam durante a mostra paulistana no mesmo espaço onde havia esculturas de taipa de pilão em areia preta e caixas de vidro sonoras, que emitiam trechos de conhecidas canções brasileiras – uma delas homônima à obra. Uma rede de proteção envolvia o vão central do pavilhão, acompanhando as rampas sinuosas desenhadas por Oscar Niemeyer (1907-2012).



Figura 3. Nuno Ramos. *Bandeira Branca*, 2010, urubus vivos, rede de nylon, esculturas em taipa de pilão em areia preta, mármore, caixas de som, 29ª Bienal Internacional de São Paulo

Transmitir melancolia e outros sentimentos lúgubres, inspirando-se nos trabalhos de Oswaldo Goeldi (1895-1961) – que também tinha obras expostas na mesma edição do evento –, era parte da intenção do artista, conforme explicitado em variadas oportunidades. No folder que acompanhou a mostra *Fala*, em entrevista à Daniela Name, ele afirma:

O urubu é uma espécie de vira-lata de asas, carregando, no entanto, uma carga alegórica muito maior. É definitivamente, um signo da morte. Com certeza este trabalho tem muito do Goeldi,

não apenas pelos urubus, mas pelas formas de areia queimada, que lembram vagamente aqueles casarios angulados de tantos de seus desenhos e xilos, e também pelos postes. (Name, 2008, p. 5)

Antes dos urubus, em sua prolífica carreira, Ramos já havia se utilizado de outros animais, como burricos (vivos), na instalação *Vai, Vai*, em 2006; e um cão, que tinha sido atropelado, no *Monólogo para um cachorro morto*, de 2008. Em *Craca*¹² (1995-96) – peça de grande formato cuja segunda versão está instalada no Jardim de Esculturas do MAM-SP (a primeira havia sido exibida na 46ª Bienal de Veneza, quatro anos antes) –, o artista juntou restos de répteis, cobras, carcaças de macacos, jacarés, tartarugas, cachorros, ossos, esqueletos de cavalos e bovinos, além de enormes quantidades de peixes de variadas espécies, que foram fundidos em alumínio (figura 4).



Figura 4. Nuno Ramos. *Craca*, 1995-96, restos de animais fundidos em alumínio, 300 cm x 700 cm, Museu de Arte Moderna, São Paulo

¹² Referência a crustáceos marinhos de carapaça dura que, em geral, se fixam a rochas, corais, conchas, madeira e outros objetos flutuantes, como barcos e navios.

Bandeira Branca, na abertura (e antes mesmo da inauguração), tornou-se o trabalho mais comentado da 29ª Bienal – não por razões estéticas – e recolocou no centro do debate a presença de animais em obras de arte. Graças à capacidade peculiar de instigar e confrontar o observador, ou aqueles que se relacionaram com a instalação, a exposição dos urubus reativou diversos problemas que habitualmente assomam quando da participação de animais, particularmente, vivos em trabalhos de arte – sob a interferência de diversos fatores (incluindo extra-artísticos, entre eles, os de ordem ecológica e/ou ambiental) que atravessam o universo da arte contemporânea. Desse modo, a participação dos urubus na obra de Nuno Ramos reacendeu a polêmica que tem acompanhado a exibição de animais – seja como componente ou como a própria obra – em galerias, museus e demais espaços públicos e privados da arte. A instalação foi motivo de reclamações de cidadãos indignados, autoridades públicas, políticos e entidades protetoras de animais. Chegou a ser alvo de pichação¹³ e, menos de quinze dias após o início da Bienal, as aves foram retiradas, definitivamente, por decisão judicial, que ignorou as apelações e as justificativas de que se tratavam de urubus criados em cativeiro (os mesmos, inclusive, que já haviam estado em Brasília).

Diversas vozes levantaram-se contra e a favor. Mas, o foco do debate não era a obra em si ou as suas qualidades estéticas. A presença das aves – apesar de todos os cuidados, que incluíam a permanência de tratadores, alimentação adequada e o controle da intensidade sonora para não causar maiores incômodos – fortaleceu a discórdia. Ainda assim, o papel dos animais como parte integrante do trabalho também foi destacado. Em artigo, no qual discorre sobre os urubus e a pichação, pondera Lorenzo Mammì:

Numa obra de arte, (...), o animal é apenas ele mesmo. Para nós, acostumados a frequentá-lo apenas sob forma de hambúrguer ou sendo penteado na vitrine de um pet shop, uma presença tão nua é vagamente inquietante. Somos levados a transferir para ele um desconforto que provavelmente é apenas nosso. Mas se a destruição ou mutilação de uma obra de arte é

¹³ No dia da abertura para o público, a rede de proteção da obra foi cortada e a frase (em maiúsculas) “LIBERTE OS URUBU” (sic), com o uso de tinta branca, foi escrita em parte das esculturas. Em seguida, a mostra providenciou que a pichação fosse apagada.

determinada por motivações tão confusas e erráticas, é porque a obra é considerada irrelevante e arbitrária. Não se reconhece a ela o direito de nos incomodar. (Mammì, 2010, p. 3)

Cotidianamente, grupos de ambientalistas denunciam que animais são aprisionados e submetidos às mais diversas formas de tortura em laboratórios e instalações industriais, muitas delas responsáveis por fabricar, entre outros, os alimentos processados apontados por Mammì. E variados setores, certamente, pressupondo as especificidades que envolvem a questão animal na atualidade, talvez esperassem dos artistas um desempenho exclusivamente na linha do *ativismo* – consideradas as práticas artísticas que se querem políticas ou práticas políticas que buscam sustentáculo na arte (Chaia, 2007, p. 9). Sendo que muitos deles atuaram – um dos mais conhecidos é o alemão Joseph Beuys (1921-1986), que ajudou a fundar o Partido Verde do seu país – e outros ainda se posicionam ativamente a favor de causas que envolvem os direitos dos animais.

Entre os artistas atuais engajados na causa animal, citamos a inglesa Sue Coe (1951) e a premiada fotógrafa alemã, residente no Reino Unido, Britta Jaschinski (1965). Além do nova-iorquino Mark Dion (1961), que se autodescreve como um “naturalista amador”. Tendo como ponto de partida os dioramas¹⁴ dos museus de história natural, ele cria instalações (figura 5) nas quais, em meio a vários procedimentos, “coloca suas gaivotas no *verdadeiro* habitat: montes de lixo e aterros sanitários”¹⁵ (Marbury, 2014, p. 105, grifo do autor). E, muitas vezes, mesmo que a militância se dê em outros contextos, diferentes obras de arte acabam por despertar para temas ambientais¹⁶.

¹⁴ Vide p. 61.

¹⁵ “places his seagulls in their *true* habitat: trash heaps and landfills”.

¹⁶ Caso de *Fin de siècle* (1990), instalação do grupo canadense General Idea (atuante entre 1968 e 1994), exposta na 24ª Bienal de São Paulo (1998) – contendo três focas de pelúcia em um ambiente com folhas de isopor que simulavam geleiras. Definida como sendo sobre a pandemia da Aids, foi interpretada como um pedido de atenção à espécie que, naquele período, corria sérios riscos em algumas partes do mundo.



Figura 5. Mark Dion. *Landfill* [Aterro sanitário], 1999, técnica mista, Museum of Contemporary Art San Diego, EUA

Contudo, conforme observa Mammi (2010, p. 3), a arte está intimamente ligada a nichos de transgressão que, com o passar do tempo, são apropriados pelo *mainstream*.

Na medida em que a sociedade perde a capacidade de transgredir a si mesma, de criticar seus procedimentos e valores, obras de arte que não caibam em categorias claras ou princípios já estabelecidos passam a ser vistas como provocações vazias. Em compensação, criam-se nichos de transgressão estandardizada, que não chegam a questionar valores universalmente compartilhados, mas apenas se instalam dentro deles, num lugar previamente destinado à rebeldia. (Mammi, 2010, p. 3)

Essa condição pode ter sido o motivo de a obra *Bandeira Branca*, naquele momento, ter despertado tantas paixões. Segundo o autor, especialmente a

partir do modernismo, a arte “é a construção de um consenso sobre algo que não é óbvio de antemão” (p. 3). E a exposição de obras de arte nas quais animais estão presentes, que discutiremos no capítulo 3, parece estar sempre a ponto de contrariar os valores vigentes. Ampliando a discussão para o âmbito das demais práticas da cena artística, podemos apontar o cinema como um meio que, aparentemente, tem encontrado justificativas, largamente aceitas, para reduzir o impacto do *uso* que é feito dos animais em suas produções. Em concordância com este argumento, em filmes cinematográficos ou publicitários, salienta Mammi, os animais estariam representando – “ali o bicho está atuando” (p. 3) –, enquanto em trabalhos de arte o que se vê é a presença integral daqueles *animais-objetos*, sem se valer de qualquer subterfúgio.

Nuno Ramos também se manifestou sobre a proibição dos urubus, alertando para aspectos que foram empalidecidos pela polêmica e, desse modo, fizeram parecer que o trabalho tinha um caráter meramente ecológico e não atuava na direção poética pretendida pelo artista¹⁷, fundamentada na obra goeldiana. Reconhecido, por outro lado, como literato, ele sempre dedicou especial atenção àquele artista. Seu primeiro texto de cunho ensaístico, em 1994, foi devotado ao gravador e desenhista, cujos temas incluíam a solidão e o abandono, em meio a vários assuntos. Ramos também o homenageou com as mostras *Para Goeldi I* (1996) – onde, entre as esculturas, havia um urubu impresso em areia e silicato – e *Para Goeldi II* (2000). Com outros projetos nos quais exalta o artista, voltou a lembrá-lo com a série *Mocambos*, para o Clube de Gravura do MAM-SP, em 2003.

A criminalização – com grande alarde – da instalação *Bandeira Branca* foi ainda uma espécie de prenúncio do que aconteceria nos anos seguintes no Brasil, quando a arte se tornaria o foco de diversas querelas que culminariam com a descontinuidade e fechamento – entre outras intervenções – de exposições. Dois desses episódios, de bastante repercussão, até para além das fronteiras do país, ocorreram no ano de 2017.

¹⁷ “A obra tinha um elemento de pessimismo, elemento de uma beleza sombria, de um peso (...)”, respondeu Ramos, quando indagado sobre o “empobrecimento interpretativo” do trabalho. (Cavalcanti, 2012)

Um deles foi o cancelamento da coletiva *Queermuseu - cartografias da diferença na arte da brasileira*¹⁸ – em meio a várias demonstrações de intolerância de grupos (principalmente) atuantes nas redes sociais –, menos de um mês após a abertura (ocorrida em 15 de agosto) no Santander Cultural de Porto Alegre (RS). Foram várias as acusações, entre as quais, apologia à zoofilia. A denúncia reportou-se especificamente à pintura *Cena de Interior II* (1994), da artista Adriana Varejão (1964). Na tela, em meio a outras ilustrações de práticas sexuais, aparecem duas figuras masculinas com uma cabra.

Outro evento notório foi a incriminação da performance *La Bête [A Besta]* de Wagner Schwartz (1972), apresentada durante a abertura do *35º Panorama da Arte Brasileira* (MAM-SP), no dia 26 de setembro. Na ocasião, Schwartz, despido, manipulava réplica de um dos famosos *Bichos*¹⁹, objetos articulados de Lygia Clark (1920-1988), ao mesmo tempo em que os presentes eram convidados a fazer o mesmo (emulando o objeto) com o corpo do artista. Havia sinalização sobre nudez artística na sala e a obra não tinha conteúdo erótico, mas, o fato de uma criança – devidamente acompanhada e supervisionada pela mãe – ter tocado o pé do artista gerou uma verdadeira *onda de histeria* (Bentes, 2017). Schwartz e a instituição, entre inúmeros adjetivos depreciativos, foram tachados, em tom ameaçador, inclusive por autoridades de vários níveis, como pedófilos.

Sete anos antes desses acontecimentos, já chamando a atenção para a emergência de um debate sobre a questão, Lorenzo Mammì vaticinava: “Vivemos numa época da regra, a sociedade está se enrijecendo em oposições simplórias. A arte incomoda mais, quando for boa, porque não há regra onde caiba” (2010, p. 3).

Por sua vez, Nuno Ramos (2010, p. 5), argumentando que da arte “emana um signo aberto, para isso foi inventada, para que fanatismos (...) não circunscrevam completamente o possível da vida”, evocou artistas como Beuys,

¹⁸ Um ano depois, a exposição foi remontada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, possibilitada por uma campanha de financiamento coletivo. Contudo, a polêmica prosseguiu e os organizadores, acatando proposta do Ministério Público, mantiveram classificação indicativa de 14 anos para adolescentes acessarem a mostra desacompanhados.

¹⁹ Vide p. 93.

Jannis Kounellis, Hélio Oiticica (1937-1980), Nelson Felix²⁰ (1954), Tunga²¹ (1952-2016) e Cildo Meireles²² (1948) que, em momentos e disposições diversas, se utilizaram de animais em suas instalações.

Provavelmente o trabalho de Beuys que inclui um coiote ("I Love America and America Loves Me") seja, sem nenhum favor, uma das mais importantes obras de arte do século 20. "Tropicália", de Hélio Oiticica, que tem araras vivas em seu interior (curiosamente, exposta há poucos meses [20 de março a 23 de maio de 2010], com as aves, no prédio do Itaú Cultural de São Paulo, na avenida Paulista, sem despertar qualquer polêmica), é um trabalho fundamental para a compreensão do que somos e do que queremos ser. Negar o que estes artistas conseguiram com seus trabalhos – uma oxigenação radical de nosso imaginário – tratando-os como criminosos certamente seria regredir a épocas de triste memória. (Ramos, 2010, p. 5)

E, ratificando que a legislação ambiental brasileira havia sido rigorosamente atendida no caso de *Bandeira Branca*, Ramos (2010, p. 5) exigiu coerência daqueles que são contra “bichos em cativeiro”. Para ele, esses teriam de, entre outras atitudes, partir para o vegetarianismo total, exigir o fechamento de zoológicos e locais de prática do hipismo, por exemplo, além de promover uma “requalificação geral” nas relações com os animais domésticos.

Mas, mais do que coerentes, gostaria que fossem suficientemente democratas para aceitar que nem todos pensem como eles, nem todos se deem o lugar de xamãs, em contato íntimo com os desejos e sensações dos animais, e que dentro das regras públicas legais de cada país o acesso a esses animais possa se dar sem histeria nem calúnias. (Ramos, 2010, p. 5)

²⁰ Uma das intervenções do artista – parte da *Série Gênese* (1988/1991), na qual realiza enxertos de *corpos estranhos* em seres dos reinos animal e vegetal – consistiu em incrustar no osso de um dos membros de um cão, por via cirúrgica, uma pequena escultura de Buda, feita em ouro.

²¹ Vide p. 60.

²² Além de um pássaro em um de seus trabalhos mais conhecidos – *Desvio para o vermelho* (1967) – e outras aves vivas em ação nos anos 1970 (vide p. 41), o artista usaria toneladas de ossos – tíbia e fíbula (antes chamado perônio) de boi – nas obras *Missão / Missões (Como construir catedrais)*, de 1987, e *Olvido* (1987/1989), uma variação da primeira, para evocar a história colonial de devastação e de mortes dos povos originários em territórios ocupados (inclusive por rebanhos bovinos) a partir das incursões missionárias.

1.3. Perturbações na relação entre a arte e seus objetos

Fatos como os descritos anteriormente têm contribuído para intensificar a potencialidade de trabalhos contendo *animais-objetos*, potencial este também ratificado pela história da arte – inclusive, pelo que ainda não foi completamente explicitado sobre a questão. Na conjuntura atual, quando crescem exponencialmente as preocupações com a proteção da biodiversidade e do meio ambiente, a assiduidade de animais na forma de objetos, como visto, tem ativado limites cujos reflexos alcançam a liberdade de criação, alvo de ataques de origem difusa. De igual modo, assistimos a uma mudança comportamental em vários setores nos quais, tradicionalmente, parecia estar assegurada a presença de animais, como circos, parques temáticos e zoológicos, e, particularmente, em museus que também funcionam como centros de pesquisa.

Com exceção de animais de estimação – obedecendo aos ditames da legislação –, a permanência de animais fora do habitat não tem sido comumente tolerada e o aprisionamento, um costume execrado. A ideia, quando se trata da manutenção de animais vivos em cativeiro, é tornar esses locais o mais próximo do ambiente natural²³. Nos dias de hoje, particularmente, torna-se imprescindível levar em conta que os animais alcançaram um novo *status*, passando a ser considerados *membros da família*: um giro (contínuo e radical) na condição (primitiva e marginal) de fontes de alimentação e vestuário e de meros instrumentos de serviço e transporte, para o qual estavam sempre disponíveis.

Essa condição, podemos afirmar, *parental* não é atribuída aos animais somente por seus proprietários²⁴, de forma consuetudinária, mas por sentenças judiciais, como a do Tribunal de Justiça de São Paulo determinando, em 2018, que a guarda de animais de estimação, em virtude de separação de casais,

²³ Embora, sejam alvo de inúmeros questionamentos, pelos danos causados, o chamado turismo animal que prevê o contato direto com espécies selvagens. A revista *National Geographic*, em sua edição de junho/2019, aborda o tema em reportagem intitulada “The hidden cost of wildlife tourism” (<https://www.nationalgeographic.com/magazine/2019/06/global-wildlife-tourism-social-media-causes-animal-suffering/>). Na edição brasileira, “A face oculta do turismo animal”.

²⁴ Uma maior proximidade com (determinadas) espécies animais não é exclusiva da contemporaneidade. Na época medieval, por exemplo, nota Tom Shippey (2019), as pessoas viviam muito mais próximas dos animais do que a maioria de nós nos dias de hoje (“Medieval people lived in much closer proximity to animals than most of us do today”).

deverá ser definida pelas varas de família, com a aplicação do Código Civil por analogia. A causa também já chegou a instâncias superiores como o Superior Tribunal de Justiça (STJ). Há ainda, no Congresso Nacional, matérias sobre o tratamento que deve ser dispensado aos animais, inclusive equiparando a legislação brasileira à de países como Alemanha e Suíça.

No Brasil, no âmbito jurídico, a questão está dividida em três linhas: a que os compreende como sujeitos de direito *despersonificados*, porém, vedando o seu tratamento como coisa; uma que concede aos animais o *status* de pessoa, e outra defendendo que os animais devem prosseguir existindo como objetos. Também, surgiu a ideia de autorizar, nos cemitérios públicos paulistanos, que forem entregues à iniciativa privada, a construção de locais específicos para enterrar e cremar animais domésticos. No Distrito Federal, foi aprovada a criação de um serviço de urgência veterinária para atender animais acidentados, nos moldes do Serviço de Atendimento Móvel de Urgência (SAMU).

Mas, ainda que as normas legais venham sendo seguidas à risca, o que, aparentemente, eliminaria as inquirições jurídicas, pressões de outras áreas – em especial de entidades e movimentos de proteção aos animais – são uma constante. Entretanto, embora convivendo com essa crescente oposição, vê-se que os artistas têm resistido e encontrado maneiras de escapar às restrições: temos testemunhado, ao longo dos anos, uma profusão de ocasiões, em eventos de natureza artística, nas quais os *animais-objetos* estão incluídos.

Essa inclusão ocorre nas mais variadas circunstâncias que compreendem, até mesmo, quadros de maus-tratos e violência extrema, como evidenciado na emblemática *ação* intitulada *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* – realizada em abril de 1970 durante a abertura da manifestação *Do Corpo à Terra*, em Belo Horizonte –, na qual o artista Cildo Meireles queimou galinhas vivas (figuras 6 e 7) em memória aos presos por motivos políticos e às vítimas da ditadura militar (Morais, 1995, p. 33), “em clara alusão à onda de repressão e tortura vigentes” (Amaral, 2006, p. 326).



Figuras 6 e 7. Cildo Meireles. *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*, abril de 1970 (registro de ação), estaca de aproximadamente 2,5 m de altura, pano branco, termômetro clínico, dez galinhas vivas, gasolina, fósforo, Belo Horizonte

A utilização de animais como parte essencial de obras – mesmo as de caráter efêmero – que acabam alcançando projeção por comportar um considerável grau de radicalidade acarreta novos rumos à prática, transcendendo o atributo *artístico* conspícuo das propostas que possuem essa particularidade. E a resposta do público a trabalhos como o que foi proposto por Meireles tem se revelado cambiante. Recorda o artista: “A reação das pessoas foi muito diversa, alguns ficaram furiosos, outros estavam indignados...” (*apud* Amaral, 2006, p. 326). Já o crítico Frederico Moraes, ao fazer uma revisão da manifestação *Do Corpo à Terra*, por ele organizada, traz à lembrança que

O ritual de queima de galinhas vivas executado por Cildo Meireles foi condenado por deputados, em discursos inflamados, durante o almoço que precedeu a entrega de Medalhas da Inconfidência²⁵, em Ouro Preto, durante o qual, aliás, se serviu frango ao molho pardo. (Moraes, 2004, p. 120)

²⁵ Aracy Amaral (2006, p. 326) ressalta que a realização de *Totem-Monumento ao Preso Político* “se dá exatamente em período que os militares queriam resgatar a imagem de Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes – como um herói nacional (...)”.

Mas houve também, na ocasião, quem demonstrasse de modo surpreendente apoio ao trabalho, segundo recapitula o próprio artista:

(...) Eu me lembro que, durante a inauguração, após a queima daquelas galinhas, uma pessoa veio falar comigo, me felicitando pelo trabalho e dizendo que tinha entendido perfeitamente o que eu estava dizendo, que era solidário à ideia, e essa pessoa era o presidente da Sociedade Protetora de Animais, de Minas Gerais (...). (Meireles *apud* Lima, 2005, p. 123-4)

Na época da ação encabeçada por Meireles, o austríaco Hermann Nitsch (1938) e seu grupo de ativistas faziam *happenings* e rituais que eram encerrados com um grande derramamento de sangue: jogavam as vísceras dos animais escorchados sobre o público (Morais, 1995, p. 33). O sacrifício de animais, ação recorrente no Teatro das Orgias e dos Mistérios – coletivo que contabilizou cerca de cem performances entre os anos 1960 e 1990, do qual Nitsch era líder –, o levaria à prisão em seu país e no Reino Unido. Mais recentemente, o artista chileno-dinamarquês Marco Evaristti (1963) posicionou liquidificadores ligados na tomada cada um contendo água e um peixinho dourado. Os visitantes da instalação, realizada no ano 2000 e nomeada *Eyegoblack*, poderiam, se desejassem, ligar o aparelho e *triturar* o animal vivo – o que foi feito algumas vezes (BBC Brasil, 2000).

Experiências como essas – aqui focadas como legitimadoras de pesquisas artísticas com a utilização de animais, para além dos posicionamentos dos seus autores – têm feito com que problemas de cunho ético sejam trazidos à tona, sobretudo, neste momento no qual a questão animal está em evidência e tem estimulado o inter-relacionamento de matérias de várias áreas do conhecimento como as ciências humanas e as ciências biológicas. A atração pelo tema incentiva, inclusive, o surgimento de novos espaços de investigação acadêmico-científica que, entre outros enfoques, põem em xeque o antropocentrismo. Caso, por exemplo, dos “Estudos Animais”, disciplina difundida com bastante interesse nos Estados Unidos e em países da Europa.

No Brasil, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) tem se destacado como um polo de pesquisas nessa área. Estudiosa da Zooliteratura – um desses campos postos em relevo pelo interesse crescente no tópico –, Maria Esther Maciel, à época professora da instituição, ao apresentar o livro *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica* – uma das raras obras que, no país, abordam com profundidade o assunto, inclusive mencionando aspectos ético-estéticos –, avalia que não apenas preocupações ecológicas movem a sociedade contemporânea, mas, também, “uma tomada mais efetiva de consciência (...) dos problemas ético-políticos que envolvem nossa relação com as demais espécies viventes” (2011, p. 8).

Não são poucos os escritores/artistas que hoje têm explorado, sob um enfoque liberto das amarras alegóricas, diferentes categorias do mundo zoo. Feras enjauladas nos zoológicos do mundo, animais domésticos e rurais, bichos de estimação, seres vivos classificados pela biologia, cobaias de laboratórios, animais confinados e abatidos em fazendas industriais, espécies em extinção têm ocupado, cada vez mais, um visível espaço em livros, telas de cinema, palcos e salas de exposição. (Maciel, 2011, p. 8)

Mesmo compreendendo que essa visibilidade se dê na atualidade, impõe-se considerarmos que o registro *artístico* de animais se reporta às origens da própria história e da história da arte. Pelos mais diferentes motivos, a recorrência dessa temática está assinalada entre distintas populações, sejam ocidentais ou orientais, fato que dificulta uma periodização dessa representação. No entanto, é possível depreender da história da arte como se estabeleceram iconografias identificadas sob a denominação *animalista*.

1.4. Representação entre o mítico e o sagrado

A representação figurativa de animais tem como advento a chamada pintura animalista, datada da pré-história e registrada em variadas localidades, cujos referenciais são exemplares da arte rupestre encontrados em cavernas situadas em países inseridos no território hoje conhecido como Europa. Contudo, em dezembro de 2019, foi divulgada pela revista científica *Nature* – notícia amplamente difundida pela imprensa mundial – a descoberta, em uma caverna da ilha de Sulawesi (Indonésia), daquelas que seriam as pinturas rupestres mais antigas produzidas pelo *homo sapiens*. Com cerca de 44 mil anos, teriam, no mínimo, 4 mil anos a mais que suas congêneres europeias – ainda assim ambos registros remontam ao paleolítico superior, período a partir do qual a recorrência do tema passou a ser notada entre todos os povos (inclusive nômades) e em diversas épocas.

Para especificar como multiplicou-se a iconografia de motivos relacionados às formas animais – das cavernas da Europa ao Egito; na Grécia; em Roma; no Oriente e nas Américas, assim como nos demais continentes –, mesmo sem seguir uma cronologia linear, precisamos retroagir na história e enumerarmos algumas, mas significativas, situações que adquirem valor de exemplo. Também é necessário levar em conta que, apesar da intenção propiciatória primordial – atrelada à sobrevivência – vir a ser posteriormente abandonada com a elevação de (certos) animais à categoria de divindades, restou preservado, nessa nova formatação, o entendimento destes como seres misteriosos e possuidores de *poderes* graças a muitas faculdades como a possibilidade de voar, a força, a velocidade ou a capacidade divinatória, entre outras propriedades.

Magia e religião foram fatores que contribuíram para a fixação da imagem dos animais (que apareciam ainda em padrões ornamentais, como sublinhado anteriormente). Nessas dimensões – sagrada e/ou mítica –, os animais desempenharam uma função central. John Berger (2009, p. 4) argumenta que se trata de continuar projetando uma atitude que se estende através dos séculos “supor que os animais entraram na imaginação humana pela primeira vez como

carne, couro ou chifre”. Para o autor, os primeiros animais povoaram a imaginação dos seres humanos como mensageiros e portadores de promessas. Para exemplificar sua assertiva, cita a domesticação do gado que não teria se dado meramente pela perspectiva de obtenção de alimento, pois estes seriam detentores de funções mágicas, tanto de oráculos quanto sacrificiais²⁶. E essas escolhas não ocorriam por acaso.

Tomando, inicialmente, a antiga civilização egípcia vemos que esta transitava em meio a uma tessitura que separamos entre religião e magia, combinando elementos legitimadores de seus ideais, a partir da sua própria escrita. Considerada uma espécie de linguagem dos deuses, a escrita hieroglífica estava fortemente ligada à natureza, com expressiva participação dos animais. Dotados de saber zoológico, os egípcios apuseram a essas divindades características do comportamento animal para as quais não encontravam conexões com causas racionais – portanto, ligadas ao sobrenatural. Animais de diversas espécies (a lista é extensa), como répteis, aves, caninos, felinos, peixes e até mesmo insetos, serviam de receptáculos dos deuses. Alguns, contudo, eram considerados sagrados, como o boi Ápis – que simbolizava a fecundidade e a fertilidade. Além disso, havia variados quadros de antropozoomorfismo – como o deus dos mortos Anúbis, que tinha o corpo humano e a cabeça de um chacal; e Thot, deus da escrita, que havia criado os hieróglifos, apresentado por meio da fusão do pássaro íbis com uma forma humana ou de um babuíno –, embora a representação híbrida e fantástica das deidades não tenha sido exclusiva do Egito.

Nos impérios mesopotâmicos, por exemplo, eram encontrados deuses androcéfalos em formato de touro e esfinges aladas (figura 8), além daqueles com cabeça de águia. As localizações das representações dessas entidades – entradas das cidades ou de palácios – atestam seu caráter apotropaico, bem além do meramente decorativo.

²⁶ “Yet to suppose that animals first entered the human imagination as meat or leather or horn is to project a nineteenth-century attitude backwards across the millennia. Animals first entered the imagination as messengers and promises. For example, the domestication of cattle did not begin as a simple prospect of milk and meat. Cattle had magical functions, sometimes oracular, sometimes sacrificial”.



Figura 8. *Taureau androcéphale ailé* [Touro androcéfalo alado], 721-705, Museu do Louvre, Paris

Na Grécia e Roma antigas, a coruja denotava, essencialmente, a sabedoria; e a águia era o emblema do poder imperial romano. Na mitologia grega, havia o guardião do mundo inferior, um cachorro de três cabeças (Cérbero); a pomba, simbolizando o amor; as deusas aladas; a abelha associada à fertilidade; além da Medusa e das Harpias – que fundiam características femininas com garras de abutres. Enquanto o Minotauro estava relacionado às paixões animais presentes nos humanos. Entre os povos escandinavos, o javali indicava a guerra. No império asteca, onde também foram identificadas representações metamórficas, predominava, junto a outros espécimes, o jaguar – que *personificava* o poder. O coioite e a serpente eram animais cultuados pelos maias e os incas, que ainda honravam o puma e o condor. Os búfalos apareciam em meio aos povos norte-americanos; as serpentes e o canguru, entre os aborígenes.

No caso do zodíaco chinês, como nós conhecemos o ciclo que se completa em doze anos, há uma dúzia de criaturas simbólicas, cada uma

correspondente a um período – rato, boi, tigre, coelho, dragão, serpente, cavalo, carneiro, macaco, galo, cão e porco. Já no panteão de deuses hindus registra-se uma forte conexão de humanos com os animais, incluindo o elefante que, na África, por sua vez, relaciona-se à liderança. Existem ainda criaturas fantásticas, como quimeras, sereias, tritões, unicórnios, dragões, fênix, Pégaso; e as laras entre as divindades amazônicas... uma lista que não se esgota – para demonstrar a relevância da representação mítica ou sagrada dos animais que, carregada de simbologia, seria mascarada, até se dissipar, pela religião.

Desde os tempos ancestrais, aqueles que ocupam instâncias de poder costumam usar algum símbolo – que tomado no sentido original da palavra grega [*symbolon*] tem o sentido de reconhecimento. Não foi diferente quando do surgimento do cristianismo. E, apesar de ter havido objeções anteriores (o episódio do bezerro de ouro é um desses eventos, contados no Antigo Testamento), as analogias – como no caso do “cordeiro” (*Agnus Dei*) e da “pomba”, simbolizando o Espírito Santo (concepções zoomórficas de Deus) – seriam toleradas, assim como seriam mantidas representações com essas características mediante a proibição, em alguns períodos, da figuração humana devido à semelhança do homem com Deus. A interação entre homens, mulheres e animais, entretanto, é observada na Bíblia desde o ato da *criação* dos humanos. No Livro do Gênesis (3:21), um dos relatos iniciais afirma que, para Adão e sua mulher, Eva, o Senhor fez vestes de peles [de animais] e cobriu-os.

Durante o Império Romano, após a morte de Jesus, quando foram documentadas diversas ocorrências de perseguição aos cristãos, a figura do peixe servia como senha para indicar locais onde os seguidores de Cristo promoviam reuniões às escondidas. Já os evangelistas (Lurker, 2003, p. 256) – que na tradição cristã são os autores de quatro livros do Novo Testamento – têm como símbolos um homem alado (Mateus); um leão alado (Marcos); um boi alado (Lucas); e João tinha uma águia como símbolo teriomórfico. Também a hagiografia vincula santos a animais. Um exemplo clássico é o de São Jorge e o dragão. Enquanto Santo Eustáquio é simbolizado por um cervo cuja galhada circunda uma cruz, a concha da vieira identifica São Tiago.

Durante o longo período em que a arte permaneceu sob a ascendência da Bíblia (antes que a ciência se aproximasse da arte), os animais que podiam ser representados estiveram, quase sempre, subordinados às tradições religiosas – sejam passagens do livro sagrado dos cristãos ou episódios que ilustravam a vida de homens e mulheres venerados –, como em afrescos (figura 9) que remontam o Medievo e acabaram por tornar-se referência, de autoria de vários artistas, caso de Giotto di Bondone (1266 ou 1267-1373).



Figura 9. Giotto di Bondone. *Cenas da vida de Cristo – Entrada em Jerusalém* (1304-6), afresco, Cappella degli Scrovegni, Pádua, Itália

Ao longo da trajetória de *desconstrução* da antiga representação divina (ou quase divina) predominante na Idade Média, os animais assumiriam um papel alegórico – entre o teológico e o secular – que prevaleceria daí em diante, descolando-se, por fim, do Velho e do Novo Testamento: “(...) o homem passa a projetar sua espiritualidade na poderosa força do mundo natural, ao invés de representá-la através de símbolos religiosos e imagens de santos” (Fortes, p. 25, 2016). Em todo caso, os animais continuariam, em sua maioria, como um motivo coadjuvante no plano pictórico.

