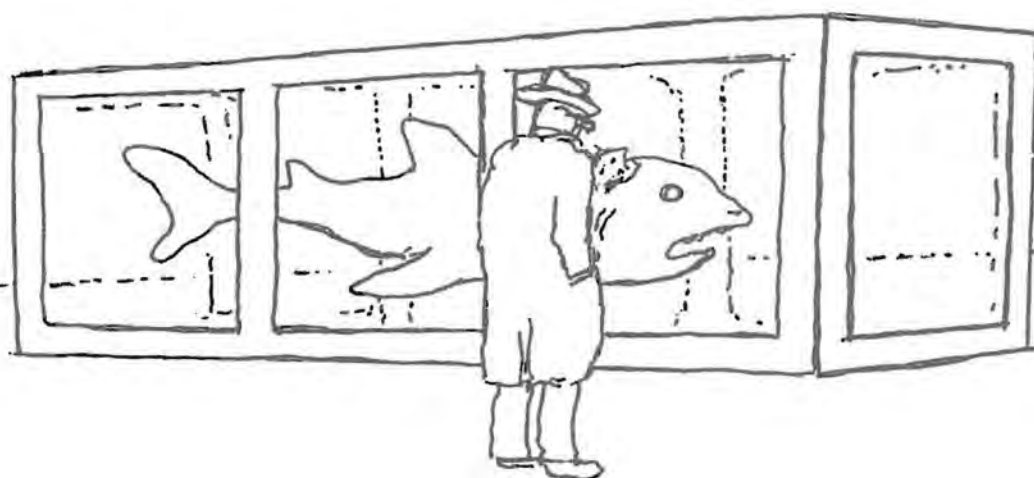
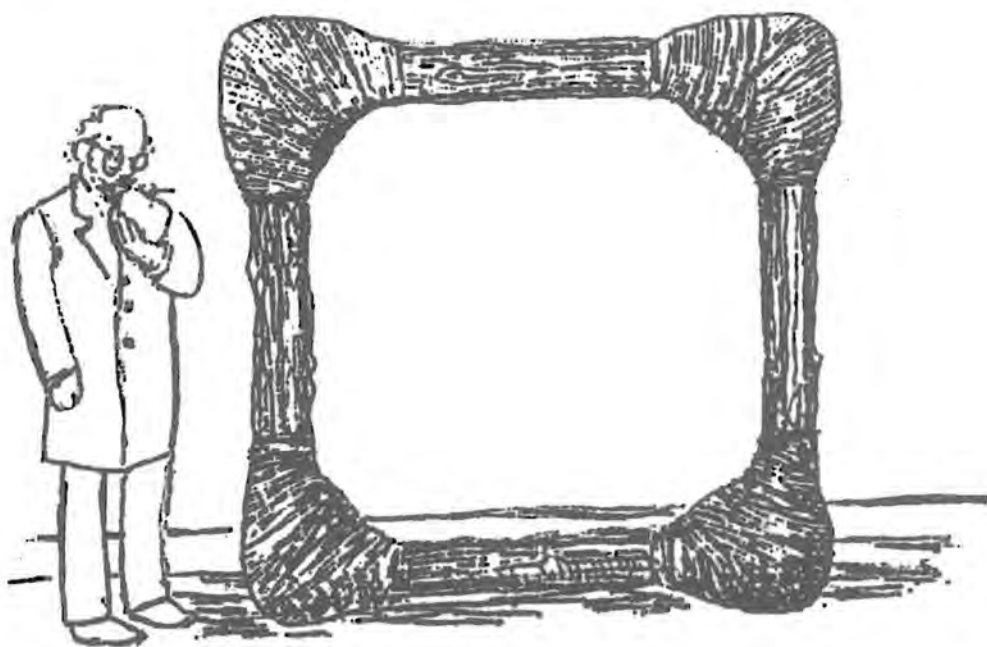




A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas

Alfred Gell

O artigo discute as distinções mais comuns entre obras de arte e "meros" artefatos que são úteis, mas não são belos ou esteticamente interessantes. Se, como o filósofo Arthur Danto afirma, um objeto artístico é identificado como tal em função do modo como é interpretado, então muitos artefatos poderiam ser exibidos como objetos artísticos. Seu objetivo é demonstrar como as armadilhas para capturar animais poderiam perfeitamente ser exibidas como objetos artísticos, porque contêm idéias e intenções complexas a respeito da relação entre homens e animais, além de fornecer um modelo do caçador e de como ele concebe sua presa. Conclui, portanto, que a definição estética de um objeto artístico é insatisfatória.

Arte primitiva, arte contemporânea, artefatos.

Até agora, grande parte dos debates no campo da filosofia da arte, especialmente no que diz respeito às artes visuais, dedica-se ao problema da definição de "obra de arte". Como determinar quando um objeto fabricado é uma "obra de arte" ou algo menos nobre, um "artefato"? Existem (pelo menos) três teorias que tentam responder a essa questão. De acordo com a primeira, uma obra de arte pode ser definida como qualquer objeto esteticamente superior, desde que possua determinadas qualidades, como apelo visual e beleza. Essas qualidades devem ter sido intencionalmente atribuídas ao objeto pelo artista, pois os artistas seriam dotados da capacidade de resposta estética. Não pretendo discutir especificamente essa teoria, embora ela ainda seja aceita pelo público em geral, que continua a pensar que qualidades como apelo visual e beleza podem ser reconhecidas automaticamente nos objetos.

A segunda teoria sustenta que as obras de arte não são identificadas por suas qualidades externas, como a definição estética propõe. Um objeto pode não ser "belo" ou mesmo interessante de se ver, mas será considerado obra de arte se for interpretado a partir de um sistema de idéias fundamentadas em uma tradição

artística historicamente estabelecida. É a chamada "teoria interpretativa", cujo grande mérito crítico em relação à teoria "estética" é estar muito mais afinada com o mundo artístico contemporâneo. Nesse contexto, a elaboração de pinturas e esculturas "belas" deu lugar à chamada arte "conceitual", como é o caso, por exemplo, de montagens como a realizada por Damien Hirst, na qual um tubarão morto é exibido em um tanque de formol (figura a ser comentada posteriormente). Mesmo não sendo um objeto atraente ou especialmente elaborado, o tubarão de Hirst é um gesto altamente inteligível nos termos do fazer artístico contemporâneo e não pode ser tomado como um truque publicitário ou um sintoma de insanidade. Inserida na tradição artística "conceitual" pós-Duchamp, a qualidade dessa obra deve ser avaliada em termos artísticos, pois, seja ela considerada boa, ruim ou regular, trata-se, inegavelmente, de um tipo de arte. Os defensores da teoria estética têm, no mínimo, dificuldade para aceitar esse tipo de obra e estão inclinados a recusá-la categoricamente como arte, mas, ao fazer isso, correm o risco de ser acusados de reacionários por críticos e artistas que, como eu, discordam dessa visão.

Finalmente, existe uma versão mais radical da teoria "interpretativa", que fornece uma terceira possível resposta para a pergunta "o que é uma obra de arte?" Conhecida como "teoria institucional", afirma, como a interpretativa, que não há no objeto artístico, enquanto veículo material, uma característica capaz de qualificá-lo, definitivamente, como sendo ou não uma obra de arte. Isso é válido a despeito do fato de o objeto estar ou não subordinado ao mundo artístico, ou seja, a uma coletividade interessada em fazer, partilhar e debater julgamentos críticos desse tipo.

A diferença entre as teorias interpretativa e institucional é que a institucional não pressupõe a coerência histórica das interpretações. Uma obra pode estar, a princípio, fora do circuito oficial da história da arte, mas, se o mundo artístico coopta essa obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico, ou seja, artistas, críticos, comerciantes e colecionadores, que têm o poder de decidir essas questões, não a "história", ponto de vista proposto pelo filósofo americano George Dickie.¹ Essa teoria, aparentemente, não tem o apoio da maior parte dos filósofos contemporâneos a Dickie, talvez por ser mais sociológica do que efetivamente filosófica – uma teoria sobre o que (de fato) é considerado arte e não sobre o que (racionalmente) deveria ser considerado como tal. Todavia, o que torna a teoria de Dickie questionável, do ponto de vista da estética tradicional, é precisamente o que a torna atraente para os antropólogos, já que ele ultrapassa a estética em nome de uma análise sociológica que caracteriza, em sentido amplo, essa disciplina.² Contudo, a relevância da teoria "institucional" para o estudo sociológico do mundo artístico deve ser avaliada independentemente de sua contribuição para a estética filosófica.

