



O ESPAÇO HUMANO-ANIMAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA: LEITURAS EM HAL FOSTER E ISABELLE STENGERS

The human-animal space in contemporary art: readings in Hal Foster and Isabelle Stengers

Mateus Scotta¹
Rebeca Stumm²

Resumo

Este escrito procura refletir – em caráter ensaístico – o espaço da temática humano-animal em meio as manifestações contemporâneas da arte, face às proposições de Hal Foster (2014) e Isabelle Stengers (2018). Para isso, partiremos dos textos *O artista como etnógrafo*, do primeiro, e *A proposição cosmopolítica*, da segunda, utilizando-nos de ambos como lente epistemológica e reflexiva para abordagem do tema.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Poéticas contemporâneas; Espaço de atuação; Humano-animal; Artista-etnógrafo.

Abstract

This paper seeks to reflect – in an essayistic character – the space of human-animal themes in the midst of the contemporary manifestations of art, in view of the propositions of Hal Foster (2014) and Isabelle Stengers (2018). For this, we will start from the texts *O artista como etnógrafo*, from the first, and *A proposição cosmopolítica*, from the second, using both as epistemological and reflexive lens to approach the theme.

Keywords: Contemporary Art; Contemporary poetics; Space of action; Human-animal; Artist-ethnographer.

Resumen

Este escrito busca reflejar – en carácter ensayístico – el espacio de la temática humano-animal en medio de las manifestaciones contemporáneas del arte, frente a las proposiciones de Hal Foster (2014) e Isabelle Stengers (2018). Para ello, partiremos de los textos *O artista como etnógrafo*, del primero, y *A proposição cosmopolítica*, de la segunda, utilizándonos de ambos como lente epistemológica y reflexiva para el abordaje del tema.

Palabras clave: Arte Contemporáneo; Poéticas contemporáneas; Espacio de actuación; Humano-animal; Artista-etnógrafo.

¹ Mateus Scotta é Artista, Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (UFSM). Integrante do Grupo de Pesquisa Corpo, Imagem e Imaginação (CNPq, 2014) e do Grupo de Pesquisa em Artes: Momentos Específicos (CNPq, 2016).

² Rebeca Stumm é Doutora em Artes – Poéticas Visuais pela ECA – Universidade de São Paulo, Mestre em Educação (UFSM) e Graduada em Artes Plásticas (UFRGS). Docente do Curso de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFSM). Coordena o Grupo de Pesquisa em Artes: Momentos – Específicos.

A temática humano-animal tem sido objeto prímio das manifestações humanas, principalmente no que diz respeito a arte. Esboços e desenhos pré-históricos circunscritos às paredes das cavernas nos mostram o corpo animal, o corpo humano e as interações entre os corpos distintos (e, sob certa perspectiva, complementares).

Nos registros pré-históricos da arte a relação entre homem e animal, estampada na pedra, revelava relações não puramente contemplativas. Algumas interações *homem-pintura* estudadas em cavernas (como Lascaux ao sudoeste da França) revelaram que o ato de cravar flechas e lanças sobre o animal desenhado na parede da caverna – bisão ou o auroque – possuía o sentido de exercer determinada força (manipulação) sobre a realidade objetiva, na esperança de influenciar a caçada, por exemplo. Este fenômeno conectava o homem ao animal, a representação do animal e, também, conectava a arte aos rituais do homem primitivo, se é que desde as primeiras manifestações pintadas não estivessem ligadas ao mesmo princípio.

Nestes entremeios ritual-arte (com o segundo ainda germen, potencial), na arte primitiva, surgiram as primeiras representações humanas e animais não puras. Entrecruzamentos, hibridizações, montagens visuais que compunham figuras em parte humanas, em parte animais (zoo-antropomórficas) em um único corpo ganharam espaço de representação na pintura, escultura, vestimenta, máscaras, cerimônias (pré-história da performance em sua vertente ritual que, aliás, possivelmente tratava da fusão, ainda caótica, entre o teatro, a dança, as artes visuais e a música), entre outras manifestações.

Em sua arte, os seres humanos surgem como animais e mais tarde freqüentemente como seres híbridos, tal como ocorre na Arte Egípcia e até nos tempos clássicos. Em todo o Norte da África, há pinturas rupestres em que seres humanos são representados com cabeças de animais. Os esquimós do Alasca são bem conhecidos por suas máscaras de criaturas parte humanas, parte animais, e as máscaras dos índios do Noroeste da América do Norte às vezes têm externamente uma cabeça de animal, que, ao abrir-se, revela uma face humana interna, símbolo da alma humana habitando o animal. [sic] (LOMMEL, 1966, p. 17.)