1.5. Bestiário contemporâneo: experimentações no corpo do animal

O Medievo foi um período notadamente caracterizado pela ampla representação dos animais em variados modos de registro. Sob a forma textual, por exemplo, no gênero pastoral – “uma paisagem ensolarada envolta na névoa da música da flauta e na algaravia dos pássaros”; em provérbios – “os peixes grandes comem os pequenos”, “nenhum cavalo tem ferraduras tão boas que não escorregue uma vez”; além de canções que procuravam reproduzir ora “o canto dos pássaros” ora o “latido dos cachorros pequenos e o ladrar dos dogues”. E em imagens, como nas insígnias de ordens religiosas – caso do porco-espinho; e ainda na heráldica, em brasões de armas e escudos, entre muitos outros (Huizinga, 2013, p. 212; 381-382; 467; 471).

Em meio a essa diversidade, contudo, um dos principais instrumentos de circulação dessas imagens foram os *Bestiários* (do latim *bestia*, que significa *animal*) – livros ilustrados à mão reconhecidos por abordar aspectos, entre eles, fisiológicos e psicológicos, de animais (bestas) das mais diferentes espécies incluindo não somente aqueles encontrados na natureza, mas, também, muitos outros espécimes que podemos classificar como oriundos do campo onírico: inventados, míticos ou fantásticos, seres ficcionais. Os volumes ainda continham textos, escritos na forma de versos ou em prosa, de cunho moralizante, e os animais – este era o propósito – serviam para fixar ensinamentos cristãos, principalmente, relacionados aos vícios e às virtudes de acordo com os atributos de cada um (malgrado, muitas vezes, as origens fossem pagãs). A relação complementar estabelecida entre a imagem e o texto combinada a uma sociedade que demonstrava diversas preocupações morais contribuiu para fixar de forma duradoura os animais no imaginário medieval a partir do século XII.

Volvendo às origens dos bestiários, verifica-se que esta não se dá na Idade Média, mas em lendas antigas de povos hindus e dos egípcios, entre outras, compiladas no tratado grego conhecido como *Physiologus* – “uma espécie de ‘Livro da Natureza’ com entradas sobre pedras e plantas, assim como

animais, peixes e insetos”²⁷ (Shippey, 2019). Servindo de fonte para os bestiários medievais, o seu conteúdo foi traduzido em outras línguas, com acréscimos, descrevendo e outorgando significados a animais. A versão latina, inclusive, pode ter servido de texto base para estudantes da época. Essas questões são abordadas pelo britânico Tom Shippey ao analisar o *Book of Beasts: The Bestiary in the Medieval World* [Livro das Bestas: O Bestiário no Mundo Medieval], lançado por ocasião da exposição de mesmo nome no Getty Center, em Los Angeles, de maio a agosto de 2019.

A *Etimologia* (c. 610) de Isidoro de Sevilha expandiu o *Physiologus* relacionando nomes latinos de animais a qualquer palavra que soasse parecida. Assim, os macacos são chamados *simia* “porque se observa neles *semelhança* [grifo do autor] considerável com a razão humana”, enquanto o tigre é assim chamado por causa de sua rapidez – a palavra na língua dos medos e dos persas para “flecha” era (supostamente) *tigris*. A grande popularidade dos bestiários deveu-se em parte à novidade de lugares e criaturas estranhas – o grifo, a sereia o onocentauro – mas também, e de forma categórica, à oportunidade que esses relatos proporcionaram à transmissão por meio de alegoria da narrativa cultural dominante de pecado e salvação²⁸. (Shippey, 2019).

No *Physiologus*, eram atribuídas funções a determinados animais que, aos serem transpostos para o bestiário medieval, fizeram com que estes se tornassem símbolos de aspectos comportamentais que residiriam nos seres humanos. Os macacos, por exemplo, para citar apenas um caso, passaram a representar o poder diabólico que faria parte de homens e mulheres (Lurker, 2003, p. 82). E, entre os inúmeros animais ficcionais *criados*, além dos já mencionados, apontamos ainda o *basilisco*, serpente fantástica com poderes mortais apenas pelo olhar, que além dos bestiários europeus, frequentou lendas

²⁷ “a kind of ‘Book of Nature’ that had entries on stones and plants as well as animals, fish and insects”.

²⁸ “Isidore of Seville’s *Etymologiae* (c. 610) expanded on the *Physiologus* by relating the Latin names of animals to any word that sounded alike. Thus apes are called *simia* ‘because one observes in them considerable *similarity* to human reason’ (*my italics*), while the tiger is so called for its swiftness – the Median and Persian word for ‘arrow’ was (allegedly) *tigris*. The great popularity of bestiaries was due in part to the novelty of strange places and creatures – the griffin and the siren and the onocentaur – but also, and overpoweringly, to the opportunity these accounts provided for the transmission through allegory of the dominant cultural narrative of sin and salvation”.

clássicas, e foi descrito, entre outros autores, por Plínio, o Velho (23 d.C. – 79 d.C.), no monumental compêndio *Historia Naturalis*²⁹. As imagens desses animais fantásticos e seres monstruosos acabaram por se transformar nos motivos mais eloquentes dos bestiários – o apelo visual das *bestas* os tornaram mais atrativos e as fizeram servir vastamente como modelos para a figuração. Por isso, são encontradas em iluminuras e, notadamente, em trabalhos de cunho tridimensional identificados especialmente com a escultura românica – nos portais das catedrais, por exemplo. E, além de manuscritos da Idade Média, as *bestas* também seriam difundidas por meio de relatos dos viajantes.

Com o passar dos séculos e as transformações ocorridas nas relações entre os humanos e os animais, as conotações que eram percebidas pelos coetâneos dos bestiários foram se alterando e resultaram em uma interpretação mais alargada do vocabulário visual presente naqueles códices. O termo *bestiário* passou, inclusive, a referir-se à presença dos animais na arte e, até mesmo, a ser usado como sinônimo de *arte animalista*, de acordo com a Enciclopédia Itaú. Mas, as mudanças semânticas ao longo dos séculos não impeliram os artistas a abdicar da presença dos corpos de animais fora daquilo que poderia ser descrito como *normatização*.

Ao contrário, de maneira análoga àquela dos ilustradores dos antigos bestiários, é possível enumerarmos incontáveis experiências nas quais o corpo animal vem sendo reconfigurado por artistas contemporâneos que, em seus trabalhos, utilizam uma gama de espécimes – inteiros ou divididos em partes. Alguns deles especializaram-se nas técnicas da taxidermia; outros desenvolvem suas poéticas por meio da apropriação de animais taxidermizados por terceiros. De um modo geral, acabam por *conceber* seres anômalos, que adicionam questões em torno do feio, do grotesco, do estranho e do exótico – conceitos que historicamente aparecem em contraponto à concepção do *belo* nas mais variadas culturas. Grotesco, vinculado ao vocábulo italiano *grotta* [gruta, caverna], aparece após escavações revelarem, no século XV, representações figurativas *monstruosas* – imagens que hibridizavam elementos dos reinos

²⁹ No século I d.C., o autor compôs uma obra – em 37 volumes, reunindo o saber da época – considerada a primeira enciclopédia da Antiguidade, na qual aborda temas díspares: de antropologia, geografia, botânica, zoologia e medicina à arquitetura, pintura e escultura.

animal e vegetal. Ao alcançar o campo artístico, a compreensão do termo dilatou-se: passou a designar a ruptura com algum ordenamento. E incluiu, como no caso do feio e do estranho, variadas possibilidades de expressão, como a teratologia, a escatologia, o bizarro e o incongruente. O exótico apresenta-se ainda como indício de outras coisas que não aquelas às quais nos habituamos, dando seguimento à ideia do *maravilhoso* que se sobressaía no Medievo.

1.5.1. *Fauna* incomum: *aggiornamento* dos antigos bestiários

Atualmente, muitos artistas mobilizam a atenção para uma *fauna* incomum que não nos é possível localizar em qualquer geografia, capaz de colocar em conflito, entre outras, noções como criação e exploração. Desse modo, transpõem para a arte contemporânea, a nosso ver, idealizações dos bestiários medievais, especialmente, relacionadas à *invenção* de animais – às quais artistas do século X ao XV dedicaram além de domínio técnico, principalmente, fantasia imaginativa –, evidenciando que a cadeia de transmissão visual (e textual) daqueles manuscritos perdura até os nossos dias.

Uma amostra paradigmática dessa prática é a obra *O Sacrifício - Instalação sobre a Vida e a Morte da Cultura, do Homem, da Natureza*, apresentada por Alex Flemming (1954) na 21ª Bienal Internacional de São Paulo (1991). Como em uma procissão, sucediam-se dez animais empalhados³⁰ da fauna brasileira, todos pintados em um intenso azul metálico, suspensos por fios que pendiam do teto de uma sala escura, sobre uma espécie de piscina. O cortejo era aberto por um cordeiro (figura 10), cujo corpo *mumificado* estava perfurado por escumadeiras (utensílios de cozinha). A seguir, vinham um urubu sobre um refletor; um tatu apoiado em uma gaiola de metal; um veado de ponta cabeça preso a uma escada doméstica de alumínio; um macaco numa teia de arame; uma cabeça de boi sobre dois corredores de macarrão, postos um sobre o outro. Havia ainda um rato, um jacaré em um carrinho de feira; uma garça com vários parafusos de caminhão na cor prata (como a dos demais

³⁰ Em entrevista, o artista explicou que os animais provinham do Museu de História Natural de São Paulo (fechado ao público) e estavam prestes a serem incinerados por apresentarem sinais de deterioração ou porque não havia mais interesse científico (Luz, 2002, p. 161).

objetos da instalação) encrustados no dorso da ave; e, dentro de uma maleta metálica, o último dos cadáveres, uma raposa.



Figura 10. Alex Flemming. *Cordeiro de Deus*, 1991, tinta acrílica sobre animal empalhado e escumadeiras de alumínio, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Apesar do quadro formado naquele espaço “sombrio”, onde estava montada a instalação, os visitantes, aponta o psicanalista João Augusto Frayze-Pereira (2005, p. 274), “caminhando na passarela que circundava esse estranho cortejo”, integravam o trabalho, “completando o ritual”. E, se, no ateliê do artista, em outras condições de iluminação e de exibição, aqueles animais chegaram “a afligir pessoas, críticos e amigos que lá estiveram” (p. 276) – conforme o autor assinala, baseando-se em entrevistas de Flemming –, no Pavilhão da Bienal, o público, “depois de um tempo de observação”, inquietava-se, “perscrutando o espaço, querendo ver mais” (p. 274). E assim, *O Sacrifício* seguiu em cartaz sem afugentar ninguém.

Com o trabalho, Flemming retomava uma instalação emblemática, que ficou conhecida como *Ex-Touros*, na qual perfilou de cada lado da escada que dá acesso ao Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1990, 18 cabeças de boi também pintadas de azul metálico, dispostas sobre grandes cestos de lixo de plástico que receberam tinta branca, invertidos, sugerindo colunas gregas (a

obra estimulou várias interpretações inclusive numa vertente mitológica). Aquela fora a primeira vez³¹ em que o artista utilizava animais empalhados, ou suas partes, em um dos trabalhos de sua vasta obra repleta de criaturas metamorfoseadas – seres fabulosos.

A instalação, próxima aos transeuntes da movimentada Avenida Paulista, onde se localiza o museu, conforme observa Katia Canton (2002, p. 76), “provocava repúdio e curiosidade”. Contudo, as cabeças de boi foram mantidas expostas sob o vão livre do MASP durante os dez dias de duração da mostra intitulada *Um ritual de passagem*, embora houvesse quem preferisse dar a volta, recusando-se a passar pelo local (Frayze-Pereira, 2005, p. 274).

1.5.2. Taxidermia: transmutação do animal

Mesmo que corpos ou fragmentos de animais não constituam unicamente o foco de sua produção, Alex Flemming insere-se em um grupo ampliado de artistas, de todos os continentes, que vêm trabalhando (exclusivamente ou não) com materiais de taxidermia. É o caso do trio Sarina Brewer, Scott Bibus e Robert Marbury, dos Estados Unidos, fundador, em 2004, na cidade de Minneapolis, de um movimento que cresceu e tornou-se a primeira instituição internacional dedicada à *Taxidermy Art [arte taxidérmica]*, nomeado *Minnesota Association of Rogue³² Taxidermists (MART)*.

“Desde aquela época (...), a comunidade *Rogue Taxidermists* [termo que intercambiam com *Taxidermy Art*] tem se expandido consideravelmente”³³, atesta Marbury (2014, p. 7). Além dos estadunidenses (também em cidades como Los Angeles, Portland, Chicago e Nova York), há artistas realizando

³¹ A partir daquela instalação, Flemming iria dedicar-se mais intensamente aos animais empalhados. Como na mostra individual *Objekte* (1992), na Galerie Tammen & Busch, em Berlim. Canton (2002, p. 76) observa que o artista usa na série europeia, novamente, “cores berrantes, brilhantes, antinaturais”, desta vez, amarelo, rosa e vermelho, para colorir os animais taxidermizados anexados a objetos diversos.

³² O termo em inglês designa pessoa desonesta e sem princípios, que age fora do esperado e de forma perigosa. E, ainda, animal de temperamento feroz que vive apartado de seu grupo. Entre outras acepções depreciativas, também está relacionado ao catálogo fotográfico de criminosos mantido pela polícia (*rogues' gallery*).

³³ “Since that time the community of Rogue Taxidermists (..) has expanded considerable”.

experiências nessa direção, para citar algumas localidades, na Austrália, Países Baixos, Alemanha, Canadá, Nova Zelândia e no Reino Unido.

Neste último, reside Tessa Farmer (1978) que trabalha em Londres e cuja pesquisa está fundada na literatura e em lendas de sua Inglaterra natal, embora subvertendo a noção vitoriana de que fadas são seres do bem. As suas criaturas em miniatura (que se assemelham a humanoides) – as quais denomina *fairies* [fadas] e que não encontram correspondência na natureza, portanto, produto da imaginação da artista – são confeccionadas a partir de insetos ressecados (e suas asas), como abelhas, formigas, vespas, e ainda fazendo uso de materiais orgânicos, destaque para raízes. Em suas composições, ela utiliza ainda casulos, borboletas, minhocas, conchas, pequenos crustáceos, além de animais taxidermizados de maior porte, incluindo pássaros, porco espinho e raposa (figura 11). Suas *fadas* são apresentadas como predadores, em confronto permanente entre eles próprios e com as demais espécies do reino animal o qual *inventivamente* habitam (Marbury, 2014, p. 118).



Figura 11. Tessa Farmer. *Little Savages*, técnica mista, 2007

Os criadores do movimento definem *Rogue Taxidermy* como “um gênero de arte pop-surrealista caracterizado por esculturas em técnica mista contendo materiais da taxidermia tradicional usados de uma maneira não convencional”³⁴

³⁴ "A genre of pop-surrealist art characterized by mixed-media sculptures containing traditional taxidermy materials used in an unconventional manner".

(Marbury, 2014, p.12). Apesar da aplicação de métodos coerentes com o desenvolvimento da taxidermia, suas estratégias estão atreladas aos experimentos com animais compatíveis com operações artísticas relacionadas ao que se convencionou delimitar – levando em conta as correntes de pensamento que guiaram a produção das últimas décadas – naquilo que ficou conhecido como arte contemporânea. Esses artistas lançam mão, entre outros, de artefatos industriais – metais, papel, plástico, cerâmica, vidro etc. – e *objetos encontrados* retirados da natureza, os quais combinam a elementos da taxidermia clássica e com eles criam desde pequenas obras a instalações em grande escala, firmando, com estas composições, novos processos de artesanaria.

Em Brasília, o trabalho de Raquel Nava (1981) tem se distinguido pelo uso de animais e suas partes mesclados a aparatos diversos para tratar da relação do homem com as coisas inanimadas. Com apoio do Hospital Veterinário da Universidade de Brasília, a artista vem realizando exposições marcadas pela presença do corpo animal, para constituir objetos *insólitos* a partir do encontro de *animais-objetos* e artefatos variados (figura 12) – pincel de barbear, lustres, espanadores, tapetes, canos de PVC, recipientes plásticos e de metal – e também em instalações de maior porte cujo papel principal é exercido por animais taxidermizados, como *A morte chega cedo*, que teve lugar na Galeria Alfinete (Brasília), em 2015, onde, entre outros espécimes, havia um rato (figura 13), um gato e um lagarto.



Figura 12. Raquel Nava. *Objeto (Natureza é que ama se esconder)*, 2014, técnica mista



Figura 13. Raquel Nava. *A morte chega cedo*, 2015, instalação, detalhe

O processo da taxidermia – do grego *taxis* (ordem, arranjo) e *dermys* (pele) –, que consiste em dar *forma à pele* de animais sem vida para preservar suas características exteriores, tem origens no Antigo Egito, onde animais de estimação – gatos, pássaros, crocodilos e até gazelas – foram mumificados. Nos séculos XIV e XV, o procedimento era aplicado a aves que serviam como iscas para atrair presas para armadilhas. Naquele período, utilizavam-se trapos de tecidos e algodão, como enchimento, e não havia o controle de pragas, o que dificultava a preservação.

Foi somente no XVI que novos métodos foram concebidos para recuperar, manter e melhor conservar os animais empalhados, graças ao interesse crescente pelo mundo natural e o desejo de dispor espécimes animais – em meio a uma multiplicidade de itens raros, curiosos ou estranhos – nos *Kunstkammern* ou *Wunderkammern*, que estão na gênese dos museus de história natural (bem como dos museus em geral³⁵). A fórmula efetiva do processo, com o uso do arsênico, surgiu ao final do século XVIII. E o primeiro negócio profissional nesta área somente foi inaugurado em 1898, em Londres, ao final da era vitoriana, quando houve a popularização da montagem taxidérmica – seja por motivos científicos ou de decoração, como no caso dos troféus de caça (Marbury, 2014, p. 9-10). Além da preservação dos animais de várias espécies e tamanhos graças à técnica, tornou-se corrente no XIX a manutenção de pássaros vivos, na Grã-Bretanha e na França. Bem como registra-se o crescimento, entre a classe burguesa, da coabitação com outros espécimes no âmbito doméstico.

Os animais – seres naturais – iniciavam, dessa forma, a transferência para um mundo novo. Ao adentrarem as coleções particulares, contudo, permaneciam longe dos olhares do grande público e serviam ao deleite dos residentes ou do seu círculo próximo. Manter um animal selvagem, mesmo empalhado, em casa acrescentava uma nota de exotismo, perigo ou de exclusividade ao local.

³⁵ *Museum Wormianum*, criação do dinamarquês Olaus Wormius (1588-1654), é a primeira associação conhecida do termo “museu” a um gabinete de curiosidades. Acadêmico, físico e colecionador, com os recursos herdados de sua família formou “uma coleção única e extravagante de curiosidades naturais e animais taxidermizados” (“a unique and extravagant collection of natural curiosities and taxidermy animals”). (Marbury, 2014, p. 17-18)

Os novos hábitos, que incorporavam animais de estimação vivos aos espaços residenciais, também expandiram o uso decorativo de animais taxidermizados, antes acondicionados na esfera privada das câmaras de maravilhas mantidas pelas casas reais, nobres, humanistas, burgueses ricos ou artistas – notadamente eruditos, interessados em alargar seus saberes científicos e culturais, uma marca da aristocracia. A criação de animais no meio familiar – como os pássaros engaiolados – atravessou fronteiras e chegou ao Brasil (que procurava seguir as modas e os costumes europeus) onde perduraria de modo indiscriminado por décadas até que houvesse um enrijecimento das leis de proteção à vida silvestre. No ambiente doméstico, desenvolveu-se ainda, graças à popularização da taxidermia, a prática do colecionismo de animais.

O desejo pelo conhecimento científico em uma escala doméstica promoveu milhares de colecionadores de besouros e borboletas no século XIX que, para serem admirados ao bel prazer, sob a égide da conquista do saber, eram preservados espetados em pranchas que jaziam em gavetas, vitrines ou quadros emoldurados, como minimuseus de história natural. Os insetos demandavam habilidades menos especializadas para serem preservados e guardados, além de sua dimensão se adequar facilmente em móveis, bem acomodados nos cômodos de uma residência. Depois dos insetos, os pássaros foram os animais preferidos para passarem pelo empalhamento e acúmulo colecionista em casa. (Malta, 2016, p. 2161-2)

Por si só, a submissão do corpo do animal morto a processos de preservação – como a taxidermia – provoca uma espécie de *deslocamento* decorrente da alteração das condições daqueles despojos, mas cuja forma é tornada *perene*. Entretanto, atuando concomitantemente aos que se dedicam à arte taxidérmica, há artistas que se movem em outra direção, utilizando-se da biotecnologia como meio para criação e a perpetuação de animais – desta vez – vivos. Um dos aspectos mais conhecidos da (prática artística conhecida como) bioarte é a arte “genética”, da qual um dos nomes mais lembrados é o do brasileiro Eduardo Kac (1962), radicado nos Estados Unidos. Pioneiro de experimentações digitais e transgênicas envolvendo animais, no ano 2000, sua obra *GFP Bunny* provocou polêmica internacional ao mostrar uma coelha

fluorescente, pela adição de *Green Fluorescent Protein* [Proteína Fluorescente Verde], por meio de engenharia genética. Ao ser exposta à luz azul, o animal adquiria coloração esverdeada.

Movendo-se entre a ciência e a poesia, com atenção especial à materialidade das coisas, o também brasileiro Tunga fez amplo uso de organismos vivos. Em sua vasta obra empregou cobras, aranhas, sapos e moscas. Essas duas últimas espécies foram protagonistas de *Laminadas Almas* (2004), na Galeria Milan (São Paulo), também montada no Rio de Janeiro e em Nova York. A ideia, segundo a fortuna crítica em torno do trabalho, era discutir o processo da *metamorfose* e, para isso, o artista reuniu, além de bailarinos e voluntários que participavam de uma performance, centenas de rãs, aproximadamente 2 mil girinos, cerca de 40 mil moscas e milhares de larvas em viveiros e aquários, numa grande instalação que tratava da transmutação, tendo por base princípios biológicos.

Em trabalhos como os desses dois artistas é possível identificar aspectos de uma poética que combina arte e ciência, unindo a tecnologia disponível atualmente aos aspectos ficcionais e mitológicos existentes em todas as etapas da vida humana – em certa medida, similar a procedimentos de artistas da Idade Média que, também a partir de recursos dos quais dispunham, acabavam por *gerar* novas espécies de animais.

A poética da bioarte remonta às histórias imaginárias que projetaram e idealizaram mundos e seres criados por processos culturais e artificiais. Estas idealizações sempre estiveram presentes no pensamento da humanidade em todos os tempos, se apresentando de diversas maneiras através dos mitos, dos contos e das invenções, o que nos possibilita estabelecer um paralelo entre a bioarte, os avanços tecnológicos, a ficção científica e a mitologia. (Cardoso, 2013, p. 217)

Em direção oposta à de artistas adeptos aos materiais da taxidermia – corpos inertes (e seus fragmentos), embora mantendo a mesma plástica de antes da morte –, artistas da bioarte que trabalham exclusivamente com animais vivos podem levar-nos a vivenciar a sensação de que há, em suas experiências,

uma maior aproximação (ainda que repleta de paradoxos e, ao mesmo tempo, também de semelhanças) com o ambiente natural – ecossistema propício, por excelência, ao desenvolvimento de animais, em contraponto aos habitats artificiais.

1.5.3. Dos zoológicos aos dioramas

Um dos primeiros espaços públicos destinados à exibição de animais, os zoológicos – onde já não eram mais mostrados em arranjos taxidérmicos, o visitante podia assisti-los em ação, apesar das grades – surgem, inicialmente, nos domínios do Palácio de Schönbrunn, em 1752, na capital austríaca. Criado como *ménagerie*³⁶ imperial, o modelo expandiu-se. A *Ménagerie du Jardin des Plantes*, um dos mais antigos zoológicos do mundo ainda em funcionamento, foi aberta, em Paris, 42 anos após a inauguração da instituição vienense. Londres somente teria um zoo em 1828, enquanto Berlim criaria o seu jardim zoológico em 1844, expandindo o prestígio das antigas *ménageries* reais, de âmbito privado.

Berger (2009, p. 21) chama a atenção para o fato de que os zoológicos públicos endossavam o poder colonialista europeu: “A captura de animais era uma representação simbólica da conquista de terras distantes e exóticas”. Para o autor, os “exploradores provavam seu patriotismo enviando um tigre ou um elefante”. De modo que “presentear um animal exótico a um zoo da metrópole torna-se um símbolo da subserviência das relações diplomáticas”³⁷. A partir do século XIX proliferaram ainda excursões circenses que, além da exposição de animais, exibiam seres humanos também considerados *exóticos*, como foi o caso de indígenas.

A segunda metade do XIX – quando a teoria darwinista passou a ser difundida de maneira mais intensa concorrendo para aproximar,

³⁶ Palavra francesa que designa coleção particular de animais vivos, geralmente selvagens e/ou exóticos, mantidos em cativeiro, um privilégio da nobreza.

³⁷ “The capturing of the animals was a symbolic representation of the conquest of all distant and exotic lands. Explorers proved their patriotism by sending home a tiger or an elephant. The gift of an exotic animal to the metropolitan zoo became a token in subservient diplomatic relations”.

significativamente, os homens dos animais – marca o desenvolvimento dos museus de história natural, que originados nos *Wunderkammern*, surgiram vinculados a estudos científicos que visavam coletar, pesquisar e classificar (uma tentativa de inventariar) a natureza.

Os museus de história natural desenvolvidos no século XIX compunham verdadeiras catedrais da natureza, morada de um reino sacralizado de animais e demais exemplares da Terra, onde se podia ter acesso a uma cultura científica ritualizada a partir da redenção da morte dos espécimes que abrigavam. (Malta, 2016, p. 2160)

Nos pioneiros museus de história natural oitocentistas um dos principais mecanismos de exibição dos animais eram os dioramas. Com forte conotação cenográfica, que também inspirou o surgimento dos panoramas e outras formas pré-cinematográficas de instrução e entretenimento – engenhos que combinavam, além de um cenário pintado (geralmente, formando a cena de fundo), diversos efeitos visuais alcançados por meio de estratégias que uniam técnicas de iluminação, espelhos e, também, música –, os dioramas (do grego *dia*, que quer dizer *através*, e *horama*, cujo significado é *para ver*) são vitrines nas quais se buscava *reproduzir*, com a ajuda de animais empalhados – proporcionando mais *realismo* ao conjunto –, o modo de vida e ambientes naturais aos quais a grande maioria dos habitantes das áreas urbanas da época, de outra maneira, não conseguiria acessar (Humphreys, 2015, p. 21).

Como prática expositiva, muitos animais de locais longínquos foram postos em dioramas, simulando os cenários em que viviam e criando a sensação de que estavam nos lugares certos. Os dioramas reafirmavam a importância da ambientação para compreender conformações e comportamentos, interpretando a total comunhão entre espécie e meio, situação que diluía a incongruência estapafúrdia de se encontrar bichos selvagens e silvestres enclausurados em edifícios, chamados museus. (Malta, 2016, p. 2160-1)

1.6. Presença do animal: de tema pictural a objeto

Desde a metade do século XVII, o ideário romântico incentivava um retorno à natureza – dando impulso à representação de animais, com alguns artistas (figura 14) tomando-os como principal motivo (colaborando para a fixação de uma imagem que sobreviveria até nossos dias). Entretanto, serão as renovações promovidas pelo desenvolvimento industrial – fomentadoras do interesse pelo progresso, marcado pelo domínio do homem sobre a natureza –, provocando grandes transformações nas diretrizes temáticas e formais das técnicas artísticas, que, paradoxalmente, teriam um papel fundamental e definitivo na valorização da *arte animalista*. A instauração de novos procedimentos no campo da criação artística resultaria no rompimento dos códigos hegemônicos até então vigentes, representado, especialmente, pelo recuo da principal instituição de arte da época, a Academia Francesa – que ainda mantinha, ao final do XVIII, a pintura de animais como uma especialidade menor.



Figura 14. Frans Snyders. *Two young jumping lions*, 1620-1630, óleo sobre tela, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Colônia, Alemanha

Por muito tempo, os animais prosseguiram distantes de ocupar um lugar central na arte. Esse giro – que somente se completa no XIX, firmando-se no

século seguinte – começa a ocorrer a partir do XVII, coincidindo com o início da laicização da pintura impulsionada pelo estabelecimento da paisagem como gênero pictural emancipado que, livre das referências religiosas, acrescentava ao quadro, além de aspectos do ambiente – reafirmando o seu caráter secular, animais variados.

Na França, a Academia – cuja autoridade preponderou largamente sobre as demais academias de arte de seu tempo, servindo de modelo para o fazer artístico – ratificava uma hierarquia na qual o grande gênero pictórico era o histórico, seja sagrado ou profano, incluindo as representações mitológicas e alegóricas. Na posição mais insignificante da escala situavam-se os pintores de frutas e flores – naturezas-mortas, contendo, muitas vezes, em sua composição, animais. A figuração de animais – vivos – vinha logo abaixo dos retratos e das cenas de gênero.

No prefácio às *Conferências da Academia Real de Pintura e Escultura*, publicado em 1668, cerca de duas décadas após a criação da instituição, André Félibien³⁸ (1619-1695), responsável por redigir as atas da entidade – estipulando que o valor de uma pintura é medido pela nobreza do tema e, ainda, que somente seria possível obter obras-primas afastando-se do vulgar e comum –, decretava:

(...) aquele que faz paisagens com perfeição, por exemplo, está acima de um outro que só pinta frutas, flores ou conchas. Quem pinta animais vivos tem mais mérito do que quem só representa coisas mortas e sem movimento. E, (...) aquele que se faz imitador de Deus ao pintar figuras humanas é muito mais excelente do que todos os outros. (Félibien, 2006, p. 40)

Com o aval da Academia, embora situados acima das paisagens, os animais permaneceram ocupando uma função coadjuvante, compondo cenas nos quais o destaque era dado às atividades humanas, como naquelas que retratavam caçadas. Reputado como o maior pintor britânico de temas animais

³⁸ Integrante do círculo de escritores e artistas franceses de sua época, foi autor de *Origem da Pintura* (1660) e, ainda, *Diálogo sobre as vidas e as obras dos mais excelentes pintores antigos e modernos*, em dez volumes (1666-1688). Nesta obra, analisa o papel das escolas europeias desde a Antiguidade e define a doutrina clássica representada por Rafael Sanzio (1483-1520) e Nicolas Poussin (1594-1665), que conhecera durante estada em Roma.

do século XVIII, George Stubbs (1724-1806) pintou várias dessas cenas ao longo de três décadas. E ainda que tenha retratado leões com igual maestria, o artista notabilizou-se pela atenção que deu aos cavalos (figura 15) – inclusive, é autor de *Anatomy of the Horse* [*Anatomia do cavalo*] (1766), livro de gravuras elaboradas a partir de desenhos realizados por ele após ter dissecado alguns desses animais. Detentor de técnica considerada “primorosa”, em sua produção “buscou elevar o gênero [*animalista*] a um alto patamar acadêmico” (Humphreys, 2015, p. 72) e “praticamente monopolizou o mercado de pinturas de cavalos para aristocratas apaixonados por esse animal, pelas corridas e pelas apostas” (p. 34). Na pintura desse artista, mesmo quando os humanos aparecem, nota-se a ênfase posta no animal, que, seguindo a trajetória da pintura de paisagem – e, até certo ponto, contrariando a Academia Francesa –, vinha assumindo desde o século anterior um novo lugar, desta vez, cêntrico.



Figura 15. George Stubbs. *Mares and Foals in a River Landscape*, c. 1763-1768, óleo sobre tela, 101,6 x 161,9 cm, Tate, Londres

1.6.1. Confronto com o *exótico* em territórios (então) remotos

A relevância dada aos animais na pintura coincide ainda com a intensificação das viagens exploratórias, empreendidas desde a descoberta do Novo Mundo, quando pesquisadores passaram a manter contato com uma maior variedade de espécies, retratadas por artistas que acompanhavam expedições

a territórios então considerados *remotos*. Desenhos da fauna e da flora – que encantavam cientistas e artistas –, realizados durante essas jornadas, eram retrabalhados pelas mãos dos gravadores e as reproduções – em forma de ilustrações e estampas, divulgadas por toda Europa – despertavam para o que ainda era visto como *exótico*. Ao mesmo tempo, entidades criadas com o objetivo de estimular a experimentação nas áreas científica e tecnológica também foram determinantes para consolidar o vínculo entre a arte e a ciência, numa relação de simultaneidade. Durante as expedições, os artistas atuavam “recorrendo às novas formas de conhecimento (...) e para elas contribuindo” (Humphreys, 2015, p. 16). Ou, em outras palavras, “as viagens tornam-se importantes instrumentos para o conhecimento, trazendo objetos a serem retratados por artistas ou levando os artistas para tomar contato com novas realidades”, segundo Fortes (2016, p. 24). O autor acrescenta que a “questão da documentação visual que a arte proporcionava para a ciência era tão séria que o próprio Alexander von Humboldt³⁹ [1769-1859] escreveu recomendações (...) indicando as melhores formas de se representar a natureza” (p. 25).