As questões levantadas por essas teorias foram colocadas em evidência pela exposição intitulada *Arte/Artefato*, montada no Center for African Art (Nova York, 1988), sob a curadoria da antropóloga Susan

Vogel. Não vi essa exposição, que foi, porém, detalhadamente descrita por Faris³ em *Current Anthropology*, acrescentando também alguns comentários críticos, que pretendo retomar adiante. O primeiro espaço da exposição (com paredes brancas e refletores) foi intitulado "Galeria de Arte Contemporânea", e seu foco principal era um objeto impressionante: uma rede de caça Zande (África), firmemente enrolada e pronta para o transporte. Provavelmente, Susan Vogel exibiu-a dessa maneira porque pensou que o público freqüentador de galerias de arte em Nova York seria capaz de associar de maneira espontânea aquele "artefato" com um certo conjunto de objetos exibidos em outras galerias ou apresentados em publicações especializadas. Nesse caso específico, a analogia mais imediata seria com as esculturas de barbaute amarrado de Jackie Windsor Faris⁴ menciona as obras de Nancy Graves e Eve Hesse como outros paralelos possíveis. A escolha desse objeto específico foi um golpe de mestre em termos de curadoria, pelo qual Vogel merece muitos elogios. Além do mais, a exposição gerou um ensaio, igualmente magistral, do crítico e filósofo Arthur Danto,⁵ publicado no catálogo.

A intenção de Vogel era quebrar o elo entre a arte africana e o "primitivismo" da arte moderna (*Les Femmes d'Alger*, de Picasso, as pseudomáscaras africanas, de Modigliani e Brancusi, etc.) e sugerir, diferentemente, que os objetos africanos podem ser analisados em uma perspectiva mais ampla, evocando o estilo artístico dominante na década de 1980 em Nova York, do qual Jackie Windsor é um dos representantes. Danto teve razões para resistir a essa mudança, visto que não estava persuadido de que a rede de caça fosse ou pudesse vir a ser arte. Em termos institucionais, a armadilha apresentada já havia, de fato, se tornado arte, dado ter sido como tal exibida por Vogel e, conseqüentemente, assim apreciada por parte significativa do público. Caso Dickie, e não Danto, tivesse escrito o ensaio do catálogo, eu me arriscaria a dizer que a "rede" teria sido celebrada como um bom

exemplo do modo pelo qual o mundo artístico cria suas obras de arte ao classificá-las como tal.

Danto, porém, seguiu outra direção e dedicou seu ensaio a provar que as afinidades da "rede" com o conceito contemporâneo de arte seriam meramente superficiais.

Meu objetivo neste artigo é duplo. Em primeiro lugar, discutir a distinção proposta por Danto entre "arte" e "artefato". Em segundo lugar, pretendo montar uma pequena exposição (infelizmente composta apenas por textos e ilustrações) de objetos que Danto consideraria "artefatos", mas que, em minha opinião, são fortes candidatos a circular como obras de arte, mesmo que essa não tenha sido a intenção original de seus criadores, que, provavelmente, desconheciam esse conceito. Se eu conseguir persuadir meu público e se a teoria institucional for verdadeira, ou seja, se arte for tudo aquilo que não apenas eu, mas outras pessoas que pensam do mesmo modo classificamos como tal, então uma nova categoria de arte está prestes a surgir. Ou não, se considerarmos como parâmetro os argumentos de Danto, que retomarei agora.

Danto é responsável por ambas as teorias da arte, a interpretativa e a institucional, e foi ele quem primeiro introduziu a expressão "mundo artístico" na estética filosófica.⁶ Mas, uma vez que Dickie⁷ desenvolveu as idéias de Danto na direção sociológica já apontada, a definição de obra de arte tornou-se um problema de consenso social em meio ao público de arte. Danto, porém, tende para uma visão mais idealista a respeito da arte, fazendo, mesmo, muitas referências a Hegel em seus trabalhos. Ele afirma que objetos de arte são assim considerados em função de uma interpretação historicamente fundamentada. Danto escreveu dois importantes estudos que foram muito bem aceitos no campo da



filosofia da arte moderna.⁸ Concordo com a maior parte de sua produção, mas devo dizer que os pontos mais fracos de sua versão da teoria interpretativa ficam especialmente evidentes, quando colocados em um contexto antropológico e intercultural, em seu ensaio para a exposição Arte/Artefato.

De acordo com Danto, não existem características intrínsecas a qualquer objeto que possam, por si só, caracterizá-lo como artístico. A diferença "objetiva" entre uma embalagem real de sabão Brillo e a falsa embalagem *Brillo*, de Warhol, não é o que determina que apenas a última seja uma obra de arte. Mesmo objetos semelhantes podem ser diferenciados de modo que um seja considerado obra de arte, e o outro não. Isso foi exaustivamente discutido por Danto,⁹ que, entretanto, estabelece uma grande diferença entre o tipo de interpretação, contexto, significação simbólica, etc. que um objeto deve ter para que seja uma obra de arte, em comparação com as características associadas a uma obra que não é artística, ou seja, um "mero" artefato. A interpretação deve estar relacionada com uma tradição de fazer artístico que internaliza, reflete e se desenvolve a partir de sua própria história, como a arte ocidental tem feito desde Vasari, pelo menos. Segundo ele (e estou totalmente convencido disso), a moderna arte "conceitual" corresponde à subordinação da "fabricação da imagem" à "reflexão histórica", em outras palavras, é a

resultante final do fazer artístico, da filosofia, da história e da crítica de arte tomados conjuntamente. **Todavia, o conceito-chave aqui é o de tradição progressiva, cumulativa** (Geist, espírito, etc.).

O que Danto faz quando o público de Nova York se entusiasma com uma rede de caça, como se ela fosse a mais recente produção do Geist na pessoa de Jackie Windsor ou de seu grupo? A arte contemporânea é capaz de digerir, desse modo, objetos externos? A ausência de um autor identificável ou de uma intenção artística reconhecível é um obstáculo? Danto não pode deixar de assumir uma posição crítica em relação a isso, já que intenção, significado e fundamentação, em uma tradição diferenciada e auto-reflexiva, são fundamentais para sua compreensão da arte contemporânea e, mesmo, de toda arte ocidental posterior ao Renascimento. **O caçador Zande que fez ou encomendou a rede não participa do mesmo quadro histórico de referência para o qual o trabalho semelhante de Windsor está apontando, de modo que a analogia entre eles é enganosa.** Nem mesmo é possível considerar, alternativamente, que o "artista", nesse caso, é Vogel (Danto sequer considera essa possibilidade), que está apresentando a "rede" como um "ready-made", de acordo com a mesma tradição dos protótipos de Duchamp, como a pá, o cabide e o urinol. Mesmo porque, Vogel não está se apresentando como um segundo Duchamp, mas como uma curadora de museu que oferece, para admiração do público, um objeto feito na África por um artista anônimo que não é, certamente, ela própria.

O dilema de Danto diz respeito, essencialmente, ao fato de que sua teoria interpretativa da arte é construída a partir do referencial histórico implícito na arte ocidental, segundo um modelo hegeliano. Caso ele diga que nenhuma produção externa ao fluxo histórico da arte ocidental (que é, sem dúvida, muito amplo) pode ser considerada como "arte", está sujeito a acusações de eurocentrismo. Caso ele admita, porém, que objetos exóticos que não participaram do Geist da arte ocidental

podem ser, mesmo assim, obras de arte, por que excluir a "rede"? E, caso a "rede" seja incluída, o que sobra do valor explicativo da interpretação historicamente fundamentada e da distinção entre arte e artefato?

O filósofo foi, efetivamente, enlaçado pela rede de Vogel que, assim, terminou por cumprir sua função, embora não do modo convencional.

Só existe uma saída para o idealista nessas circunstâncias: ele deve assumir que existem afinidades interpretativas ou simbólicas subjacentes às verdadeiras obras de arte, produzidas em diferentes tradições culturais. A rede Zande será excluída nos termos Zande, porque nessa cultura, como possivelmente em todas as outras, os objetos artísticos devem ter um tipo de significação simbólica que uma mera rede de caça não pode ter. Sendo (supostamente) excluída pelos próprios Zande, a rede não poderia ser incluída pelos nova-iorquinos, porque isso significaria contradizer os princípios de Danto de que "sem interpretação, não há arte". Depois de concordar com a idéia de que nem toda embalagem de sabão Brillo, mas apenas a que foi criada por Warhol, é arte, Danto não pode deixar de dizer que essa rede, nos termos Zande, não equivale a uma obra de Warhol, pois é apenas uma velha rede, como outra qualquer.

