

> TRANSPORTES MEDIADOS: RELAÇÕES SOCIAIS AGENCIADAS POR ÍNDICES MATERIAIS NÃO OCIDENTAIS E OBRAS DE ARTE

DIOGO DE MORAES SILVA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Resumo >

Em atenção às diferenças observadas entre os regimes de produção e fruição das obras de arte e dos índices materiais não ocidentais, este texto estabelece nexos interculturais referentes às relações sociais intermediadas por coisas. Para isso, coteja o regime estético com ponderações críticas acerca da autonomização da obra de arte na modernidade, e o correlato expurgo de sua dimensão funcional. O caráter autocentrado da arte é, assim, confrontado com a função agentiva inerente ao universo material cultivado por sociedades originárias. Desse exercício é derivada uma zona de contágio interpretativo, dentro da qual transita uma obra representativa da produção artística contemporânea.

Palavras-chave >

Antropologia da arte; Arte contemporânea; Função agentiva.

> TRANSPORTES MEDIADOS: RELAÇÕES SOCIAIS AGENCIADAS POR ÍNDICES MATERIAIS NÃO OCIDENTAIS E OBRAS DE ARTE

Diogo de Moraes Silva
> diogodemoraes@gmail.com
Mestre em Artes Plásticas
Universidade de São Paulo

Introdução

Ao identificar o regime estético moderno¹ como “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”, Jacques Rancière (2005, p. 32) postula a autonomia da arte em face de outras formas de produção material e discursiva e de suas correlatas “conexões ordinárias”. Esse regime sensível, cujo advento resulta das postulações do Romantismo, em fins do século XVIII e início do XIX, confere a objetos da tradição artística ocidental – especialmente, mas não apenas, àqueles que pertencem à “idade moderna” – um tipo de especificidade atrelado à “potência heterogênea” da arte. Esta passa, então, a se autodefinir como entidade singular (distinta dos fazeres da *techné* e das Belas Artes), capaz de refletir a si própria como presença individualizada no mundo; portanto, desincumbida de seguir regras e hierarquias preestabelecidas – no que tange a seus temas, gêneros, linguagens e contextos de aparição.

1 Destoando de relatos historiográficos que tomam como marco inicial da arte moderna, por exemplo, o “*Salon des Refusés*” (Salão dos Recusados), em 1863, a narrativa rancieriana se opõe à ideia de que o advento do regime estético moderno tenha se dado em função das rupturas artísticas típicas do modernismo. Para o filósofo, esse regime começou com as decisões decorrentes da reinterpretação daquilo que é específico na arte, independentemente do momento histórico de sua produção. A “modernidade estética” reside, para ele, no reconhecimento da singularidade inerente ao regime em questão, algo que pretendemos explorar criticamente no texto.

Logo, se já não são os requisitos prévios e externos ao ato criador que atestam a sua artisticidade, a arte se vê liberada para operar “com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma” (RANCIÈRE, 2005, p.34). Essa aparente indistinção entre as configurações da arte e as da existência torna-se patente no fato de que, atualmente, as formas e materiais da arte são frequentemente os mesmos que conformam os objetos não artísticos. No entanto, a esse uso de elementos inerentes à vida cotidiana² conjuga-se a condição de que suas formas não sejam mobilizadas ou compreendidas (i) como meros meios de transmissão de determinada mensagem, (ii) como recursos de imitação de modelos finalísticos, (iii) como instrumentos de ordenação da vida comunitária ou, ainda, (iv) como dispositivos hierárquicos que reiteram o que é digno de representação e o que não é. No regime estético da arte, “a forma é experimentada por si mesma” (Ibidem, p.34), como numa dobra autorreflexiva, sugerindo ademais a suspensão de expedientes como o juízo, o gosto, os critérios e os valores, e não a sua afirmação e/ou ativação.³

Interessa-nos chamar atenção para esse modo particular da arte ocidental de se fazer sensível – portanto, perceptível e pensável. Maneira essa que solicita aos seus públicos um tipo de atenção voltada aos elementos constitutivos e constituintes de determinada obra artística, bem como à rede de relações que ela tece com/entre diferentes aspectos. Importa dizer, todavia, que essa disposição subjacente ao regime estético não resulta exatamente, ou não somente, das rupturas promovidas pela arte moderna, mas da reconsideração (inclusive em termos retrospectivos) do que a arte faz ou, nos termos de Rancière (2005 p.36), “daquilo que a faz ser arte” – algo que geralmente excede as intenções dos próprios artistas. Trata-se, então, de um deslocamento de nossas faculdades interpretativas e críticas, movimento que nos demanda/faculta até mesmo “um novo regime da relação com o antigo”, visto que passamos a apreender seus exemplares por outro ângulo, privilegiando certos aspectos em lugar de outros.

2 Aqui, deve-se ter em mente a paradigmática Fonte (1917), de Marcel Duchamp, ready-made no qual o artista lança mão de um urinol de porcelana branco, invertendo-o, assinando-o com o pseudônimo R. Mutt e introduzindo-o no Salão dos Artistas Independentes, em Nova York.

3 Sobre a autorreflexividade postulada pelo discurso estético, Umberto Eco comenta em seu clássico *Obra Aberta*: “[...] A estética deve realmente interessar-se mais pelos *modos de dizer* do que *pelo que é dito*.” (1986, p.109, grifos do autor).