Nas Américas, as expedições artístico-científicas, cuja expansão ocorre no XIX, têm seu início ainda no século XVI. O Brasil logo tornou-se um destino regular dos artistas viajantes que – acompanhando incursões organizadas por exploradores de várias nacionalidades – registraram pormenores da paisagem natural e humana do país. Estimulados pela atração aos aspectos singulares desses novos lugares e pelas pesquisas, foram muitos os que percorreram o território nacional. Em relação ao segmento artístico (sempre atrelado à ciência), destaca-se o período em que boa parte do Nordeste brasileiro esteve sob o domínio holandês (1630 a 1654), que legou obras, entre outros, de Albert Eckhout (c.1607 - c.1666) e Frans Post (1612-1680), artistas preocupados com a observação naturalista (Alencar, 2017, p. 18).

Cerca de dois séculos mais tarde, com a vinda da família real portuguesa e a abertura dos portos brasileiros, pondo fim a uma proibição que durava havia 300 anos, cresce o fluxo de artistas estrangeiros – vide a chegada, em março de

³⁹ Naturalista alemão considerado um dos mais importantes cientistas do século XIX. Nas suas diversas expedições, viajou pela América Latina sem, contudo, ter estado no Brasil.

1816, ao Rio de Janeiro, da delegação que seria consagrada como a Missão Artística Francesa. Ao longo do XIX, é importante assinalar a presença do austríaco Thomas Ender (1793-1875) – que permaneceu cerca de dez meses no Rio de Janeiro (entre 1817 e 1818), integrando delegação científica constituída pela Áustria por ocasião do casamento da arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo (1797-1826) com o príncipe dom Pedro I (1798-1834). Ele fora indicado como pintor na expedição liderada pelo zoólogo Johann Baptist von Spix (1781-1826) e o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) (Alencar, 2017, p. 19).

Evidenciamos ainda a viagem organizada pelo barão alemão naturalizado russo Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852) que, durante sete anos a partir de 1822, percorreu o interior do Brasil. Importantes artistas⁴⁰ atuaram junto a ele, entre os quais o pintor alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858), mas desavenças com o chefe da missão o fizeram abandoná-la em 1824. Daí em diante, ele prosseguiu por mais alguns meses em sua própria jornada pelo país. No ano seguinte, retorna à Europa, onde edita *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (aqui publicado sob o título *Viagem Pitoresca através do Brasil*) contendo cem litografias que tiveram por base desenhos levados consigo, nos quais, além da natureza, tratou da população e dos costumes. A sua representação gráfica de plantas e animais chega a minúcias, tendo em vista o objetivo científico (Alencar, 2017, p.19). Em sua descrição, por assim dizer, *subjetiva* da fauna brasileira, entre outras observações, Rugendas afirma:

A natureza animal revela também admiráveis riquezas de formas e cores. As copas das árvores são movimentadas por bandos de macacos ou papagaios e outros pássaros de plumagem variegada. (...) As borboletas pela variedade das cores, rivalizam com as flores (...). Os estranhos edifícios das formigas atraem também o olhar do estrangeiro. (...) ao longe ouve-se o estalo do bico do tucano, os sons metálicos da araponga (...); os gritos queixosos da preguiça; os verdadeiros mugidos de uma espécie de enormes sapos; finalmente o canto das cigarras anuncia o cair da noite. (...) os morcegos ávidos de sangue (...); o rugido

⁴⁰ O francês Hercule Florence (1804-1879), que residia no Brasil, passou a integrar o grupo em 1825. Teve papel decisivo na organização do material que seria enviado ao exterior. Depois, instalou-se definitivamente em Campinas (SP). Apesar da pouca idade, Aimé-Adrian Taunay (1803-1828), mais jovem dos artistas da equipe, já tinha experiência como ilustrador de expedições científicas. Nascido em Paris, morreu no interior do centro-oeste brasileiro, durante a viagem. (Alencar, 2017, p. 19-20)

longínquo dos tigres [sic], o murmúrio dos rios e o crepitar das árvores caídas interrompem por intervalos a serenidade do silêncio. (Rugendas, 1998, p. 21)

1.6.2. Consolidação como modo pictórico independente

A consolidação dos animais como tema pictural independente coincide com o desenvolvimento de uma tradição artística secular iniciada, como mencionado, a partir da valorização da pintura de paisagem. Enriquecida com o acréscimo de diversas variantes, esta seria desmembrada em subgêneros – marinhas, topografia etc. –, incluindo também animais. As questões formais das composições de vistas iriam arrefecer o peso que antes era dirigido quase que exclusivamente ao conteúdo narrativo (Alencar, 2017, p. 43).

Amplamente incorporada ao repertório da contemporaneidade, a paisagem foi, por muito tempo, um tema relegado ao segundo plano. Na pintura de cavalete, não servia mais do que para situar um fato histórico ou animar o fundo de um retrato; e, na pintura mural, tinha uma função exclusivamente decorativa. Nos primórdios do século XVI, o tema veio a experimentar um verdadeiro impulso no norte europeu, região que já apresentava adiantado progresso econômico – contexto que favorecia a especialização artística, apoiada na Reforma iconoclasta protestante, que, ao contrário da iconografia cristã, centrada na religião, permitiu a representação laica. Na metade do XVI, as paisagens eram admitidas tanto em pinturas quanto em gravuras, mas, como observa Ernst Gombrich (1990, p. 144), não havia naquela época “registro de palavra que se referisse a elas”. A definição do termo, aliás, é um indicador de como se deu a gênese do conceito. E, seria esse o motivo, segundo Alain Roger (1999, p. 34), pelo qual a pintura de paisagem não poderia ter se desenvolvido nem na Grécia antiga ou na Europa medieval: faltava-lhes palavra(s) para nomeá-la (Alencar, 2017, p. 8-10). A história da arte viria assentar como sendo em Roma que se dá, nos primeiros anos dos Seiscentos, o nascimento desse modo pictural. A capital italiana – naquele momento considerada o centro do mundo civilizado – reunia as condições para o estabelecimento deste como um gênero independente: além dos panoramas com suas ruínas, seus jardins, havia também vocábulo para expressar *paisagem* (Alencar, 2017, p. 11-14).

A partir dos Setecentos, a arte da paisagem seria objeto de uma virada. Naquele momento, a natureza representada mobiliza grande parte das pesquisas dos artistas em toda Europa. É quando a temática passa a ser reconhecida como um *gênero* pictural – embora um gênero menor (Alencar, 2017, p. 10-11). Ao mesmo tempo, o cenário artístico assistia à passagem do Rococó para o Neoclássico. Teórico desse retorno às concepções clássicas, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) preconizava que a tarefa mais nobre e essencial da arte devia centrar-se no homem (Pevsner, 2005, p. 196). Enquanto Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780) – pintor alemão que, em 1763, organizou a reabertura da Academia de Dresden – propugnava que a academia devia não só incluir cursos de desenho a partir de modelo-vivo, mas também de especialidades menores da arte, como a paisagem, os *animais*, as flores (Pevsner, 2005, p. 202, grifo nosso). Esses registros, para citar apenas dois, apontam para as dificuldades enfrentadas por um gênero nascente (Alencar, 2017, p. 15-16).

No início do século XVIII, a questão da superioridade de gênero começa a se esvaír. Como observa Nadeije Laneyrie-Dagen (2006, p. 12), teóricos continuavam “a afirmar a primazia de temas [então considerados] nobres sobre a representação de uma anedota trivial, de um ser particular ou de um objeto”, mas introduziam, simultaneamente, “nuances que anunciam um nivelamento progressivo da hierarquia tradicional”.

Somente no XIX – quando cresce a contestação ao modelo das academias –, a divisão da pintura em gêneros vem desaparecer. Por fim, apoiada na intensificação dos estudos da natureza e das pesquisas científicas, a paisagem conquista um lugar no quadro da pintura oficial (acadêmica) e faz-se constante. (Alencar, 2017, p. 16)

Analogamente ao que ocorreu com a paisagem, a consolidação dos animais como um tema pictural *emancipado* fez com que estes fossem removidos da antiga situação de subserviência à qual foram longamente submetidos e, já frequentando o primeiro plano dos quadros, como principais objetos da figuração, passassem a servir de *modelo* para artistas de várias épocas, que concorreram para a popularização da temática *animalista*.

São inúmeros os artistas que contribuíram para esta fixação. Entre eles, nomes hoje incontornáveis, como o de Rembrandt Van Rijn (1606-1669), autor de uma das mais conhecidas cenas de matadouro (figura 16) – *Slaughtered Ox* [*Boi abatido*] –, um modo pictórico que se desenvolveu na Holanda a partir do século XVI, quando se tornou comum a artistas associados à pintura de gênero a representação dos corpos de animais esquarterados. A literatura em torno da tela de Rembrandt indica que a obra chegou a ser adjetivada entre o brutal e o vulgar, e dela são conhecidas várias versões atribuídas a seus seguidores. Principalmente, a *releitura* (figura 17) de Chaïm Soutine (1893-1943), que visitava a tela no Museu do Louvre e, além de investir na imagem do boi esfolado em uma série de quadros, notabilizou-se por pintar outros animais abatidos, entre os quais muitas aves. Também são apontados, nessa linha, trabalhos de autoria de Eugène Delacroix (1798-1863), Honoré Daumier (1808-1879) e Lovis Corinth (1858-1925).



Figura 16. Rembrandt. *Slaughtered Ox*, 1657, óleo sobre tela, 94 x 67 cm, Museu do Louvre, Paris



Figura 17. Chaïm Soutine. *Carcass of Beef*, c. 1925, óleo sobre tela, 140,34 x 107,63 cm, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, EUA

A temática perduraria, inclusive chegando ao século XX, quando uma nova situação gerada pelos materiais produzidos pela indústria – atraindo a atenção para os artefatos fabricados em larga escala, oportunizaria aos artistas

o início de uma abertura de ordem técnica e estética que – incluindo coisas em geral, naturais ou manufaturadas – iria se refletir na singularidade da arte que seria realizada daí em diante.

O interesse pela máquina, pelo progresso e pela ciência e o desapego da vida espiritual marcam a vida de um homem cada vez mais urbano que acredita na construção de uma modernidade utópica, em que o humano domina e se sobrepõe à natureza através da tecnociência capitalista. A arte volta-se para a discussão de suas questões internas como linguagem, não apresentando interesse em retratar o mundo natural. A ciência impõe-se definitivamente, juntamente com a produção em massa e o desenvolvimento dos meios de comunicação. A experiência das grandes guerras mundiais, entretanto, surge como uma fratura no discurso do progresso e o homem necessita repensar sua relação com sua própria natureza e com o mundo que o cerca. De um lado totalmente inserido em uma sociedade de consumo massificante, de outro em uma busca existencial que busca subverter os valores das gerações passadas e imaginar um novo mundo. (Fortes, 2016, p. 26)

1.6.3. Da figuração a *animal-objeto*

Com o intuito de deslindar o percurso da representação figurativa do animal em seu deslocamento em direção ao *animal-objeto* – que se estabelece ao longo do século passado –, esboçamos um exercício de *correspondências*, tomando como chaves de análise alguns trabalhos de artistas que, além de Soutine, reeditaram o motivo adotado por Rembrandt e seus contemporâneos.

Caso do pintor anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992), que, em uma das telas da série em que representa o papa Inocêncio X⁴¹, ao acrescentar as metades fendidas de uma carcaça animal que pendem do teto (figura 18), retoma a cena do boi abatido. Por sua vez, o também pintor Fábio Magalhães (1982), referência nacional do hiper-realismo, retratou a si próprio sentado numa caixa tendo a parte superior do corpo envolvida pelo corpo eviscerado de um enorme porco pendurado pelas patas dianteiras (figura 19). Ambos trabalhos ratificam a

⁴¹ A partir do quadro *Retrato do Papa Inocêncio X* (1650), de Diego Velázquez (1599-1660), atualmente na Galleria Doria Pamphilj (Roma).

atenção ainda dada à representação figurativa de animais – que subsiste na arte contemporânea –, em meio a diversas estratégias adotadas pelos artistas.



Figura 18. Francis Bacon. *Figure with meat*, 1954, óleo sobre tela, 129,9 x 121,9 cm, Art Institute of Chicago, EUA



Figura 19. Fábio Magalhães. *Daquilo que conduz ao anímico*, 2015, óleo sobre tela, 250 x 230 cm, Coleção Sérgio Carvalho

Foi na segunda metade do século XX que assistimos à intensificação de experimentações artísticas com o corpo de animais vivos e/ou mortos. A partir de então, procedimentos com animais ou suas partes tornam-se recorrentes também no Brasil, como assinalado por Frederico Moraes (1995, p. 33), crítico que esteve à frente da mencionada manifestação *Do Corpo à Terra*, que acabou por se inserir no conjunto das exposições nacionais de referência. Consagrada pelo nome da manifestação – de fato, foram dois eventos simultâneos: o segundo, uma mostra intitulada *Objeto e Participação* –, *Do Corpo à Terra* tem sido mais lembrada pelo trabalho de Artur Barrio – *Situação T/T*: série (dividida em três partes) de “trouxas ensanguentadas” (figura 20), nas quais ele misturou ossos, sangue de animais e carne crua embrulhados em tecidos brancos, com adição de outros materiais orgânicos e inorgânicos. A obra – tida como uma resposta incisiva a procedimentos instaurados pelo Estado a partir do golpe de 31 de março de 1964 – atraiu, além da polícia e da imprensa, “umas cinco mil

peças em torno do córrego que atravessa o principal parque da cidade” (Morais, 1995, p. 31) e tornou-se simbólica. Seus registros, fotográficos e em vídeo, continuam sendo mostrados dentro e fora do país⁴².



Figura 20. Artur Barrio. *Situação T/T, 1*, 1970, *trouxas ensanguentadas*: tecidos, ossos e carne de animais, tintas e cordas, registro de ação

Em texto datado de 1970/1977, intitulado “O tema difícil” (1995, p. 29-33), no qual trata do uso de “detritos e resíduos”, “materiais precários”, “toscos e escatológicos”, além de “excrementos” na arte, Morais realça a atuação de Cildo Meireles (*Totem-Monumento*) e ações de outros artistas que àquela época se apoderaram de animais para embasar trabalhos: brasileiros, como Nelson Leirner – que além do *porco* empalhado de 1966, havia utilizado um rato no trabalho *Acontecimento* (1965), com o animal taxidermizado sobre uma dúzia de ratoeiras organizadas no interior de uma moldura – e Lygia Pape (1927-2004), com sua coleção de baratas (vide p. 91); os *happenings* e rituais de estrangeiros como Hermann Nitsch e a atuação de Joseph Beuys, já citados. O autor referia-se a uma “arte indigesta” que, “ao invés de gratificar o olhar, impactua (sic), irrita o espectador, pode até provocar vômitos” (p. 33).

⁴² Como na exposição *Delirious: Art at the Limits of Reason, 1950-1980* [*Delírio: Arte nos Limites da Razão, 1950-1980*] no MET Breuer (extensão do The Metropolitan Museum of Art), em Nova York, que ficou em cartaz de setembro de 2017 a janeiro de 2018.

Partes de animais e seus despojos continuaram sendo utilizados por diversos artistas em seus trabalhos e, nesse itinerário, chegamos a Zhang Huan (1965), expoente da cena contemporânea internacional nascido na China, conhecido por performances caracterizadas, muitas vezes, por atos extremos nos quais chega a pôr em risco sua própria integridade física⁴³ e faz uso de materiais inusitados, entre os quais, muitos animais, vivos ou não, e seus fragmentos – insetos, cães, aves, macacos, asno, cavalo, minhocas, peixes, bezerro, vaca. Em 1998, ele foi fotografado portando sobre o tronco – contendo várias inscrições (que se estendiam sobre a face e os braços) na escrita chinesa e algumas no alfabeto ocidental –, como se tivesse usando um *colete*, parte do esqueleto torácico, descarnado, retirado de um animal (figura 21).

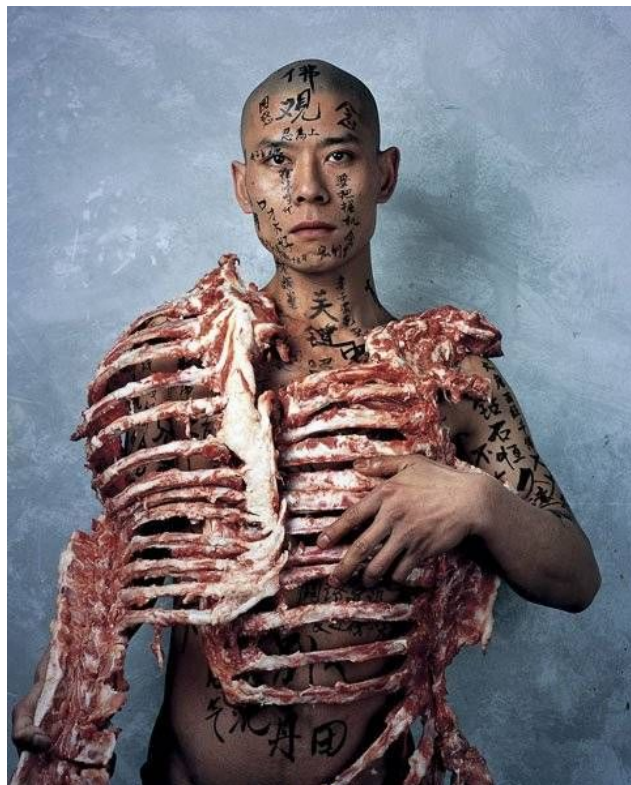


Figura 21. Zhang Huan, *½*, 1998, fotografia colorida, 127 x 102 cm

⁴³ Na performance *12m²* (1994), durante uma hora, Zhang Huan permaneceu sentado em uma latrina besuntado de óleo de peixe e mel. Logo, seu corpo despido estava tomado por moscas. Em 1998, por dez minutos, manteve a pele em contato direto com blocos de gelo, rodeado por cães de várias raças (*Pilgrimage – Wind and Water in New York*). Noutras ocasiões, ofereceu o próprio corpo aos animais, na linha da prática tibetana denominada *tian zang* [enterro celestial], que consiste em colocar cadáveres humanos em um ponto alto ao ar livre para que, ao mesmo tempo em que ocorre a decomposição, fique à disposição das aves. Em *Seeds of Hamburg* (2002), com o corpo nu coberto por mel e sementes de girassol, entrou em uma gaiola de grande formato, deitou-se e, em seguida, foram introduzidos 28 pombos.

Para explicar sobre o uso do corpo de animais como objetos de arte na mesma direção apontada anteriormente por Frederico Moraes, poderíamos ainda avocar, entre inúmeras obras da contemporaneidade, *In Nomine Patris* [*Em nome do Pai*], de 2005, na qual um cordeiro esquartejado, suspenso em um tanque de formol, aparece como se estivesse crucificado, em posição similar à do boi de Rembrandt. O autor, o inglês Damien Hirst (1965), ganhou notoriedade por seus trabalhos contendo *animais-objetos* (vide p. 94).

Por seu turno, a estadunidense Suzanne Lacy (1945) realiza uma trajetória que também se destaca por experiências com restos animais. Na performance *Lamb Construction* [*Construção do carneiro*], por exemplo, repetida em duas ocasiões – na Womanspace Gallery e na inauguração do Woman's Building (ambos em Los Angeles), em 1973 –, ela procurava reconstruir a carcaça de um cordeiro (figura 22), prendendo órgãos internos e as vísceras do espécime em um cavalete ao qual acrescentava, ainda, a cabeça e a cauda.



Figura 22. Suzanne Lacy. *Lamb Construction* [*Construção do carneiro*], 1973, registro de performance, detalhe

1.6.4. Intensificação da presença do *animal-objeto*

A partir da metade do século passado novas formas e questões poéticas – estéticas e conceituais – passaram a problematizar, na sequência das vanguardas que caracterizaram a arte moderna, a concepção de arte legitimada até então. Período marcado por experimentações – às vezes radicais, buscando introduzir práticas artísticas a processos sociais e, ainda, ao dia a dia dos cidadãos – nas quais se imbricaram os objetos, as imagens, as palavras e vários outros elementos, é também o momento em que se verifica a exacerbação da presença do corpo e de partes de animais em trabalhos de arte.

Desde então, os *deslocamentos* provocados pela inserção dos corpos dos animais em dispositivos reconhecidos pelo sistema da arte seguiram amplificando os transtornos causados à relação da arte com seus objetos. Embora não corresponda a uma interrupção definitiva da representação do animal (que nunca deixou de ser retratado, de modo naturalista ou não, atendendo a diferentes funções), a presença do *animal-objeto* é intensificada, especialmente, dos anos 1960 em diante – quando acompanhamos a valorização da arte *objetual*. Como nota Malta (2016, p. 2169), animais foram usados pelos artistas “de modo a esclarecer posturas de ultrapassagem de uma arte alicerçada fundamentalmente em qualidades plásticas”.

Cada obra aqui examinada viabiliza a investigação do papel e dos desconcertos impostos à arte pelo corpo do animal tratado como objeto, da mesma maneira que as coisas ordinárias tomadas pelos artistas, sejam naturais ou fabricadas. Por meio desses trabalhos, também é possível traçar o percurso no qual ocorre a dilatação desse uso: ao servir-se dos corpos dos animais como uma peça da engrenagem visual, os artistas operam modificando os modos de emprego dos objetos – que, por vezes, estiveram atrelados a suportes convencionais, de acordo com a tradição artística moderna ocidental – em benefício de novas estruturas de formação de sentido.

E ainda que esses desconcertos venham sendo atenuados (nunca extintos por completo) desde a virada no *status* do objeto – com a introdução do *ready-made*, em certa medida, pacificado no âmbito da arte contemporânea,

conquanto sem perder por completo a capacidade desafiadora e de fomentar mudanças no estatuto da arte –, o corpo do animal persiste incomodando⁴⁴.

Em sentido oposto ao que ocorreu a muitas ações de caráter artístico emergidas na década de 1960, e mesmo que muitas questões em evidência no período ecoem até hoje, vê-se, acompanhando esses processos, que as estratégias visuais por meio da utilização dos corpos de animais parecem não se esgotar. Ao contrário, sobrevivem e perpassam procedimentos hodiernos, transmutando-se para adequar-se às poéticas de inúmeros artistas contemporâneos que tratam os *animais-objetos* sob novas perspectivas, restando mantida, em qualquer hipótese, a possibilidade intrínseca da presença de animais produzir polêmicas.

O nosso objeto de pesquisa é o corpo do animal e suas partes em obras contemporâneas, cujos autores expandiram as tentativas do uso de materiais *não artísticos* – por meio de operações apropriativas que se intensificaram ao longo do século XX e, nos anos 1960, atingem o ápice. Essas operações deflagradas pelo *ready-made* duchampiano, que se apresentou como uma das mais perficientes experiências nessa direção, iriam possibilitar a incorporação do *animal-objeto* às práticas de artistas de várias nacionalidades, como o estadunidense Robert Rauschenberg. Entre outros, ele apropriou-se de um *bode* em um dos seus trabalhos mais marcantes. Na mesma linha – promovendo a passagem para o *animal-obra*⁴⁵ –, atuaram o brasileiro Nelson Leirner (com um *porco*) e o britânico Damien Hirst (com um *tubarão*, em meio a outros espécimes).

Esses três animais são as principais *ferramentas* de obras de arte que examinaremos com mais profundidade, entre as várias sobre as quais nos debruçaremos, no capítulo a seguir – dedicado à *apropriação*, segundo conceito operatório que nos auxilia a investigar procedimentos marcados pela inclusão de *animais-objetos*.

⁴⁴ Ainda mais porque se soma à categoria de objetos artísticos mais frágeis que incorporam efeitos da passagem do tempo e exigem um esforço contínuo de preservação para a sua sobrevivência como tal.

⁴⁵ Citando Malta (2016, p. 2169) que assim classifica, entre outros, o *Porco Empalhado*, de Leirner.

CAPÍTULO 2. APROPRIAÇÕES: ANIMAIS COMO OBJETOS DE ARTE

2.1. *Era uma vez... um bode, um porco e um tubarão*

Tomamos emprestada da literatura a clássica expressão acima, início tradicional das fábulas – cujos personagens são, notadamente, animais de variadas espécies com características antropomórficas –, para introduzir o segundo conceito que orienta a nossa pesquisa: *apropriação*. Termo largamente empregado para referir-se à incorporação, em trabalhos de arte, das coisas em geral e até mesmo de outras obras previamente existentes. Muito antes dos artistas contemporâneos e seus experimentos (que problematizam a concepção *moderna* da arte e seus sistemas de validação), verificamos em diversas manifestações, como a literatura, a apropriação de animais, propagada em vários sentidos. É o caso das histórias – geralmente, de teor moralista – que começam com “*Era uma vez...*” e consagraram autores como o grego Esopo (620 a.C. – 564 a.C.), o romano [Caio Júlio] Fedro (século I d.C.) e o francês Jean de La Fontaine (1621-1695).

Ao tempo em que chamamos a atenção para o uso diversificado dos animais em variadas áreas do campo artístico-cultural, queremos destacar o crescente interesse pelo estudo transdisciplinar das relações entre a literatura e os animais. A Zooliteratura, inserida no campo das Zoopoéticas, vem, inclusive, aprofundando-se na abordagem de pontos que são tratados ao longo dessa dissertação, como o modo do ser humano dirigir o seu olhar para os animais, a ser desenvolvido no próximo capítulo.

Para tratar da *apropriação*, ideia que veio sendo desenvolvida ao longo do século XX até os nossos dias e consagrada pelo sistema da arte, elegemos três *animais-objetos* – um *bode*, um *porco* e um *tubarão* – que, dada a sua potência, percebida nos trabalhos do qual fazem parte, também poderiam ser denominados *animais-obras*⁴⁶. Os três animais, todos mortos e taxidermizados, integram, em meio a outros elementos, trabalhos reconhecidos nacional e

⁴⁶ Vide nota 45.

internacionalmente. E, embora tomando-os como referência para abordar práticas que surgiram com os cubistas na década de 1910, nosso *universo* de análise foi-se alargando e incorporando obras contendo outros espécimes de diversas categorias.

As três obras que são nosso lugar de partida nesse estágio da dissertação também permitem tecer considerações sobre o *status* do objeto de arte e suas transformações ocasionadas pelo uso poético de *animais-objetos* na arte contemporânea. O *bode* [*goat*] é o *ingrediente* principal de *Monogram* (1955-1959), cujo autor, Robert Rauschenberg, é criador das *combine paintings*, nas quais mesclou pintura e objetos. O *porco* (1966), enclausurado dentro de um engradado de madeira, de Nelson Leirner, causou polêmica após ter sido aceito, em 1967, pela comissão julgadora da quarta edição do salão de arte brasiliense, concurso de caráter nacional. E o *tubarão* (ou os tubarões, como se verá oportunamente) tem sido preservado com o emprego de uma solução de formaldeído, desde 1991, data de sua primeira exibição, pelo criador da obra, Damien Hirst.

As *apropriações* – que têm sua referência emblemática no *ready-made* – sofreram vários desdobramentos (*collage*, *objet trouvé*, *assemblage*). E, apesar de não ser nosso objetivo realizar um inventário exaustivo de obras com essa característica, vários artistas – além dos já citados – são requisitados, ao longo do texto, para indicar como esses conceitos apropriativos atravessaram práticas que incluíram e as que continuam empregando seres do reino animal em sua execução. Obras, sem dúvida, essenciais, as que usaram o *bode*, o *porco* e o *tubarão* permitem ainda acompanhar – por meio do *corpus* gerado em torno delas e de suas repercussões – os impactos causados, além dos significados e as renovações do uso poético de *animais-objetos* no conjunto da arte contemporânea.

2.2. *Monogram* – o bode



Figura 23. Robert Rauschenberg. *Monogram*, 1955–1959, óleo, papel, tecido, reproduções impressas, metal, madeira, sola de sapato de borracha e bola de tênis sobre duas telas conjugadas, tinta sobre caprino angorá taxidermizado com placa de latão e pneu de borracha sobre plataforma de madeira montada sobre quatro rodízios, 106,7 x 160,7 x 163,8 cm, Moderna Museet, Estocolmo

Quando expôs em 1959, pela primeira vez, o seu *Monogram*⁴⁷ (figura 23), no qual um bode empalhado (adquirido em uma loja de produtos usados) com um pneu de automóvel em volta do corpo repousa sobre uma plataforma de madeira horizontal com rodízios, à qual foram adicionados diversos elementos, o estadunidense Robert Rauschenberg dava um importante passo em direção a

⁴⁷ Na galeria do marchand Leo Castelli (1907-1999), em Nova York – que ficou conhecida como epicentro internacional da *Pop*, *Minimal* e da Arte Conceitual.

uma prática que se consolidaria dali em diante: a utilização de animais vivos ou taxidermizados em trabalhos de arte.

Após duas tentativas – sendo que, na primeira, a ideia era colocar o bode no alto, sobre uma prateleira contra uma tela (1955-1956); na outra empreitada o animal repousava sobre um suporte horizontal baixo também em frente a uma tela, esta na posição vertical (1956-1958) –, o procedimento de Rauschenberg, apesar de não ser primordial, teve o êxito de efetivar a sobreposição de um animal diretamente a uma *tela*⁴⁸ quase quatro décadas após o artifício de Francis Picabia (1879-1953), com *Natures Mortes: Portrait de Cézanne / Portrait de Renoir / Portrait de Rembrandt* [*Naturezas Mortas: Retrato de Cézanne / Retrato de Renoir / Retrato de Rembrandt*], uma de obras mais emblemáticas do período dadaísta do artista francês (figura 24).

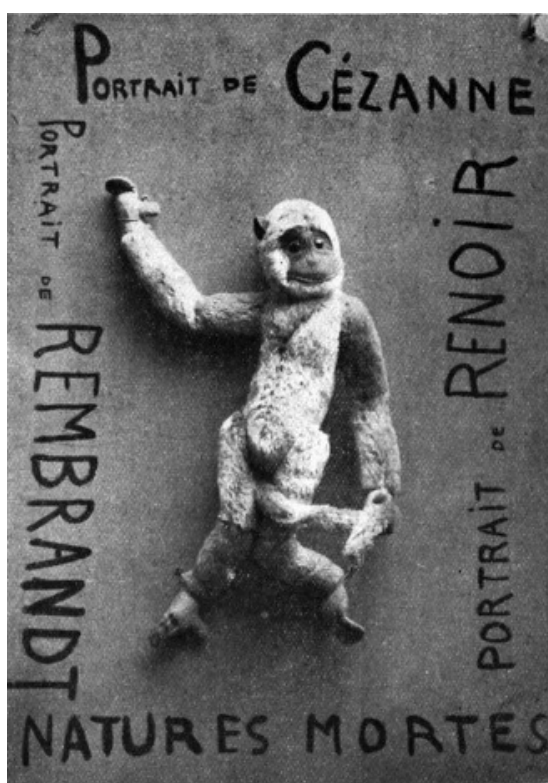


Figura 24. Francis Picabia. *Natures Mortes: Portrait de Cézanne / Portrait de Renoir / Portrait de Rembrandt*, 1920, macaco de brinquedo e óleo sobre cartão, dimensões e paradeiro desconhecidos

⁴⁸ À plataforma de madeira disposta sobre quatro rodízios, o artista sobrepôs duas telas conjugadas.

Considerado um exemplo (bem mais intenso do que experimentos anteriores) de ruptura com a arte do passado – principal objetivo das vanguardas visando à reconstituição do conceito de arte –, o quadro datado de 1920, onde está escrito em francês o mesmo texto que o nomeia, tem o centro ocupado por um macaco (à época com a função de brinquedo) de aspecto roto, encontrado pelo artista ao acaso⁴⁹ (*objet trouvé*).

Apontada como arquetípica da antiarte, a obra (da qual restou apenas a fotografia) faz uma dura crítica à pintura e a três dos seus maiores representantes, e ainda decreta a sua morte. Picabia desejava ter apostado à tela um macaco de verdade para que a expressão *nature morte* se tornasse, por assim dizer, mais completa (Blythe; Powers, 2006, p. 23).

Rauschenberg – cuja carreira de *enfant terrible* vinha sendo firmada – estava experimentando há alguns anos a colagem de objetos diretamente em quadros pintados, seguindo a mesma trilha aberta pelos cubistas na segunda década do século XX, quando Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) empregavam em suas composições jornais, papéis de parede e outros artefatos do cotidiano. Picasso foi ainda mais além e avançou no manejo de elementos não tradicionais – atitude que, mais adiante, se mostraria definitiva – quando utilizou “materiais toscos” (Cottington, 2004, p. 10) na obra *Nature Morte* (1914), pertencente à Tate Gallery (Londres), na qual desloca a natureza morta do espaço pictórico para o espaço tridimensional (figura 25). Ele manipulou pedaços de madeira que, no conjunto, se parecem com utensílios de cozinha e alimentos (uma taça, uma faca, uma fatia de pão) sobre uma mesa – indicada por uma franja de tapeçaria. Analisando a iniciativa, David Cottington argumenta que o artista embaralha as fronteiras da ficção e da realidade, e daquilo que é e não é arte: “(...) é como se o artista tivesse transformado a escória desse material descartável no ouro da arte mediante a alquimia de sua imaginação criativa” (p. 10).

⁴⁹ Enquanto artistas anteriores ao século XX faziam o que era possível para minimizar o acidental em seus trabalhos, os dadaístas (e, posteriormente, os surrealistas) abriram-se para práticas artísticas nas quais o imprevisível determinava o resultado final das obras, apoiados em teorias psicanalíticas coevas. E, assim, integrantes desses dois movimentos fizeram uso extensivo de artefatos recuperados por acaso – uma das matéria-prima daquelas proposições poéticas –, em várias situações.