Mas como estabelecer parâmetros para a afinidade entre obras de arte africanas (devidamente qualificadas) e obras de arte ocidentais, e para a não-afinidade entre a rede Zande e ambas as artes? Danto argumenta que a "grande" escultura africana foi reconhecida como tal e colocada no mesmo nível de Donatello, Thorwaldsen, etc. por meio de um processo de descoberta empreendido por Picasso, Brancusi, Roger Fry e seus contemporâneos, comparável às descobertas científicas. Essa grandeza já estaria lá, mas teria sido ofuscada por juízos preconceituosos associados ao colonialismo. Esse tipo de arte africana foi produzido, individualmente, por escultores altamente talentosos, com intenções artísticas (estéticas) específicas, que eles imprimiram em seus trabalhos. Só posteriormente essas

obras se tornaram acessíveis ao público não africano, graças aos esforços de alguns simpatizantes ocidentais. Entretanto, essa abordagem a respeito da incorporação da arte africana, nos moldes de Danto, traz consigo um certo risco de esteticismo – mas não é justamente Danto quem nos diz que o que faz, da arte, arte não são apenas as características exteriores (estéticas) que ela possa ter? Sendo assim, Danto é obrigado a mudar sua tática e considerar a possibilidade de existência de uma "arte" africana que não seria obviamente diferente, sob qualquer aspecto, externo ou visível, da não-arte africana, uma afirmação que não seria aplicável aos exemplos famosos da arte escultórica, cuja qualificação enquanto arte nunca foi colocada em dúvida, pelo menos por Danto.

Danto é um filósofo e, sendo assim, não escolheu o caminho mais óbvio que consistiria em retomar tudo que já foi escrito sobre cultura material africana. Ao contrário, tentou obedecer a seu imperativo disciplinar, entregando-se a um *Gedankexperiment*, no qual ele parece ser particularmente habilidoso. Danto imagina a existência de duas tribos africanas, próximas, mas historicamente diferenciadas, que ele denomina *Pot People* (povo ceramista) e *Basket Folk* (povo cesteiro). Aparentemente, a produção material dessas duas tribos, que inclui potes e cestos, é quase idêntica, mas o povo ceramista venera seus oleiros, que são tidos como sacerdotes e sábios, e considera a olaria uma atividade sagrada que evoca a cosmogênese, já que Deus foi um oleiro que moldou o mundo a partir do barro. Esse povo também faz cestos para fins utilitários, mas essa não é uma atividade considerada nobre. Do outro lado da montanha, em meio ao povo cesteiro, as coisas são diferentes, já que Deus era um cesteiro e fez o mundo a partir de fibras vegetais, e os potes de cerâmica produzidos são considerados meramente utilitários. Nessa tribo, os sacerdotes são os cesteiros, e os oleiros são apenas especialistas técnicos, artesãos.

Danto sustenta que, mesmo que só um exame minucioso permita aos museólogos

distinguir os potes e os cestos produzidos em ambas as tribos, a diferença espiritual envolvida na elaboração dos potes sagrados entre o povo ceramista é suficiente para garantir-lhes o *status* de obra de arte, em oposição aos potes utilitários do povo cesteiro (e vice-versa em relação aos cestos). Os potes do povo ceramista e os cestos do povo cesteiro estão, ambos, na prestigiada coleção que está no Kunsthistorisches Museum. Já os cestos do povo ceramista e os potes do povo cesteiro pertencem a uma coleção um pouco diferente, que está no Naturhistorisches Museum. As obras que pertencem ao Museu de História da Arte emanam do Espírito Absoluto, são veículos de idéias completas que se originam da condição humana em toda sua densidade e fatalidade histórica, e, conseqüentemente, a iluminam. Já os objetos que estão no Museu de História Natural são meios para fins utilitários, instrumentos que ajudam os seres humanos em sua vida material – eles fazem parte da "prosa do mundo", segundo uma expressão hegeliana.

Danto, em conseqüência, exclui a rede de caça, mera manifestação "prosaica" no sentido hegeliano, e esboça, de modo experimental, uma distinção particularmente marcada entre objetos de arte e artefatos. Entretanto, como em todas as experiências desse tipo, é possível questionar se essa distinção corresponde à realidade. Creio que a antropologia deveria pronunciar-se a esse respeito, já que os experimentos de Danto evocam explicitamente a etnografia como protótipo de suas ficções expositivas. Em seu comentário sobre a exposição, Faris afirma que o problema está no fato de que a antropologia tende, de modo geral, a ser condescendente com experimentações teóricas como a de Danto. Ele acusa enfaticamente o ensaio escrito por Danto de promover uma perspectiva ortodoxa viciada, tanto em relação à história da arte quanto em relação à antropologia. Modernistas, como Danto, estariam

paralisados pela aceitação de todas as tiranias culturais e pela conseqüente cegueira em relação às tiranias específicas, [de modo que] eles incorrem, com

freqüência, no sentimento humanista mais banal e no entusiasmo inútil em relação ao poder emotivo e expressivo... Eles o fazem, em grande medida, reconhecendo o empreendimento antropológico, como, por exemplo, a idéia de que os objetos africanos não podem ser inteiramente compreendidos sem a referência aos nativos africanos no contexto cultural específico que os produziu... Danto tem que concordar que não se deve atribuir ao contexto um valor axiomático – embora seja inegável sua relação com o significado –, particularmente quando tanto contexto quanto significado foram indicados pela Antropologia.¹⁰

Faris argumenta ainda que, de modo geral, esse tipo de liberalismo recebe as produções do "Outro" etnográfico nos termos do "Outro", mas só na medida em que essa produção seja aceitável ou coerente com um dado conceito de Espírito Absoluto.

A etnografia imaginária de Danto a respeito da cosmogenia dos potes e dos cestos revela, com precisão, o tipo de narrativa antropológica que ele considera conveniente, e, de fato, tanto os antropólogos quanto seus informantes nunca hesitaram em produzir relatos desse tipo. O ponto foucaultiano de Faris diz respeito ao fato de que o empreendimento antropológico como um todo tende a buscar esse tipo de sábio ou especialista nativo ao qual Danto atribui o poder de distinguir entre arte e não-arte. Isso ocorre porque, em última instância, nós, antropólogos, queremos tachar esses objetos e atribuir-lhes significados fixos e controláveis. Concordo com Faris quanto ao fato de que os sábios (fictícios) de Danto são projeções palpáveis de autoridade, e, como tal, merecem ser desmascarados. Mas, infelizmente, ele acaba não discutindo a distinção "objeto de arte" versus "artefato", exceto para indicar que essa oposição está sujeita a uma redefinição contínua¹¹ e que, dificilmente, pode ser separada de questões relativas à ideologia e ao poder.

O próprio Danto não esgota o assunto quando diz que os sábios fornecem interpretações capazes de transformar as verdadeiras obras de arte em fragmentos do Espírito Absoluto. Na segunda parte de

seu ensaio, ele divaga sobre a idéia de que os artefatos são "incompletos", enquanto as obras de arte encarnam idéias auto-suficientes e completas. Citando Heidegger, ele observa que um artefato é sempre parte de um *Zeugganzes* – um sistema de ferramentas, um sistema técnico que forma uma totalidade. Um martelo não existe por si só; implica os pregos a serem martelados, as madeiras nas quais essa ação será executada, as serras que darão forma à madeira, e assim por diante. A rede (implicitamente) é apenas um componente do *Zeugganzes* de caça Zande e não tem significado em si mesma. Mesmo quando são bem elaborados, objetos como uma rede, um martelo, um trinco de porta decorativo ou outro exemplo qualquer de arte aplicada são incapazes de veicular o tipo de idéia que distingue o objeto artístico, pois este sempre se reporta ao universal:

seria equivocado afirmar tais coisas [que dizem respeito a verdades universais] a respeito de facas, redes ou grampos de cabelo, objetos cujo significado se esgota em sua utilidade. Afinal de contas, a universalidade diz respeito, antes de mais nada, a pensamentos e proposições, e ninguém suporia que objetos como os que acabei de citar expressem um conteúdo universal. A realidade desses objetos esgota-se em seu uso; já as obras de arte possuem um papel mais elevado, colocando-nos em contato com realidades superiores: elas são definidas por meio da apreensão de significado. Elas devem ser explicadas pelo que expressam. Diante de uma obra de arte, estamos diante de algo que só por si mesmo é possível apreender, do mesmo modo que só por intermédio de ações corporais podemos ter acesso à mente de outra pessoa.¹²

Mas até mesmo Danto é forçado a fazer uma ressalva, dado ser óbvio que a maior parte da produção pertencente à tradição artística ocidental não foi produzida para ser apreciada pelo público, mas para atender a propósitos instrumentais. As pinturas religiosas servem a funções litúrgicas (como peças de altar, objetos de devoção), retratos expressam semelhança, estátuas dignificam espaços públicos e soberanos, e assim sucessivamente. O mesmo é válido, de modo ainda mais contundente, para os

produtos africanos aos quais Danto atribui o estatuto de obras de arte. Nenhum deles foi feito para ser admirado apenas como uma obra de arte independente. Esses objetos, em vez disso, fazem parte de cerimônias públicas que, todavia, não podem ser exportadas, como os objetos o são. Em suma, não apenas as redes, mas também objetos como as máscaras fazem parte do Zeugganzen. Danto lida com esse problema, admitindo que:

