

Imagem, arte e dádiva: trocas praticadas pela artista Silvia M como reencenação das obrigações implicadas pela troca de dádivas

José Bento Ferreira, PUC-SP, jose.bento.ferreira@gmail.com

Resumo

Comunicação produzida a partir da dissertação *Politização da arte: desdobramentos da antropologia das imagens* (mestrado em Ciências Sociais, PUC-SP, 2015). A pesquisa reuniu referências para o pensamento sobre a imagem em estética e antropologia. O ponto de partida foi a obra de Hans Belting. O primeiro passo foi problematizar a categoria obra de arte. A arte moderna reagiu ao desenvolvimento do capitalismo e ao surgimento do ambiente urbano. A artista Silvia M cria um sistema de trocas com o meio e com os outros que reencena o sistema das dádivas descrito pelo sociólogo Marcel Mauss. O trabalho da artista foi analisado a partir de idéias de Mauss, Gell, Augé e do crítico de arte Nicolas Bourriaud.

Palavras-chave: imagem; arte; dádiva; estética relacional

Imagens são sempre mediadas. A figura de uma imagem deriva de um original (arquétipo), como a pessoa que projeta uma sombra. Analogamente, toda imagem requer um corpo, como a superfície na qual a sombra se projeta. O corpo humano pode ser um meio para imagens endógenas, como memórias e sonhos. Pode ser também o corpo de imagens exógenas, ao se servir de máscaras para incorporar espíritos ancestrais e ao se valer de marcas para designar papéis sociais, como tatuagens e maquiagens. A *persona* não é menos real do que a face natural (Belting, 2011b: 87), não resulta apenas de convenções (por oposição à realidade física): é imaginal e relacional. “Aquele que não é pintado, diziam, é estúpido,” relata Lévi-Strauss ao comparar as pinturas faciais do povo Kadiwéu do Brasil às tatuagens maoris da Nova Zelândia. “No pensamento indígena, o ornato é o rosto, ele o cria,” conclui o autor (Lévi-Strauss: 294). Belting, por sua vez, extrai o sentido da imagem do uso da máscara, que “expõe uma face nova e permanente (porque não é precívél) ao esconder outra”

(Belting, 2005: 70). Vestígios do mais antigo culto aos mortos conhecido até agora, cada um dos crânios de Jericó forma um “corpo simbólico que porta os signos sociais do corpo vivo e contém o corpo morto como um receptáculo ou uma segunda pele” (Belting, 2011a: 90). Essas referências apontam para a generalidade do uso das imagens como representações de relações sociais e para a historicidade da “analogia entre a imagem e a morte” (id., ib.: 84).

O culto de imagens aparece em sociedades tradicionais estudadas “no mundo inteiro” (Gell: 101) e mesmo ali onde seriam proibidas ou controladas elas seguiram sendo produzidas clandestinamente: imagens pessoais resistem a imagens públicas (Belting, 2011a: 15) e o corpo como sede de imagens se mostra “difícil de controlar” (id., ib.: 50). As convicções iconoclastas que legitimam proibições de imagens podem servir ao interesse de monopolizar o controle sobre elas, como demonstraram Mondzain sobre as disputas bizantinas e Gruzinski sobre o discurso católico de demonização das imagens pré-colombianas. Na sociedade moderna, a tecnologia da informação produz novos meios, mas a importância das imagens para as interações humanas exige explicações que remontam a um ideário antigo e práticas estudadas por antropólogos nas sociedades tradicionais.

Cada sociedade se organiza à sua maneira para o trabalho. Imagens podem ser usadas tanto para legitimar os modos de produção quanto para resistir às forças que os dirigem, conforme descreveu Wolf a respeito das diversas formas de culto à imagem da Virgem de Guadalupe no México (Feldman-Bianco). Não propomos o uso das imagens como uma prática imune à crítica. Propomos que certas práticas artísticas produzem recursos para uma crítica da ideologia da recusa das imagens. Não propomos as trocas de dádivas como uma espécie de idade de ouro na qual se desconheceria a exploração do trabalho (Marylin Strathern vê na troca cerimonial o ocultamento da exploração do trabalho feminino). Propomos um paralelismo entre o contraste dádiva-mercadoria, por um lado, e o contraste imagem-arte, pelo outro.