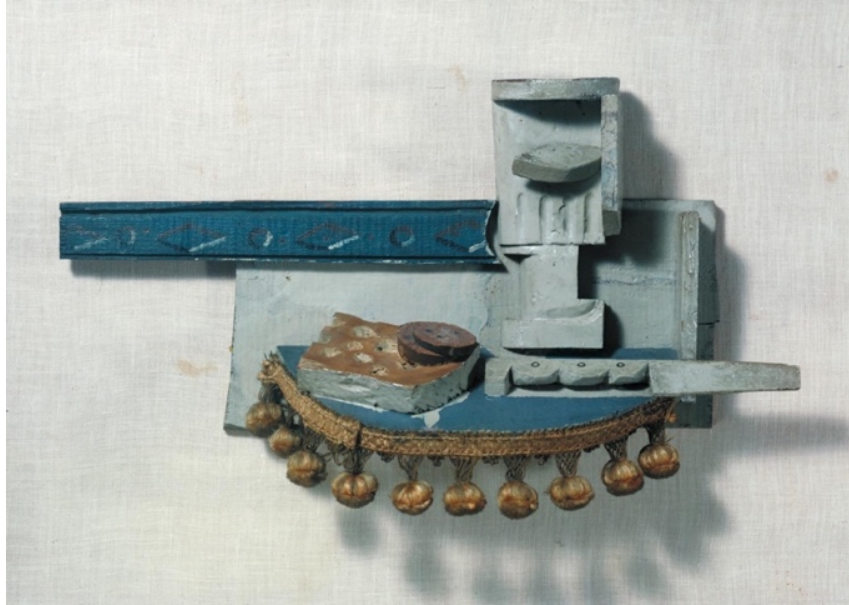


Figura 25. Pablo Picasso. *Nature morte*, 1914, madeira pintada e franja de tapeçaria, 25,4 x 45,7 x 0,92 cm, Tate Modern, Londres

Nas pinturas do início dos anos 1950, Rauschenberg usava um fundo de jornais e tecidos. Na fase das *Red Paintings* (1953), quando o vermelho dominou a paleta e a aplicação da tinta era, sobretudo, gestual e variada (na mesma linha que vinha sendo trabalhada por pintores do Expressionismo Abstrato), o artista expande o conjunto de elementos das colagens e passa a incluir tirinhas de histórias em quadrinhos e tecidos de padrões brilhantes. Meses depois, os trabalhos dessa série incorporavam, rotineiramente, à superfície da pintura objetos encontrados, como lâmpadas, espelhos e guarda-chuvas, além de imagens – reproduções de obras de arte. A passagem para as *combine paintings* – combinação entre pintura e escultura que marcaria definitivamente a obra de Rauschenberg – aconteceu sem que houvesse rupturas, mostrou-se consequente. Os primeiros trabalhos dessa nova etapa ainda eram carregados na cor vermelha e a recepção crítica foi em grande parte negativa.

Após adquirir o bode empalhado em um brechó localizado próximo ao seu ateliê, na Pearl Street, em Nova York, o artista fez várias tentativas para encontrar a forma definitiva da obra que consolidaria as *combines* e subsistiria

como a mais notável entre elas. Em depoimento⁵⁰ sobre *Monogram*, por ocasião de exposição no nova-iorquino Museum of Modern Art (MoMA), Rauschenberg observou que o animal tinha uma presença muito forte (além do peso) que parecia impedir a sua incorporação a uma tela pintada, fixada em sua posição mais tradicional: nas duas investidas prévias, era como se o animal se recusasse a ser abstraído em arte. O artista já vinha trabalhando com animais empalhados⁵¹ e, na década de 1960, também iria realizar performances das quais participaram animais vivos. A intenção, segundo ele, era permitir que a vida continuasse por meio de ações artísticas. O fato de ter em seu poder animais taxidermizados o incomodava, por isso, decidira fazer algo para mudar aquela situação. Também queria chamar a atenção para uma particularidade: diante do animal, o humano seria apenas um outro tipo de criatura daquela mesma espécie. Com *Monogram*, ele desejava atuar nos interstícios da vida e da arte – como, aliás, com os demais trabalhos daquela época⁵² – numa crítica aos processos de institucionalização da arte. A obra, era esse o seu intuito, se completaria para além do que era visível naquela mescla de pintura e escultura.

Hoje, *referência obrigatória* – confirmada pela extensa fortuna crítica em torno do trabalho –, a obra experimentou, ao ser exibida, não somente a rejeição da crítica, mas também do público, e uma oferta de aquisição de *Monogram*, por um colecionador, para integrar o acervo do MoMA foi recusada por Alfred Barr (1902-1981), o *todo-poderoso* diretor do museu nova-iorquino. No final de 1964, foi adquirida, com a colaboração dos amigos da instituição museal, pelo Moderna Museet, de Estocolmo, de onde tem saído para ser exibida em exposições, sendo a última delas uma retrospectiva⁵³ que, além de Nova York, também foi

⁵⁰ Sem data, consta do material audiovisual relativo à mostra retrospectiva *Robert Rauschenberg: Among Friends*, que ficou aberta à visitação entre os meses de maio a setembro de 2017, no MoMA, em Nova York.

⁵¹ Em *Satellite* (1955), *combine* pertencente ao Whitney Museum of American Art (Nova York), um faisão empalhado está afixado a um suporte de madeira adicionado à parte superior de uma tela que, além de tinta a óleo, contém tecidos e papéis. Em *Odalisk* (1955-1958), no Museum Ludwig, Colônia (Alemanha), quem aparece é um galo. *Canyon* (1959), no MoMA, contém uma águia. Ele também usou insetos, asas de pássaros, uma galinha (à qual deu o nome *Dominique*) e outras aves taxidermizadas.

⁵² A Neovanguarda dos anos 1950-1960 intentava, de um modo geral, em novo registro, reconectar vida e arte – formulação largamente aceita como sendo um eixo das vanguardas históricas. A ideia, presente na argumentação de Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, é alvo de questionamentos por Hal Foster no livro *O retorno do real*.

⁵³ Vide nota 50.

montada em San Francisco e Londres. O museu sueco, entretanto, passou a se preocupar mais com a conservação da peça e tem cogitado refutar novos pedidos de empréstimos.

Entre os críticos, o trabalho recebeu, entre outros, o apelido de " *the satyr in the sphincter* " ["o sátiro no esfíncter"], de Robert Hughes, que viu nela, ao mesmo tempo, uma alusão à natureza capturada pela cultura e uma " *image of anal sex* " ["imagem do sexo anal"] (1997, p. 518), seguindo uma linha interpretativa que emergiu, nos Estados Unidos, mais de duas décadas após a sua apresentação pública. Arthur Danto fez uma associação diferente. Para ele, o *bode* de Rauschenberg seria um animal sacrificial pronto para ser levado ao altar e, por esse motivo, estaria coroado de louros (Steinberg, 2000, p. 57).

Enquanto Leo Steinberg, autor de *Encounters with Rauschenberg: (a lavishly illustrated lecture)* [*Encontros com Rauschenberg: (uma conferência ricamente ilustrada)*] – no qual explica a sutil diferença entre a sua conclusão e a dos demais críticos –, viu na aposição do pneu ao animal mais um ato de apropriação. Para o autor (2000, p. 61), ao adicioná-lo ao *animal-objeto*, que havia sido comprado, Rauschenberg torna-o algo do seu âmbito privado, como se criasse a partir dali o seu próprio anel-monograma – já indicado no título do trabalho: o bode e o pneu seriam como as letras entrelaçadas em um desses símbolos. Vê-se, portanto, que incontáveis associações semânticas são permitidas quando se trata do uso do corpo animal na arte, incluindo avaliações depreciativas e ataques.

Entendendo que uma obra como *Monogram* nunca havia sido vista na história da arte, Danto também observa que aquela adjunção – o bode e o pneu seriam suficientemente fortes para neutralizar qualquer tendência de pensar neles como sendo algo diferentes do que são – superaria a capacidade de interpretá-la. O poder e o absurdo da combinação chamaram a atenção do autor, que viu ainda algo de lúdico naquele trabalho, assim como a dançarina, coreógrafa e cineasta, associada à vanguarda da performance nova-iorquina dos

anos 1960, Yvonne Rainer (1934), que foi além. Ao dar seu testemunho⁵⁴, ela falou da reação diante de *Monogram*:

Eu fui ao que deve ter sido a primeira exposição dele na Galeria Castelli na rua Setenta e Sete Leste. Eu vi o bode. E sempre menciono que estive perto de rolar no chão de tanto rir. Aquilo foi tão revigorante após o Expressionismo Abstrato. Quero dizer, [Rauschenberg] ainda era um expressionista, pintando como eles, por outro lado, tão irreverente. Acho que meu próprio senso de humor e irreverência surgiram quando eu vi aquela mostra, e isso me abriu todo um novo conjunto de possibilidades.⁵⁵

Antes de deixar o ateliê do artista, em novo arranjo – agora, em forma de arte –, os animais empalhados adquiridos por Rauschenberg restavam, em meio a um somatório de objetos, como aqueles animais que eram mantidos como objetos *exóticos* em locais de âmbito privado graças ao desenvolvimento da taxidermia – procedimento fundamental no incremento (e na predileção), que se verificaria, da utilização do próprio corpo do animal nas mais diferentes práticas artísticas, mesmo que a representação do animal ainda perdurasse na pintura e na escultura.

A dissipação da qualidade das *coisas* em uma complexa rede de significados, a partir da segunda parte do século XX, viabilizou o aparecimento de obras de arte que se manifestam a partir de sua concretude e sua especificidade. A inserção de materiais heteróclitos, antes desvinculados do universo artístico, permitiria aos artistas a utilização – como objetos de arte – de um bode e também de um porco e um tubarão.

⁵⁴ A entrevista, sem data, integra o conjunto audiovisual da exposição *Robert Rauschenberg: Among Friends* (vide nota 50).

⁵⁵ "I went to I think it must have been his first show at the Castelli Gallery on East Seventy-seventh Street. I saw the goat. I always say I nearly rolled on the ground with laughter. It was so refreshing after Abstract Expressionism. I mean he was still an expressionist using paint in that way, but so irreverent. I think my own sense of humor and irreverence began when I saw that show, and it opened up a whole new set of possibilities".

2.3. O porco empalhado



Figura 26. Nelson Leirner. *Porco Empalhado*, 1966, porco empalhado em engradado de madeira, 83 x 159 x 62 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo (Coleção Roger Wright)

Em 1967, o performático Nelson Leirner envia para a apreciação dos jurados do 4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (dezembro de 1967 a fevereiro de 1968) um porco empalhado (figura 26) de grandes dimensões, com um presunto atado ao pescoço (que não chegou a ser mostrado no espaço expositivo), em um engradado de madeira⁵⁶ que, para espanto de muitos, foi aceito pelo júri composto por críticos e historiadores de renome: Mário Pedrosa (1900-1981), Walter Zanini (1925-2013), Frederico Moraes (1936), Mario Barata (1921-2007) e Clarival do Prado Valadares (1918-1983).

⁵⁶ Uma alusão aos confinamentos promovidos pela ditadura então vigente (Teixeira, 2009).

la ser um trabalho político. Era um porco empalhado, numa grade, e tinha uma corrente no pescoço e acompanhava um presunto que foi consumido no caminho; comeram o presunto e deixaram só a corrente. Essa era a obra. Mas havia um conceito por trás do trabalho. Era a relação entre o produto industrializado, que era o presunto, e a forma bruta, que era o porco. E a ideia era o porco ir a Brasília. Aceito ou não, ele voltaria, e quando ele voltasse – eu já tinha combinado com um amigo meu – eu iria condecorar o porco por sua ida. Agora, como o porco foi aceito, me bateu aquela luz de falar com o Ivan Angelo [jornalista e escritor], e ele publicou na página 2 do *Jornal da Tarde* [editado em São Paulo] a foto do porco e a frase “O artista Nelson Leirner quer saber por que o porco foi aceito como obra de arte”. (Leirner, 2003)

Conhecido por suas atitudes afrontosas⁵⁷, Leirner, desse modo, questionava a decisão dos jurados e atacava-os via imprensa. Vários deles utilizaram os mesmos meios para responder ao artista e estabeleceu-se o conflito. O fato, até hoje reprisado, entrou para a memória brasileira. A anexação poética do corpo de um animal⁵⁸ causava uma espécie de furor, desta vez, no circuito nacional da arte e a nossa história da arte incorporou o *porco*, que se tornou referência (assim como o *bode* de Rauschenberg, no âmbito internacional). A querela prosseguiu por meses.

Aí causou toda uma polêmica, porque parte do júri começou a justificar por que tinha aceito, outra parte disse que não tinha compartilhado da decisão. As pessoas começaram a escrever coisas sobre o júri, dizendo que eles não entendiam de arte. E foram três meses de artigos sobre o júri, e eu e o meu trabalho desaparecemos de cena. (Leirner, 2003)

⁵⁷ O artista inscreveu no mesmo certame *Tronco e cadeira* (1965), da série *Matéria e forma* da qual fazia parte o *porco*, mas a obra não teve a mesma repercussão do animal. Em 2009, na *Ocupação Nelson Leirner* (Itaú Cultural, São Paulo), os trabalhos foram expostos juntos. No ano seguinte, na 29ª Bienal de São Paulo – edição em que foi exibido o trabalho *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos (vide p. 31) –, tomando a mesma série como referência, ele apresentou *Pacavoia* (2010), réplica em madeira e lona do modelo de uma máquina voadora projetada por Leonardo da Vinci (1452-1519), com um animal taxidermizado como piloto. Inicialmente, seria uma paca (daí o nome da obra), mas Leirner acabou optando por um javali empalhado.

⁵⁸ Leirner voltaria ao tema no filme *A Rebelião dos Animais* (1975), realizado na sequência da exposição do mesmo nome (apresentada no Brasil e nos EUA), no qual confronta o espectador com o sistema de produção de animais para a indústria alimentícia. Atores, usando máscaras, caracterizados como animais antropomórficos, assistem em uma TV a cenas sobre criação em cativeiro e a manipulação e preparação da carne (moída e em cortes variados) destinada ao consumo humano. Em seguida, participam de um banquete.

Críticos de várias partes inflamaram o debate que ganhou notoriedade como o “*happening* da crítica” (ou o “*happening* do júri”), mas a resposta de Mário Pedrosa foi a que ficou para a posteridade. O texto, publicado no diário carioca *Correio da Manhã*, em fevereiro de 1968, chama a atenção às mudanças dos critérios críticos e de valores que foram necessárias para dar conta dos *ismos* das vanguardas artísticas desde o início do século XX. “Ai do crítico que não reconhece os valores plásticos autênticos onde se encontrem (...); ou que desconhece outros valores, como os poéticos (...)”, justificou Pedrosa (2006, p. 209).

Para o autor, já não mais fazia sentido o vocabulário construído pela crítica para fazer frente às novas linguagens, sobretudo a partir de movimentos coetâneos como a *Pop Art*. Ao longo daqueles e dos anos seguintes, experimentos, ensejando uma maior presença na arte de objetos naturais ou produzidos em massa, colocaram em xeque conceitos como autoria, reprodução, contexto e temporalidade. “Os materiais mais precários são usados pelos artistas; não perduram, mas são renováveis”, acrescentava o autor (p. 209) – antevendo o que aconteceria mais de duas décadas depois com o *tubarão* de Hirst, como veremos adiante. Sobre a autoridade do júri para aceitar o *porco*, Pedrosa observa que esta seria consequência do próprio comportamento estético e moral do artista.

Esperava Nelson Leirner que o júri a tivesse recusado? Por que não tinha valor plástico? Por que não era “uma obra de arte”? Por que não fora “criada” ou não tinha originalidade? Mas se se trata de um “porco empalhado”, alguém o empalhou. Empalhar animais é uma arte reconhecida e apreciada, a taxidermia. É também Nelson perito nela? Mas se ele apenas comprou o porco empalhado engradado e mandou a Brasília, a obra cai na categoria dos *ready-made* à la Duchamp. Quereria o jovem artista que o Júri fosse negar validez (ainda reconhecendo seus precedentes) a essa proposição, uma das mais ricas de consequências, que se bolaram desde Dadá, no mesmo contexto de desmistificação cultural e estética? Se, porém, a objeção latente é quanto à originalidade da obra, não entenderia Leirner o que está fazendo? (Pedrosa, 2006, p. 210)

No Brasil, nos anos 1960, distinguiram-se poéticas artísticas sob o impacto do informalismo, abstracionismo e do concretismo. Os artistas abriam-se a novas formas de experimentação quando o país foi tomado de chofre pela ditadura militar – um quadro que impôs posturas singulares ante à realidade corrente, exigindo a manutenção de uma permanente militância política e cultural, com desdobramentos de acordo aos fatos que se seguiram.

“É um tempo em que os artistas – como os intelectuais e universitários – passam a participar vivamente dos eventos. A realidade da censura, o cerceamento das liberdades elementares, o exílio e mesmo o patrulhamento de atitudes de personalidades do meio artístico e intelectual começam a afetar a criação artística”. (Amaral, 2006, p. 320)

No mesmo rumo de Leirner, em um momento que ficaria (também) marcado pela *arte engajada*, expoentes da arte nacional – entre os quais Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Lygia Pape, para citar alguns deles – apropriaram-se de animais vivos e/ou mortos para estabelecer novas relações com o público. Na celebrada exposição *Nova Objetividade Brasileira*, inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) no início de 1967, que reuniu cerca de 50 artistas considerados a elite da vanguarda nacional, Oiticica apresentou *Tropicália* – um penetrável que reunia araras vivas, plantas, brita, areia, parangolés e um aparelho de televisão, entre outros elementos, em um ambiente labiríntico. A obra *ambiental* do artista seria remontada em várias outras ocasiões. No final de 2010, em Brasília, onde integrou a retrospectiva *Museu é o Mundo*, as aves foram alvo de reclamações e retiradas da exposição. No mesmo ano, estive no Itaú Cultural, em São Paulo, e como notou Nuno Ramos (vide p. 39), “sem despertar qualquer polêmica”.

Lygia Pape expôs na mostra carioca exemplares de suas caixas de humor negro, entre eles, a *Caixa de Baratas* (figura 27) e a *Caixa de Formigas*. Na primeira, organizou em um estojo de acrílico transparente uma série desses insetos fixados como em uma verdadeira coleção. Na outra, formigas vivas foram colocadas dentro de uma pequena caixa de madeira com um pedaço de carne

crua ao centro que tinha a função de atraí-las. Apesar disso, as saúvas escapavam e podiam ser vistas transitando sobre os trabalhos dos demais artistas da exposição.



Figura 27. Lygia Pape. *Caixa de Baratas*, 1967, acrílico, baratas e espelho, 35 x 25 x 10 cm

A exposição carioca fazia no título menção ao objeto, tema que “estava na ordem do dia” – como registrou Frederico Moraes (2004, p. 116) – e vinha suscitando reflexões e debates entre teóricos, críticos e artistas brasileiros desde a década anterior, momento de transição marcado pela ascensão do abstracionismo (geométrico e informal), motivado, entre outros, pela Bienal de São Paulo que desde a primeira edição, em 1951, incentivou uma maior aproximação com experiências e tendências internacionais.

Em texto⁵⁹ de 1956, Waldemar Cordeiro (1925-1973), artista e teórico do movimento concretista de São Paulo, defende a necessidade de materialidade para a arte se executar plenamente: “Os artistas criam, dentro das leis da natureza, objetos que têm um valor histórico na vida social do homem. Os

⁵⁹ Intitulado “O Objeto”, foi publicado na revista *AD - Arquitetura e Decoração* em dezembro daquele ano, por ocasião da *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, no MAM-SP. Além dos paulistas (organizadores do evento), a mostra contou com a participação de representantes do concretismo carioca reunidos no grupo Frente, formado na mesma época da primeira exibição dos paulistas (1952). A exposição seria montada no Rio de Janeiro no ano seguinte.

objetos criados passam a integrar o mundo exterior, real e banal (...)” (1987, p. 223). Para, em seguida, afirmar: “A universalidade da arte é a universalidade do objeto”. Segundo Cordeiro, o conteúdo da arte tinha de ser representado de modo concreto, real e visível. Ele integrava o grupo Ruptura, cuja primeira exposição em 1952, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), divulgava o manifesto desse *coletivo* (para usar um termo hodierno) pioneiro do concretismo, com enormes repercussões na cena artística nacional – intervindo a favor de “todas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual” (p. 219).

Signatário do manifesto, Cordeiro, inspirado pelo teórico alemão Konrad Fiedler (1841-1895), passa a entender a arte como processo de conhecimento, abdicando da ideia de arte como representação. Para ele, “o objeto ganha autonomia, transformando-se numa realidade em si”, conforme Helouise Costa (2002, p. 13), em artigo no qual revisita a produção desse artista *objetual*. A partir da década de 1960, enquanto o grupo Ruptura se dissipava, Waldemar Cordeiro revê criticamente o concretismo e retira-se em outra direção.

Esse seria um passo decisivo para o rompimento com a especificidade dos meios artísticos através da produção de objetos, que adotam procedimentos próximos às operações *ready-made*, bem como elementos da pop arte e da arte cinética. (...). Outros pressupostos passam a nortear o seu trabalho: (...) apresentação das coisas do mundo na obra de arte, ao invés de sua representação. (Costa, 2002, p.13)

A discussão entre paulistas e cariocas em torno do objeto foi um dos fatos culturais mais relevantes da época e contribuiu para a atualização das poéticas e a renovação das linguagens artísticas. Apesar de não se tratar, simplesmente, como costuma ser posto, de argumentação pró e contra a racionalidade, um dos principais pontos do debate passou à história, justamente, com um reducionismo: os primeiros seriam muito cerebrais enquanto os outros, mais intuitivos. A formulação é do poeta, crítico e teórico Ferreira Gullar (1930-2016), estabelecido no Rio de Janeiro, autor de textos fundamentais como o “Manifesto Neoconcreto” – que determinava as bases do movimento carioca – e a “Teoria

do não-objeto”, ambos de 1959. Exemplo clássico do não-objeto – que, na verdade, eram objetos – são os, hoje venerados, *Bichos* (1960), de Lygia Clark.

(...) O não-objeto nasce, portanto, do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa. Esta ação do artista se transfere ao espectador que passa a manipular a obra nova – o não-objeto – em lugar de apenas contemplá-lo. (Gullar, 2007, p. 46)

Em meio a tudo isso, Frederico Morais (2004, p. 116) definia o objeto⁶⁰ “como uma situação nova que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades propostas pela arte pós-moderna”. O autor acentua que “foi Hélio Oiticica quem radicalizou, em texto e obra, o conceito” e externa que a “noção ampla”, proposta pelo artista – “O Objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é a criação do que queremos que seja” (*apud* Morais, p. 116) –, guiou a realização dos dois eventos, já citados, inaugurados em Belo Horizonte em 17 de abril de 1970: a manifestação *Do Corpo à Terra* e a exposição *Objeto e Participação*⁶¹.

Antes, contudo, no mesmo ano da mostra *Nova Objetividade Brasileira* – da qual fora um dos organizadores (embora tenha abandonado a empreitada antes da inauguração) –, o crítico havia integrado a comissão julgadora do 4º *Salão de Arte Moderna do Distrito Federal* e (também como *curador* do evento) incluiu, pela primeira vez em um certame de arte brasileira, o *objeto* como categoria, com a intenção de ampliar o debate em torno da questão (Morais, 2004, p. 116). Apoiado naquele regulamento, Nelson Leirner enviou seu *porco* empalhado para apreciação dos jurados, que acolheu o animal em meio às demais obras selecionadas (362 ao todo), em sua maioria apresentadas em suportes regulares.

⁶⁰ Na apresentação da exposição *Vanguarda Brasileira*, realizada na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1966.

⁶¹ A mostra, no Palácio das Artes, substituiu, excepcionalmente, o Salão de Ouro Preto, que funcionava em sistema de rodízio: naquele ano, seria a vez da escultura. Convidado para ser curador do evento, além de substituir a escultura pelo objeto, Morais incluiu a *manifestação*, no Parque Municipal de Belo Horizonte. (Morais, 2004, p. 116)

2.4. O tubarão

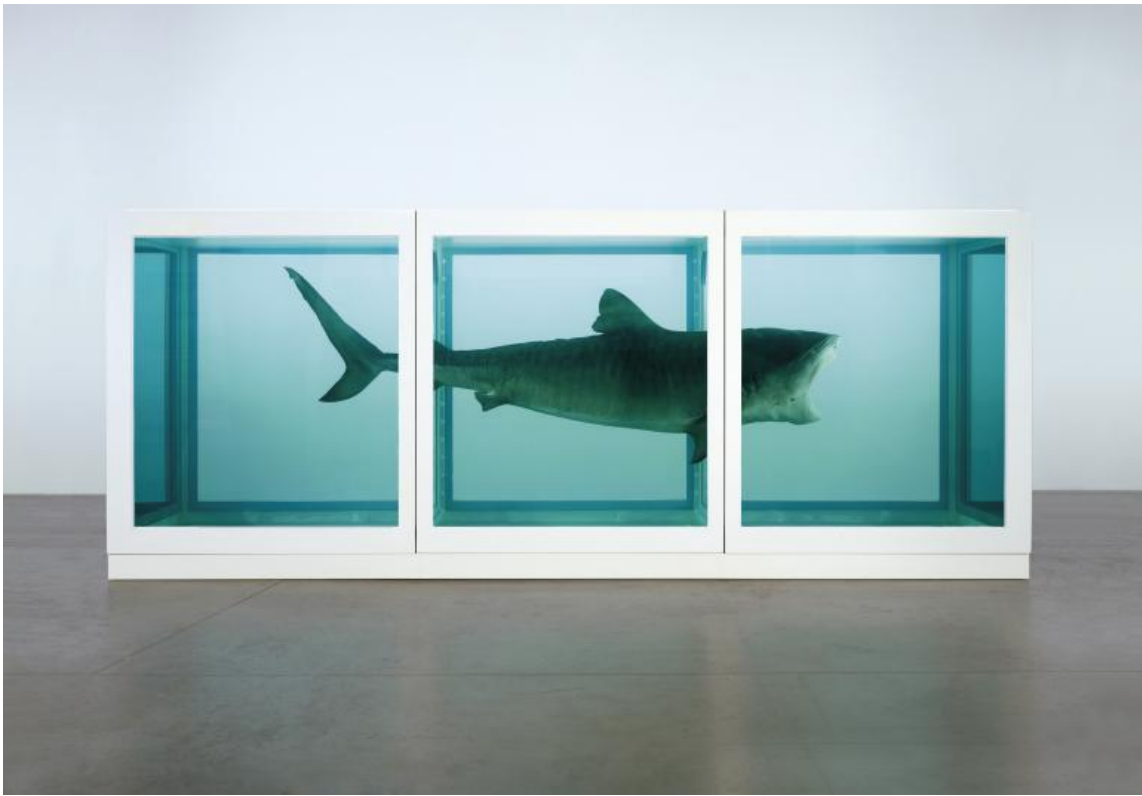


Figura 28. Damien Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, vidro, aço pintado, silicone, tubarão e solução de formaldeído, 2170 x 5420 x 1800 cm (Coleção Steven Cohen)

Cerca de três décadas após a apropriação do *bode* por Rauschenberg e mais de 20 anos depois do ato performativo de Leirner, a obra do inglês Damien Hirst – apresentando animais de grande porte inteiros ou seccionados, imersos em compostos químicos – repercutiu no sistema mundial da arte. O mais famoso deles foi o “tubarão de 12 milhões de dólares” (figura 28), como se tornou internacionalmente conhecido o trabalho, de 1991, comissionado pelo colecionador (e também publicitário) Charles Saatchi (1943). Intitulada criativamente *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo], a obra de Hirst consistia de um tubarão-tigre de cinco metros de comprimento pesando duas toneladas, capturado na Austrália, preparado e montado na Inglaterra por uma equipe técnica sob a supervisão do artista, dentro de uma caixa de vidro e

aço contendo dezenas de litros de solução de formaldeído. Em 2004, o proprietário – também comerciante de arte – resolveu vender a obra que foi adquirida (pelo colecionador estadunidense Steven Cohen, em janeiro do ano seguinte, em um leilão) pela mesma cifra (posta em dúvida pela imprensa) que terminou por apelidá-lo. O tubarão já vinha, há alguns anos, apresentando sinais de deterioração e o fluido no qual se encontrava mergulhado estava turvo. Hirst, então, ofereceu-se para substituir o animal, numa operação realizada em 2005, sendo reutilizada a mesma estrutura de vidro e aço para manter o animal suspenso no líquido.

Essa substituição acrescentou ao debate (que tem se mostrado permanente) e ao anedotário⁶² em torno do trabalho uma nova questão: com a reposição, o resultado ainda poderia ser considerado a mesma obra de arte? Para Hirst, era a mesma coisa. E mais importante: deveria permanecer a sua intenção original, não importando se o objeto houvesse sido trocado ou não. Todavia, é inegável a força visual deste e de outros experimentos do artista utilizando animais. Por outro lado, mesmo que a obra também tenha sido tratada a partir do seu potencial intrínseco de discutir oposições binárias como vida / morte, permanência / impermanência, além da criação de um corpo imortal e a decadência física, entre outras questões, o que tem restado da trajetória de Hirst, ao menos, por enquanto – além de temas relacionados à “curiosa economia da arte contemporânea⁶³” e à efemeridade em trabalhos artísticos da atualidade –, é o seu aspecto provocador e, por que não dizer, polêmico no uso de materiais não usuais.

Damien Hirst surgiu para o mundo da arte, no final dos anos 1980, em meio a um grupo de jovens artistas do Reino Unido, que rapidamente se destacaram nacional e internacionalmente, conhecido como *Young British Artists* (YBAs). Entre as práticas mais conhecidas dos YBAs estão a recombinação – em muitos casos, levada ao paroxismo –, embora, sem revisionismos, de

⁶² O tabloide britânico *The Sun*, por ocasião da primeira exibição pública do *tubarão*, em 1992, fazendo uma brincadeira com o valor – dispendido por Saatchi, considerado, então, absurdo – e o prato típico da culinária do Reino Unido, surgiu com o título: “£50,000 for fish without chips” [“50 mil libras esterlinas por peixe sem batatas fritas”].

⁶³ Subtítulo do livro (2012) do economista e colecionador Don Thompson que, a partir da escultura taxidérmica do tubarão, traça um retrato do mercado internacional da arte nos anos 2000.

estratégias aplicadas à arte desde a segunda metade do século XX, especialmente, aquelas empregadas a partir da década de 1960. Os *Young British Artists* reavivaram a prática da *assemblage* – reunião de materiais, muitas vezes descartados, recolhidos pelos artistas, noutras adquiridos com este fim específico, como o tubarão. Tracey Emin (1963), uma das estrelas dos YBAs, ganhou projeção com a instalação *My Bed* (1999), na qual mostrou a própria cama desfeita, com todos os vestígios da utilização: lençóis manchados de sangue, preservativos, roupas íntimas usadas, garrafas vazias, restos de cigarros, lenços de papel, livros e outras peças do cotidiano. Mais de 40 anos antes, Rauschenberg cobriu de tinta a própria cama, com lençol, colcha e travesseiro já bem usados, e pendurou o conjunto verticalmente na parede, como um quadro. A obra *Bed* (1955), um dos mais conhecidos exemplos das *combine paintings*, pertence ao acervo do MoMA.

Naquela época, quando se registra a exacerbação dos movimentos artísticos iniciados no século XIX e das novas possibilidades industriais, inauguradas no começo do século seguinte, assistiu-se à transposição das fronteiras que circunscreviam aquilo que era conhecido como tradição artística ocidental e proliferaram apropriações (da natureza, da indústria, ou de poéticas) como possibilidades estéticas. Nesse processo de reificação, ampliaram-se também os procedimentos com animais – vivos ou mortos –, que passaram a ser aceitos na condição de objetos (do mesmo modo que os demais elementos fabricados ou não), situação que contribuiu para amplificar o debate sobre os limites da arte promovido pelas vanguardas, cuja radicalização tornou possível a qualquer coisa – toda sorte de artefatos – vir a ser objeto de arte. Assim como tudo ou quase tudo foi e tem sido chamado arte.

As apropriações, como já visto, consolidaram-se nas construções cubistas e avançaram, especialmente, com Picasso que, na operação de incorporar materiais não canônicos, derrubou barreiras e contribuiu para estabelecer os alicerces da autonomia que os artistas iriam conquistar para eleger os seus próprios instrumentos. Com os dadaístas – inspirados pelos *ready-mades* –, os experimentos apropriativos foram além e serviram, ainda,

como base para os objetos surrealistas⁶⁴, como o *Lobster Telephone* (1936), de Salvador Dalí⁶⁵, com a associação inusitada entre um telefone e uma lagosta, moldada em gesso.

Participante desse movimento predominantemente integrado por homens (como era corrente), a artista suíço-alemã Meret Oppenheim (1913-1985), em vez de adotar um artefato manufaturado, usou material natural – pelagem de animal – na icônica *Object* (figura 29), trabalho do mesmo ano do crustáceo daliniano. Ela forrou uma xícara, um pires e uma colher com pedaços da pele de uma espécie de gazela encontrada na China. Como seria previsível, o conjunto – integrado à coleção do MoMA – provocou diversas reações, entre o choque e o fascínio.