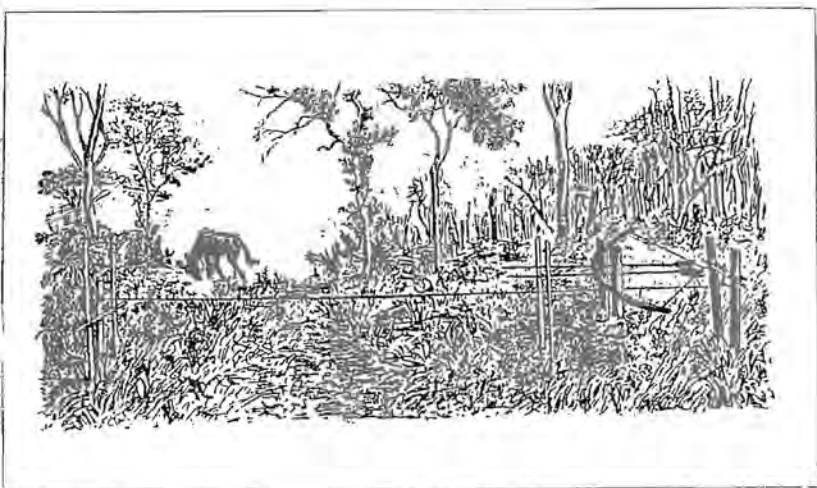
até há pouco tempo [e mesmo agora, provavelmente, na África], as obras de arte usufruíam de dupla identidade, tanto como objetos de uso e práxis quanto como receptáculos de espírito e significado. A arte africana, uma vez exportada, perde a primeira função, mas retém a última. O objetivo não é fazer do destacamento espacial um atributo para a definição de arte, porque isso desqualificaria como arte as obras das culturas primitivas. Em suas próprias sociedades, essas obras têm um lugar, mas que não é o tipo de lugar que elas têm no Zeugganzen, como ferramentas em um sistema técnico. O fundamental é que toda a vida prática dessas sociedades poderia seguir adiante mesmo se não houvesse nelas nenhuma obra de arte... mesmo admitindo que as obras de arte fazem parte de rituais supostamente dotados de eficácia prática.¹²

Essa, sem dúvida, é uma declaração enigmática, até mesmo para um filósofo.

Danto quer dizer que as obras de arte têm significados independentemente de seu uso prático e, à medida que são artísticos, não são úteis, mas significativos. Todavia, esses mesmos objetos são usados em rituais supostamente eficazes. Poderíamos subtrair, hipoteticamente, as obras de arte, e a "vida prática" seria capaz de continuar, porque os mesmos objetos, disfarçados de ferramentas ou artefatos, estariam lá para preencher suas funções extra-artísticas anteriores. Esse raciocínio é, certamente, casuístico. De que maneira as máscaras africanas podem participar de um contexto ritual como instrumentos eficazes sem que possuam qualquer significação interpretativo-cultural, o que, segundo o próprio Danto, já seria condição para qualificá-las como arte?

A separação entre instrumentalidade e espiritualidade é, portanto, impraticável. E, se as obras de arte são um tipo de instrumento (o que, creio eu, não seria questionado pelos escultores africanos), por que não considerar também que os instrumentos podem ser um tipo de obra de arte?

A partir daí, podemos inferir que Danto exclui a "rede" como arte, porque ele não pode imaginar que um sábio nativo seja capaz de contar-lhe uma história suficientemente convincente, capaz de persuadi-lo do contrário. Ele faz essa suposição porque uma "rede" é usada para caçar e, para ele, a caçada é apenas um meio para a obtenção de alimentos, logo, a "rede" não passa de uma ferramenta, como um ralador de queijo. Esse raciocínio revela uma total falta de familiaridade com a etnografia africana, na qual a maioria das caçadas é descrita como parte de rituais específicos (iniciações, festivais anuais, etc.) ou, pelo menos, como um costume altamente ritualizado, mas não, com certeza, como um dispositivo corriqueiro para garantir a sobrevivência. Assim, caso a "rede" tivesse sido documentada de forma correta na época em que foi coletada (c. 1910), é mais provável que ela figurasse ritualisticamente como um atributo do papel do "caçador" no drama coletivo da caça ritual; pelo menos, não se pode excluir essa possibilidade. Nesse caso, o funcionamento da "rede" não



seria muito diferente do funcionamento de qualquer outro item da parafernália ritual, como as máscaras, por exemplo.

Entretanto, é preciso esclarecer que os sábios africanos estão preparados para contar aos antropólogos histórias que revelam não apenas que a caça é ritualmente importante (como ordália, provação para os jovens, e assim por diante), mas também que seus meios, as "redes" ou "armadilhas", são metafisicamente significativos. Recorrerei agora à narrativa de Boyer¹⁴ a respeito de cantores Fang (África Ocidental) de épicos mágicos (*mvvet*). Boyer

Assim como os animais selvagens, e como evur (sabedoria/poder mágico), mvvet (épico) pertence à floresta, em sua evanescência; você pensa que pode pegá-lo, mas ele escapa, e é você quem é capturado. Com Ze percebi que, de certo modo, as complexidades de mvvet eram sempre comparadas a armadilhas. Em resposta, ele me contou a seguinte história:

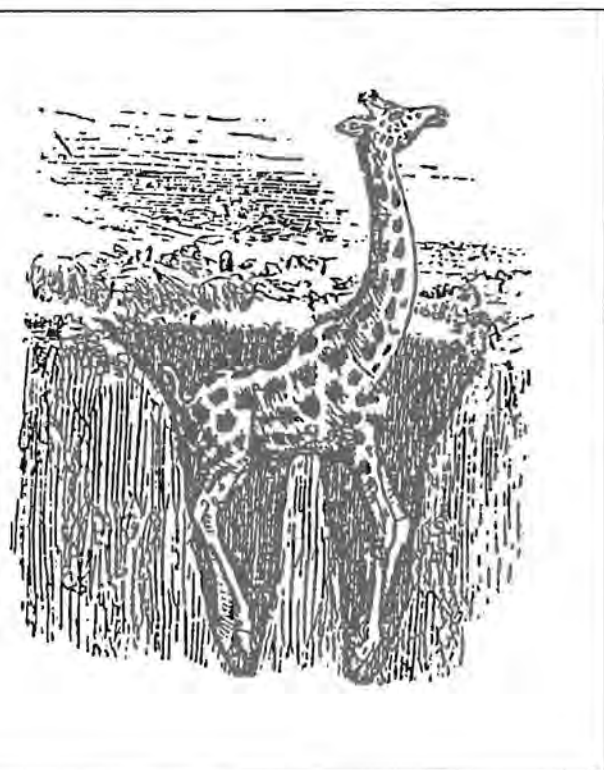
"Quando eu era jovem, conheci bem os Pigmeu. Eles vivem na floresta, não são pessoas de aldeia como nós... Fui com frequência caçar com eles. Os Pigmeu têm armadilhas para cada tipo de animal e, por isso, são tão bem sucedidos. Eles têm uma armadilha especial para chimpanzés, porque os chimpanzés são como os seres humanos: quando têm algum problema, param e pensam sobre isso, ao invés de fugirem e gritarem simplesmente. Você não pode pegar um chimpanzé com uma armadilha comum, porque ele não foge [e, assim, o nó não é puxado]. Então, os Pigmeu inventaram uma armadilha especial com uma linha que prende o braço do chimpanzé. A linha é bem fina e o chimpanzé pensa que pode se soltar. Ao invés de arrebentá-la, ele puxa suavemente para ver o que acontecerá. Neste momento, um fardo de setas envenenadas cai sobre ele, e isso só ocorre porque ele não corre como um animal estúpido, um antílope, por exemplo, faria".¹⁵

A conversa entre Ze e Boyer não é uma anedota boba sobre caça, mas diz respeito, fundamentalmente, ao problema faustiano relativo ao conhecimento (entre outras coisas), um problema que não é menos importante para o povo Fang da floresta tropical de Camarões do que para os

professores do MIT.

Com base no depoimento desse sábio Fang, parece inquestionável que uma "armadilha" seja uma metáfora de profunda significação, uma refração do Espírito Absoluto, se é que esse algum dia existiu. Todavia, tenhamos em mente as críticas feitas por Faris de que os

está tentando entender a natureza do saber "tradicional" e, no decorrer de suas investigações, acaba conhecendo um especialista em canto, chamado Ze, com o qual trava um longo debate sobre a natureza da sabedoria:



sábios não estariam falando sobre armadilhas utilitárias, prosaicas, mas sobre armadilhas imaginárias, espirituais, armadilhas no sentido figurado, não no sentido literal. O sábio Fang não produziu nenhuma armadilha para a investigação de Boyer. **Seria possível irmos além do texto de Boyer e montarmos uma exposição de armadilhas de caça, apresentando-a ao público como uma exposição de obras de arte?**

Deixemos o sábio fora disso, por enquanto, e nos perguntemos o que as armadilhas de caça animal revelam sobre o Espírito Absoluto, mesmo sem sua exegese nativa. Por sua simples presença, as armadilhas de caça, descontextualizadas, podem revelar mais do que o gosto dos homens pelo consumo de carne animal?