Ao se considerar os esquemas gráficos triangulares de Augé (1998: 39) sobre o imaginário, ressaltaríamos a linha entre os vértices do imaginário e memória coletivos e individuais nos casos da imagem e da dádiva. Nos casos da mercadoria e da obra de arte, por sua vez, ressaltaríamos as linhas que ligam os dois vértices do imaginário e

memória (coletivos e individuais) ao vértice da “criação-ficção.” Trata-se notadamente dos conceitos de mercadoria e obra de arte tal como se apresentam no contexto moderno. Augé aponta para um primado da criação-ficção capaz de colonizar o imaginário, análogo ao movimento de dismantelamento dos “lugares antropológicos” para a formação de “não-lugares” (Augé, 2003: 19).

Belting atribui a “pretensão de universalidade” do modernismo a uma “visão eurocêntrica” (Belting, 1995: 21). O pretense primado da autonomia da arte confirma o primado da “criação-ficção.” Por isso faz sentido se voltar para a questão sobre a imagem no momento em que os próprios artistas contestam o esteticismo modernista e reiteram ataques vanguardistas à instituição arte com uma “virada etnográfica” (Foster, 1996: 182). O movimento foi descrito pelo crítico Hal Foster como de artistas que “trabalham horizontalmente” com alteridade, questões sociais e debate político em lugar de trabalhar “verticalmente” problematizando os meios (id., ib.: 199).

As situações caracterizadas pelo crítico Nicolas Bourriaud como “estética relacional” e sua continuidade na “pós-produção” parecem corresponder aos anseios de Belting e Foster por uma arte global capaz de abrir caminhos pelo sistema institucional ainda que não possa destruí-lo nem subvertê-lo. Por outro lado, as teses de Bourriaud foram formuladas a partir de trabalhos menos combativos do que gostaria Foster e não tão preocupados com a questão sobre a imagem quanto esperaria Belting.

Sem com isso propor juízo de valor estético, apontemos como contra-exemplos os trabalhos em que o artista argentino Rirkrit Tiravanija transforma uma galeria de Nova York numa cozinha improvisada e serve alimentos aos espectadores em *Sem título (grátis)*, de 1992, ou os induz a produzi-los na Bienal de Veneza de 1993 em *Sem título (doze setenta-e-um)*. Os trabalhos satisfazem as definições de arte relacional uma vez que se apresentam como “momentos de socialidade” e constituem-se eles mesmos de “objetos produtores de socialidade” (Bourriaud, 2009a: 46). Apesar de aludir à alimentação como uma forma elementar das interações humanas (talvez merecedora do nobre título de “fato social total” concedido por Mauss à troca de dádivas), os trabalhos de Tiravanija não se desdobram para além do mundo da arte, não envolvem outras relações senão aquelas que se estabelecem no interior desse “campo.”

Por outro lado, anotaríamos um ponto a favor de Bourriaud considerando o projeto criado por Philippe Parreno para um grupo de artistas, *No ghost, just a shell* (não é um fantasma, mas apenas uma concha, 2002). Parreno “resgatou” uma imagem da indústria japonesa de mangás ao comprar os seus direitos. Ela havia sido projetada para ser uma figurante, mas com outros 18 artistas, entre eles Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster e Pierre Joseph (justamente os artistas apontados por Bourriaud como provocadores dos seus estudos), ganhou o nome AnnLee e, além disso, uma voz, um discurso, a possibilidade de andar pelo mundo e até mesmo uma morte (o projeto termina com a cessão dos direitos da imagem a ela mesma). Tudo o que torna uma pessoa aquilo que ela é seria negado a AnnLee, não por ser uma imagem, mas por ser uma imagem projetada para viver sem ter uma história pessoal, a sua própria história.

Com o trabalho dos artistas, AnnLee obteve a subjetividade a que somente os heróis têm direito no mundo administrado pela indústria. O trabalho não tem a virulência almejada pelas vanguardas históricas, mas questiona a produção artística como criação individual e afirma a apropriação ou desvio como “produção de subjetividade” e “tecnologia de resistência” (Negri, 179 e 194).

A elisão do nome Maria por si só insere a artista paulistana Silvia M no jogo do sagrado e do profano que complica a questão sobre a imagem na era da tecnologia da informação, em que o mundo digital “pode entender-se como uma tentativa de criar um substituto tecnológico para o Céu cristão” (Belting, 2011b: 17). “Modelos religiosos de construção do mundo permeiam todos os aspectos do pensamento,” afirma o antropólogo Jack Goody, “mesmo tendo sido abandonados” (Goody: 26). O trabalho de Belting sobre imagens confirma o diagnóstico de Goody: o “consumo de imagens” é uma forma atual de idolatria e leva a uma “perda do mundo” (Belting, 2011b: 24).