Figura 29. Meret Oppenheim. *Object*, 1936, xícara, pires e colher cobertos de pelagem animal, dimensões variadas, MoMA, Nova York

⁶⁴ Uma mostra intitulada *Exposition Surréaliste d'Objets*, que durou uma semana na Galerie Charles Ratton, em Paris, em maio de 1932, já destacava a produção *objetual* do grupo.

⁶⁵ O artista também utilizou animais (vivos). Em 1938, na entrada da *Exposition Internationale du Surréalisme* – organizada por André Breton e Paul Éluard (1895-1952) na Galerie Beaux-Arts (Paris), considerado um dos mais importantes momentos daquele movimento –, Dalí mostrou seu *Taxi Pluvieux* ou *Cadillac Pluvieux* (*Rainy Taxi*, em inglês, ou *Cadillac Lluvioso*, em espanhol). Havia dois manequins, um masculino e um feminino, dentro do carro tomado por caramujos vivos da Borgonha, que se alimentavam de alface e chicória, regadas pela água que caía do teto do veículo graças a um sistema de irrigação especialmente construído.

Joan Miró (1893-1983) também nos legou o seu objeto – *Objet poétique* (figura 30). Em 1936, ele incluiu um papagaio empalhado em uma obra indicativa da prática da *assemblage*, exibida pela primeira vez no MoMA na exposição *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, ao final daquele ano, ocasião em que também foi apresentado o trabalho de Oppenheim.



Figura 30. Joan Miró. *Objet poétique* [*Objeto poético*] (1936), papagaio empalhado sobre poleiro de madeira, meia de seda, armação de madeira, chapéu, bola de cortiça suspensa, peixe de celuloide e mapa, 81 x 30,1 x 26 cm, MoMA, Nova York

A reverberação desses procedimentos – tendo em vista os três trabalhos aqui tomados como mediadores de nossa análise sobre a *apropriação* – acabou por alcançar, inicialmente, o universo poético de Robert Rauschenberg cujo nome ficou intimamente ligado ao termo Neodadaísmo, devido ao uso flexível que fez, em suas justaposições, de técnicas herdadas da colagem, *assemblage* e objetos encontrados.

Hal Foster (2014, p. 21) observa que o trabalho de “um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960”, reunido sob o termo *Neovanguarda*, no qual se situa o Neodadaísmo, retoma práticas da vanguarda das décadas de 1910 e 1920. Entre elas, estão presentes alguns procedimentos apropriativos – como aqueles abraçados por Rauschenberg –, além do “*ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída”. Àquela época, Duchamp residia em Nova York e os efeitos de seu ato primordial podiam ainda ser sentidos em práticas artísticas categorizadas como *happenings*, ações, performances e instalações, incrementadas a partir de então.

O Neodada foi contemporâneo da *Pop Art*, tendência mais determinante dos anos 1960 que, embora tenha origem também na Inglaterra, floresceu de fato nos Estados Unidos, internacionalizou-se e teve repercussões, inclusive, no Brasil. Incorporando técnicas da propaganda voltada para o consumo, da cultura e da comunicação de massa, tornou-se emblemática.

2.5. Entrada definitiva do objeto

Escritos naquele período de profundas transformações, os ensaios de *The Anxious Object* [*Objeto ansioso*], 1964, de Harold Rosenberg, tratam de como os deslocamentos impostos à arte prosseguiram e permaneceram como uma herança da tradição modernista. Escrevendo sobre a coletânea de artigos, nas orelhas da publicação (2004), o crítico Tiago Mesquita diz que “o livro nos ensina como poucos a olhar uma obra sem nos deixar contaminar por ortodoxias históricas nem modismos intelectuais”. Para Rosenberg, a relação da arte contemporânea com as coisas, por meio dos processos estéticos instaurados no século XIX, faz com que a natureza artística do objeto seja “contingente ao seu reconhecimento por parte da comunidade dos versados” (2004, p. 21). E por ser uma projeção, não uma imanência, “a arte não existe: *ela se auto-proclama*” (p. 21, grifo do autor). Ele relata a ênfase dada, nos anos 1960, ao produto final, com a conseqüente renúncia ao componente emocional e intelectual da arte. “Não existe hoje nenhum critério consensual para a identificação de uma obra de arte, exceto por sua inclusão na história da arte. Mas a história da arte constantemente se expande (...)”, sublinha o autor (p. 21).

Como modelo desse alargamento do termo “arte”, Rosenberg toma, sem especificar qual trabalho, uma *pie* [*torta*] – escultura mole, versão monumental de objetos corriqueiros – de Claes Oldenburg (sueco, nascido em 1929, que emigrou para os EUA), inscrita na *Pop Art*: “Essa escultura é um objeto (...), mas, como não cria ilusão alguma, ela é (...) apenas o que é, ou seja, uma realidade” (2004, p. 69). Na ótica do autor, “a noção do objeto de arte que merece ser considerado de um ponto de vista próprio, independente do ato criador do artista e da emoção do espectador, tem uma importância capital para a arte do século XX” (p. 91). De outra forma, agora referindo-se especificamente a *Lingerie Counter* (1962), mais uma obra de Oldenburg⁶⁶, o crítico e teórico afirma:

⁶⁶ Exibida na Sidney Janis Gallery, em 1962, na exposição *New Realisms*, que se tornou um marco, o trabalho consistia em peças de lingerie plastificadas, dispostas sobre um balcão iluminado, exibido na vitrine de uma loja alugada para ampliar a galeria, proporcionando mais espaço para a mostra. Atualmente, pertence ao acervo do Ludwig Museum, museu de arte contemporânea de Budapeste.

A diferença fundamental entre os objetos da galeria e os objetos das lojas, considerados objetos, era a referência artística (...) proporcionada pela identificação do seu autor como artista e pelo lugar onde eram exibidas (...). Isso foi uma rejeição muito maior dos atributos definidores da arte do que o famoso “branco sobre branco”. (Rosenberg, 2004, p. 73)

Concomitantemente à *Pop* e ao Neodadaísmo, surgiu nos Estados Unidos o que se convencionou denominar *Minimal Art*, a partir do epíteto cunhado pelo filósofo inglês Richard Wollheim (1923-2003), embora não tenha sido o primeiro a usar o termo. O rótulo minimalismo era um dos muitos usados pelos críticos para descrever obras que pareciam “representar o objeto por si mesmo” (Dempsey, 2010, p. 238). Embora não agradasse aos artistas – porque fazia inferir que no trabalho não havia conteúdo –, foi esse o termo que passou à história. Frequentemente, eram usados materiais industriais fabricados em grande escala – alumínio, ferro, aço, tijolos, lâmpadas fluorescentes – e como não se encaixavam nas categorias clássicas pintura ou escultura, embora, muitas vezes, conjugassem aspectos de ambas, Donald Judd (1928-1994), em texto⁶⁷ que se tornou referência, batizou essas obras de *specific objects* [objetos específicos].

“A metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se têm produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura” (Judd, 2009, p. 96), observava o autor que, além de artista, possuía formação teórica em arte e filosofia. Judd preferia identificá-los como “trabalhos tridimensionais” que por seu “alcance ser tão vasto” poderiam assumir “um sem-número de formas”. Ele, então, decreta: “Alguns aspectos mais gerais podem persistir, por exemplo o trabalho ser como um objeto ou ser específico, mas outras características estão prestes a se desenvolver” (p. 102).

Em livro, no qual trata de aspectos do movimento minimalista, David Batchelor resume a teoria de Donald Judd sobre os objetos específicos:

⁶⁷ Publicado em 1965, embora Judd afirmasse que havia sido escrito dois anos antes, *Specific objects* passou a ser visto como uma espécie de *manifesto* do minimalismo.

“Nem pintura nem escultura” era para Judd uma qualidade que caracterizava uma extensa gama de novas obras de arte; a “condição de objeto” caracterizava tanto a arte abstrata quanto a figurativa, a arte europeia e a americana da Costa Leste e da Oeste, a *pop* e a minimal, e outras áreas da arte. Mas essa condição era também uma nova ocorrência e foi, portanto, algo que marcou (ou ajudou a marcar) um rompimento significativo com a arte do passado – e em particular com a arte europeia do pré-guerra. (Batchelor, 2004, p. 16)

Ao final de sua análise, o autor salienta como os artistas – ele trata mais especificamente da obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, de Damien Hirst (figura 31) – procedem no sentido de rearranjar mecanismos anteriores, no caso em exame, os objetos de Judd (figura 32), entre os quais não faz distinção. “Hirst apossa-se da caixa aberta minimalista (...)” (2004, p. 75) e ali insere um elemento corpóreo. Para Batchelor, o artista “surge com um ato balanceador surpreendente: ao *readymade* ou objeto encontrado é fornecida uma estrutura de referência, enquanto a caixa “vazia” minimalista é simultaneamente abastecida com um conteúdo” (p. 75).



Figura 31. Damien Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991 (Coleção Steven Cohen)



Figura 32. Donald Judd. *Untitled*, 1966, alumínio pintado, 121,9 x 304,8 x 304,8 cm. Whitney Museum of American Art, Nova York

Por semelhança, derivação ou identificação, aplicamos a analogia – de como se dá, na arte, essa continuidade associativa (à qual poderíamos acrescentar) *objetual* – também ao engradado que contém o *porco* empalhado de Leirner (figura 33), confrontando-o com uma das estruturas de chão (*vazia*) de Sol LeWitt (1928-2007) – *Floor Structure Black* (1965) –, em madeira pintada

de preto (figura 34), embora, neste caso, as duas obras tenham apenas um ano de diferença.



Figura 33. Nelson Leirner.
Porco Empalhado, 1966.
Pinacoteca do Estado de São Paulo

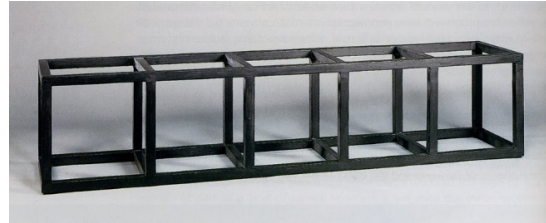


Figura 34. Sol LeWitt. *Floor Structure Black*,
1965, madeira pintada, 47 x 45,7 x 208,3 cm.
National Gallery of Art, Washington D.C.

Dilatando ainda mais a correlação, seria possível enxergar (desta vez, em sentido inverso ao dos trabalhos anteriores – pelo esvaziamento e não preenchimento) em obras horizontalizadas de artistas da *Minimal* – muitas das quais dispostas diretamente sobre o piso, como as *floor pieces* [peças de chão] (figura 36) de Carl Andre (1935) – um prolongamento da experiência de Robert Rauschenberg com o bode (figura 35).

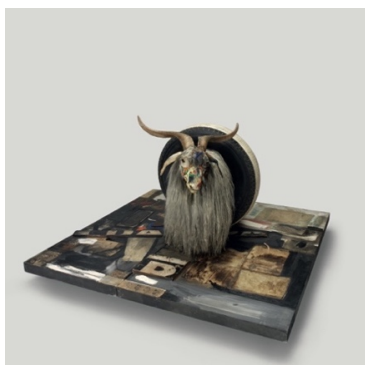


Figura 35. Robert Rauschenberg.
Monogram, 1955-1959.
Moderna Museet, Estocolmo



Figura 36. Carl Andre.
114 Magnesium Square, 1969, placas de
magnésio, 1 x 365,8 x 365,8 cm,
Tate Modern, Londres

A intenção desses *paralelismos* é, sobretudo, ratificar a correlação identificada nas investigações estéticas e conceituais, além daquelas formais, que emergiram entre artistas nacionais e internacionais cuja produção é consolidada especialmente a partir do final dos anos 1950 – as quais lançariam as bases para as gerações futuras, permanecendo pelas décadas seguintes até a atualidade. Sem que isso, no entanto, signifique que a manutenção de muitas práticas decorrentes dessas pesquisas tenha resultado em padrões expressivos homogêneos. Ao contrário, fortaleceram a capacidade artística impulsionada por uma potência criativa que, desde então, tem se apresentado plural, traduzida em um transbordamento dos modos de produção, com a observação de preceitos que ultrapassam o lugar-comum e fazendo uso de um instrumental diversificado para permitir a diluição das delimitações associadas ao ato artístico.

E, mesmo que a *materialidade* da arte tenha sido posta em dúvida em várias ocasiões ao longo dessas últimas décadas, mediante estratégias manifestas por meio de conceitos (ainda persistentes na produção atual) que privilegiam aspectos imateriais – como efemeridade, memória, temporalidade(s), percurso, espiritualidade, participação e, também, deslocamento –, além de muitas outras inquietudes, na busca por se afastar do conjunto das práticas hegemônicas e de noções tornadas modelares, seus referenciais, meios e suportes habituais, os objetos continuaram *resistindo* em sua multiplicidade e em suas peculiaridades, incluindo os *animais-objetos*, apropriados em processos que não pararam de se expandir e são experienciados por intermédio de diferentes canais de circulação de obras de arte.

2.6. Abertura do campo estético

Apesar do estímulo que se observa no procedimento de *apropriação* de *coisas* animadas e inanimadas da segunda metade do século XX em diante, a consolidação de animais como objetos de arte já vinha sendo possibilitada desde a reformulação do fenômeno da arte tridimensional (a partir do modernismo), que colocou em crise categorias de linguagens artísticas já certificadas em sua concepção pela tradição plástica ocidental, ensejando mudanças no seu conceito estrutural. Antes vinculada à lógica do monumento, as transformações no repertório convencional da escultura iniciaram-se na última década do século XIX – e tiveram seu apogeu na década de 1960, com a entrada definitiva do objeto – favorecidas pela crise da representação, com o divórcio da arte com a *mimese*, frequentemente associada a figuras humanas e de animais. E, ao contrário da pintura moderna, cuja virada é marcada pela abstração, sem que para isso tenha abandonado o seu suporte tradicional – a tela –, a designação clássica “escultura”, a partir da incorporação dos objetos, não mais daria conta de agrupar a pluralidade de experimentos no campo tridimensional.

Mudam-se os processos e ampliam-se as poéticas, com a adoção de artefatos – incluindo os corpos ou partes de animais –, materiais de todos os tipos e plataformas das mais diversificadas. E, rotineiramente quebrando regras, embora, às vezes, com a manutenção de métodos já consagrados para, contudo, gerar efeitos de difícil decifração, os artistas passaram a utilizar-se de todos os meios disponíveis – além de aparatos nunca antes empregados – e a arte abriu-se às mais diversas manifestações.

Em texto no qual discorre sobre os posicionamentos da vanguarda a partir da já mencionada exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Paulo Reis comenta:

O objeto, não como nova categoria, mas como suspensão semântica da obra de arte, (...) era uma resposta radical às experimentações formais e transformações epistemológicas no campo das artes visuais internacionais no século XX. (Reis, 2017, p. 103)

A legitimação dos objetos (manufaturados ou não) no *corpus* da arte⁶⁸ concorreu para uma maior expansão do campo estético, diluindo categorias existentes e contribuindo para a valorização do seu “caráter heterogêneo e multidisciplinar” (Favaretto, 1999, p. 110). Oportunizou também uma ruptura que ativou uma área da concepção contemporânea da arte – o conceito – perpetuada até o presente e fomentou, ainda mais, entre os artistas, a construção de mitologias individuais. E mesmo as variadas tentativas de retorno aos meios convencionais, verificadas em décadas recentes, não impediram a ampliação e a atualização dessa produção.

(...) O rompimento da noção de arte como linguagem – e/ou da arte como desconstrução das linguagens ou dos códigos hegemônicos da visualidade – abriu espaço para a introdução de materiais vindos das mais diferentes procedências e a apropriação de objetos completamente desvinculados, até então, do universo canônico da arte. (Chiarelli, 1999, p. 174)

Trabalhos de arte conceitual são executados a partir de materiais, no mínimo, insólitos: “De papelão a chocolate, palavras escritas nas paredes das galerias, imagens que surgem e desaparecem em um monitor de vídeo” (Lucie-Smith, 2010, p. 11). E, também, de animais, vivos ou mortos.

Em arte contemporânea, tornou-se raro ver animais sendo retratados de forma sentimental ou simbólica, mas o interesse por eles parece nunca ter cessado, e continuou a ser expresso nas artes ao longo do século XX, ganhando, em anos mais recentes, novas e diferentes configurações em diversas manifestações envolvendo animais em galerias e museus. Eles ainda são instrumentos de apelo visual. De metáfora, e de numerosas justificativas que o artista proponha defender. (Hickmann, 2013, p. 138)

Os animais serviram (e ainda servem) como base para o universo mítico-poético de importantes artistas, como Joseph Beuys, que – em suas

⁶⁸ Nos anos 1960, Susan Sontag (*apud* Fried, 2020, p. 296) notava que pintores não se restringiam à tela e à tinta, usavam materiais orgânicos e inorgânicos, como pneus e até meias.

performances (ou rituais) que denominou de *actions* [ações], nas quais tratava de eventos entre o pessoal e o político – atuou junto a uma lebre e a um coioote, além de se utilizar de peles, gordura e outros produtos de origem animal. Na performance *I Like America and America Likes Me* [Eu gosto da América e a América gosta de mim], em uma espécie de jaula em que foi transformada uma parte da René Block Gallery (Nova York), ele conviveu cerca de oito horas – embora permanecesse o resto do tempo na galeria –, por três dias consecutivos do mês de maio de 1974, com um coioote vivo, portando, além das próprias roupas, um cobertor de feltro, um par de luvas, um chapéu e uma bengala. Na sala havia montes de palha, além de exemplares do *The Wall Street Journal*. A partir de registros em vídeo a que temos acesso, é possível inferir que se estabeleceu uma relação harmônica entre o artista e o animal. E, o coioote, embora classificado como um predador agressivo, às vezes, durante aquele período, parecia um animal dócil (Mann, 2017).

Nove anos antes, na ação batizada *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Como explicar pinturas a uma lebre morta] (figura 37), na Galeria Alfred Schmela, em Düsseldorf (Alemanha), Beuys trazia folhas de ouro na cabeça untada com mel, uma sola de feltro amarrada ao calçado em seu pé esquerdo, uma sola de ferro no outro e segurava nos braços uma lebre morta (não taxidermizada), a qual manipulava dentro daquele espaço. De tempos em tempos – durante as três horas em que ocorreu a performance, registrada em vídeo e fotografias, acompanhada pelo público por meio de uma vitrine –, o artista levantava-se e percorria a sala olhando as pinturas expostas. De vez em quando, mostrava à lebre⁶⁹ as telas e sussurrava algo em uma das orelhas do animal⁷⁰. Ao final da ação, sentou-se em uma cadeira, segurando-a nos braços à maneira da *Madonna* na renomada escultura *Pietà* (1498-9) de Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

⁶⁹ Beuys voltaria a usar uma lebre, desta vez, taxidermizada, numa performance em Berlim, junto com outros materiais (quadro negro escrito com giz, feltro, gordura e estacas pintadas). Os elementos, incluindo o animal, deram origem, em 1966, à *Eurasia Siberian Symphony 1963*, pertencente ao MoMA, obra em que evoca a fusão da cultura do Ocidente e do Oriente. A lebre, por sua capacidade de mover-se a grandes velocidades, sugeriria a habilidade de percorrer longas distâncias.

⁷⁰ Uma versão do texto declamado pelo artista durante a ação foi publicada no Brasil no livro *Escritos de Artistas* (2006), sob o título “Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht escrita por Joseph Beuys”.



Figura 37. Joseph Beuys. *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965, registro de performance, Galeria Alfred Schmela, Düsseldorf, Alemanha

Beuys tinha uma forte ligação com os temas do meio ambiente, tendo sido um dos fundadores do Partido Verde alemão. E acreditava que “mesmo animais mortos têm mais poderes de intuição que alguns seres humanos com sua teimosa racionalidade” (Gompertz, 2013, p. 345). Apesar da intenção manifestada pelo artista de, nesta última performance, chamar a atenção para questões ecológicas mais amplas, nas duas ações, contudo, o que estava em questão não era o animal em si – apesar do que sua presença poderia suscitar.

Estes acabavam cumprindo a mesma função dos diversos objetos manejados por artistas daquele período, como o grego Jannis Kounellis, conhecido por utilizar materiais não convencionais – fogo, sacos, pedras, troncos, barras de aço, serrapilheira, pó de carvão, gesso, giz, velas e outros – e por seus trabalhos que incluíam animais (vivos ou taxidermizados): borboletas, pássaros de várias espécies, insetos e peixes, além de cavalos, como na obra que se tornou uma marca em sua carreira. O artista ainda adicionava às suas obras elementos biodegradáveis como pedaços de carne e café moído.

O nome de Kounellis está atrelado à *Arte Povera*, emblemático movimento italiano que procurou, na metade dos anos 1960, estipular parâmetros para a criação artística sintonizados com as transformações políticas e sociais ainda em decorrência da Segunda Guerra. O termo *arte povera* foi cunhado, em 1967, pelo crítico e curador Germano Celant (1940-2020), que identificou em grandes cidades do país artistas (os quais agrupou sob essa denominação) que davam respostas radicais a questões vividas, então, pela comunidade italiana e que continuam relevantes até os dias de hoje. Também apresentavam interesse nas relações do homem com a natureza, oferecendo alternativas para modelos de produção e consumo.

“Distante de um movimento unificado, a *Arte Povera* (...) abraçou o místico, celebrou o mitológico e o arcaico e negou a comoditização por meio de uma gama de estratégias incluindo a arte que se deteriorava em tempo real”⁷¹. A diversidade – responsável pela construção de uma poesia visual própria – mostrava-se, paradoxalmente, como uma força que dava unidade ao *grupo*. Em 1971, o próprio Celant decretou o fim do movimento em prol das experiências de cada um dos artistas, que desenvolveram poéticas específicas.

Vivendo na Itália, onde estudou, Kounellis manifestou-se em prol da “superação da conformada aceitação das ruínas e dos fragmentos de uma civilização repentinamente tornada distante, caída nos estereótipos da produção industrial (...)” (Maraniello, 2014, p. 9). Em 1969, ele confinou na Galeria l’Attico (Roma), 12 cavalos vivos (figura 38) destinados a trabalhos pesados, que permaneceram amarrados naquele espaço designado a exposições artísticas, onde se alimentavam e faziam suas necessidades fisiológicas. A presença dos animais também adicionava mais um aspecto sensorial – um aroma inconfundível – ao quadro.

⁷¹ Conforme material, sem designação de autoria, distribuído por ocasião da exposição *Arte Povera. Curated by Ingvild Goetz* – curadora de origem polonesa que figura entre os mais significativos nomes de colecionadores da *Arte Povera*. A mostra, na galeria Hauser & Wirth, em Nova York, nos meses de setembro e outubro de 2017, coincidiu com o aniversário de 50 anos do movimento. No original: “Far from a unified movement, *Arte Povera* (...) embraced the mystical; celebrated the mythological and archaic; and denied commoditization through a range of strategies, including art that deteriorated in real time”.



Figura 38. Janis Kounellis. *Senza titolo (12 cavalli)*, 1969, registro de instalação, Galeria l'Attico, Roma

A instalação – que, segundo Stéphane Huchet (2005, p. 69), “é um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal”–, entre outras práticas da arte contemporânea, retoma “a ideia de gesto artístico, de desejo de interferência no mundo, para marcá-lo, singularizá-lo, como faz o animal para criar o seu território” (Lemos, 2007, p. 189). Na visão de Amy Dempsey (2010, p. 268), a obra de Kounellis “dramatizava o contínuo relacionamento entre a natureza, representada pelos cavalos, e a cultura (uma galeria de arte), o passado (o cavalo como símbolo do passado clássico) e o presente (a galeria toda pintada de branco)”

Em 2015, a legendária mostra foi recriada na Gavin Brown's Enterprise, em Nova York (na Europa houve cinco reedições). Na ocasião, a crítica Roberta Smith (2015, p. C 22), do *The New York Times*, referindo-se aos cavalos, escreveu: “Sua acomodação em um espaço que é reconhecidamente uma galeria de arte fomenta um encontro concentrado especialmente com o poder brutal da arte e sua capacidade de transformar o espaço”⁷².

⁷² “Their accommodation in a space that is recognizably an art gallery foment an especially concentrated encounter with the brute power of art and its ability to transform space”.

2.7. O corpo (do animal) em cena

Quando apenas observamos, sem o auxílio dos demais sentidos físicos, os registros fotográficos ou filmográficos de obras como aquela de Kounellis é possível ter a impressão de que há uma placidez emanando desses trabalhos cujo principal componente são animais e seus corpos, mesmo que não sejam o seu fim específico. As instalações, às vezes, podem caracterizar-se pelo cunho mais *silencioso* enquanto as performances assumem um caráter mais espetacular, portanto, mais *barulhentas*, principalmente, quando realizadas na forma de *happenings*⁷³. Conceito, de acordo com Sally Banes, autora que se debruçou sobre a vanguarda nova-iorquina dos anos 1960, que

(...) por mais que deturpem o seu significado, (...) como se difundiu através da comunicação de massa, era de uma figura ubíqua para a expressão da liberdade, espontaneidade, e uma valorização da arte na vida. (Banes, 1999, p. 24)

Para citar um exemplo, a estadunidense Carolee Schneemann (1939-2019) procurou reunir várias sensações – tato, paladar, audição, além do olfato – em uma mesma performance multimídia (figura 39), em 1964, intitulada *Meat Joy* [*Alegria da Carne*]. Concebida como um ritual dionisíaco, assemelhando-se a uma orgia, foi realizada em Paris, primeiramente, e Nova York, em seguida. Na ação, os oito participantes, incluindo a artista, cobertos de tinta rolavam sobre papéis, abraçavam-se e emulavam esculturas, ao mesmo tempo em que interagem, além de linguças, com carne, carcaças de galinhas e peixes crus e misturavam-se com o sangue desses animais, enquanto era executada uma trilha sonora experimental, nos moldes de uma colagem, que incluía sons das ruas parisienses e música pop.

Em meio às demais intenções de Schneemann com essa performance, que, entre outros aspectos, buscava, confrontar tabus e convenções, ela

⁷³ Cujo epônimo é o trabalho de Allan Kaprow (1927-2006) *18 Happenings in Six Parts* [*18 Happenings em Seis Partes*], apresentado durante seis dias, em outubro de 1959, na Reuben Gallery, em Nova York.

evidenciava o corpo – em torno do que passou a se chamar *body art* –, embora o próprio formato da ação e o uso que a artista fazia dos animais mortos acabassem por também chamar a atenção para os comportamentos *animalescos* dos humanos.



Figura 39. Carolee Schneemann. *Meat Joy*, 1964, registro de performance, Judson Dance Theater, Judson Memorial Church, Nova York

Artistas da *body art* tratavam o corpo como objeto em várias dimensões, principalmente, contrapondo-se à imagem do corpo idealizado cultivado, inicialmente, no estilo grego clássico. Muitas vezes, simplesmente, reduzindo-o à dimensão corpórea, como o fez Antonio Manuel (1947), artista que, em 1970, inscreveu seu corpo como uma obra no *19º Salão Nacional de Arte Moderna*, apresentando suas próprias medidas como as dimensões do trabalho, intitulado *O Corpo é a Obra*. Ao contrário do que aconteceu com o *porco* de Leirner, três anos antes, o júri rejeitou a sua inscrição. Mesmo assim, na noite de abertura da

exposição no MAM-RJ, desfilou despido e fez poses como se, ele próprio, fosse uma escultura⁷⁴.

A *body art* expandiu o uso do corpo, permitindo diversas investigações (identidade, sexualidade e violência são algumas delas), e as suas ações abrangeram situações extremas, como rituais de automutilação, mas, havia circunstâncias nas quais o corpo era usado para emular formas – como a de esculturas, por Antonio Manuel e em trabalhos de Piero Manzoni (1933-1963), com suas *esculturas vivas* (1961) –, ou materiais, como pincéis, quando Yves Klein (1928-1962) se valeu de corpos femininos – modelos entintadas com IKB, a tinta patenteada por ele, que pressionavam os próprios corpos contra painéis em branco estendidos no chão – na performance *Antropometrias* (1960).

O corpo humano, ao longo dos séculos – desde épocas remotas, muito antes da *body art* –, vem sendo sujeito de rituais e outras operações, mas, também, usado similarmente a uma tela nua, sobre a qual o pintor deposita tintas e outros artefatos. A pintura de corpos tem sido, desde sempre, um traço cultural característico de diversas civilizações. Os artistas contemporâneos reexaminaram essa prática abrindo-se para novas possibilidades. No início dos anos 1970, o artista estadunidense Dennis Oppenheim (1938-2011), que transitou entre o conceitual, a *earth art* e a *body art*, desenvolveu o *transfer drawing*, em que utilizava o próprio corpo e o corpo de seu filho, ainda criança, como suporte de desenhos que ambos realizavam simultaneamente. Corpos humanos serviram de base para o trabalho de Oppenheim do mesmo modo como, tradicionalmente, os artistas utilizam uma folha em branco. Analogamente, podemos presumir que o corpo do animal tem sido considerado uma plataforma para práticas artísticas, assumindo, frequentemente, o mesmo papel da tela ou da folha em branco.

Reconhecido, principalmente, por sua inserção em um conceitualismo *particular* dado o alcance de seus experimentos em varias mídias e de sua

⁷⁴ No contexto da ditadura, a performance do artista passou a ser vista como um ato de protesto. Daquela ação, surgiu uma obra tangível: um *objeto* que consiste de uma caixa vertical de madeira, cuja metade inferior é preenchida com serragem, contendo uma foto do artista nu (tirada naquela ocasião no museu). Sobre o órgão sexual há uma tarja com a palavra que nomeia o novo trabalho – *Corpobra*. A caixa também contém uma alavanca que, ao ser acionada, sobrepõe outra cópia da mesma foto, desta vez sem a tarja.

extensa produção poética, o pernambucano Paulo Bruscky (1949) pintou sobre um cavalo branco (figura 40), em cores primárias, signos gráficos – linhas, círculos, setas – para homenagear o também artista Vicente do Rego Monteiro (1899-1970). Em coletiva realizada em 2011, pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, Bruscky chamava a atenção, com o cavalo colorizado, para o (pouco conhecido) trabalho tipográfico do seu conterrâneo.



Figura 40. Paulo Bruscky. *Homenagem ao cavalo tipo/gráfico de Vicente do Rego Monteiro*, 2011, cavalo branco e tintas coloridas, *Aberto Brasília* (exposição coletiva), Centro Cultural do Banco do Brasil, Brasília

No ano seguinte, na Documenta 13 – mostra quinquenal em Kassel, cidade alemã –, o francês Pierre Huyghe (1962) manteve, durante os cem dias de duração do evento, na instalação *Untitled*, dois cães com patas entintadas em um terreno onde também expôs uma escultura em formato de corpo feminino, com uma colmeia no lugar da cabeça. Fazendo parte do sistema *vivo* proposto pelo artista (ao ambiente foi ainda adicionada uma tartaruga), um dos cachorros – um galgo espanhol branco (figura 41), batizado *Human*, que participou de várias mostras de Huyghe, passeando livremente pelos espaços expositivos –

tinha uma das patas dianteiras inteiramente pintada de rosa. No outro, a pintura aparecia apenas na extremidade de uma das patas traseiras.



Figura 41. Pierre Huyghe. *Untitled*, 2012, instalação (detalhe), Documenta 13, Kassel, Alemanha

E, mesmo que a intenção dos artistas da *body art* – seja a partir do corpo humano ou fazendo uso do corpo de animais, ou combinando ambos – fosse atuar em outras camadas de produção de sentido, essas ações preservam, em sua essência, o aspecto performático (tanto da presença física quanto do espetáculo). Na análise de Jorge Glusberg, a *body art* se diluía no gênero mais amplo da performance. O autor sintetiza a intenção dos artistas daquele *movimento*:

O denominador comum de todas estas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos (...) para trazê-lo à sua verdadeira função de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (Glusberg, 2011, p. 42-43)

Conhecidos por experiências que tinham o corpo humano como matéria-prima, a exemplo de Schneemann, muitos outros artistas também incorporaram corpos inteiros ou partes de animais a suas ações. É o caso do sérvio Rasa Todosijevic (1945). Em performance (figura 42) que se tornou icônica⁷⁵ em sua carreira – *Drinking Water* [*Bebendo Água*], de 1974 –, retirava um peixe de um aquário, cuja água bebia repetidamente, numa tentativa de harmonizar a sua respiração com a do animal que agonizava. Enquanto procurava imitar o ritmo respiratório do peixe, ingeriu mais de 20 copos de água. De vez em quando, o artista vomitava. A intenção era simular, por meio desse exercício, o ambiente aquático de uma criatura que não era ele, cujo trabalho girava em torno de questões políticas (focadas nas inter-relações entre autoridade e liberdade pessoal) fazendo um uso subversivo de objetos, animais e do corpo humano.



Figura 42. Rasa Todosijevic. *Drinking Water*, 1974, registro de performance

⁷⁵ Parte da série *Decision as Art* [*Decisão como Arte*] que teve lugar em Belgrado (Sérvia) e Endimburgo (Escócia).