De modo a levar o leitor a um julgamento adequado a respeito dessa questão, ofereço algumas ilustrações tiradas da literatura etnográfica sobre armadilhas. Observe a armadilha de setas. Lembre-se da afirmação de Danto de que olhar para uma obra de arte é como encontrar uma pessoa: encontra-se uma pessoa, um ser pensante, co-presente, reagindo a sua aparência externa e a seu comportamento. Do mesmo modo, responde-se a uma obra de arte como a um ser co-presente, um pensamento encarnado. Agora, imagine-se encontrando uma armadilha de setas não (assim espero) como a vítima que será capturada, mas como o visitante de uma galeria que encontra uma "instalação" feita pelo mais recente artista contemporâneo. Em tais circunstâncias e sem qualquer contexto adicional, o que o visitante poderá intuir como sendo o pensamento ou a intenção revelados por essa obra de arte?

Creio que não haveria nada errado, caso o visitante imaginário de nossa exibição visse nessa armadilha de setas uma representação sobre a condição humana no mundo. Essa é uma representação que as pessoas de pensamento limitado poderiam censurar e negar se ao menos estivessem conscientes de que a armadilha *poderia* ser uma representação. Isso porque ela aponta para a existência humana como uma violência

impensada e iminente, o que talvez não seja um belo pensamento, mas nem por isso pode ser considerado falso ou não artístico. Inicialmente, uma armadilha como essa comunica uma ausência fatal – a ausência do homem que a idealizou e armou e a ausência do animal que se tornará a vítima (o artista indicou essa vítima num segundo plano da ilustração). Devido a essas ausências marcadas, a armadilha em questão, como todas as outras, funciona como um poderoso signo. Mesmo não sendo projetada explicitamente para comunicar ou funcionar como signo (na verdade, é projetada para ficar oculta e passar despercebida), a armadilha, entretanto, é muito mais significativa do que a maioria dos signos supostos como tais. A violência estática do arco retesado, a malevolência congelada dos paus e das cordas são reveladoras por si mesmas, a despeito do recurso a representações convencionais. Uma vez que esse é um signo não oficial, ele escapa de toda censura. Nele, é possível ler a intenção de seu autor e o destino de sua vítima. Essa armadilha é um modelo, bem como um instrumento. De fato, todos os instrumentos são modelos, porque eles precisam ser adaptados às características de seus usuários e, assim, têm sua marca. Uma perna artificial é um modelo de uma perna verdadeira que está ausente, uma representação que funciona como uma prótese. A armadilha de setas é especialmente evidente como um modelo de seu criador, porque ela tem que substituí-lo: como uma espécie de caçador substituto, ela caça para seu dono. É, de fato, um autômato ou robô, cujo *design* condensa o *design* de seu mentor. Ela está equipada com um transdutor sensorial rudimentar (a corda, suscetível ao toque do animal). Esse sistema nervoso aferente leva informações para o comando central (o mecanismo de disparo, uma chave, base de todos os dispositivos de processamento de informações) que ativa o sistema eferente, liberando a energia armazenada no arco, que impulsiona as setas, produzindo ação a distância (a morte da vítima). Isso não é apenas o modelo de uma pessoa, como um boneco qualquer, mas um modelo eficaz de

pessoas que funciona. Seria razoável perguntarmos que escultura seria capaz de mostrar mais sobre a condição humana, revelando apenas nosso delineamento exterior, do que esse dispositivo mecânico. Muito mais sobre a existência humana está presente aqui do que em qualquer escultura, mas como esse não é um exemplo óbvio de um objeto de "arte", jamais será olhado sob esse prisma.

Além disso, se olharmos para outras armadilhas, poderemos ver que cada uma é não apenas o modelo de seu criador, um eu subsidiário na forma de um autômato, mas cada uma é também um modelo de sua vítima. Esse modelo pode refletir efetivamente a forma externa da vítima, como na cômica armadilha de girafa, que delineia, em negativo, os contornos da parte inferior do corpo desse animal. Ou a armadilha pode, de modo mais sutil e abstrato, representar parâmetros do comportamento natural do animal, que são subvertidos a fim de aprisioná-lo. As armadilhas são paródias letais do *Umwelt* do animal. Assim, o rato que gosta de se enfiar em espaços estreitos tem uma cavidade atraente, preparada para sua última e fatal correria na escuridão. É claro que a armadilha não é, em si mesma, inteligente ou enganosa. O caçador é que conhece as respostas habituais da vítima e é capaz de subvertê-las. Mas, uma vez montada a armadilha, a habilidade e o conhecimento do caçador estão efetivamente inscritos nela, de forma objetificada; caso contrário a armadilha não funcionaria. Esse conhecimento objetivo sobreviveria até mesmo à morte do próprio caçador e também seria (parcialmente) "legível" por outros que só tivessem acesso à armadilha e não ao conhecimento sobre o animal que está refletido em seu projeto. A partir da forma da armadilha, poderiam ser deduzidas as disposições da vítima. Nesse sentido, as armadilhas podem ser consideradas como textos sobre o comportamento animal.

A armadilha é, portanto, um modelo tanto de seu criador, o caçador, quanto de sua vítima, a presa animal. Porém, mais do que isso, a armadilha encarna um cenário, que é

o nexo dramático que liga os dois protagonistas e que os alinha no tempo e no espaço. Nossas ilustrações não podem mostrar isso, porque elas apresentam as armadilhas esperando suas vítimas ou vítimas que já foram capturadas. Elas não podem mostrar, porém, a "estrutura temporal" da armadilha. Essa estrutura temporal opõe o tempo suspenso, o tempo vazio da espera, à catástrofe súbita que resulta do fechamento da armadilha. Essa estrutura temporal varia com o tipo de armadilha empregado, mas não é difícil ver no drama da captura um análogo mecânico da sucessão trágica de *hubris-nemesis-catastrophe*. Considere o hipopótamo condenado, tranquilo com a sensação de falsa segurança decorrente apenas de seu tamanho e majestade. Quantos heróis trágicos sofreram das mesmas ilusões de presunção e atraíram o mesmo destino? Se o chimpanzé que cai na armadilha de Boyer for Fausto, talvez este hipopótamo seja Otelo. O fato de que todos os animais que caem vítimas das armadilhas sempre provoquem suas quedas por meio da própria autoconfiança complacente demonstra que a caça com armadilhas é uma forma muito mais poética e trágica do que a simples perseguição. Este último tipo de caçada iguala caçadores e vítimas, unidos em ação e reação espontâneas, ao passo que a caça com armadilhas hierarquiza decisivamente o caçador e a vítima. O capturador é Deus ou o destino, o animal capturado é o homem em sua encarnação trágica.

Parece-me, portanto, que mesmo sem o contexto etnográfico, mesmo sem a exegese de qualquer nativo, armadilhas animais como essas poderiam ser apresentadas ao público como obras de arte. Esses dispositivos incorporam idéias, veiculam significados, porque uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada de seu fabricante, o caçador, e da presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa. Isso significa que essas armadilhas comunicam a noção de um nexo de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais,

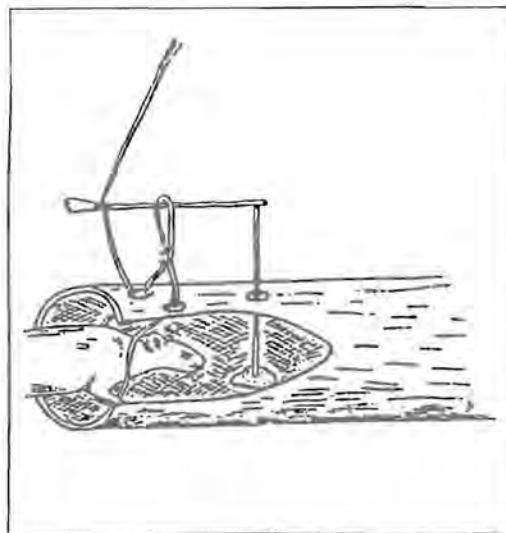
Creio que essa evocação de intencionalidades complexas é, na realidade, o que serve para definir as obras de arte, e que, adequadamente emolduradas, as armadilhas para animais poderiam evocar intuições complexas a respeito do ser, da alteridade, do relacionamento. O impacto dessas armadilhas, agora apresentas como obras de arte, pode, no entanto, ser maior, caso elas sejam exibidas ao lado de obras de artes ocidentais (das quais é fácil achar numerosos exemplos) que ocupem, pelo menos aparentemente, o mesmo território semiológico.