Conforme os estudos do pesquisador e etnólogo Andreas Lommel (1966) houveram (e ainda há) diversas manifestações cujos corpos aparecem duplos, entrecruzados, *corpos-outro* cujas formas transitam por espaços desde mitológicos e arquetípicos até a realidade objetiva. Também encontramos nele, bem como nos estudos do professor e xamanista Mike Williams (2013), que desde a pré-história da humanidade e, por conseguinte, na pré-história da arte, a *metamorfose* era uma prática comum pelos xamãs, que usavam o couro, os chifres, asas, penas, bicos, cascos, e outros elementos animais para personificar transformações que entrecruzavam (criando interpenetrações de sentido e de visualidades) seus corpos a outros corpos animais. Estas manifestações aliam, novamente, arte e ritual revelando certa duplicidade performática dos corpos.

As representações do animal e do humano, bem como os entrecruzamentos de ambos, não cessaram de reaparecer por toda história da arte – acompanhando a evolução das representações, dos estilos e das técnicas. Entretanto, neste momento, uma constatação se faz adequada, e, é daqui que partiremos com nossa discussão: atualmente percebemos um crescente retorno dos corpos animais e humano-animais (entrecruzados) no centro dos discursos da arte. Por quais caminhos este “retorno” se faz presente? Em qual(is) espaço(s) se circunscreve a temática humano-animal em meio as manifestações contemporâneas da arte?

Podemos apontar algumas perspectivas para nossa constatação e questionamento a partir de uma leitura em Hal Foster – crítico de arte e historiador norte americano – e Isabelle Stengers – filósofa belga. Foster propõe que na arte da neovanguarda (principalmente a vanguarda de esquerda dos anos 60-70) houve uma aproximação a um novo paradigma de artista, diferente do *artista produtor* da modernidade benjaminiana, um *artista como etnógrafo* (Foster, 2014, p. 160), voltado a um *sujeito de cultura menos dominante* que às premissas ideológicas da arte pela arte vigentes no seio do período moderno. O artista etnógrafo passou, a guiar sua prática para uma atuação diretamente no plano do real, cujo

[...] objeto de contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia), nas suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Mas o sujeito da associação mudou: é o outro cultural e /ou étnico, em nome de quem o artista engajado mais freqüentemente luta. (FOSTER, 2014, p. 161).

Uma vez descentrados os espaços da arte, o alvo de sua proposta poética passou por deslocamentos, levando os artistas, conforme Foster, ao “outro cultural e /ou étnico [...]”. Apesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo [...]” (Foster, 2014, p. 161).

Mas este modelo de evidência de um *outro cultural* já havia encontrado espaço de desenvolvimento na arte por volta dos anos 1920, no cinema fundamental russo. Sergei Eisenstein, como uma espécie de “senhor da montagem”, já produzia arte contemporânea – contemporânea a nós, ousa afirmar – em 1920. O método de *montagem intelectual*¹, desenvolvido pelo cineasta, revolucionava o próprio princípio da montagem, assumindo para sua arte uma posição de transformação

1 EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a. & _____. O sentido do filme. Tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

não apenas política mas também metodológica (e, portanto, ideológica), convidando o espectador – aqui proletário ou burguesia – a *participar* do desenvolvimento da película fílmica (em interações de ordem intelectual).

Quem conhece o trabalho de Eisenstein não haverá de ter dúvidas sobre a posição de suas estratégias. Uma revolução dos meios (estratégias) de produção, tal qual o proletário em relação a velha política soviética, revelaria a verdadeira revolução estética de sua obra.

Esta mudança de estratégia – e, aqui, revejo a escrita do historiador – na qual Foster se apoia, não parece questionar apenas o modelo de arte *per se* que os espaços, como os museus e as instituições de ensino, incentivavam. Há que perceber o objeto não como produto acabado (arte-obra), mas como um processo de articulações subjetivas do artista, transitando por processos socioculturais maiores e mais amplos que constituem seu corpo. Assim, o objeto aqui são as próprias *estratégias, meios ou procedimentos* de produção.

Esta determinação define toda a articulação de uma arte que se vê abraçada, diretamente, ao seu meio, que se coloca em posição ao seu tempo, procurando atuar sobre os códigos social e culturalmente construídos. Em suma, a mudança na estratégia da produção parece ser capaz de nos fazer *rever* nossa própria tradição humana (sociocultural), entrelinhas, conforme as palavras de Isabelle Stengers, nos fazer *suspender* as certezas para que, afastados, possamos reconsiderar a produção na arte.

Há que perceber aqui a importância de uma *virada no método*.

Não obstante, encontramos diversas formas de produção que desviam da tradicional *arte de atelier* para encontrar em outros formatos, mais abertos, espaços para atuar e, principalmente, para construir a cada vez sua metodologia de trabalho. É o caso dos formatos de produção configurados como *residências artísticas*, por exemplo, nos quais cada passo requer um “pensar de acordo com o contexto” – o que, inevitavelmente, nos coloca em frente ao *outro cultural fosteriano*.