2.8. *Animal-objeto*: sem indícios das funções originárias

Os processos apropriativos tendo como principal foco os animais – alinhados aos mecanismos de incorporação das coisas em geral – fizeram com que a presença do corpo ou de partes de muitos espécimes fosse registrada nos mais diversos formatos em experimentos encetados desde o início do século XX, que, de alguma forma, procuraram superar a *mera* representação independentemente do campo da arte ao qual estivessem atrelados. De todo modo, essa incorporação não se restringe apenas à esfera de discussão da *apropriação*. Devido à constância e à resistência, as intervenções em corpos de animais ou em seus fragmentos contribuíram para redimensionar o horizonte artístico-estético e, ainda, para colocar em relevo, de maneira categórica, a complexa malha onde estão inseridas as interações de seres humanos com os animais.

Observando produções que seguem o vocabulário da performance, vê-se que muitos desses procedimentos distenderam, até o limite, o corpo (físico) de muitos espécimes, em operações que tinham como fim a *construção* de obras de arte. E, ao longo de todo esse período, não foi registrada, mesmo sob questionamentos e pressões de agentes diversos, uma retração do processo criativo cujas principais ferramentas são animais e suas partes. Os *animais-objetos* passaram a frequentar o repertório da arte de forma irreversível, ingressando em um fluxo que nem polêmicas e/ou conflitos de variadas ordens têm sido capazes de neutralizar.

Contudo, paradoxalmente, o uso indiscriminado e essa presença eloquente contribuem para o esvaziamento da imagem dos próprios animais, desencadeando – embora sem estreitar a crescente atração por esta *matéria-prima* – atitudes de indiferença na percepção e na interpretação por parte daqueles que dirigem o olhar para obras pautadas pelo corpo dos animais – que, conforme temos visto, mantêm a faculdade de desestabilizar quem as vê, exigindo que sejam alterados os seus posicionamentos.

Ao serem exibidos em mostras, eventos e outras atividades que integram o circuito da arte, os animais *coisificados* assumindo a forma de *animal-objeto* tornam-se, inequivocamente, obras de arte – que lançam outras possibilidades de entendimento e projetam novos comentários em torno desses corpos orgânicos, eliminando-se os resquícios de suas funções originárias, de servir aos humanos em variadas situações, incluindo finalidades nutricionais, e ainda daquela dimensão mítica e/ou sagrada que em certas ocasiões, quando ainda não haviam ultrapassado os lindes da natureza, lhes foi outorgada.

Sendo assim, em meio a reflexões sobre o modo como os humanos dirigem o olhar para os animais, a *exposição* de obras fundamentadas no *animal-objeto* nos convoca a tratar dos vínculos entre os homens e os demais seres do reino animal, com base em conceitos como humanidade e animalidade. Para isso, no próximo capítulo, pontuaremos dinâmicas (em toda sua polifonia) derivadas da exibição de obras de arte cujo eixo é a presença de animais sem qualquer necessidade de emular – mesmo evocando e assimilando, em seu curso, inúmeras linguagens já experimentadas – técnicas, formas ou noções que nos fazem permanecer conectados à herança histórica dos processos de produção e das práticas da arte.

CAPÍTULO 3 – DESAFIOS DA EXIBIÇÃO DO *ANIMAL-OBJETO*

3.1. Olhar o *animal-objeto*

Habitualmente, quando nos deparamos com um cadáver humano ao ar livre (situação anômala se medida pelos parâmetros da normatização, mas recorrente em muitas localidades / comunidades), a atitude mais corriqueira é evitar olhá-lo (mesmo havendo quem faça justamente o oposto). Também costuma-se cobrir o corpo que jaz inanimado a céu aberto com panos e ainda com páginas de jornais, ou são usados outros subterfúgios, para impedir a exposição ostensiva, partindo-se do princípio que *encarar* a morte – em algumas culturas, como a nossa – não é algo, assim, banal. Ao contrário, dadas as condições, pode ser considerado ofensivo, ultrajante. É um evento diante do qual o passante (ou espectador) não consegue se manter indiferente.

A visualização de um corpo decomposto seria a primeira experiência metafísica: é o espelho de se ver na morte. A morte foi o primeiro mistério, que leva o pensamento do visível ao invisível, do passageiro ao eterno, do humano ao divino (...). (Matesco, 2009, p. 50)

Essa perspectiva muda completamente quando os restos que estão sendo olhados pertencem a outros seres (anteriormente) vivos do reino animal. Além de diferentes fatores civilizatórios, que não cabe aqui detalhar, muitas obras de arte que privilegiam o animal como objeto estético – sistematicamente em meio a desavenças – contribuíram e ainda concorrem para *naturalizar* a visualização desses corpos já sem vida. Fazendo referência a George Bataille, Viviane Matesco, ao tratar das nuances que envolvem a apresentação das, já mencionadas, “trouxas ensanguentadas” de Artur Barrio (vide p. 72), observa:

A atenção dada aos cadáveres mostra que as condutas humanas em relação à morte são primitivas e implicam o sentimento de medo ou respeito que torna os restos humanos objetos diferentes de todos os outros: a interdição de sua aproximação os diferencia dos objetos comuns. (Matesco, 2009, p. 51)

Em seguida, a autora acrescenta que “a atitude antiga dos homens em relação à morte significa que começava a classificação fundamental dos objetos, uns tidos como sagrados e interditados, outros como profanos, manipuláveis e acessíveis sem limitação” (p. 51). Nesta última categoria incluem-se, portanto, os animais e seus fragmentos. E assim, somos impelidos a agir de forma diferente quando visualizamos corpos inertes ou suas partes (figura 43) pertencentes a animais, apresentando reações ora de afinidade ora de repulsa⁷⁶.



Figura 43. Damien Hirst. *A Thousand Years* (1990), Vidro, aço, borracha de silicone, MDF pintado, armadilha luminosa para insetos, cabeça de vaca, sangue, moscas, larvas, pratos de metal, algodão, açúcar e água, 207,5 x 400,0 x 215,0 cm (detalhe)

⁷⁶ Consoante ao assinalado anteriormente por Frayze-Pereira quando se referiu ao público que frequentou a instalação *O Sacrifício...*, de Flemming (vide p. 54).

Vários tópicos precisam ser considerados nessa abordagem. Conforme Berger (p. 9, 1999), “explicamos esse mundo com palavras, mas as palavras nunca poderão desfazer o fato de estarmos por ele circundado”. E quando nos voltamos a determinado objeto – no nosso caso, de arte – também não podemos esquecer que o nosso cotidiano é determinado por aparatos visuais – imagens, que pululam e intermedeiam a nossa relação com o mundo – e as palavras não têm sido suficientes para elucidá-los. Como constata Hans Belting (2004, p. 23), podemos visualizar as imagens “como meios de conhecimento, que se transmitem de modo diferente dos textos”.

Filósofo e historiador da arte, George Didi-Huberman (2013, p. 9) assevera que ao “pousarmos” nosso olhar sobre uma imagem de arte “o que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação”. Chamando a atenção para a “sensação de paradoxo” contida no ato, acrescenta: “(...) o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio – uma mediação, um uso das palavras”.

Faz-se necessário sublinhar que ao direcionarmos o olhar para trabalhos de arte – em especial àqueles alicerçados em *animais-objetos* – também somos afetados por condições determinadas *a priori*, seja o conhecimento que temos das imagens, as nossas crenças ou os demais princípios que nos guiam. Colocado em outros termos, “(...) tudo se adapta perfeitamente e coincide no discurso do saber”, segundo Didi-Huberman (2013, p. 11), que prossegue: “Pousar o olhar sobre uma imagem da arte passa a ser então saber nomear tudo o que se vê, ou seja, tudo que se lê no visível”.

Ou como observou o escultor estadunidense Tony Smith (1912-1980) para justificar assertiva – “Estou interessado na inescrutabilidade e no mistério da coisa” (*apud* Fried, 2002, p. 143) – relacionada à atitude de *apreciar* um objeto do cotidiano, no caso, um pote de porcelana fabricado por uma tradicional marca de cerâmica (uma análise que, reitera o artista, poderia ser igualmente dirigida a um *cuvo* – uma obra – no contexto da *Minimal Art*⁷⁷):

⁷⁷ As declarações de Smith, de acordo com Michael Fried (2002, p. 143) que as cita, foram extraídas de entrevista publicada na revista *Artforum*, na edição de dezembro de 1966.

(...) tem uma sutileza cromática, uma grandeza de forma, uma sugestão geral de substância, generosidade, é tranquilo e reconfortante – qualidades que o conduzem para além da mera utilidade. Ele segue nos informando mais e sempre mais. Não podemos vê-lo num segundo, continuamos a lê-lo. (Smith *apud* Fried, 2002, p. 143)

Marize Malta (2015, p. 93) tem se debruçado sobre (a categoria de) *objetos* (classificados como) *do mal* – que inclui animais *empalhados*, exibidos em vários dispositivos, acolhidos nas residências ou recolhidos aos museus, “considerados verdadeiras monstruosidades ou anomalias para a estética predominante”. A autora avalia que seguimos sem refletir “sobre os sintomas de sua imagem [desses artefatos] em nossas vidas, sobre sua participação na formação da cultura visual de nosso tempo, na sua potencialidade para problematizar questões ligadas à arte”.

Ocupando-se de problemas relativos ao acatamento de objetos cotidianos como elementos constitutivos de obras de arte, Elida Tessler – alicerçada nas ideias de Didi-Huberman – resume:

(...) Desde que nos colocamos diante de uma obra de arte ou de uma imagem, posicionamo-nos também face a grandes paradigmas e paradoxos. Há princípios, há pressupostos, há tensões. Entre eles, os relacionados às situações de representação e de apresentação em arte. Não se trata de uma passagem entre um procedimento e outro. São necessidades distintas para situações específicas, que exigem um olhar atento e uma disponibilidade de abertura para novas construções a partir de desconstruções. (Tessler, 2004, p. 1)

Ao discutir obras de arte como “objetos do olhar”, Paulo Knauss e Marize Malta (2015, p. 1) afirmam que “(...) o objeto se define como artístico a partir de negociações de juízos de valor que fixam o olhar sobre ele, despertando a percepção de sua poética, fortemente amparada pela sua visualidade”. São os modos de ver que conduzem a confirmação “da condição artística dos objetos, mesmo que não tenham sido concebidos como obras de arte” (p. 1). No entender

dos dois autores, essa especificação – da obra de arte como objeto do olhar – serve “para demarcar vertentes e tempos da arte distintos pelas formas variadas de encarar os gêneros da expressão artística que identifica a particularidade das épocas da história da arte” (p. 4). Sendo assim,

(...) a interrogação contemporânea sobre o papel do objeto na arte evidencia que a obra de arte não se resume à expressão demarcada como objeto propriamente dito, enquanto seu produto. O conceitualismo na arte instaurou uma ordem de criação distinta da expressão artística que tinha como uma de suas características básicas a construção de objetos materialmente definidos com base em linguagens estabelecidas (...). A caracterização da obra de arte como objeto do olhar, portanto, não apresenta apenas uma única solução ao longo da história da arte, encontrando uma combinação variável de dimensões tangíveis e intangíveis da expressão artística. (...) mesmo quando a obra de arte se traduz na afirmação de um objeto materialmente definido, sua compreensão no contexto das práticas do olhar contribui para destacar que os sentidos da arte não podem ser naturalizados e dependem dos atos e processos da produção de sentido que o envolvem. Nesses termos, a abordagem da obra de arte como objeto do olhar procura desnaturalizá-la e valorizar a experiência diante da criação artística que mobiliza sentidos, destacando que a obra de arte se realiza pelos modos de ver, mesmo quando outros sentidos possam conduzir ou se associar ao olhar. (Knauss; Malta, 2015, p. 4)

Para seguir adiante com a questão, é preciso ter ainda em conta que diante dos espécimes transformados em trabalhos de arte o nosso olhar – de observador – é de humano, enquanto o objeto que se dá a ver é um *animal*. “E, dado que as raízes de nossa cultura são greco-latina”, este tem sido posto à margem, como salienta Benedito Nunes (2011, p. 13).

Randy Malamud⁷⁸, autor de estudos sobre a representação e a história cultural dos animais, indica mais possibilidades para abordar o fenômeno de olhar os animais. Em texto no qual trata da ética do olhar humano tendo como ponto de partida a presença de animais no cinema, ele enuncia ser possível “caracterizar a imagem do animal como matéria-prima passiva para o olhar ativo

⁷⁸ Professor de Literaturas de Língua Inglesa, é integrante do Oxford Centre for Animal Ethics e patrono da Captive Animals' Protection.

dos seres humanos” (2011, p. 365). O autor faz uma transposição da tese da mulher objeto no cinema, a partir de um olhar masculino – definido por Laura Mulvey (1941), crítica e feminista britânica, no artigo *Visual pleasure and narrative cinema* [*Prazer visual e cinema narrativo*] publicado na revista escocesa *Screen*, em 1973 – que estimula o público, geralmente do mesmo sexo, a se identificar com o protagonista. A imagem feminina seria a matéria-prima – passiva – para o olhar masculino – ativo.

Transpondo a formulação – sob o olhar masculino, as mulheres foram “profusamente objetificadas” – para a questão do humano e do animal, ele afirma: “A prática de consumir cultura visual encarna uma desenfreada e onisciente luxúria que garante a absoluta subalternidade do objeto visual. O animal fica vulnerável, pronto para ser usado da maneira que o espectador humano desejar (...)” (2011, p. 365). Na cultura visual, animais não humanos continuariam a ser simplesmente coisificados.

Essa forma de objetificação é perigosa, não apenas porque é ultrapassada a partir de uma perspectiva científica e social, mas, fundamentalmente, porque é reducionista. Ela circunscreve a existência dos animais em relação ao olhar humano, valorizando-os somente no que diz respeito à sua utilidade ou ameaça (para nós). (Malamud, 2011, p. 366)

Esse modo de descrever um dos muitos aspectos da conflituosa relação entre humanos e animais – que vem chamando a atenção de diversas áreas do conhecimento –, sempre cercada de complexidades e, na maioria das vezes, de controvérsias, atesta que o fascínio pelos animais, nas mais variadas formas de visualidade, nunca se esgotou, embora tenha sofrido modificações ao longo da história da arte, acompanhando, dessa maneira, as transformações da imagem dos animais no imaginário dos seres humanos.

De acordo com Malamud (2011, p. 367), “quando as pessoas olham os animais, o que vemos mais claramente com o olhar humano não deixa de ser, obviamente, nós mesmos”. Ou seja, o ato de visualizar a imagem de si mesmos nos animais faz com que, para os humanos, os espécimes animais em sua

integridade não tenham qualquer importância. Uma situação intrinsecamente ligada, na cultura ocidental, à relação entre diferente e oposto, que, embora coloque animais e humanos em campos distintos, é problematizada, mais uma vez, por outra condição: o animal como símbolo do próprio ser humano. Pois, “na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência. Por isso mesmo, o animal para nós é o grande outro da nossa cultura (...)” e, conseqüentemente, tido como “estranho”, conforme Nunes (2011, p. 13).

3.2. Animalidade *versus* Humanidade

O filósofo Dominique Lestel⁷⁹, mais um autor correlacionado aos *Estudos Animais*, abordando os pontos de convergência e os pontos de afastamento entre seres humanos e animais, observa que “o animal não é um brinquedo nem um objeto, é antes de tudo uma *presença* e nisso encontra sua especificidade. Ele encarna para o homem uma alteridade particular, portadora de sentido” (2011, p. 41, grifo do autor). Além disso, “a alteridade do animal poderia provir do que o distingue do objeto, mas também do que lhe falta, de uma ausência fundamental que o homem preenche através de seu desejo e suas expectativas” (p. 41). Lestel, certamente, não está considerando os animais *objetificados* pelos artistas, porém, põe em evidência o problema da animalidade *versus* humanidade.

De acordo com a Sociobiologia existe uma teoria geral sobre o comportamento animal e, na categoria *animal*, está incluído o homem. No entanto, a questão vai além da distinção entre os dois conceitos. Um tema que interessou a vários autores – como Bataille, que figura dentre os que mais dedicaram atenção ao assunto – é a emancipação do homem da animalidade.

“Será que a nossa humanidade é, de alguma forma, *diferente* da nossa animalidade?”. Formulada pelo antropólogo britânico Edmund Leach (2002, p.

⁷⁹ Professor de Ciências Cognitivas na École Normale Supérieure de Paris e coordenador da equipe de Ecoetologia do Museu de História Natural daquela cidade.

84, grifo do autor), a indagação, numa perspectiva contestadora da Sociobiologia, leva o antropólogo à conclusão de que os humanos diferem, sim, dos animais. Mas, como delimitar a *animalidade*? Lestel (2011, p. 23) acredita, por sua vez, que este é um daqueles conceitos que dificilmente são definidos com precisão. “A causa do nosso mal-estar é facilmente determinável: a animalidade designa uma classe de criaturas vivas, da qual o humano tenta se distinguir (...)”, pondera o autor, acrescentando que “a animalidade continua sendo um horizonte do homem, o da sua perda ou de uma fuga para fora de si mesmo”.

Ao tratar dos cruzamentos e limites entre as esferas humana e não humana, Maria Esther Maciel, evocando Jacques Derrida – mais um autor que se dedicou a essas questões, principalmente nos últimos anos de sua vida⁸⁰ –, assegura ser necessário

reconhecer, ao mesmo tempo, as diferenças que distinguem os homens dos outros animais e a impossibilidade de essas diferenças serem mantidas como instâncias excludentes, uma vez que os humanos precisam se aceitar como animais para se tornarem humanos. (Maciel, 2011a, p. 98)

Maciel também se ocupa da questão do estranho / outro tratada por Nunes. Na sua análise, os animais são “radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, fascinam-nos ao mesmo tempo em que nos assombram e desafiam nossa razão” (2011a, p. 85). Por isso, essa estranheza “provoca o lado animal que trazemos dentro de nós (...)”, enquanto isso, os animais “não se deixam, paradoxalmente, ser capturados na sua alteridade radical”. Assim, para o humano, admitir esse outro torna-se mais simples do que considerá-lo recíproco.

⁸⁰ Especialmente na conferência *L'animal que donc je suis*, no verão de 1997, durante o *Terceiro Colóquio de Cerisy* (França), que teve a obra de Derrida como fio condutor. A aula proferida por ele foi transposta, em 1999, para o livro *L'Animal que donc je suis. (À suivre)*, da editora Galilée, e publicada no Brasil, em 2002, no volume *O animal que logo sou (A seguir)*, com tradução de Fábio Landa, pela Editora UNESP.

Para explicar a maneira como o homem teria sido arrebatado da animalidade, Lestel (2011, p. 25 - 27) sugere que a hominização – na esteira do darwinismo – sobrevém como um processo em meio a uma série de eventos que possibilitam reconstruir essa aparição do humano. E entre os critérios, apontados por Bataille, que permitiram alcançar a hominização figura, especialmente, a arte em virtude das pinturas rupestres (pelas quais o autor nutria um grande interesse⁸¹), que seriam os únicos vestígios tangíveis dessa passagem do animal ao homem. A arte consolidaria e firmaria esse movimento de saída da animalidade: ao atribuir uma imagem poética ao animal, o homem teria deixado de ser um deles. E arte contemporânea evidencia que, além da experiência (em todas as suas dimensões sensoriais) face a face com os *animais-objetos*, são as *situações de exibição* – a certificação institucional dada pelo lugar onde são expostos – que os tornam, efetivamente, obras de arte, o que nos obriga a refletir sobre essa condição.

3.3. Intervenções autorizadas

Aspectos tratados por filósofos e estudiosos da questão animal são *discutidos* por artistas em trabalhos que colaboram para aproximar a temática do público em geral, extrapolando o âmbito acadêmico. Em filme – *O Peixe* (figura 44) – realizado em 2016, nas cidades de Piaçabuçu (AL) e Coruripe (SE), localizadas na foz do São Francisco, onde o rio e o mar se encontram, Jonathas de Andrade (1982) conta a história – situando-se entre o documental e o ficcional – de um grupo de pescadores que mantém um inusitado costume, decorrente de um ato de dominação, mas carregado de sensualidade: abraçar, acarinhar e até beijar os peixes após retirá-los das águas enquanto aguardam a morte dos animais. “Um abraço limite – rito de passagem – onde o homem retoma sua condição de espécie e, olho no olho diante de sua presa, a acalma através de uma ambígua sequência de gestos: afeto, solidariedade e violência”, segundo o texto de apresentação do trabalho que consta na página do artista na internet⁸².

⁸¹ Resultou no livro *Lascaux et la naissance de l'art*, publicado em 1955, pela Éditions Skira.

⁸² Disponível em: <<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe>> Acesso: fev 2020.



Figura 44. Jonathas de Andrade. *O Peixe*, 2016, filme 16mm, digitalizado em 2k, 37min (still)

Exibido pela primeira vez na 32ª Bienal de São Paulo (2016), o vídeo foi analisado sob vários pontos de vista, havendo quem destacasse alguns sentimentos na linha da afetividade, como apontado acima. Porém, Bernardo de Carvalho (2016, p. MA 2), em artigo na *Folha de S. Paulo*, destacava, justamente, o viés violento – também externado na descrição anterior – envolvido na atitude “artificial” daqueles homens que acompanhavam a agonia dos animais.

Ao contrário do discurso politicamente correto, ao contrário da retórica pueril que tenta encobrir, com uma suposta solidariedade entre predador e presa, a falsidade da situação de um pescador acariciando um peixe agonizante, o que está em jogo aqui é um erotismo no qual a violência, a dominação e a morte do outro surgem disfarçadas de amor. (Carvalho, 2016, p. MA 2)

Em experiências de artistas como Cildo Meireles, Hermann Nitsch, Carolee Schneemann e Rasa Todosijevic e muitas outras aludidas ao longo do trabalho, também reconhecemos matizes transgressores nos quais é possível distinguir características tratadas por Bataille em sua teoria sobre o erotismo: uma experiência violenta em cuja essência estaria o fundamento da conciliação

dos humanos com a sua animalidade – um lugar onde se é, ao mesmo tempo, bárbaro⁸³, animal e humano.

Se considerarmos que o artista atua similarmente a um domador que subjuga os animais fazendo-os curvar-se diante de si, ao nosso ver, em relação aos corpos dos espécimes já sem vida, a ascendência se dá, nessa nova situação, pelo uso particular que o artista faz desses restos – de modo oposto ao destino costumeiramente reservado aos despojos humanos. E assim, teremos ainda mais aprofundada a noção de superioridade / inferioridade identificada nas interações dos humanos com os animais. E, embora o homem seja fundamentalmente um animal, por meio da negação da animalidade – que permitiu, ao longo da história, que fosse firmado o conceito de *humanidade*, no sentido oposto ao da animalidade (Bataille, 1987, p. 56) –, nos parece, ficam autorizadas, definitivamente, as intervenções nos corpos dos animais ou em seus fragmentos como no caso do *bode*, do *porco* e do *tubarão* e dos demais *animais-objetos* citados até aqui.

Desse modo, temos visto inúmeros artistas apoderarem-se do corpo do animal e seus despojos com propósitos diversos. Por mais de uma década, a partir de 1997, Karin Lambrecht (1957), por exemplo, construiu uma série marcada pelo uso de sangue de carneiro – cujas *manchas* são resultantes de esguichos direcionados a tecidos ou vestes (depois expostos como obras de arte), principalmente, de cor branca, logo após o abate desses espécimes, cuja finalidade era o consumo da carne ovina, em localidades no interior do Rio Grande do Sul, seu estado natal. Além disso, tomou órgãos internos (rins, coração, pulmão, fígado, testículos) dos animais para *imprimi-los*, concebendo monotipias, pressionando as vísceras do animal sobre papel, suporte ao qual adiciona outros elementos, além de desenhos e inscrições – situando-se na dimensão da pintura, sem resquílios da função representacional.

Fazendo uso extensivo da fotografia (incluindo a manipulação de imagens digitais) como meio para registrar e apresentar suas ideias e sua poética, notadamente marcada pela assiduidade de *animais-objetos*, Rodrigo

⁸³ “(...) aquele considerado estranho (...); estranho que normalmente era considerado também adversário; o diferente se tornava o oposto, e o oposto se tornava inimigo” (Nunes, 2011, p. 13).

Braga (1976) associa o próprio corpo aos restos dos espécimes em experimentos nos quais é forte a presença da natureza. Ao longo da carreira, tem *interagido* com animais vivos e mortos de diversas espécies. No trabalho *Leito* (2008), ele desenterra com as mãos um porco de uma cova e ocupa o lugar do animal. Dois anos antes, havia sido retratado *semienterrado* ao lado de um bode (*Comunhão*). Em uma de suas obras mais polêmicas⁸⁴ – *Fantasia de compensação* (2004), aliando procedimento cirúrgico (conduzido por um médico veterinário em um molde) à manipulação fotográfica, promoveu a fusão da própria cabeça com a cabeça de um cão (foto 45), fazendo surgir um ser híbrido, nascido da (improvável) união do artista com um espécime da raça rottweiler – uma *operação* que se aproxima do zoomorfismo, termo que, entre outros sentidos, faz referência a credices populares segundo as quais seres humanos poderiam se transmutar em animais, como no caso do lobisomem.



Figura 45. Rodrigo Braga. *Fantasia de compensação*, 2004. Fotografia.

⁸⁴ A imprensa recifense registrou a reação de pessoas que visitaram a série fotográfica, exposta no 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (2004). Braga chegou a ser acusado de supostos maus-tratos ao cão. Porém, o animal, morto, provinha do Centro de Vigilância Ambiental, órgão da Prefeitura do Recife que sacrificava animais recolhidos das ruas da cidade.

3.4. Estratégias de exposição

Em 1994, Laura Lima (1971) levou uma vaca à praia do Arpoador (Ipanema), no Rio de Janeiro, onde o animal permaneceu durante um dia inteiro⁸⁵. Na análise de Lisette Lagnado (2014, p. 19), esta foi a primeira “exposição (na falta de outra palavra)” da artista que, a partir de então, segundo suas próprias afirmações, passaria “a organizar ideias para serem construídas com coisas vivas” (*apud* Lagnado, p. 29), tornando a fisicalidade (de animais e, também, de pessoas) mais evidente: “(...) tratava-se de assumir o vivente, humano ou animal, como matéria, como carnalidade (...)”(p. 31).

Já se nota aqui, em plena paisagem festiva e solar de Ipanema, uma inquietação (...). Porém, mais do que uma simples vontade de submeter seu receptor a um choque, o tema recorrente de Laura Lima é criar um *dépaysement*. Ou seja: deslocar as coisas de sua paisagem de origem e transplantá-las alhures. (Lagnado, 2014, p. 20).

No trabalho intitulado *Faisões com comida* (2005)⁸⁶, por exemplo, a artista subverte uma finalidade clássica das aves exóticas – apreciadas em refeições lautas e festivas – que abandonam a função de alimentos e participam de um banquete (figura 46), oferecido por ela e preparado por um *chef de cuisine*, tomando o lugar dos comensais⁸⁷.

⁸⁵ Ela participava do evento coletivo *Solstício*, organizado pela prefeitura municipal.

⁸⁶ Inicialmente apresentado no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, dois anos depois, foi montado no Museo Nacional de Bellas Artes em Santiago (Chile).

⁸⁷ Em pesquisa sobre o açúcar e o banquete na história da arte no século XVI – que deu origem à tese intitulada *O espetáculo do açúcar: banquetes, artes e artefatos* (2013), apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília –, Lisa Minari Hargreaves aborda “o processo civilizatório à mesa como estratégia de distinção social” e o papel do artista nessa construção. Mesmo que seja evidenciada, em meio a outros aspectos, a transformação dos artefatos comestíveis de açúcar em objetos de arte (salientando que, além dos pratos de origem animal que levavam o produto em sua composição, muitas *figuras* confeccionadas com açúcar costumavam possuir formas de espécimes do reino animal), a autora discute a indefectível presença de animais nas refeições (carnes de caça e outros) e como se deu a passagem de uma “animalidade gastronômica” e outros impulsos (ditados pela gula) para um novo comportamento – dos comensais – que, a partir de então, desenvolveu-se e passou a ser socialmente aceito.

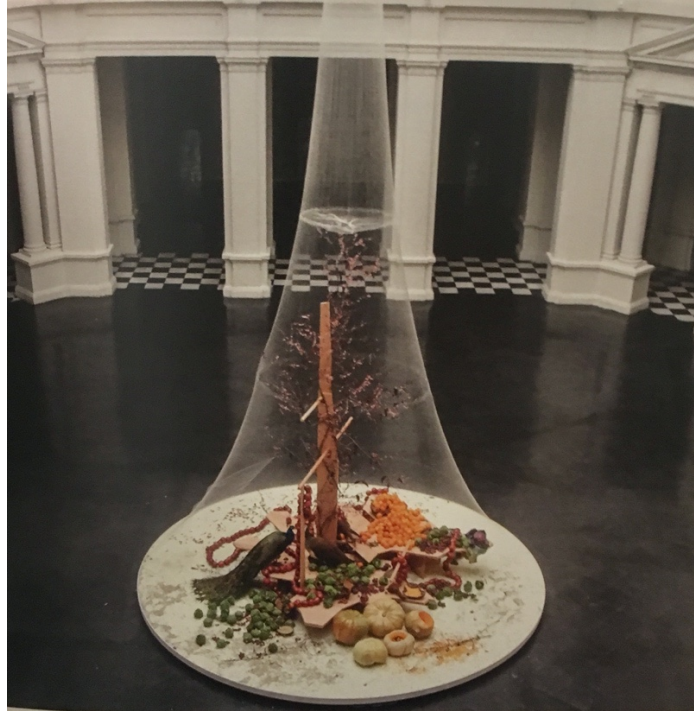


Figura 46. Laura Lima. *Faisões com comida* (2007), faisões e pavões, madeira, tarrafa, tinta dourada, faiança, comidas variadas de pássaro, água, terra, frutas, vegetais e pães, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile

Os casais de faisões (e pavões) permaneciam em um espaço delimitado por uma rede de pescar de 22 metros que pendia do teto e junto ao solo havia uma base redonda de madeira sobre a qual eram dispostos os alimentos. Esses animais foram *visitados* por aves que participavam de outra obra de sua autoria: *Galinhas de gala* (2004), que consistiu na justaposição de apliques feitos de plumas usadas em ornamentos carnavalescos – por meio da técnica mega-hair, comum em salões de beleza – às penas das galinhas que se movimentavam dentro de gaiolas *esculturais* desenhadas pela própria artista.

No ano de 2001, ela participou da mostra *A Little Bit of History Repeated*, em Berlim, dedicada a reproduzir performances tidas como *históricas*. Reinterpretou *Cut Piece* (1964), na qual Yoko Ono (1933) convidou o público a cortar sua roupa com a utilização de uma tesoura, enquanto se mantinha imóvel. Em vez de ocupar o lugar da artista, levou ao local da exposição uma cabra, coberta com uma veste, para que os presentes, também manipulando uma tesoura, repetissem o gesto. Laura Lima “apresenta os corpos da artista [Yoko

Ono] e do animal como matéria, equivalentes em sua carnalidade, conceito caro em sua prática (...)" (Lagnado; Castro, 2014, p. 148).

E voltaria às aves em 2008, quando transformou a galeria A Gentil Carioca⁸⁸, no Rio de Janeiro, em residência para 50 pássaros vivos, na obra que batizou de *Fuga* (figura 47). Um viveiro, que se projetava para a rua, foi construído no local, permitindo que os animais mantivessem contato com o exterior ao mesmo tempo em que podiam ser avistados pelos passantes. Ao final de um período de três meses, os pássaros *fugiram*.



Figura 47. Laura Lima. *Fuga* (2008), 50 pássaros vivos, comida, água, madeira e acrílica sobre tela, dimensões variáveis, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro

Em outra ocasião – *Ágrafo* (2015), na Galeria Luisa Strina, em São Paulo –, felinos foram seus *colaboradores*. Durante os cinco dias em que durou a montagem da mostra aberta no início do mês de agosto, gatos habitaram o espaço expositivo, circulando entre tecidos, cordas, redes, amarrações e outros instrumentos utilizados para ocultar artefatos de formatos variados, que eram as

⁸⁸ Localizada no centro histórico da cidade e ainda em atividade, foi inaugurada em setembro de 2003 por Márcio Botner, Ernesto Neto e Laura Lima.

obras da exposição. Laura Lima, mais uma vez, procedeu uma inversão de expectativa, ao programar uma *avant-première* na qual levou os animais a *verem* (e a conviverem com) as obras, tão logo as embalagens dos objetos foram concluídas. Na inauguração da mostra para os *viventes humanos*, ainda restavam vestígios da presença dos seus primeiros visitantes.

O *convívio* de espécimes vivos com trabalhos de arte em locais (consagrados) de exposição também foi registrada em *The Nightwatch* (figura 48) obra largamente difundida do belga (residente na Cidade do México) Francis Alÿs⁸⁹. Na noite de 7 de abril de 2004, o artista *inseriu* uma raposa, à qual deu o nome de *Bandit*, na National Portrait Gallery, em Londres, onde o animal – conhecido por seus hábitos crepusculares e noturnos – permaneceu em meio aos milhares de retratos. Captado pelas câmeras de segurança, o vídeo (em colaboração com Rafael Ortega) resultante da ação mostra a raposa zigzagueando por entre as salas da *vetusta* instituição até subir em um móvel, sobre o qual se recolhe.



Figura 48. Francis Alÿs. *The Nightwatch* (2004), vídeo (still), 19 minutos, Tate Modern, Londres

⁸⁹ Em muitos de seus trabalhos, notadamente documentados em vídeo e fotografias, Alÿs interessou-se por animais de variadas espécies, entre eles cães e carneiros. Em 2001, convidado a participar da Bienal de Veneza, enviou, em seu lugar, um pavão (obra a qual intitulou *The Ambassador*), que foi visto *circulando* por entre os espaços expositivos.