O trabalho de Damien Hirst, um dos jovens artistas britânicos mais citados pela mídia, parece ser um desses casos. De fato, foi a notória exposição de Hirst exibida na Tate Gallery, em 1992, que me induziu, pela primeira vez, a pensar sobre as armadilhas como objetos artísticos. Considere o tubarão de Hirst no tanque de formol. Essa obra cativa devido ao contraste profundo entre o peixe gigantesco, ultrabiológico, e sua gaiola ou armadilha de vidro, asséptica (recordando Eichmann em seu julgamento, preso numa caixa de vidro), cujas paredes refletoras projetam imagens virtuais da igualmente asséptica galeria dentro do domínio biológico do tubarão. Um eco distante das metades superior (biológica) e inferior (mecânica) do *Large Glass*, de Duchamp? – sem dúvida –, mas também uma reflexão sobre nosso poder de imobilizar forças elementares, que, no entanto, parecem sempre potencialmente prontas a escapar. Até mesmo o tubarão de Hirst, tão morto quanto possível, continua residualmente vivo, observando e pensando ou, pelo menos, parece estar, porque mantém seus olhos abertos e fixos em nós. Um dia ele escapará.

Seria apropriado colocar o tubarão de Hirst ao lado da pintura em casca de árvore extraída do livro *Ancestral Connections*, de Morphy¹⁸, que mostra um tubarão capturado, quase idêntico, visualmente, à instalação exibida na Tate Gallery. Os Yolngu produzem esse tipo de pintura durante rituais funerários, e ela se refere à jornada rio acima de um tubarão ancestral mítico que foi capturado

temporariamente em seu trajeto, mas escapou. Essa pintura refere-se às afiliações do clã dos mortos e metaforiza a viagem do espírito à terra ancestral e a necessidade de transferir-lhe forças (por meio de cerimônias funerárias), de modo que ele, como o tubarão ancestral, possa escapar das "armadilhas" que ameaçam sua trajetória. O episódio do tubarão sendo capturado e escapando é encenado pelos participantes. Essas idéias escatológicas são, é claro, específicas da cultura Yolngu, mas eu me arriscaria a sugerir que a semelhança entre o trabalho de Hirst e a obra Yolngu não é apenas superficial, mas insinua uma metáfora válida em termos interculturais, embora sujeita a leituras diferenciadas.

Enquanto isso, para reforçar a idéia de que a obra de Hirst diz respeito, de modo profundo, às armadilhas e à rede de intencionalidades complexas que a captura em armadilhas estabelece, descreverei outro trabalho de Hirst presente na mesma exibição, na qual uma armadilha em funcionamento foi efetivamente incorporada. Refiro-me à instalação que consiste em uma cabeça de ovelha dentro de uma caixa de vidro: a cabeça deteriora-se e cria larvas, que se transformam em moscas, que depois se tornam vítimas de uma armadilha para



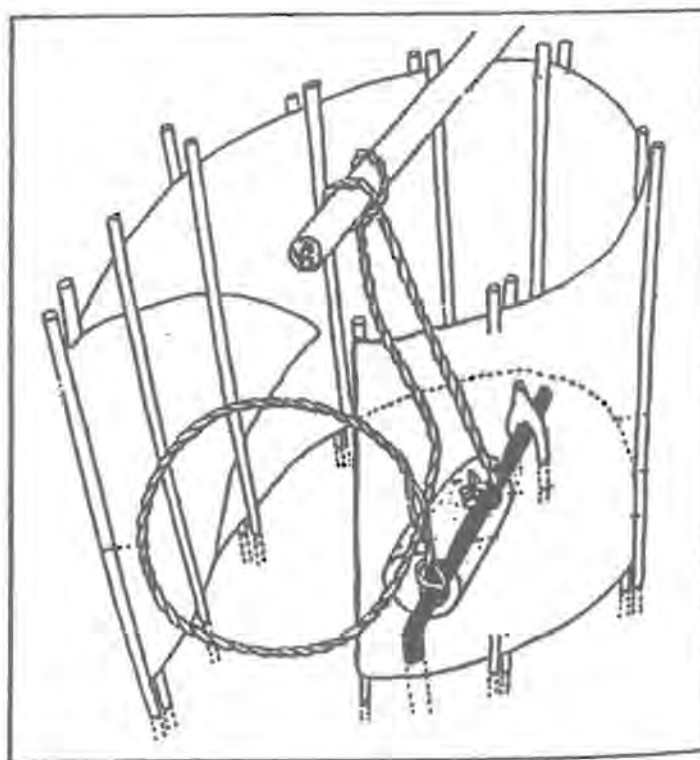
moscas, como as usadas em açougues (em que as moscas são atraídas por uma luz violeta até os fios de alta voltagem), nas quais elas morrem. Uma armadilha dentro de uma armadilha, vítimas dentro de uma vítima. Como antropólogos, deveríamos ser os primeiros a reconhecer a redundância no código mitológico como meio de sublinhar a mensagem dialética que, nesse caso, consiste em induzir o espectador a se identificar com as vítimas presentes nessa montagem (o animal morto, as larvas, as moscas) e, ao mesmo tempo, com o Deus perverso que colocou este mundo incoerente em movimento, com o fabricante de armadilhas, Hirst, você, eu ...

Hirst não seria o único artista ocidental contemporâneo cujo trabalho estaria à mostra na exibição de armadilhas. Próximo à armadilha de setas, por exemplo, eu poderia instalar o trabalho da artista conceitual Judith Horn. Essa obra de Horn consiste em duas espingardas penduradas no teto da galeria que periodicamente descarregam uma sobre a outra um líquido vermelho parecido com sangue, que fica armazenado em dois tanques posicionados acima delas. Evidentemente, num dado nível, esse é um comentário sobre a insensibilidade da guerra, mas a chave para a compreensão desse trabalho não é tanto o tema da violência mútua, mas da ausência marcada de seus perpetradores, justamente o tema que identifiquei anteriormente em relação à armadilha de setas. De fato, a instalação de Horn relaciona-se diretamente ao tipo de armadilha serial para homens (espingardas ativadas por cordas) que eram armadas para dissuadir invasores de propriedades em tempos passados.

Exemplos adicionais de obras de arte pós-Duchamp (até mesmo trabalhos do próprio Duchamp, como o *Trébuchet*, de 1917) poderiam facilmente ser selecionados para figurar nessa exibição, mas Hirst e Horn servirão por enquanto. Não quero dizer, em absoluto, que uma armadilha africana e a obra mais recente de Damien Hirst são exemplos do mesmo tipo de coisa. Sugiro, apenas, que cada uma é capaz, no contexto de uma exibição, de sinergizar e extrair

significado da outra. Essas obras não são iguais, mas também não são inteiramente diferentes ou incomensuráveis. Elas estão, para utilizar uma expressão de Marilyn Strathern,¹⁷ "parcialmente conectadas".

Também não suponho que, para que uma armadilha africana ou uma armadilha de qualquer outra parte exótica do mundo possa funcionar como uma obra de arte, seja realmente necessário ou desejável que seu contexto etnográfico seja abstraído. Frequentemente, o significado artístico de certas armadilhas só pode ser estabelecido de modo etnográfico, e isso faz com que o componente textual seja essencial para qualquer exposição satisfatória de armadilhas como obras de arte. Todavia, não precisamos nos desculpar por isso, pois, desde Duchamp, sabemos, implicitamente, que recursos como notas escritas e comentários na forma de entrevistas são necessários para a compreensão das obras de arte contemporânea, assim como o conhecimento da filosofia neoplatônica é necessário para uma verdadeira apreciação da arte do Renascimento.¹⁸ Não tenho nenhuma exegese para a armadilha de setas,



por exemplo, mas ela é tão gráfica, que mal necessita de uma. Já para outros tipos de armadilha, a exegese é essencial.

Veja, por exemplo, a armadilha de pesca da Guiana ilustrada em Roth.¹⁹ Eu dificilmente a consideraria uma armadilha particularmente artística, caso Stephen Hugh-Jones não me tivesse informado (comunicação pessoal) que, entre os Barasana (na vizinha Colômbia), a armadilha de pesca equivalente é conhecida como aquela "que transforma peixes em frutas". Dada essa informação, vê-se imediatamente o quanto essa armadilha é espiritualmente metafísica e mágica. Em um momento, o peixe está placidamente nadando e fazendo parte (assim pensa ele) do reino animal ao qual pertence e, então, *bang!* Antes de saber o que aconteceu, transforma-se em um vegetal, balançando nos galhos de uma árvore e disponível para ser colhido como qualquer outra fruta por algum nativo. Que castigo mais merecido, em mais de um sentido! Essa transubstanciação evoca as transubstanciações presentes na instalação de Hirst discutida acima – cabeça de ovelha (morta)/larva/mosca/mosca (morta) –, porém, de modo mais radical, no sentido de que o peixe se move entre reinos, enquanto que a cabeça da ovelha, literalmente, só se move entre ordens. Com certeza esse ponto não ocorreria a um público de arte não pertencente à comunidade barasana, desprovido de informações textuais. Porém, uma vez que a pista seja fornecida, a pessoa não precisa de um PhD em antropologia para apreciar a anedota, nem tampouco, penso eu, para ser levado a refletir sobre suas implicações mais profundas.