Pelo modo como se assina, Silvia M carrega a marca de uma recusa, o “desencontro com o real” (Foster, 136) que o crítico Hal Foster caracterizou como “realismo traumático” (id.: 130). Na série *Visitas invasoras*, iniciada em 2009, Silvia M apropriou-se das formas comuns da visita, da troca de dádivas e da deriva urbana para subvertê-las como produção artística, reiterando o conceito situacionista de *détournement* (apropriação ou desvio) destacado tanto por Foster quanto por Bourriaud.

Assim como nos trabalhos de Tiravanija, há intensa troca com o espectador, mas por outro lado, o trabalho de Silvia M desenrola-se para muito além do mundo da arte. Assim como em Parreno, trata-se de dar vida a coisas banais, produzir subjetividade. Mas, ao obter objetos por meio de um sistema de trocas, Silvia M torna visível o que Mauss chamou de “espírito da coisa dada,” ou “força das coisas” (Mauss, 197 e 251).

Silvia M implementa ao menos dois procedimentos apontados por Peter Bürger como característicos da obra de arte de vanguarda: o acaso e a alegoria (Bürger, 132 e 140). As pessoas visitadas eram definidas de modo relativamente aleatório, por vezes eram desconhecidas. Essas conexões fortuitas levavam a artista a explorar meandros da zona leste de São Paulo, região mais populosa do que muitos países, onde a artista vive e trabalha como professora da rede pública de ensino. Os objetos recebidos são fragmentos da vida privada de outras pessoas, reconectados por costuras e invólucros de manta acrílica.

Os moldes de gesso desses objetos produzidos por ela nas casas das pessoas como retribuição são semelhantes às “reliquias de contato” uma vez que “transferiam para uma impressão a força miraculosa” (Belting, 2011b: 56-7). No caso, a “força” ou “aura” que possuem se trata das obrigações de dar, receber e retribuir que o processo como um todo encena. No molde, não fica a imagem da coisa, mas da obrigação entre as pessoas que a coisa passa a corporificar. Brinquedos, sapatos, enfeites de louça e utensílios domésticos são alguns dos objetos que ela recebe. Muitos deles são revestidos com manta acrílica, costurados ou plastificados. Por vezes, a artista recombina esses objetos em formas quiméricas, perfeitos exemplos do “conceito benjaminiano de alegoria” segundo Bürger.

Durante uma residência artística realizada no programa Ateliê Amarelo (2006), Silvia M passou a produzir intervenções na região da “cracolândia.” Ela subtraía objetos abandonados e realizava moldes de gesso no local onde estavam. A prática é precursora das *Visitas* e atua diretamente sobre o meio urbano como “imaginário e memória coletivos.” A região ocupada por consumidores de drogas oscila, na terminologia de Augé, entre o não-lugar (de passagem) e o lugar vazio. Silvia M demarca locais representativos da presença humana real, abolindo os mitos da ausência e do “ser genérico” que apenas passa (Marx: 40).

O trabalho de arte torna visível o caráter antropológico das configurações aparentemente mais desumanas. O mesmo ocorre no ambiente escolar, que a artista abordou em *Ocupação de afetos* (2007), com intervenções produzidas por alunos, professores e funcionários. Nas situações mais adversas, há interações humanas, apesar de tudo. Onde há relações humanas reais também há troca de dádivas. Ali onde ainda não foram reificadas, essas relações se reconhecem por meio das imagens, uma vez que “nossa natureza é imaginal” (Belting, 2011b: 9) e “compreendemos o mundo por meio de imagens” (Mondzain: 111).

Em alguns de seus relatos, a artista se diz perdida, cansada e hostilizada. Conforme Bourriaud, a mobilidade também é um “modo de socialidade” e o trajeto faz parte da obra (Bourriaud, 2009b: 53). Mas as andanças da artista lembram mais as de Richard Long pelos ermos de paisagens naturais e de Francis Alÿs por ruas da capital mexicana do que o trajeto de Tiravanija do aeroporto até o local de sua próxima exposição. Long e Alÿs, assim como Silvia M, exploram heterotopias enquanto Tiravanija apenas expõe o mundo da arte.