A *colaboração* de animais vivos com os artistas, como observamos nas obras aqui mencionadas, pode se dar de diversas formas e circunstâncias que poderíamos *caracterizar* de acordo com o nível *participativo* do *animal-objeto*. No caso de *Carnaza⁹⁰ de la poesía*, do chileno Fernando Prats (1967), os condores – fortemente vinculados à paisagem andina – tiveram um papel, por assim dizer, *ativo*. Artista cuja obra tem relação direta com a paisagem – registrando, em diversas ocasiões, a transformação da natureza pela ação humana –, fez das aves o elo entre os planos que abordou na mostra: a poesia, a cadeia montanhosa e uma faixa do céu situada sobre a cordilheira.

Prats dispôs no habitat dos condores páginas impressas em grandes formatos (com fragmentos de poemas de importantes poetas chilenos de várias gerações) como suporte para carniça que, depositada no local, atraiu as aves. O movimento dos animais foi registrado em um vídeo de sete minutos, homônimo da exposição que, entre outros artefatos, exibiu, como se fossem telas, os papéis (figura 49) derivados da interação das aves, marcados pelas pegadas, pela terra e pelo sangue. Resultantes da operação que muitos poderiam considerar *indigesta*, pois realizados a partir da ação de animais situados ao final da cadeia alimentar – como os urubus –, foram expostos na prestigiosa Galería Patricia Ready, em Santiago, entre março e abril de 2016.

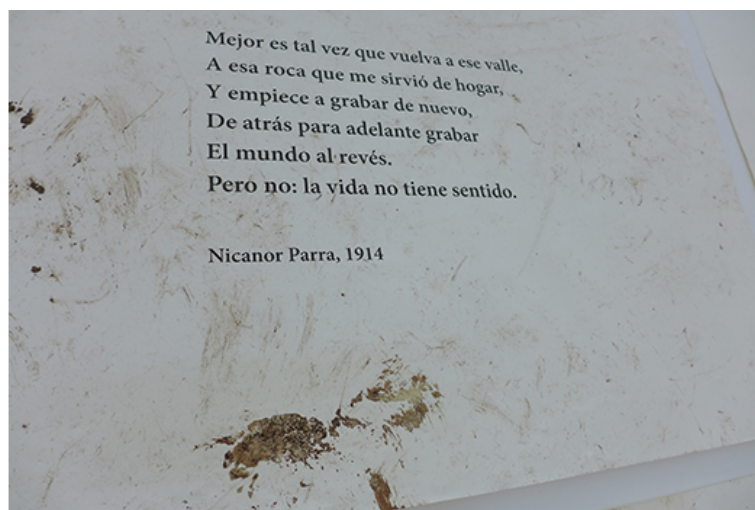


Figura 49. Fernando Prats. *Carnaza de la poesía*, 2015, impressão sobre papel, pegada de condor, terra e sangue, Galería Patricia Ready, Santiago, Chile

⁹⁰ O termo *carnaza* (isca, carniça) possui uma variedade de acepções relacionadas a animais.

Além das galerias e museus – instituições que ocupam o ponto central no que diz respeito à difusão das práticas artísticas, obedecendo fundamentos e princípios que têm consequências diretas na recepção das obras de arte e na experiência artística –, um dos principais meios para a exibição de obras caracterizadas pelos *animais-objetos* tem sido as grandes exposições internacionais de arte (as muitas bienais presentes em todos os continentes na atualidade, e também trienais, da mesma maneira como a mostra alemã Documenta, realizada a cada cinco anos, desde 1955).

No Brasil, como percebemos ao longo da pesquisa, a Bienal de São Paulo constituiu-se um lugar privilegiado para recepcionar trabalhos detentores dessa peculiaridade. Ao longo dos anos, a mostra estabeleceu-se como espaço de acolhida de obras que fogem do entendimento tradicional e consolidou-se como local para onde se dirigem aqueles que desejem sentir-se *desafiados* pela arte. Acrescente-se ainda as generosas medidas de seu pavilhão, situado no Parque do Ibirapuera, que permitem aos artistas darem vazão às suas poéticas, facilitando a utilização em seus processos de toda sorte de materiais, mesmo aqueles considerados incomuns. Em suas várias edições, além do filme de Jonathas de Andrade, trouxe, como mencionado, os trabalhos *Bandeira Branca*, de Nuno Ramos, e *O Sacrifício ...*, de Flemming, entre muitos outros.

Em 1991 – ano da 21ª exposição –, quando ainda vigorava o critério de “representações nacionais” que viria a ser definitivamente abandonado quinze anos depois, a Bienal contou com a participação da estadunidense Ann Hamilton (1956), autora de uma instalação monumental (27 x 8 metros) intitulada *parallel lines* [*linhas paralelas*], ocupando duas salas contíguas construídas no interior do edifício. Na primeira, foram dispostas, sobre uma espécie de embarcação, centenas de quilos de velas votivas parcialmente queimadas, que deixavam o ambiente impregnado por um odor característico. Na câmara seguinte, recoberta por milhares de pequenas placas de cobre, previamente esfumaçadas, repousavam, dentro de vitrines de ferro e vidro, postas lado a lado, duas carcaças de perus decompondo-se diante dos olhos dos visitantes, ao mesmo tempo em que eram devoradas por besouros (figura 50).



Figura 50. Ann Hamilton. *paralell lines* (1991), instalação (detalhe), 21ª Bienal de São Paulo

A *participação* das aves naquelas condições (mediante o apodrecimento dos corpos), contudo, não foi o principal aspecto a chamar a atenção para o trabalho da artista – que, ao longo dos anos, fez uso de crina de cavalo, dentes de animais, lesmas, mel, peixes, borboletas, ovelhas e outros organismos vivos –, mas o fato de que a instalação aludia a questões como transitoriedade, vida e morte (Renault, 2008, p. 82).

Mais uma vez, era como se aquela *presença* – da mesma maneira que nas demais obras aventadas ao longo da dissertação – estivesse de tal forma assimilada pelo público (incluindo críticos e especialistas) que não fosse mais necessário tecer maiores questionamentos sobre as operações que admitem animais vivos ou mortos como *simples* objeto na construção de suas linguagens. Observa-se, muitas vezes, que a presença de animais tem se restringido a um mero registro.

De modo geral, vemos que as obras nas quais *animais-objetos* são os principais recursos – quando não estão no centro de polêmicas cujos fatores

deflagradores são, comumente, extra-artísticos⁹¹ – acabam chamando a atenção muito mais por seus argumentos evocativos – embora, muitas vezes, não completamente explicitados, mas sugeridos; ou suas referências – diretas ou veladas, e nem sempre pela *participação* daqueles corpos. E ainda, dependendo da concepção da montagem e dos recursos expositivos, outros aspectos dos trabalhos – incluindo detalhes *técnicos* e de outras categorias –, ocasionalmente, têm sobressaído contribuindo para obnubilar a *presença* (não importando em que condições) dos espécimes ou de seus fragmentos, então, coisificados.

Foi o caso de instalação reunindo, na 32ª Bienal de São Paulo (em 2016, que recebeu o título *Incerteza Viva*), dois trabalhos de autoria de Pierre Huyghe⁹² intitulados *De-Extinction* (2014) e *De-Extinction (S.P. Evolution)* (2016). O primeiro, exibido em uma sala com 80 metros quadrados, é um vídeo filmado por câmeras que captam imagens microscópicas mostrando o interior de uma pedra de âmbar – resina fóssil capaz de *congelar* vestígios de seres vivos por cerca de 30 milhões de anos. Ao lado da projeção, em outro ambiente de cerca de 10 metros quadrados, os visitantes tinham acesso diretamente (ou por meio de um vidro) aos *reais* descendentes dos animais encapsulados no âmbar: milhares de moscas⁹³. Utilizadas na instalação no lugar de mosquitos – espécimes que se encontravam imobilizados na resina –, como desejava, inicialmente, o autor do trabalho. Uma explicação para a substituição estava relacionada ao surto de dengue, zika e chikungunya (doenças transmitidas pela picada de insetos) que, naquele momento, já assolava o Brasil e outros países americanos.

⁹¹ Além de eventos já citados, cabe menção à exposição *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*. Em 1999, a coletiva chegou a Nova York (Brooklyn Museum), dois anos após sua estreia em Londres. Com cerca de 90 obras – entre as quais o *tubarão* e outros animais (seccionados) de Hirst, bem como pinturas retratando cavalos, de Mark Wallinger (1959) –, foi alvo de protestos e o prefeito da cidade à época, Rudy Giuliani, ameaçou cortar a verba destinada à instituição museal – episódio que repercutiu mundialmente, sendo fartamente documentado pela mídia. Os ataques dirigidos, principalmente por grupos religiosos, foram centrados em *The Holy Virgin Mary* [A Santa Virgem Maria], de Chris Ofili (1968). A pintura, hoje no acervo do MoMA, reproduzindo a iconografia clássica, traz Maria como uma mulher negra, rodeada por fotografias de nádegas femininas recortadas de revistas pornográficas em formato que lembram “anjinhos”, além de um “seio” feito de esterco de elefante, mesma matéria presente nas duas estruturas utilizadas pelo artista para suspender o quadro do chão.

⁹² Artista que mencionamos ao tratar da obra em que propôs um *ecossistema* na Documenta 13 (vide p. 114).

⁹³ Criadas em laboratório, numa parceria com o Instituto Biológico de São Paulo.

Organismos vivos em movimento e transformação – numa linha próxima da bioarte⁹⁴ – são elementos constantes na obra de Huyghe que, além dos animais já citados, incorporou crustáceos, formigas e outras criaturas vivas (inclusive vírus) aos seus trabalhos. Em 2014, inseriu aranhas, moscas e ratos no subsolo do The Artist's Institute (Hunter College) – local destinado a pesquisas e exposições de artistas contemporâneos e escritores, em Nova York. O *procedimento* durou seis meses e transformou o espaço expositivo – reconhecido como um ambiente humano [o cubo branco] – em uma espécie de *ecossistema* moldado pelos seus novos habitantes. As movimentações, adaptações (as aranhas logo teceram teias que as ajudavam a acessar suas fontes de alimentos) e, até mesmo, as *escapadas* dos animais – que foram flagrados fora do local a eles destinados – tornaram-se o cerne da exposição que, entre outras questões, a partir da presença dos insetos e outros espécimes, aludiu à potencialidade das galerias como espaços interativos e de experimentação.

Conhecido pelos projetos nos quais inclui arte e sustentabilidade e por seu envolvimento em pesquisas caracterizadas pela interdisciplinaridade – que combinam, muitas vezes, simultaneamente, áreas como biologia, engenharia, astrofísica, música, ambientalismo e aracnologia –, o artista argentino, radicado em Berlim, Tomás Saraceno (1973) recebeu *carta branca*⁹⁵ do Palais de Tokyo, em Paris, no ano de 2018. Entre os vários trabalhos apresentados na exposição intitulada *On Air [No Ar]*, as aranhas – com suas intrincadas teias formando grafismos espaciais evidenciados por uma iluminação especialmente concebida (figura 51) – ocuparam lugar especial. Cerca de 500 desses animais, de diferentes procedências, participaram da mostra que, entre várias outras questões, pretendeu discutir noções como a da coexistência entre animais humanos e não-humanos.

Contudo, alguns dos principais *atores* da exposição tornaram-se vítimas recorrentes de uma atividade prosaica dos seres humanos. Reportagem do

⁹⁴ Vide p. 59.

⁹⁵ *Carte Blanche* é o nome do projeto bienal da instituição dedicada à *criação* contemporânea que convida artistas a ocuparem todos os 20 mil metros quadrados do edifício. No caso de Saraceno, naquela oportunidade, era a maior exposição do artista já realizada.

jornal *The New York Times*, publicada em outubro de 2018, flagrou o momento exato em que uma das aranhas era removida inadvertidamente pela equipe de limpeza – “Oh, não! Eles a varreram!”⁹⁶, exclamou Saraceno. Aqui constatamos um deslocamento inverso àquele que vínhamos registrando: a aranha deixa de ser *animal-objeto* (parte da obra de arte) retornando à sua condição original.



Figura 51. Tomás Saraceno. *On Air - Carte Blanche à Tomás Saraceno*, 2018, detalhe da exposição, Palais de Tokyo, Paris

3.5. **Remake: o animal-objeto revisitado**

Como tem acontecido de maneira abrangente em relação a muitas obras renomadas ou antológicas e, ainda, com a *polêmica* reconstituição de exposições históricas ou que se tornaram lendárias, artistas também atuam no sentido de visitar – uma prática ampliada e uma tendência identificada com a arte contemporânea – trabalhos cujo cerne são *animais-objetos*. São várias as oportunidades em que assistimos à adoção dessa operação nas quais obras conhecidas são *reeditadas* em sua forma e/ou seu *conteúdo* que, ao passarem por um reexame, terminam por serem atualizados. Favorecidas pela facilidade de acesso e pela circulação *ilimitada* de informações relativas à (história da) arte,

⁹⁶ “Oh, no! They swept her away!”

algumas dessas intervenções que *evocam* procedimentos legitimados permitem que as identifiquemos e as relacionemos, mesmo que em um sentido estendido, com estratégias tornadas relevantes para a *arte animalista*. Perscrutando indícios de características frequentes em trabalhos apontados na pesquisa – seja a partir dos modos de exibição dos corpos e partes dos animais ou da similaridade entre seus *formatos* ou, ainda, já que estamos tratando de animais, poderíamos dizer, *morfogêneses* –, e por meio de aproximações, é possível contrapor obras nascidas desse *revival* a proposições consagradas.

Aspecto central presente na concepção da obra *Porco Empalhado*, de autoria de Nelson Leirner, o nexos entre o produto final ao consumidor e sua origem – um dos ângulos da relação entre os humanos e os animais –, por exemplo, foi *rediscutido* em um dos trabalhos (figura 52) apresentados na segunda edição da Bienal do Sertão de Artes Visuais. O evento, sem sede fixa, que tem cumprido itinerância em localidades da região Nordeste, realizou-se ao longo do mês de outubro de 2015 nas cidades “irmãs” Juazeiro (BA) e Petrolina (PE), interligadas por uma ponte sobre o Rio São Francisco. No caso da obra exibida em Brasília em 1967, a conexão entre o produto industrializado e sua forma bruta – o *porco* – estava indicada pelo presunto, inicialmente, atado ao pescoço do espécime⁹⁷.



Figura 52. Dinha Argolo. *Re-Processo*, 2014, vídeo (still), II Bienal do Sertão (2015)

⁹⁷ Vide p. 87-88.

Dinha Argolo, oriunda de São Miguel das Matas (BA), participou da Bienal do Sertão com a obra *Re-Processo* – vídeo⁹⁸ de curta duração que mostra “performance rural”, filmada no dia 23 de abril de 2014 em uma fazenda na região de sua cidade natal, na qual uma vaca é *revestida* com uma espécie de manta confeccionada a partir de caixas utilizadas na comercialização de leite pasteurizado, de diferentes marcas. Segundo o catálogo, a ideia do “reprocesso” consiste em fazer o produto manufaturado – representado pelas embalagens, que o continham e o conservavam – *retornar* ao seu produtor original, ou seja, o próprio animal. A ação de Argolo, que remete à intenção de Leirner com o *porco*, entre outras discussões que possa suscitar, aponta para o vínculo entre o natural e o industrial também identificado em outro trabalho do mesmo artista, o filme *A Rebelião dos Animais*⁹⁹.

Se continuarmos tomando a mesma obra – *Porco Empalhado* – como ponto de análise, vamos ver que esta também foi revisitada, além do conteúdo, em sua *forma*. Artista destacada, anteriormente, entre o grupo que se dedica mais assiduamente a obras confeccionadas a partir de materiais taxidérmicos, Raquel Nava¹⁰⁰, no ano de 2018, apresentou *seu porco e seu presunto* (figura 53) – na exposição *Apresuntados e corantes*, que teve lugar na brasiliense Alfinete Galeria¹⁰¹, como parte do projeto *Taxidermia contemporânea: Transformações e Apropriações* no qual se ocupou de animais variados.

Passadas cinco décadas desde a exibição do *porco* de Leirner, em Brasília, um animal de igual espécie voltou a fazer parte de uma mostra de arte na mesma localidade (divulgada pela mídia, com imagens), mas, desta vez, sem provocar qualquer escândalo. A alusão da artista ao 4º Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, no qual o polêmico *porco* foi exibido, também chama a atenção para o *lugar* de Brasília na arte contemporânea brasileira, a partir daquele episódio de grande repercussão.

⁹⁸ Disponível em: <<https://vimeo.com/91741697>> Acesso: mai 2020.

⁹⁹ Vide nota 58.

¹⁰⁰ Vide p. 57.

¹⁰¹ No ano seguinte, a mostra foi levada ao Centro Cultural São Paulo.



Figura 53. Raquel Nava. *Apresentados e corantes*, 2018 (detalhe), Galeria Alfinete, Brasília

Raquel Nava, no trabalho de sua autoria, ao expor sobre um pedestal o presunto – modelado em silicone, a partir de uma peça comestível adquirida no comércio –, conferiu um caráter escultórico ao produto da indústria alimentícia. À frente dele, ocupando o lugar central do espaço expositivo, havia um animal (taxidermizado) da mesma espécie da qual provém o embutido (como é conhecido esse tipo de alimento). No suporte sobre o qual situava-se o porco, também foram dispostas *fatias* arredondadas de um outro produto da charcutaria. “A presença dos alimentos embutidos reforça a distância entre a consciência da origem do corpo abatido e o momento em que é consumido por nós”, observou Yana Tamayo ao escrever, no site dedicado à exposição¹⁰², sobre as relações entre consumo e os corpos dos animais, perseverantes na pesquisa da artista.

Mesmo que haja muitas questões, além do visível, que podem ser colocadas para discussão com base nessa obra, tendo como ponto de partida conceitos tratados em uma diversidade de campos do conhecimento, interessa-nos, acima de tudo, o procedimento *apropriativo* usando como modelo um

¹⁰² Disponível em: <<http://www.animalia.art.br/>> Acesso: jul 2020.

animal-objeto prestigiado pelo sistema da arte brasileira. Livre do engradado, no qual Leirner apreendeu seu *porco* (o que também incitava *leituras* de teor político, como vimos), se levamos em conta o atual *estado* da arte, o animal exposto pela artista – afora o debate de questões de cunho ético ou ambiental que o trabalho possa estimular – ainda manteria o potencial de promover distensões nas fronteiras do campo artístico?

Consideramos que este é um questionamento a ser levado em conta se atentarmos para a profusão de *remakes* que temos testemunhado, inclusive, na *arte animalista*: a prática, encabeçada por artistas (e curadores) que se propõem a rever obras (bem como as exposições), tem sido capaz de *reviver*, em algum grau, a mesma intensidade e as tensões dos trabalhos (ou das mostras) nos quais estão baseados, afastando-se do risco de transformar as novas obras em pastiches? Neste ponto, adicionamos um conceito – o *esvaziamento crítico* – que caracterizaria o pastiche¹⁰³ (do italiano *pasticcio*: massa ou amálgama de elementos) em uma das suas acepções mais depreciativas e o afastaria, por exemplo, das sátiras e das paródias que, aliás, serviram permanentemente como principal matéria-prima e condição *sine qua non* da produção de Leirner.

Na exposição *Traduções: Nelson Leirner, Leitor dos Outros e de Si Mesmo*, na Galeria Vermelho (São Paulo), em setembro de 2015, ele tomou obras de verdadeiros *monumentos* da arte como Da Vinci, Velázquez, Matisse, Piet Mondrian (1872-1944), Duchamp, Beuys, Damien Hirst e reservou espaços, na galeria, no qual expôs uma *tradução* visual muito particular de alguns dos trabalhos mais conhecidos de cada um daqueles artistas, obras realizadas a partir dos anos 1960, sendo algumas inéditas. Para a curadora da mostra, Lilia Moritz Schwarcz, o humor *corrosivo* do artista é uma espécie de janela que permite olhar a arte sob outras perspectivas. Em análise, na qual se utiliza de tradicional expressão italiana para ratificar o título da exposição dedicada a releituras, ela observa que

¹⁰³ O termo “era aplicado pejorativamente, no campo da pintura, a quadros forjados com tal perícia imitativa que procuravam ser confundidos com os originais. Durante a Renascença, devido à crescente procura de obras de arte em Florença e Roma, muitos pintores medíocres foram levados a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas”, de acordo com o E-Dicionário de Termos Literários em língua portuguesa, de Carlos Ceia (<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/pastiche/>).

Nelson retorna sempre a obras canônicas, da história da arte ou mais contemporâneas, mas confere a elas uma visada própria, irônica, crítica, afetiva, iconoclasta, e sempre bela nas linhas, materiais e cores que refaz, inventa e adiciona. (...) todo “tradutor é um traidor” – Traduttore, Traditore –, e nesse nosso caso não seria diferente. Nelson Leirner faz da “sua” arte uma homenagem e ao mesmo tempo uma crítica de maior alcance, porque acompanhada de outras obras e repertórios que constituem a sua, mas também a nossa, imaginação visual. Pensamos por “convenção” e a partir de imagens previamente selecionadas. O que faz Nelson é expor a sua convenção e brincar com ela. (Schwarcz, 2015, p. 2)

É o que fez o artista com os tubarões¹⁰⁴ *embalsamados* de Hirst, que ganharam uma nova *versão*: confeccionados em feltro, os 30 animais de brinquedo de Leirner pareciam *flutuar*¹⁰⁵ em uma *piscina* vazia (figura 54), em contraponto ao famoso tanque¹⁰⁶ de autoria do artista britânico. Certa vez, perguntado a propósito de uma possível diferença entre o *porco* e o *tubarão*, Leirner respondeu: “Tubarão... Mas ele não conhecia meu porco e eu não conhecia as ideias do Damien Hirst, apesar de ele ser muito mais jovem”.

A declaração foi dada em entrevista ao número inaugural da revista digital *Celeuma*, da USP, em 2013, que discutiu “a crítica e as artes”. Indagado por Rafael Vogt Maia Rosa sobre múltiplos temas, incluindo “o processo de embelezamento geral da arte produzida hoje”, foi perguntado ainda se via beleza no trabalho de Hirst. Para Leirner, na atualidade, a beleza está em tudo, incluindo o processo artístico: “O que você fizer, o que você faz, porque ela já tem um rumo que é esse rumo da beleza mesmo”.

¹⁰⁴ Além do(s) famoso(s) tubarão(ões) de 12 milhões de dólares (vide p. 95), Hirst é autor de *Myth Explored, Explained, Exploded* (1993) [*Mito Explorado, Explicado, Explodido*], trabalho (do qual há outras versões) que traz um animal da mesma espécie dividido em três partes, cada uma exibida separadamente dentro de uma vitrine vertical.

¹⁰⁵ Podemos afirmar ainda que o trabalho evoca a obra *One Hundred Fish Fountain* (2005) [*Fonte dos Cem Peixes*], de Bruce Nauman (1941), na qual a água jorra por vários orifícios do interior de 97 peixes de bronze, representando sete diferentes espécies – entre as quais, bagre e peixe branco –, suspensos por cabos de aço presos a uma grade.

¹⁰⁶ Na série *Natural History*, conjunto de trabalhos mais conhecidos do artista, corpos de vários espécimes, seccionados ou não, são mantidos mergulhados em compostos químicos dentro de grandes recipientes de metal e vidro.



Figura 54. Nelson Leirner. *Kingdom*, 2015, 30 tubarões de feltro, madeira, vidro, fios de nylon e tinta, dimensões variáveis, Galeria Vermelho, São Paulo

3.6. Ubiquidade ou a “onipresença” do *animal-objeto*

A ubiquidade ou (uma certa) *onipresença* de espécimes das mais diferentes origens em importantes eventos do circuito nacional e internacional da arte vem sendo ratificada. No ano 2000, já constatando a abundância de experimentos nessa direção, quando escrevia no jornal *The New York Times*, a crítica Sarah Boxer noticiava a constância do *animal-objeto* (espécimes das mais diferentes origens, vivos ou mortos), em variados meios e suportes, em mostras realizadas em instituições de diferentes localidades. Naquele ano, observava Boxer, no estadunidense Massachusetts Museum of Contemporary Art, situado em North Adams, o eixo de uma exposição nomeada *Unnatural Science* era "Misfit (St. Bernhard)", datada de 1994, de Thomas Grunfeld (1958), *escultura* na qual – em sentido oposto ao significado do termo em inglês que a nomeia – a cabeça de uma ovelha está *perfeitamente* ajustada ao corpo de um cão. Enquanto isso, a edição da Bienal do Whitney Museum (Nova York) exibia trabalho do artista conceitual, nascido no Japão, Yukinori Yanagi (1959), que

trabalha com formigas vivas¹⁰⁷. A crítica chamava a atenção ainda para o fato de que o Trapholt Museum for Moderne Kunst, na Dinamarca, havia apresentado, no mês fevereiro, os peixinhos dourados de Marco Evaristti¹⁰⁸, “cada um nadando em seu próprio liquidificador”¹⁰⁹ (Boxer, 2000, p. B-9).

Exposições centradas na figura do animal e no *animal-objeto* continuaram sendo realizadas em todos os cantos do planeta. Em 2005, o Van Gogh Museum de Amsterdã e, no ano seguinte, o Carnegie Museum of Art (Pittsburgh – EUA) apresentaram *Fierce Friends: Artists and Animals, 1750-1900* [*Amigos ferozes: artistas e animais, 1750-1900*], exposição que abordava as mudanças nas crenças e atitudes humanas em relação a outras espécies na passagem para a era industrial. Dois anos depois, entre os meses de março e agosto, no Museu Wallraf Richartz / Fundação Corboud, em Colônia (Alemanha), *Tierschau - Wie unser Bild vom Tier entstand* [*Exposição de animais: Como nasceu nossa imagem dos bichos*] reuniu mais de 120 obras de nomes como, Édouard Manet (1832-1883), Van Gogh (1853-1890), Delacroix e Franz Marc para mostrar a evolução do animal no imaginário humano por meio da arte.

Sem intenção de inventário, para citar mais algumas dessas ocasiões, no ano de 2017, a mostra coletiva *Bestiário* (figura 52), uma proposta curatorial de Raphael Fonseca apresentada no Centro Cultural São Paulo, com cerca de uma centena de obras figurativas e tridimensionais – de artistas como Tarsila do Amaral (1886-1973), Walmor Corrêa (1960), Tunga e Raquel Nava –, procurava investigar as relações entre humanidade e animalidade, além da forma humana e animalesca, na arte brasileira. Mais recentemente, entre o final de 2018 e o início de 2019, a CityU Exhibition Gallery, localizada na Cidade Universitária de Hong Kong, sediou *Animal* – mostra narrativa sobre o mundo animal visto pelas lentes da arte, ciência, natureza e sociedade, que incluía uma seção intitulada “Revisando a identidade animal na arte contemporânea”.

¹⁰⁷ Três obras de autoria de Yanagi – na mesma *técnica* – foram mostradas na 23ª Bienal de São Paulo, em 1996.

¹⁰⁸ Vide p. 43.

¹⁰⁹ “Each swimming in its own blender”.



Figura 55. *Bestiário*, 2017, exposição coletiva, curadoria: Raphael Fonseca, Centro Cultural São Paulo (no detalhe, trabalho da série *Bicho Fera* de Raquel Nava)

Porém, ainda não presenciamos evento que venha realçar de maneira cabal a devida estatura de obras possuidoras dessa qualidade na mesma linha da seminal exposição – que se tornou histórica – *The Art of Assemblage*, em 1961, no MoMA, responsável pelo impulso para que este padrão apropriativo (que, como visto, está intrinsecamente relacionado aos trabalhos contendo animais ou suas partes¹¹⁰) viesse a se estabelecer como um gênero autônomo amplamente reconhecido. Ou assistimos a uma mostra coletiva como *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, que reuniu obras do acervo do Whitney Museum, igualmente situado na cidade de Nova York, no ano de 1993, e contribuiu para a disseminação e uma maior aceitação do termo “arte abjeta”¹¹¹ – que terminou por englobar, entre outras, obras como aquelas que se

¹¹⁰ Entre as mais de duas centenas de obras apresentadas na exposição, muitas realizadas a partir de objetos manufaturados e outras de materiais *não ortodoxos*, figuravam *Canyon*, de Rauschenberg (vide nota 51); *Object*, de Meret Oppenheim (vide p. 97); assim como *Objet poétique*, de Miró (vide p. 98).

¹¹¹ O conceito de *abjeção* – relacionado ao que é “rejeitado” – foi definido em termos psicológicos, filosóficos e linguísticos por Júlia Kristeva no livro *Pouvoirs de l’horreur: essai sur l’abjection* (1980), a partir de ideias de Bataille. A arte apropriou-se da teoria, que serviu de embasamento para a exposição nova-iorquina. O termo “arte abjeta” designa procedimentos artísticos focados no corpo, embora por um viés negativo, sendo considerados aspectos que não seriam *adequados* para serem mostrados em público.

caracterizam pelo uso de animais seccionados, de autoria de Damien Hirst, e a mencionada tela *The Holy Virgin Mary*, de Chris Ofili, pela utilização de excremento de elefante em sua composição.

Uma iniciativa nesses moldes proporcionando uma *visão* ampliada do uso que é feito na arte dos corpos (e partes) de espécimes de toda procedência, em todas as plataformas e aparatos, certamente, convergiria para a abertura de novas perspectivas, atualizar perceptos, reciclar mecanismos de validação e desanuviar o olhar que tem sido posto sobre obras contendo *animais-objetos*, fazendo com que seja reconhecido o valor intrínseco dessa *presença*, ao aproximá-los dos caminhos já trilhados pelos objetos cotidianos, hoje, incorporados (quase que por completo) e considerados significativos para o sistema da arte. E, ainda, afastando as obras cujo foco são os animais – que possuem o potencial de alterar o contexto dos próprios objetos de arte – do caráter exótico ao qual, em certa dimensão, continuam a ser relacionadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Animais foram *deslocados* do ambiente natural, *apropriados* pelos artistas, transformados em objetos – coisificados – e, ao serem *expostos* em instituições legitimadas, confirmados como obras de arte. A redundância das operações incluindo *animais-objetos* tem contribuído para que as resistências percam força e, na mesma linha de como ocorreu aos *ready-mades* (em toda sua pluralidade), os *animais-objetos* parecem seguir uma trajetória em direção a uma plena *assimilação*, com consequências sobre o modo como estes são olhados e *pensados*.

Constatamos, ao longo da dissertação, o uso recorrente dessa matéria-prima da arte em uma variedade de situações nas quais os *animais-objetos* são apresentados que, além de concorrer para exaurir o aspecto exótico, ao qual nos referimos, fazem com que a estranheza potencial contida nesses trabalhos se torne, para os humanos, uma espécie de estranheza *familiar*. Uma atitude com implicações diretas no esvaziamento da capacidade de causar conflitos, controvérsias e confrontos (embora perceptíveis em maior ou menor grau, a depender da conjuntura) em obras que se distinguem por essa peculiaridade. Facilitando, ainda, a aproximação do observador – mesmo que nesta conduta possa haver uma certa passividade – e arrefecendo a possibilidade de nos *intimidar*, tão logo seus principais elementos constituintes são identificados como sendo próximos e conhecidos. Nessas condições, diante de obras dessa natureza, é provável que o observador possa sentir *alguma* empatia e, concomitantemente, provar de um certo desconforto. Afinal, sob o olhar humano, o que vemos são – *apenas* – animais.

A presença *regular* dos mais variados espécimes (vivos ou não, com seus corpos preservados na aparência, em sua totalidade ou segmentados) nas mais diversificadas circunstâncias ao longo da história – atestada por diferentes setores do conhecimento: filosófico, sociológico, antropológico, estético, e muitos mais – é outro fator que tem contribuído para alterar a nossa reação ante os *animais-objetos*. Os *deslocamentos* e os diversos usos que têm sido impostos

aos animais e suas transformações, a inserção desses seres no campo poético (designadamente, por meio de operações apropriativas) e sua assiduidade como parte dos códigos da visualidade (incluindo os variados modos de expor *animais-objetos*) também ajudam a amenizar as sensações que esses *objetos* costumam provocar nos seres humanos.

De todo modo, os comissários da arte compreenderam, há muito, o poder de atração desses artefatos, que faz *animais-objetos* frequentarem a arte contemporânea com desenvoltura em todas as formatações possíveis, além de contextos de variadas intensidades – segundo a elaboração de cada artista que se dedique aos demais seres do reino animal em suas produções. Assim, podemos afirmar que a conjunção singular do *bode* de Rauschenberg e todas as reações em torno do trabalho permitiram a admissão no sistema (nacional) da arte do *porco* de Leirner. E, mais adiante, iriam refletir-se, inclusive, no valor atribuído a obras de arte distinguidas pela participação de animais, que chegaram a cifras, até então, inimagináveis, como no caso do *tubarão* de Hirst.