Outro exemplo (que deve ser o último) de armadilha que só pode funcionar como obra de arte com a ajuda de um certo grau de material exegético, é a armadilha Anga para enguias, descrita num artigo recente de Pierre Lemonnier.²⁰ Consiste em um longo cilindro de casca de árvore enrolado, amarrado com cordões de fibra vegetal, reforçado com madeira e provido de um engenhoso alçapão encurvado. Na verdade, enguias são apanhadas em armadilhas alongadas como essa em muitas partes da Nova Guiné e também em outros lugares.

O que é significativo em relação à armadilha Anga é o contexto e o cuidado com que é feita, que pode não ser evidente para alguém desinformado. Os Anga de Lemonnier capturam enguias em armadilhas como essa no contexto dos ritos mortuários, especificamente ao término do período de luto, quando os enlutados devem ser reanimados como condição para seu retorno à vida normal. Nesse momento, banquetear-se com enguias torna-se eficaz não só porque as enguias são um excelente e valioso alimento, mas também porque estão associadas ao pênis do ancestral fundador, destacado por ser excessivamente longo. Assim, elas não são apenas uma fonte de vitalidade espiritual, como também um alimento superior de alto poder nutritivo (não que essas categorias possam ser completamente dissociadas em termos locais). Se isso fosse tudo, as armadilhas ainda poderiam ser consideradas meros implementos, porque o fato de as enguias serem sagradas para os Angas não significa necessariamente que os meios para obter enguias sejam sagrados ou extraordinários. Até mesmo o fato de as armadilhas serem construídas no decorrer de um ritual, com muita atenção mágica a elas voltada, não bastaria para retirá-las do conjunto dos objetos comuns. Mas o que Lemonnier consegue mostrar – e isso, muito provavelmente, só seria evidente para um antropólogo, situado entre o mundo dos Anga e o mundo ocidental, não para um nativo – é que, de fato, é na fabricação das armadilhas que os Anga constroem a noção de "poder" inerente às enguias. As armadilhas são feitas de tiras de casca de árvore amarradas com argolas de cana e guarnecidas de um alçapão na extremidade mais larga. O que Lemonnier observa é que as argolas de cana são muito mais resistentes, numerosas e cuidadosamente elaboradas e, analogamente, o alçapão é muito mais resistente do que seria necessário apenas para capturar algumas enguias. Assim, é a armadilha que carrega a mensagem do poder da enguia, não o animal concreto. Como um artefato simbólico que captura e contém o poder da enguia, ela funciona, metonimicamente, para

potencializar a enguia, em virtude de sua própria resistência e força. De fato, a armadilha, que recebeu uma forma para acomodar e atrair enguias, é uma representação da enguia, não apenas no sentido já mencionado de ser uma objetificação do conhecimento sobre o comportamento da enguia, como também, de modo mais direto, porque ela própria é alongada (*eel-ongated*), fállica, ingestível e reprodutora.

Não poderia haver uma refutação mais evidente da tese que relegaria objetos como as armadilhas para animais à categoria de "meros" artefatos, em comparação com esculturas de antepassados e coisas semelhantes (que os Anga, incidentalmente, não fazem). Se os Anga encarnam seus antepassados numa forma fabricada, é certamente na forma de armadilhas como essas (e também em outros artefatos, como templos de iniciação). Essas armadilhas são "imagens dos antepassados" no sentido de que elas contêm, encarnam e comunicam o poder ancestral. Além disso, elas tornam possível a realização da presença ancestral no aqui e agora, como poucas imagens convencionais conseguiriam não "a despeito do" fato de que elas também sejam instrumentos úteis para capturar enguias, mas por causa desse fato. Durante séculos, nós, no Ocidente, temos esperado em vão por (e fantasiado a respeito de) estátuas ou imagens que se movam ou abençoem, ou façam amor. Os Anga, ao contrário, têm "imagens" de poder ancestral que, de fato, trabalham, de fato, alimentam os que as fabricam e, assim, alcançam um objetivo que sempre escapou a nossos artistas, prisioneiros da necessidade de representação realística de formas (superficiais).

Conclusão

Suponha, então, que tal exibição híbrida de armadilhas exóticas para animais, entremeada com obras de artes ocidentais relevantes, seja apresentada ao público de galeria. Que implicações isso teria para o problema com o qual comecei este ensaio – a disputa relativa aos critérios definidores da categoria de obra de arte? Espero que eu

tenha dito o suficiente para convencer, pelo menos algumas pessoas, de que tal conjunção não seria completamente inoportuna. Nesse ponto, a teoria institucional da arte "liberária", imediatamente, um grande número de artefatos – até então consignados ao Naturhistorisches Museum –, reservando-lhes um lugar no Kunsthistorisches Museum e assegurando-lhes recepção e audiência completamente diferentes, uma vez que, ao circularem com sucesso como obras de arte, esses objetos tornar-se-iam artísticos. Seria essa mudança um retrocesso?

Falando como um antropólogo interessado em arte, e não como um crítico de arte ou um porta-voz do Espírito Absoluto, creio que essa transformação seria bem-vinda. A pior coisa a respeito da "antropologia da arte", tal como está constituída, é precisamente a maneira como ela herdou uma definição reacionária de arte, de tal modo que ela tem que se preocupar com objetos que teriam sido classificados como "arte" ou, mais provável, como "artesanato", no começo deste século, mas que têm pouco ou nada a ver com os tipos de objetos (instalações, performances) que, caracteristicamente, são veiculados como "arte" no final do século 20.



Efetivamente, a "arte", para a antropologia da arte, consiste em determinados tipos de artefato que só poderiam ser expostos como tal numa cidade provinciana muito sonolenta que se vanglorie (como a maioria delas) de ter uma "galeria" onde podem ser encontradas cerâmicas folclóricas, esculturas e tapeçarias, sem falar nas inúmeras naturezas mortas e cenas rurais com palmeiras. A tradição burguesa de arte que produz e consome essas coisas é, obviamente, indestrutível. Mas por que o Outro etnográfico só deveria ser considerado um produtor de "arte" caso produzisse coisas genericamente semelhantes a tal refugio reacionário, mesmo se algumas obras de "arte primitiva", assim especificadas, fossem, de fato, de mais alta qualidade? A razão para a persistência desse estado de coisas – que pode, entretanto, estar sendo esclarecido enquanto escrevo

(vide Weiner²¹) – reside na influência prolongada da noção "estética" de obra de arte sobre a mentalidade antropológica,²² visto que essa é a definição que assegura que só esculturas, pinturas, potes, panos, etc. "esteticamente agradáveis" devem ser considerados "arte".

A mudança que defendo diz respeito ao abandono da noção estética de obra de arte pela antropologia da arte,²³ único procedimento capaz de permitir o tipo de confrontação direta, descrito acima, entre os artefatos dos povos não ocidentais e a produção artística pós-Duchamp, ou seja, o confronto com a tradição central da arte contemporânea, propriamente dita, e não com o *ersatz*, que pode ser visto em galerias de artesanato provincianas. Deve-se aceitar a premissa em essência libertadora da teoria institucional da arte, que surgiu precisamente para acomodar o fato histórico de que as obras de arte ocidentais já não têm mais uma "assinatura" estética e podem consistir em objetos inteiramente arbitrários, como tubarões mortos em tanques de formol, por exemplo.