A partir de Lucrecio, o antropólogo Alfred Gell mostra como a teoria epicurista dos “simulacros voadores” pode ser associada a diversas formas de feitiçaria e culto às imagens nas quais os “receptores” podem agir sobre “protótipos” por meio de “índices” (Gell: 104 a 106, sobre a terminologia: 27). No relato ao antropólogo Bruce Albert, o ativista político e xamã ianomâmi Davi Kopenawa explica a prática da “tomada da pegada” para feitiçaria: “o visitante hostil recolhe a terra dos passos de sua vítima, embrulha-a com cuidado em folhas e esconde o embrulho em seu estojo de pontas de flecha” (Kopenawa, 184). As pegadas funcionam como impressões das pessoas e podem agir sobre elas. O mesmo valeria para as imagens, estariam permanentemente vinculadas ao protótipo. Os trajetos apresentados pelos artistas como trabalhos de arte também são imaginais e relacionais.

Na leitura materialista do culto às imagens que Silvia M parece querer que façamos a partir da sua poética, os objetos recebidos seriam portadores de vínculos e, portanto, imagens (como ex-votos). Godelier descreve a partir de Mauss a personificação dos objetos que circulam: “eles têm um nome, uma personalidade, uma história.” Seus proprietários “tocam-nos e olham para eles durante horas” (Godelier:

131-2). Assim como diante de uma imagem, os receptores desses índices parecem estar em contato com os protótipos. O que age sobre eles são os próprios vínculos sociais representados metaforicamente. Antes das *Visitas*, a artista produziu a série *Mutantes* (2006) com intervenções sobre roupas que também foram doadas. As peças transformadas deixam de servir como adereços para corpos, elas passam a ser, elas mesmas, corpos, e recebem como título o nome do doador, como um sinal do *hau* que as impeliria.

O trabalho de arte remove as coisas do estado de mercadoria no qual se apresentam como “não feitas por mãos humanas” por causa da alienação do trabalho. Elas passam a integrar o sistema alternativo do mundo da arte, como “incrustações da iconografia popular no sistema da grande arte” (Bourriaud, 2009b: 44). Não estão necessariamente livres, uma vez que o processo não envolve os produtores materiais dos objetos dados: operários, artesãos, tecelões e costureiros. Tampouco se sabe ao certo onde eram fundidos os cobses iroqueses (Godelier: 90). Analogamente, há um limite para a integração da artista ao mundo da arte. Seus trabalhos tendem a ser apreciados como formas de estranhamento e há resistência para considerá-los como vestígios de trocas, uma vez que no meio de arte ainda vige o esteticismo modernista e as obras de arte devem ser consideradas nelas mesmas, sem história nem explicações.

Silvia M faz-se donatária e como tal encontra-se na condição do “indivíduo que fez um voto,” como escreveu Mauss, ou que “prometeu ou recebeu alguma coisa” (Mauss, 272). Em seus embates com o ambiente urbano e em busca de imagens das relações humanas reais em meio a um mundo de seres genéricos, a artista “é *damnatus* até que tenha cumprido a sua palavra.”

Referências bibliográficas

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

_____. *Não-lugares*, Papirus, Campinas, 2003.

BELTING, Hans, *An anthropology of images*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, 2011a.

_____. *A verdadeira imagem*, Dafne Editora, Porto, 2011b.

_____. *Das Ende der Kunstgeschichte*, Verlag C. H. Beck, München, 1995.

____ “Por uma antropologia das imagens,” in *Concinnitas*, UERJ, Rio de Janeiro, ano 6, volume 8, julho de 2005.

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

____ *Pós-produção*, Martins Fontes, São Paulo, 2009b.

BÜGER, Peter, *Teoria da vanguarda*, COSACNAIFY, São Paulo, 2008.

FELDMAN-BIANCO, Bela e Gustavo Lins Ribeiro (orgs.), *Antropologia e poder*, Brasília, São Paulo e Campinas, UNB, Imprensa Oficial e UNICAMP, 2003.

FOSTER, Hal, *The return of the real*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

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

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

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

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

KOPENAWA, Davi e Bruce Albert, *A queda do céu*, Companhia das Letras, 2010.

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

MARX, Karl, *Sobre a questão judaica*, Boitempo, São Paulo, 2010.

MAUSS, Marcel, *Sociologia e antropologia*, Cosac Naify, São Paulo, 2003.

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

NEGRI, Antonio, *Cinco lições sobre Império*, DP&A, Rio de Janeiro, 2003.

STRATHERN, Marilyn, *O gênero da dádiva*, UNICAMP, Campinas, 2006.