Esse método de trabalho e seus desdobramentos adquirem sentido de uma *proposição cosmopolítica*² – a mesma evidenciada por Stengers e, aqui, transladada para a esfera da arte – a medida em que o artista recebe o outro e é recebido pelo outro – outra cultura, outras pessoas, outros costumes. A partir deste encontro, conjuga os fatores na criação de obras que abraçam o contexto e o transformam em comunicação universal sensível. Além disso, o artista abraça determinado comprometimento para consigo, com a obra e com o contexto no qual a obra emerge. Ele não está mais sozinho no jogo e esta articulação torna-se uma rede de relações que precisa ser estimulada o tempo todo – uma inter-ação comprometida.

Fig. 1. Rodrigo Braga, Sentinela do Rio, 2010, fotografia. Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/>



Em alguns casos o modelo de produção determinado *residência artística* se dilata. Artistas como o brasileiro Rodrigo Braga abandona a conexão com um *local de trabalho / local de residência* para arriscar-se (metodologicamente) em uma espécie de laboratório total (Fig. 1). Na maior parte de suas obras, afortunadas de corpos animais que se entrecruzam, a

2 “Conferir uma dimensão “cosmopolítica” aos problemas que pensamos sob o modo da política não se refere ao registro das respostas, mas coloca a questão sobre a maneira como podem ser escutados “coletivamente”, no âmbito do agenciamento através do qual se propõe uma questão política, o grito de pavor ou o sussurro do idiota. Nem o idiota, nem Cromwell apavorado, nem o homem da lei obcecado por Bartleby o sabem. Não se trata de se dirigir a eles, mas de agenciar o conjunto de maneira tal que o pensamento coletivo se construa “em presença” da questão insistente que eles fazem existir. Dar a essa insistência um nome, cosmos, inventar a maneira mediante a qual a “política”, que é a nossa assinatura, poderia fazer existir seu “duplo cósmico” [double cosmique], as repercussões disso que vai ser decidido, disso que constrói suas razões legítimas, sobre isso que permanece surdo a essa legitimidade, eis a proposição cosmopolítica.” (Stengers, 2018, p. 448, grifo da autora)

própria natureza (materiais achados ao acaso, outros resgatados do espaço natural) é rearranjada no local em que se encontra, para se tornar objeto fotográfico, videográfico ou performático. Braga se posiciona como uma espécie de *montador eisensteiniano*, reorganizando e evidenciando um discurso dos elementos que compõe suas propostas.

A supervalorização do *contexto* evidencia uma das assinaturas possíveis da virada no paradigma, o que aparece em distintas poéticas e seus métodos de criação contemporâneos. Outros artistas como Marina Abramovic, Pina Bausch, Robert Smithson, Jeanne-Claude e Christo (a *land art* e a *performance* em sua grande maioria), Lorenzo Quinn (The Hands, 2017), Oleg Kulik (de certa forma), entre outros, partem do contexto – da experiência cultural, local, das relações com o outro – para a criação de suas obras, as quais evidenciam uma riqueza de “assinaturas culturais” transladadas e re-elaboradas na tessitura do todo.

A virada etnográfica na arte contemporânea é também motivada por desdobramentos no interior da genealogia minimalista da arte nos últimos 35 anos. Esses desdobramentos constituem uma sequência de investigações: primeiro, dos materiais constituintes do meio artístico, em seguida, das condições espaciais de sua percepção, e depois, das bases corpóreas dessa percepção – desvios marcados na arte minimalista no começo dos anos 1960 até a arte conceitual, performance, body art e arte site-específico do começo dos anos 1970. (FOSTER, 2014, p. 173)

O modelo etnográfico – entendido aqui como paradigma do artista contemporâneo (quando levamos em consideração a atualização de um regime de produção para o de *comunicação* na arte contemporânea, conforme pontua Anne Cauquelin (2005), por exemplo) – permite que compreendamos a queda das temáticas antropocêntricas como um descentramento da lógica antrópica em detrimento *do outro*, menos cultural fosteriano em ascensão (com a emersão da temática animal na arte contemporânea), capaz de olhar para outros espaços menos evidentes na tradição da *produção* – em um amplo sentido que vai desde os espaços de discurso privilegiados pelo capital, como o próprio modelo produtivo (econômico) da arte.

O espaço das poéticas humano-animais, em meio as manifestações contemporâneas da arte, parece estar associado a este *espaço do outro*, aberto pelo novo paradigma do artista como etnógrafo que, inevitavelmente, ocasionou uma transformação nos métodos de criação. Ao dilatar o espaço do atelier para uma *ação diretamente no plano do real* (como Foster pontua ao longo do escrito), transformando o espaço imediato como laboratório poético (*labor* – trabalho), o encontro do humano com o animal – um dos objetos primeiros da filosofia e da ciência – acabou por tornar-se foco de manifestações poéticas.