Isso significa que qualquer objeto fabricado pelo homem pode ser veiculado como obra de arte? É isso que a teoria "institucional" da arte implica? Potencialmente, talvez sim, mas essa é uma idéia banal, em termos de teoria da arte contemporânea, desde 1917, quando Duchamp exibiu seu notório urinol (ou *Fontaine*). Foi no tempo de meu avô e dos bisavós dos artistas de hoje, como Damien Hirst. Caso selecionar e expor objetos arbitrários como "arte" fosse suficiente para definir a tradição de arte pós-Duchamp, pouco poderíamos esperar dela nesta fase tardia. Na verdade, as coisas não são bem assim. Os *ready-made* de Duchamp foram cuidadosamente selecionados e firmemente integrados, tematicamente, a dois de seus principais projetos (o *Large Glass*, de 1915-23, e a *Waterfall*, de 1944-66). O aspecto mais interessante a respeito dos *ready-made* de Duchamp nunca foi os objetos em si, mas as razões de Duchamp para selecioná-los (reveladas ao longo de toda uma vida performática de *strip-tease*) e o mesmo é válido para a arte produzida por muitos de

seus seguidores. Os objetos de arte conceitual aparentemente "arbitrários" só o são *aparentemente*, e todos eles funcionam, se é que funcionam, porque têm ressonâncias iconográficas e históricas complexas (*dantoescas*), das quais o público de galeria está, em maior ou menor extensão, ciente. Trata-se de objetos que demandam um exame minucioso, enquanto veículos de idéias complexas, e que evocam ou significam algo interessante, difícil, alusivo, complicado de realizar, etc. Eu definiria como candidato a obra de arte qualquer objeto ou *performance* que recompense, potencialmente, tal exame, pois encarna intencionalidades que são complexas, exigem atenção e são difíceis de reconstruir plenamente.²⁴

Assim, é preciso mais para fazer uma obra de arte pós-duchampiana do que a simples exposição em uma galeria: um contexto interpretativo também precisa ser desenvolvido e disseminado. Desse ponto de vista, a teoria puramente institucional da arte é menos do que satisfatória, porque nada tem a dizer sobre os critérios que governam a criação dos tipos de ressonâncias contextuais aos quais o público educado de galeria é sensível. Nessa medida, Danto está certo ao afirmar a importância da interpretabilidade para o processo de constituição da obra de arte. O que está errado em sua teoria, pelo menos no que diz respeito à distinção entre obra de arte e artefato, é sua dependência em relação a uma distinção superidealizada entre artefatos "funcionais" e obras de arte "significativas". Esse é um legado dos filósofos pós-iluministas, como Hegel, que obscurece a compreensão de qualquer mundo artístico distinto daquele que Hegel tinha especificamente em mente. Talvez as obras de arte das galerias contemporâneas não façam nada além de evocar significado; mas a maioria das obras de arte tem funções políticas, religiosas e outras. Essas funções são "práticas" nos termos das concepções locais acerca do mundo e da maneira como os seres humanos podem interferir em seu funcionamento, de modo a tirar o melhor proveito possível dele. Obras

de arte também podem capturar enguias, como vimos, ou cultivar inhames.²⁵ A "interpretação" de tais obras de arte inseridas na realidade "prática" está intrinsicamente ligada a suas características como instrumentos que cumprem outros propósitos além da incorporação de "significado" autônomo.

Uma espécie de meio do caminho entre as teorias "institucional" e "interpretativa" parece-me a melhor opção. A teoria institucional da arte é sensível à idéia de que obras de arte podem ser "artefatos" que atendam a diferentes propósitos humanos, desde que, ao mesmo tempo, eles sejam considerados interessantes, como arte, por um público de arte. Mas a teoria institucional é problemática, porque não é clara a respeito dos critérios que determinam que objetos serão ou não selecionados como artisticamente "interessantes". A concepção danto-hegeliana de um Geist da arte autônomo não enquadra nessa categoria senão um conjunto estreito e não representativo de produções humanas. Como consequência, deixa de explicar a relativamente bem-sucedida candidatura a obra de arte da "rede" de Vogel, exceto como o resultado de um erro categórico por parte do público. Uma noção mais ampla de interpretabilidade, abrangendo a objetificação de "intencionalidades complexas" em modos pragmáticos e técnicos, bem como o projeto de comunicar significado simbólico autônomo, parece-me superar os problemas contidos em ambas as teorias, "interpretativa" e "institucional", da arte.

A "antropologia da arte" deveria tratar, em minha opinião, de fornecer um contexto crítico que liberasse os "artefatos" e permitisse sua veiculação como obras de arte, exibindo-os como encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas. A antropologia deveria ser parte da própria criação artística, na medida em que a criação artística, a história e a crítica de arte são, hoje em dia, um único empreendimento. Isso seria garantido, em parte, pela realização de etnografias

relevantes (como as que foram elaboradas por Boyer, Hugh-Jones, Lemonnier, aqui mencionadas) e em parte pela descoberta de conexões entre as intencionalidades complexas presentes em obras de artes ocidentais e os tipos de intencionalidades encarnadas em obras de arte e artefatos (agora recontextualizados como obras de arte) provenientes de outros lugares. Do ponto de vista do fazer artístico, essa seria uma transação unilateral, no sentido de que conceitos de "arte" essencialmente metropolitanos, e não indígenas, estariam em jogo. Contudo, como Thomas²⁶ demonstrou, os objetos são "promíscuos" e podem mover-se livremente entre domínios culturais/transacionais sem ser essencialmente comprometidos. Eles só podem fazer isso porque, de fato, não têm nenhuma essência, só uma gama ilimitada de potencialidades.

Nesse sentido, seria a "rede" de Vogel uma obra de arte? Acredito que os freqüentadores de galerias de Nova York que a tomaram como tal não estavam enganados. Nem estavam completamente influenciados pelo mero fato de ter sido institucionalmente convidados a vê-la como tal, pela organização da galeria e pelas semelhanças casuais entre a rede Zande e o trabalho de artistas conceituais ocidentais conhecidos, como Jackie Windsor. Não tenho dúvidas de que eles estavam respondendo à própria noção de "rede" e ao modo paradoxal pelo qual essa própria rede tinha sido capturada e firmemente presa dentro de uma segunda rede. Essa metáfora recursiva de captura e contenção já seria, por si só, suficiente para fazê-los pararem, detê-los na passagem e induzi-los a olhar fixamente, como o condenado chimpanzé de Boyer. Toda obra de arte que funciona é, assim, uma armadilha ou um artilho que impede a passagem. E o que seria uma galeria de arte senão um lugar de captura, armado com o que Boyer chamou de "armadilhas do pensamento" que mantêm as vítimas, por algum tempo, em suspensão? A rede de Vogel foi armada com cuidado, e, nela, a antropóloga capturou, além de vários filósofos e antropólogos – incluindo este –, grande parte da questão sobre "o que é arte?"

Quando morreu, em 1997, Alfred Gell era Professor de Antropologia na London School of Economics e Political Science e membro da British Academy. Entre os diversos artigos e livros que publicou a respeito da antropologia da arte, destacam-se *Wrapping in Images: Totaoing in Polynesia* (1993) e *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998).

Tradução: Marcia Martins Campos e Laura Bedran.
Revisão Técnica: Kátia Maria Pereira de Almeida.

Notas

- 1 Ver Dickie, George, *Art and Aesthetics*, Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1974 e Dickie, George, *The Art Circle: a Theory of Art*, New York: Havens, 1984.
- 2 Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of Judgements of Taste*, trad. Richard Nice, London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- 3 Faris, James. Art/Artifact: on the Museum and Anthropology. *Current Anthropology* 29(5). 1988:775-9.
- 4 Faris, op. cit.: 776.
- 5 Danto, Arthur. Artifact and Art, in *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, Catálogo da exposição. Nova York: Center for African Art and Prestel Verlag, 1988.
- 6 Danto, Arthur. The Artworld Journal of Philosophy, *Journal of Philosophy*, 61, 1964: 571-84.
- 7 Dickie, 1974, op. cit.
- 8 Ver Danto, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981 e Danto, 1988, op. cit.
- 9 Danto, 1981, op. cit.
- 10 Faris, op. cit.: 778.
- 11 Clifford, James. *The Predicament of Culture*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.
- 12 Danto, 1988, op. cit.: 31.
- 13 Danto, 1988, op. cit.: 29.
- 14 Boyer, Pascal. *Barricades mystérieuses et Pièges à Pensée: Introduction à l'analyse des épopées Fang*, Paris: Société d'Ethnologie, 1988.
- 15 Boyer, op. cit.: 55-6.
- 16 Morphy, Howard. *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, Chicago: Chicago University Press, 1991.
- 17 Strathern, Marilyn. *Partial Connections*, Savage, MD: Rowman Littlefield, 1991.
- 18 Wind, Edgard. *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, 1957.
- 19 Roth, Walter. 38th Annual Report of the American Bureau of Ethnology, 1924.
- 20 Lemonnier, Pierre. The Eel and the Ankave-Anga: Material and Symbolic Aspects of Trapping, 1992, esboço de artigo ainda inédito.
- 21 Weiner, J. (ed.). *Aesthetics is a Cross-cultural Category. Group for Debates in Anthropological Theory*, Manchester University, Department of Anthropology, 1994.
- 22 Maquet, Jacques. *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, New Haven, CT: Yale University Press, 1986.
- 23 Gell, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology, in Jeremy Coote and Anthony Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- 24 Cf. a noção de Kant de "livre jogo dos poderes cognitivos".
- 25 Gell, op. cit.: 60.
- 26 Thomas, Nicholas. *Entangled Objects*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.