Apesar de a *arte animalista*, pelo menos por enquanto, em virtude de suas condições intrínsecas, não se submeter a classificações – não obstante a arte, a exemplo da taxonomia de Lineu [o sueco Carl Nilsson Linnæu (1707-1778)], largamente empregada nas ciências biológicas para *nomear* as coisas vivas, trabalhe com classificações –, os *animais-objetos* e as obras que deles decorrem, inseridos na complexidade do sistema da arte, poderiam inspirar, ou até demandar, uma *categorização* apropriada às suas especificidades. Seria passível de justificativas, por exemplo, caracterizar como um padrão intitulado “*pós natureza-morta*” muitos trabalhos que empregam corpos de animais taxidermizados (ou suas partes) em ocasiões nas quais os artistas buscam (ou parecem) atuar visando a uma *tridimensionalização* das pinturas daquele gênero – como se desejassem materializar o espaço pictural dos quadros. Já obras contendo *animais-objetos* vivos, cuja presença possui uma maior potencialidade, por assim dizer, *teatral*, em certa medida, seriam capazes de inspirar um novo vocabulário artístico a partir da aproximação com trabalhos que têm corpos humanos como eixo.

Essa tarefa, de todo modo, mesmo que houvesse interessados em levá-la a cabo, não se mostraria de fácil execução. Principalmente, devido à extensão do alcance da *arte animalista*, caso almejássemos (e fosse possível) compreender nessa classificação – o que poderia constituir uma espécie de história da arte *paralela*: a história da *arte animalista* – desde as representações figurativas primordiais de animais, registradas na pedra ou em fragmentos de ossos, até as suas manifestações contemporâneas mais atuais incluídas na tradição da arte ocidental (quando os animais ou suas partes têm sido apresentados em diferentes *situações de exposição*, nos mais inespecíficos meios e formatos, nem sempre de maneira a permitirem sua catalogação). Sem simplificações, seria muito difícil abranger toda a vitalidade e a repercussão dessa produção artística que se estendeu através dos séculos.

Entretanto, a heterogeneidade que permeia essas obras pode, contrariamente, suscitar o entendimento de que são elas mesmas que não desejam se deixar enquadrar em sistematizações. Sobretudo, devemos considerar, desde que o intuito seja o de fazer valer uma de suas particularidades mais significativas para o campo estético-artístico, atrelada à sua capacidade instigadora: provocar desequilíbrio na própria noção do objeto de arte (capacidade essa que vem sendo posta em dúvida, também, pela falta de maiores esforços dos agentes – estudiosos, críticos, especialistas – em promover reflexões mais profundas sobre essas experiências). Trabalhos cuja singularidade reside na presença do *animal-objeto* ocultam-se em múltiplas camadas, que ora atraem ora repelem o espectador, aparentando uma *personalidade* na superfície e retendo uma polifonia de *identidades* no seu interior.

Mas, ainda que já estejam, em certo grau, *mitigadas*, essas obras, se levarmos em conta suas qualidades e *idiossincrasias*, prosseguem aptas a guardarem a faculdade de estimular reflexões naqueles que as experienciam. E uma razão para isso talvez seja, quem sabe, o fato de que, até certo ponto, vêm sendo mantidas à parte (embora a questão animal esteja, hoje, vinculada com muita intensidade ao conjunto das discussões coetâneas). E tal ocorrência, pelo menos, nesse momento, está relacionada ao estatuto desses trabalhos. Ou seja, longe de serem submetidos a *estratagemas* que possam auxiliar na sua

decifração, os *animais-objetos* subsistem vinculados ao grupo de trabalhos de arte mais *instigadores* que guardam a propriedade de articular aquilo que, para nós, não está completamente explicitado. E, desse modo, eles seguem fomentando a radicalidade da experiência artística.

Sua presença impulsionou o surgimento de novas incumbências para a arte relacionadas ao debate em torno da sustentabilidade e do meio ambiente, entre outras discussões, atravessadas por questões jurídicas, traduzidas na doutrina, atualizada constantemente, contida no direito dos animais. Porém (em meio a tentativas dos legisladores de retomar a *censura* aplicada às práticas artísticas de forma genérica, que ressurgem com frequência), não se tem notícia de jurisprudência que criminalize o uso de animais e seus fragmentos direcionada exclusivamente a artistas cujo principal interesse seja o *animal-objeto*. Ainda assim, continuam as polêmicas... Entretanto, em orientação oposta às artes visuais, vê-se, por exemplo, que o cinema parece ter superado as divergências em torno da exibição de animais em suas produções, ao inserir, nos *créditos* que acompanham as obras cinematográficas, declaração sobre o tratamento *adequado* dispensado aos espécimes durante as filmagens, atestado por instituições certificadoras.

De uma maneira geral, por mais que sofram investidas de várias conformações, a começar pelas *intervenções*, muitas vezes, com alto teor de hostilidade, partindo de grupos dedicados à proteção da fauna, os artistas – apesar de outras limitações de diversas ordens – têm conseguido exercer, no que concerne às obras que contêm animais, sua liberdade de expressão (aspecto fundamental ao fazer artístico). E os *animais-objetos* têm persistido como um dos *últimos* elementos perturbadores da arte, ainda que não nos seja possível prever, devido à sua fragilidade (corpórea), qual será o destino dessas peças (como o de tantas outras obras de arte, notadamente, realizadas a partir de materiais perecíveis).

Foi por meio dos processos de apropriação que o *animal-objeto* ganhou força e iria aparecer nas mais diversas manifestações artísticas, especialmente, a partir do final dos anos 1950. Nas décadas seguintes, muitos artistas atuaram rearranjando a abundância de procedimentos que foram vinculados à arte desde

então, adotando definitivamente os corpos de animais e suas partes, que passaram a frequentar os seus repertórios singulares e foram engajados às suas poéticas (às vezes, mitopoéticas) – prática que se mantém em curso estabelecendo, para a criação artística, novas relações com múltiplos campos do conhecimento, contribuindo para dar prosseguimento às operações contemporâneas da arte. As obras resultantes das apropriações de animais não renunciam à vocação de atualizar o diálogo, de reafirmar e problematizar a arte.

Com o intuito de discutir se o corpo do animal, ao ocupar o novo lugar que lhe foi conferido pelos artistas, se distinguia ou não dos outros artefatos apropriados e tornados objetos de arte, lançamos mão de três conceitos-chave – *deslocamento*, *apropriação*, *exposição* – para nos auxiliar a mapear e a *demarcar*, obedecendo às limitações de uma dissertação, a presença do *animal-objeto* na arte contemporânea. Aspectos conceituais, formais, históricos, institucionais e outros foram *arrolados* no intuito de acompanhar a produção na qual é expressiva essa participação.

Após perfazer o caminho – por meio das reflexões acumuladas e constructos disponíveis –, além de refletir sobre as motivações que fizeram os animais deixarem o mundo natural tomando o rumo de instituições reconhecidas, onde são expostos como obras de arte, arriscamos afirmar que, não importando a situação, em todos esses casos, o animal acaba por ser *subjugado* (acompanhando predisposição manifestada nas relações entre as duas espécies, em razão da primazia dada ao ser humano ante os demais seres do reino animal). E os seus corpos, bem como, habitualmente, os seus fragmentos, quando empregados à arte, não são nada além de *objetos*.

Contudo, apesar de manter a faculdade de nos desafiar, supostamente, sem atentar a limites, o *animal-objeto* – como sucede aos aparatos utilitários ou as coisas em geral *objetificadas* pelos artistas que, de tanto serem olhados, se aproximam da invisibilidade – corre o risco de deixar de ser compreendido em sua materialidade / fisicalidade, sobressaindo, acima de tudo, nas obras, a dimensão visual.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Sun Yuan e Peng Yu, *Dogs That Cannot Touch Each Other* [Cães que não podem se tocar] (2003). Registro de performance.
(www.sunyuanpengyu.com)

Figura 2. Xu Bing. *A Case Study of Transference* [Estudo de caso de transferência] (1993-4). Registro de performance.
<http://www.xubing.com>)

Figura 3. Nuno Ramos. *Bandeira Branca* (2010). Urubus vivos, rede de nylon, esculturas em taipa de pilão em areia preta, mármore, caixas de som. 29ª Bienal Internacional de São Paulo.
(http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=105)

Figura 4. Nuno Ramos. *Craca* (1995-96) (300 cm x 700 cm), MAM-SP.
(<https://mam.org.br/acervo/cm1999-003-ramos-nuno/>)

Figura 5. Mark Dion. *Landfill* [Aterro sanitário] (1999). Técnica mista. Museum of Contemporary Art San Diego (Califórnia - EUA).
(<https://www.mcasd.org/artworks/landfill>)

Figuras 6 e 7. Cildo Meireles. *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (1970). Estaca de aproximadamente 2,5 m de altura, pano branco, termômetro clínico, dez galinhas vivas, gasolina, fósforo. Registro de performance 21 de abril de 1970. Belo Horizonte.
(<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33694/tiradentes-totem-monumento-ao-presopolitico>)

Figura 8. *Taureau androcéphale ailé* [Touro androcéfalo alado] (721-705). Museu do Louvre (Paris)
(<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/taureau-androcephale-aile>)

Figura 9. Giotto di Bondone. *Cenas da vida de Cristo – Entrada em Jerusalém* (1304-6), afresco, Cappella degli Scrovegni, Pádua (Itália)

(https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giotto_di_Bondone_-_No._26_Scenes_from_the_Life_of_Christ_-_10._Entry_into_Jerusalem_-_WGA09206.jpg)

Figura 10. Alex Flemming, *Cordeiro de Deus* (1991). Tinta acrílica sobre animal empalhado e escumadeiras de alumínio. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

(<http://www.infoartsp.com.br/agenda/a-casa/>)

Figura 11. Tessa Farmer. *Little Savages [Pequenos Selvagens]* (2007)

(<http://www.tessafarmer.com/little-savages/qh9ppzu02sbttk7nj4wk07sdp1b3d>)

Figura 12. Raquel Nava. *Objeto (Natureza é que ama se esconder)* (2014)

(<http://raquelnava.net/Natureza-e-que-ama-esconder-se-Nature-loves-to-hide>)

Figura 13. Raquel Nava. *A morte chega cedo* (Instalação, detalhe) (2015)

(<http://raquelnava.net/Exposicao-A-morte-chega-cedo>)

Figura 14. Frans Snyders. *Two young jumping lions [Dois leões jovens pulando]* (1620-1630). Óleo sobre tela. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Colônia - Alemanha).

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Snyders_-_Two_young_jumping_lions.jpg)

Figura 15. George Stubbs. *Mares and Foals in a River Landscape [Éguas e potros em uma paisagem com rio]* (c. 1763-1768).

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/stubbs-mares-and-foals-in-a-river-landscape-t00295>)

Figura 16. Rembrandt. *Slaughtered Ox [Boi abatido]* (1657). Óleo sobre tela, 94 x 67 cm. Musée du Louvre (Paris).

(https://en.wikipedia.org/wiki/Slaughtered_Ox#/media/File:Rembrandt,_bue_squartato,_1655,_01.JPG)

Figura 17. Chaïm Soutine. *Carcass of Beef* [*Carcaça de carne*] (circa 1925). Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY (EUA).

(<https://www.albrightknox.org/artworks/rca1939132-carcass-beef>)

Figura 18. Francis Bacon. *Figure with meat* [*Figura com carne*] (1954). Óleo sobre tela, 129,9 × 121,9 cm. Art Institute of Chicago (EUA).

(<https://www.artic.edu/artworks/4884/figure-with-meat>)

Figura 19. Fábio Magalhães. *Daquilo que conduz ao anímico* (2015) (série *Limites do Introspecto*). Óleo sobre tela, 250 x 230 cm. (Coleção Sérgio Carvalho).

(<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2018/12/cat%C3%A1logo-Realismo.pdf>)

Figura 20. Artur Barrio. *Situação T/T, 1* (1970).

(Block, 2017, p. 56)

Figura 21. Zhang Huan. *1/2*. Fotografia colorida (1998), 127 x 102 cm.

(Dziewior; Goldberg; Storr, 2009, p. 61)

Figura 22. Suzanne Lacy. *Lamb Construction* [*Construção do carneiro*] (1973)

(<https://www.suzannelacy.com/performance-installation#/lamb-construction/>)

Figura 23. Robert Rauschenberg. *Monogram* (1955-1959). Óleo, papel, tecido, reproduções impressas, metal, madeira, sola de sapato de borracha e bola de tênis sobre duas telas conjugadas, tinta sobre caprino angorá taxidermizado com placa de latão e pneu de borracha sobre plataforma de madeira montada sobre quatro rodízios, 106,7 x 160,7 x 163,8 cm. Moderna Museet (Estocolmo).

(<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram>)

Figura 24. Francis Picabia. *Natures Mortes: Portrait de Cézanne / Portrait de Renoir / Portrait de Rembrandt* [*Naturezas Mortas: Retrato de Cézanne / Retrato de Renoir / Retrato de Rembrandt*] (1920). Macaco de brinquedo e óleo sobre cartão. Dimensões e paradeiro desconhecidos.

(https://en.wikipedia.org/wiki/File:Francis_Picabia,_1920,_Portrait_of_C%C3%A9zanne,_Portrait_of_Renoir,_Portrait_of_Rembrandt.jpg)

Figura 25. Pablo Picasso. *Nature morte* [*Natureza Morta*] (1914). Madeira pintada e franja de tapeçaria, 25,4 x 45,7 x 0,92 cm. Tate (Londres).

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/picasso-still-life-t01136>)

Figura 26. Nelson Leirner. *Porco Empalhado* (1966). Porco empalhado em engradado de madeira, 83 x 159 x 62 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo (Coleção Roger Wright).

(<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5980/o-porco>)

Figura 27. Lygia Pape. *Caixa de Baratas* (1967). Acrílico, baratas e espelho, 35 x 25 x 10 cm.

(<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14846/caixa-de-baratas>)

Figura 28. Damien Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* [*A impossibilidade física da morte na mente de alguém que está vivo*] (1991).

Vidro, aço pintado, silicone, tubarão e solução de formaldeído, 2,170 x 5,420 x 1,800 cm (Coleção Steven Cohen).

(<http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>)

Figura 29. Meret Oppenheim. *Object* (1936). Xícara, pires e colher cobertos de pelagem animal. Dimensões variadas. MoMA (Nova York).

(https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/)

Figura 30. Joan Miró. *Object poétique* (1936). Papagaio empalhado sobre poleiro de madeira, meia de seda, armação de madeira, chapéu, bola de cortiça suspensa, peixe de celuloide e mapa, 81 x 30,1 x 26 cm. MoMA (Nova York).

(<https://www.moma.org/collection/works/81915>)

Figura 31. Damien Hirst. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). (Coleção Steven Cohen).

(<http://leblow.co.uk/seven-reasons-why-we-love-damien-hirst-sharks-in-formaldehyde-and-that/>)

Figura 32. Donald Judd. *Untitled* (1966). Alumínio pintado, 121,9 x 304,8 x 304,8 cm. Whitney Museum of American Art (Nova York).

(<https://whitney.org/collection/works/1332>)

Figura 33. Nelson Leirner. *Porco Empalhado* (1966).
(<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5980/o-porco>)

Figura 34. Sol LeWitt. *Floor Structure Black* (1965). Madeira pintada, 47 x 45,7 x 208,3 cm. National Gallery of Art (Washington D.C.).
(<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.74593.html>)

Figura 35. Robert Rauschenberg. *Monogram* (1955-1959).
(<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/monogram>)

Figura 36. Carl Andre. *144 Magnesium Square* (1969). Placas de magnésio, 1 x 365,8 x 365,8 cm. Tate Modern (Londres).
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-144-magnesium-square-t01767>)

Figura 37. Joseph Beuys. *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Como explicar pinturas a uma lebre morta] (26/11/1965). Galeria Schmela (Düsseldorf).
(<https://es.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/>)

Figura 38. Janis Kounellis. *Senza titolo (12 cavalli)* [Sem Título (12 Cavalos)] (1965). Galeria l'Attica (Roma).
(<https://es.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/>)

Figura 39. Carolee Schneemann. *Meat Joy* (Novembro/1964). Registro de performance. Judson Dance Theater, Judson Memorial Church (Nova York).
(<https://www.moma.org/audio/playlist/53/783>)

Figura 40. Paulo Bruscky. *Homenagem ao cavalo tipo/gráfico de Vicente do Rego Monteiro* (2011). Cavalo branco e tintas coloridas. Exposição coletiva *Aberto Brasília*, Centro Cultural do Banco do Brasil (Brasília).
(Bruscky; Navas, 2012, p. 59)

Figura 41. Pierre Huyghe. *Untitled* (2012). Instalação. *Documenta 13*. Kassel (Alemanha).
(<https://curiator.com/art/pierre-huyghe/8>)

Figura 42. Rasa Todosijevic. *Drinking Water [Bebendo Água]* (1974). Registro de performance.

(http://2.bp.blogspot.com/-v5wsT236xtY/TZGhb6YV_yI/AAAAAAAAADo/ahh16g8qalc/s1600/decision+1.jpg)

Figura 43. Damien Hirst. *A Thousand Years* (1990), Vidro, aço, borracha de silicone, MDF pintado, armadilha luminosa para insetos, cabeça de vaca, sangue, moscas, larvas, pratos de metal, algodão, açúcar e água, 207,5 x 400,0 x 215,0 cm (detalhe).

(<http://www.damienhirst.com/a-thousand-years>)

Figura 44. Jonathas de Andrade. *O Peixe*, 2016. Filme 16mm, digitalizado em 2k, 37min (still).

(<https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-peixe>)

Figura 45. Rodrigo Braga. *Fantasia de compensação*, 2004. Fotografia.

(<https://www.rodrigobraga.com.br/filter/2004/Fantasia-de-compensacao>)

Figura 46. Laura Lima. *Faisões com comida* (2005-2007), instalação, dimensões variáveis. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago (Chile).

(Lagnado; Castro, 2014, p. 187)

Figura 47. Laura Lima, *Fuga* (2008), 50 pássaros vivos, comida, água, madeira e acrílica sobre tela, dimensões variáveis, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro.

(<https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/44-laura-lima/works/9898-laura-lima-flight-2008/>)

Figura 48. Francis Alÿs. *The Nightwatch* (2004), vídeo (still), 19 minutos, Tate Modern, Londres.

(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/alys-the-nightwatch-t12195>)

Figura 49. Fernando Prats. *Carnaza de la poesía*, 2015, impressão sobre papel, pegada de condor, terra e sangue. Galería Patricia Ready, Santiago (Chile).

(<http://www.fernandoprats.cl/expos/97>)

Figura 50. Ann Hamilton. *Paralell Lines* (1991), Instalação (detalhe), 21ª Bienal de São Paulo.

(Renault, 2008, p.82)

Figura 51. Tomás Saraceno. *On Air - Carte Blanche à Tomás Saraceno*, 2018 (detalhe da exposição). Palais de Tokyo, Paris.

(<https://www.palaisdetokyo.com/en/event/carte-blanche-tomas-saraceno>)

Figura 52. Dinha Argolo. *Re-Processo*, 2014, vídeo (still), II Bienal do Sertão de Artes Visuais (2015).

(<https://denilsonsanatana.files.wordpress.com/2014/10/bienal-21.pdf>)

Figura 53. Raquel Nava. *Apresentados e corantes*, 2018, exposição (detalhe). Galeria Alfinete, Brasília.

(<http://raquelnava.net/Exposicao-Apresuntados-e-corantes>)

Figura 54. Nelson Leirner. *Kingdom*, 2015, 30 tubarões de feltro, madeira, vidro, fios de nylon e tinta, dimensões variáveis. Galeria Vermelho, São Paulo.

(https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/expo/text/Nelson%20Leirner_Tradu%C3%A7%C3%B5es_19_08.pdf)

Figura 55. *Bestiário*, 2017, exposição coletiva (detalhe). Curadoria: Raphael Fonseca. Centro Cultural São Paulo.

(<http://raquelnava.net/Exposicao-coletiva-Bestiario>)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Marco Túlio Lustosa de. *Nicolas-Antoine Taunay e a autonomia da pintura de paisagem no Brasil*. Trabalho de Conclusão de Curso de Teoria, Crítica e História da Arte. Universidade de Brasília. Brasília, 2017. Orientadora: Profª Drª Vera Marisa Pugliese de Castro. Disponível em: < <https://bdm.unb.br/handle/10483/20559> > Acesso: ago 2019.

AMARAL, Aracy A. “Arte num período difícil (1964-c.1980)”. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDRADE, Jonathas. Disponível em: < <http://www.jonathasdeandrade.com.br/>> Acesso: fev 2020.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BANES, Sally, *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARBOSA, Ana Mae (org.). *Alex Flemming*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. 1ª ed. 2ª reimp. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BELL, Julian. *Mirror of the World: A New History of Art*. London: Thames & Hudson, 2007.

_____. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2004.

BENTES, Ivana. "O corpo não pornográfico existe". In: *Revista Cult*. 2 outubro 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/ivana-bentes-o-corpo-nao-pornografico-existe/>> Acesso: jan 2020.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. "Why look at animals?". In: _____. *About Looking*. London: Bloomsbury, 2009.

BESTIÁRIO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Verbetes de Enciclopédia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5431/bestiario>>. Acesso: jan 2019.

BLYTHE, Sarah Ganz; POWERS, Edward D. *Looking at Dada*. 1st ed. New York: The Museum of Modern Art, 2006.

BLOCK, Elizabeth L. (ed.). *Delirious: Art at the Limits of Reason, 1950-1980*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2017. Catálogo de exposição.

BOXER, Sarah. Animals Have Taken Over Art, And Art Wonders Why; Metaphors Run Wild, but Sometimes a Cow Is Just a Cow. In: *The New York Times*, p. B 9, 24 jun 2000. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2000/06/24/arts/animals-have-taken-over-art-art-wonders-why-metaphors-run-wild-but-sometimes-cow.html>> Acesso: jan 2019.

BRADLEY, Kimberly. With Spiders and Space Dust, Tomás Saraceno Takes Off. In: *The New York Times*, p. AR-18, 21 out 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/10/19/arts/design/tomas-saraceno-palais-de-tokyo.html>> Acesso: jan 2020.

BRAGA, Rodrigo. Disponível em: <<https://www.rodrijobraga.com.br/>> Acesso: fev 2020.

BRUSCKY, Paulo; NAVAS, Adolfo Montejo. *Poiesis Bruscky*. São Paulo: Cosac Naify : APC – Associação para o Patronato Contemporâneo, 2012.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANTON, Katia. *Alex Flemming, uma poética...*. São Paulo: Metalivros, 2002.

CARDOSO, Cristina de Oliveira. "Ciência e Ficção em Bioarte". In: QUEIROZ, João Paulo (ed.). *EMERGÊNCIAS: Atas do IV Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras CSO'2013*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2013.

CARVALHO, Bernardo. O que vale não é a intenção. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, p. MA 2, 2 out 2016.

CAVALCANTI, Jardel Dias. "Nuno Ramos: entrevista". In: *Todas as artes* (Blog). Disponível em: <<http://jardel-dias.blogspot.com/2012/03/nuno-ramos-entrevista.html>> Acesso: set 2019.

CHAIA, Miguel. "Artivismo – Política e Arte Hoje". In: *Aurora* (PUCSP), São Paulo, v. 1, p. 9-11, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. "O Tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações". In: *Tridimensionalidade: Arte Brasileira do século XX*. 2ª ed. São Paulo: Itaú Cultural : Cosac & Naify, 1999.

CIPRIANI, Juliana. "Animais são membros da família? STJ começou a decidir com maioria pelo sim". *Estado de Minas*. 23 mai 2018. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/politica/2018/05/23/interna_politica,960965/stj-comeca-decidir-se-animais-podem-se-equiparar-a-membros-da-familia.shtml> Acesso: fev 2019.

CORDEIRO, Waldemar. "O Objeto". In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (compiladores). *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte : Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora*. São Paulo: Cosac & Naify : Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. 1ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DAMISCH, H.; LEAL, Joana Cunha. "Entrevista com Hubert Damisch conduzida por Joana Cunha Leal". In: *Revista do Instituto de História da Arte*, n. 3, 2007, p. 7-18. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

_____, H; BANN, S. (2016). Hubert Damisch e Stephen Bann: uma conversa. *ARS (São Paulo)*, 14(27), 16-53.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos*, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOMINGUES, Eduardo. "Termômetro na portaria, 'guarda-roupa da rua', mais ciclovias: a cidade pós-pandemia". *O Globo. Segundo Caderno*, Rio de Janeiro, p. 2, 15 mai 2020.

DZIEWIOR, Yilmaz; GOLDBERG, Roselee; STORR, Robert. *Zhang Huan*. London: Phaidon Press Ltd, 2009.

FARIAS, Agnaldo; ANJOS, Moacir dos. *Artur Barrio*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2011.

FAVARETTO, Celso. "Das novas figurações à arte conceitual". In: *Tridimensionalidade: Arte Brasileira do século XX*. 2ª ed. São Paulo: Itaú Cultural : Cosac & Naify, 1999.

FÉLIBIEN, André. "A hierarquia clássica dos gêneros". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

_____. (org.). *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FORTES, Hugo Fernando Salinas. *Sobrevoos entre homens, animais, espaços e tempos: pensamentos sobre arte e natureza*. 2016. Tese (Livre Docência em Expressão tridimensional) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-30012017-102822/publico//tesedocentenet3.pdf>> Acesso: fev 2020.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FREITAS, Artur. "Perturbações do Olhar". In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). 1ª ed. *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV-EBA-UFRJ, ano 9, n. 9, p. 130-147, 2002. Disponível em: <<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Arte-e-objetividade-Michael-Fried.pdf>> Acesso: mar 2019.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2ª ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

HARGREAVES, Lisa Minari. *O espetáculo do açúcar: banquetes, artes e artefatos*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, 2013.

HICKMANN, Juliana Copetti. "Animais em arte e representação: dos retratos às instalações". *Revista-Valise*. Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dez 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/41797/28113>> Acesso: dez 2018.

HUCHET, Stéphane. "A instalação em situação". *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA / UFRJ, ano 12, número 12, p. 65-79, 2005.

HUGHES, Robert. *American visions: the epic history of art in America*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.

HUIZINGA, Johan. *O outono da idade média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HUMPHREYS, Richard. "Paisagens mentais". In: *A paisagem na arte: 1690-1998: artistas britânicos na coleção da Tate / curadoria e textos Richard Humphreys*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015. Catálogo de exposição.

JANSON, H. W. *História da arte*. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUDD, Donald. "Objetos específicos". In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). *Objetos do olhar: história e arte*. 1ª ed. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

LAGNADO, Lisette; "Laura Lima on_off". In: LAGNADO, Lisette; CASTRO Daniela (org). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

_____ ; CASTRO Daniela (org). *Laura Lima on_off*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

LEACH, Edmund Ronald. *A diversidade da antropologia*. Lisboa: Edições 70, 2002.

LEIRNER, Nelson. Entrevista Revista *E* Sesc-SP, nº 78, nov 2003. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/2112_ENTREVISTANELSON+LEIRNER> Acesso: mar 2020.

_____. Entrevista a Rafael Vogt Maia Rosa. Revista *Celeuma*. v. 1 n. 1 (2013): A crítica e as artes. Centro Universitário Maria Antonia. Universidade de São Paulo. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/celeuma/issue/view/5438>> Acesso: mar 2020.

LEMOS, Masé. "Os lados do círculo – espaços ficcionais". In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (orgs.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. "Os gêneros pictóricos". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – Vol. 10: Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

LESTEL, Dominique. “A animalidade, o humano e as comunidades híbridas”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

LIMA, Joana D’Arc de Sousa. “A arte e seu entrecruzamento com a política: arte-guerrilha, 1969-1971”. In: *Revista Idéias*. Ano 12 (1). Instituto de Filosofia e Ciência Humanas - Unicamp, Campinas, 2005.

LUCIE-SMITH, Edward. *Art Today*. London: New York: Phaidon Press, 2010.

LURKER, Manfred (ed.). *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUZ, Henrique. “Entrevista com Alex Flemming”. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Alex Flemming*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MACIEL, Maria Esther. “Prólogo”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

_____. “Poéticas do animal”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011a.

MALAMUD, Randy. “Animais no cinema: a ética do olhar humano”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MALTA, Marize. “Pé de pato, mangalô, três vezes... Objetos do mal e as implicações de um mau olhar na história da arte”. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (orgs.). *Objetos do olhar: história e arte*. 1ª ed. São Paulo: Rafael Copetti, 2015.

_____. “Imortal enquanto dure... animais, taxidermia e objetos do mal na arte”. In: *Anais do 25º Encontro Nacional da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Porto Alegre: ANPAP, 2016. p. 2159-2174. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s1/marize_malta.pdf> Acesso: dez 2018.

MAMMÌ, Lorenzo. "Pichações e urubus: Cultura é regra, arte é exceção". In: *Folha de S. Paulo. Ilustríssima*, São Paulo, p. 3, 17 out 2010.

MANN, Jon. "When Joseph Beuys Locked Himself in a Room with a Live Coyote". In: *Artsy*. 3 nov. 2017. Disponível em: < <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-joseph-beuys-locked-room-live-coyote>> Acesso: mai 2019.

MARBURY, Robert. *Taxidermy Art: A Rogue's Guide to the Work, the Culture, and How to Do It Yourself*. New York: Artisan, 2014.

MARC, Franz. "Como um cavalo vê o mundo?". In: CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCONDES, Luiz Fernando. *Dicionário de termos artísticos*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

MARANIELLO, Gianfranco; CONTE, Lara; PENONE, Ruggero. *Limites sem limites: desenhos e traços da arte povera*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. Catálogo de exposição.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MESQUITA, Tiago. [Orelha do livro]. In: ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MORAIS, Frederico. *Crônicas de amor à Arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

_____. *Frederico Moraes* / organizadora: Silvana Seffrin. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MUSEU é multado por exibir "peixes no liquidificador". In: *BBC Brasil*. 25 nov 2000. <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2000/001125_peixe.shtml>. Acesso: dez 2019.

NAME, Daniela. "Daniela Name entrevista Nuno Ramos". In: *Fala*. Folheto de exposição. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

NASCIMENTO, Evandro. “Rastros do animal humano – a ficção de Clarice Lispector”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

NAVA, Raquel. Disponível em: <<http://raquelnava.net/>> Acesso: out 2019.

NUNES, Benedito. “O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

PEDROSA, Mario. “Do porco empalhado ou os critérios da crítica” (1968). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

PINTURA Animalista. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3820/pintura-animalista>> Acesso: mar 2019.

RAINER, Ivonne. *Monogram*. 1955-1959. Depoimento. Museum of Modern Arte (MoMA). Nova York. Disponível em <<https://www.moma.org/audio/playlist/40/648>> Acesso: jan 2019.

RAMOS, Nuno. “Bandeira branca, amor: Em defesa da soberba e do arbítrio da arte”. In: *Folha de S. Paulo. Ilustríssima*, São Paulo, p. 4-5, 17 out 2010.

RAUSCHENBERG, Robert. *Robert Rauschenberg Foundation*. (<https://www.rauschenbergfoundation.org/>)

_____. *Monogram*. 1955-1959. Depoimento a Leah Dickerman. Museum of Modern Arte (MoMA). Nova York. Disponível em <<https://www.moma.org/audio/playlist/40/648>> Acesso: jan 2019.

REIS, Paulo. “Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda”. In: *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p. 98-114, set. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/867>>. Acesso: jan 2019.

RENAULT, Claudia Tamm. *Lembrar para esquecer: transitoriedade e criação*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (curadoria e apresentação). *Traduções: Nelson Leirner, Leitor dos Outros e de Si Mesmo*. Galeria Vermelho (São Paulo), 2015. Catálogo de exposição.

SCHWARZ, Arturo. "O Grande Vidro e os Readymades, Mesmo". In: *Marcel Duchamp*. São Paulo: A Fundação, 1987. 19ª Bienal Internacional de São Paulo. Catálogo de exposição.

SERTÃO, Bienal de Artes Visuais. Edição II. Juazeiro-BA / Petrolina-PE, 2015. Organização e curadoria Denilson Conceição. Editora Faz de Conta, Juazeiro (BA). Catálogo de exposição.

SHIPPEY, Tom. "Throw your testicles". In: *London Review of Books*. Vol. 41. No. 24. 19 dez 2019. <<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n24/tom-shippey/throw-your-testicles>> Acesso: dez 2019.

SMITH, Roberta. "A One-of-a-Kind Work of Art, Snorts and All". In: *The New York Times*, p. C 22, 26 jun 2015. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2015/06/26/arts/design/review-art-that-snorts-from-jannis-kounellis-at-gavin-browns-enterprise.html>> Acesso: fev 2019.

SMITH, Terry. "Arte contemporânea: correntes mundiais em transição para além da globalização". In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v7., n.13: mai.2017. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>> Acesso: fev 2020.

STEINBERG, Leo. *Encounters with Rauschenberg: (a lavishly illustrated lecture)*. Houston: The Menil Collection; Chicago: London: The University of Chicago Press, 2000.

TEIXEIRA, Regiane. "Mostra tem obras polêmicas dos anos 60 revisitadas". In: *Revista Época*. 27 mai 2009. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI74714-15223,00-MOSTRA+TEM+OBRAS+POLEMICAS+DOS+ANOS+REVISITADAS.html>> Acesso: mar 2019.

TESSLER, Elida. *Da representação à apresentação: deslocamentos por entre algumas histórias da arte* (2004). Disponível em <http://www.elidatessler.com/textos_pdf/textos_artista_1/Da%20representa%C3%A7%C3%A3o%20%C3%A0%20apresenta%C3%A7%C3%A3o.pdf> Acesso: jun 2020.

TODOSIJEVIC, Rasa - *Drinking Water*. Disponível em: <<http://openfileblog.blogspot.com/2011/03/rasa-todosijevic-drinking-water.html>> Acesso: fev 2019.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.