O mesmo modelo ou paradigma, na leitura de Stengers, tangencia as questões definidas pela autora como “questões planetárias” (Stengers, 2018, p. 446), cuja abrangência coloca no centro das discussões do artista etnógrafo uma gama de outras questões de ordem (incluindo o animal), como se a *horizontalidade* que o *outro* convida ao discurso evidenciasse ranhuras da base do sistema social que necessitam conhecimento *vertical*.

Esse modo horizontal de trabalhar requer que os artistas e críticos estejam suficientemente familiarizados não só com a estrutura de cada cultura, para mapeá-la, como também com sua história, para narrá-la. Assim, quem quer trabalhar sobre a Aids tem que compreender não só a amplitude discursiva, mas também a *profundidade* histórica de suas representações. Coordenar os dois eixos de vários desses discursos é uma carga enorme. E aqui a advertência tradicionalista a respeito da maneira horizontal de trabalhar – de que as novas conexões discursivas podem borrar as antigas memórias disciplinares – deve ser levada em conta, mesmo que só para ser contestada. O que é implícito na acusação é que esse movimento tornou a arte contemporânea perigosamente política. (FOSTER, 2014, p. 185, grifo do autor)

Embora Foster trate como característica a adoção por parte dos artistas por um método de trabalho *horizontal* (no sentido de um trabalho que procura outros espaços), a *verticalidade* (radicalidade) das proposições e das operações em torno dos novos espaços da arte evoca a imagem da *profundidade* poética, embora não evidenciada pelo autor. Chamamos a atenção, aqui, que não se trata de modificar a *representação* (sob a temática do outro), mas o *modo de representar* (método pelo qual me aproximo do outro e me posiciono para discursar a partir da arte) que engloba um movimento vertical, político, à arte contemporânea.

Uma vez englobado o *outro* como centro do discurso da arte, o vetor político evidenciado por Foster parece não residir na afirmação *do outro* enquanto o novo centro – o corpo dissidente, o diferente, o abjeto, o animal – mas sim na *suspensão* que o *outro* estabelece no centro do discurso. Essa *suspensão* parece ser capaz de colocar em xeque a ordem dos poderes estabelecidos para, no claro-escuro do pensamento, permitir a abertura e criação de outras conexões, outras associações, de convidar o *outro* a habitar o espaço de incerteza em mim.

Trata-se, então, de nos desenraizarmos de nós mesmos [*dépayser*] para que “os outros” deixem de ser exóticos aos nossos olhos. Essa empreitada, delicada e arriscada, deve ser concebida como distinta da proposição cosmopolítica, mas as duas estão unidas por uma relação de entreprovação recíproca, visto que compartilham uma preocupação comum: sair de maneira não trivial (pós-moderna) das narrativas do progresso que conduzem até “nós”. (STENGER, 2018, p. 446, grifo da autora)

Tal operação de desenraizamento – potencialmente capaz de dilatar a percepção para além das portas do progresso, evidenciada por Stengers – parece estabelecer-se, aqui, como a *suspensão total* e dinâmica – “colocação em inquietude [mise en inquiétude]” (Stengers, 2018, p. 447) – que nos permite abrir espaço ao animal e ao entrecruzamento humano-animal no discurso da arte.

Mais importante que enquadrar este espaço é definir o método ou os meios pelo qual estes discursos emergem. E mais uma vez, aqui, o método ou meio se dá no desenrolar da prática do artista-etnógrafo fosteriano. Mesmo que o animal (ou o corpo humano-animal, zoo-antropomórfico) venha à tona como modo de criticar, descolar a percepção de uma lógica humana, anunciar a queda de um horizonte humano – como no caso do russo Oleg Kulik³ que anuncia sua posição em quatro patas –, denunciar a baixeza do pensamento sob todas as suas circunstâncias, os olhos do artista ou do poeta estão voltados ao meio no qual atua, articulando de maneira viva seus projetos de ação em coexistência ao contexto. Esta parece ser uma operação de desenraizamento (Stengers, 2018) e reenraizamento (em si e em Retorno ao Real - Foster, 2014) vivo.

Referências

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In.: FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, pp. 159-186.

LOMMEL, Andreas. **A Arte Pré-histórica e Primitiva**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1966.

STENGERS, Isabelle. “A proposição cosmopolítica”. IN.: **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**. Nº 69, pp. 442-464, 2018,. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p442-464>

WILLIAMS, Mike. **O espírito do xamã**: filosofia e espiritualidade em harmonia com a natureza. Tradução de Bianca Albert. 1.ed. São Paulo: Alaúde Editora, 2013.

3 Importante artista soviético dos anos 90, nascido em 1961 em Kiev, é fotógrafo, escultor, performer e curador.