1 Individualização da arte

Contudo, ainda que a sensibilidade rancieriana articule-se aos propósitos do presente texto, não devemos nos furtar de apontar o quanto os pressupostos do autor revelam-se marcadamente (excessivamente?) calcados na tradição do pensamento ocidental. É o que vem à tona quando confrontamos algumas de suas asserções em torno do regime estético com observações de Claude Lévi-Strauss sobre o papel distintivo desempenhado pela “individualização” da produção em arte, uma das características centrais da diferenciação entre as obras artísticas da modernidade e os índices materiais de sociedades não ocidentais – a despeito do recorrente uso de instrumentos e categorias da arte para a apreciação, catalogação e exibição de parcelas dos últimos.

São justamente as formas modernas da arte ocidental que o antropólogo busca utilizar como termo de comparação com as “artes ditas primitivas” – e, aqui, a designação das artes no plural já denota uma primeira diferença diante do estatuto singular atribuído à arte pelo regime estético. É com base na “individualização” da produção artística que Lévi-Strauss constata, em entrevista a Georges Charbonnier (1989, p.53), a dissociação entre a arte (no singular, ocidental e moderna) e as artes (no plural, não ocidentais). Entre os elementos que podemos cotejar com a tese de Rancière, está a necessidade, ou não, de que os criadores sigam preceitos canônicos em suas produções. Tal adesão, ou recusa, aos princípios e normas representa, para nós, o ponto a partir do qual podemos “puxar o fio do novelo” da não coincidência estrutural entre as referidas tradições culturais.

Enquanto o regime estético “desobriga essa arte [a arte no singular] de toda e qualquer regra específica” (CHARBONNIER, 1989 p.33),⁴ a pintura realizada, por exemplo, por um feiticeiro-pintor aludido por Lévi-Strauss, em atividade numa sociedade tradicional, na Índia, condiz a um mural cuja “função é essencialmente mágica e religiosa”, servindo “para curar doenças e prever o futuro”. Composta mediante o cumprimento de uma série de protocolos,⁵ a pintura é produzida sobre a parede da casa de

4 Aqui, é preciso fazer uma distinção. Enquanto Rancière se refere ao regime estético moderno do ponto de vista da reinterpretação da produção artística, Lévi-Strauss enfoca a dimensão programática dessa produção. Caberia, no segundo caso, nos perguntarmos sobre o caráter normativo dos manifestos artísticos das vanguardas históricas, que, ao investirem nessa modalidade de declaração pública, anunciavam suas premissas e métodos. Contudo, estes não correspondiam à reiteração de cânones, mas, ao contrário, ao compromisso com a instauração do novo.

5 Entre esses protocolos, o antropólogo detalha que o feiticeiro-pintor se dirige à casa de seu consulente na véspera da realização da pintura, onde pernoita e, assim, tem sonhos que influirão diretamente em sua composição pictórica – generosamente remunerada.

seu “cliente”, e mantém-se “fiel a cânones extremamente estritos” – ainda que o talento individual do pintor seja também decisivo na sua consecução (Ibidem, 1989, p. 61-62).

Nesse breve e superficial cotejamento, orientado pelo critério canônico, verifica-se não apenas uma relação completamente diversa com os preceitos “estéticos”, como também uma clara descontinuidade diante da dimensão funcional, operativa. Se no relato do antropólogo em torno da prática do feiticeiro-pintor advém a agência curativa e divinatória da imagem por ele produzida, para Rancière (2005, p.28) o regime estético da arte é marcado, entre outras, pela sua desvinculação frente à lógica das imagens que operam como “seres”, e cuja efetividade residiria nos “usos que têm e [n]os efeitos que induzem”. A esse respeito, o antropólogo Howard Morphy (1994, p.648) comenta que a arte, mais precisamente o que se convencionou chamar de *fine art*, arroga para si uma posição privilegiada na pretensa (e problemática) escala evolutiva, de viés etnocêntrico, ao passo que se considera “libertada de qualquer contexto funcional”.⁶ Ao abdicar de funções e preceitos, a arte sob o regime estético se orienta, portanto, pela permanente invenção de si, individualizando-se na mesma medida em que se singulariza.

É, sobretudo, nessa “individualização crescente” da arte nos tempos modernos que Lévi-Strauss se apoia para tratar das diferenças desta em comparação com as produções materiais não ocidentais (CHARBONNIER, 1989, p.54). Para ele, porém, tal individualização se dá menos do ponto de vista do criador do que de sua “clientela”, ou tanto quanto, como veremos. Nesse caso, o que se observa é um movimento na direção oposta à da dinâmica cultural vigente em grande parte das sociedades originárias, onde “a totalidade da população participa – de maneira bem mais plena e completa – da cultura do grupo” (Ibidem, p.42). Nos centros de produção ocidental da arte, em contrapartida, verifica-se a gradativa instauração de “separações internas”, apoiadas em “diferenças de potencial” e suas correlatas especialidades (Ibidem, p.46), mediante as quais a arte passa a ser endereçada não mais ao conjunto da sociedade, mas a públicos seletos, conhecidos no jargão como *amateurs*, participando assim dos processos de hierarquização social e de suas partilhas assimétricas do sensível – das quais Rancière também se ocupa em seu texto, embora a partir de argumentação distinta.

Em tal circunstância, como podemos depreender do pensamento de Pierre Bourdieu (2013) a respeito do “*habitus*” e de sua incidência na ordenação e estratificação das sociedades modernas, os bens simbólicos comuns deixam de sê-lo em virtude da influência decisiva daquilo que o sociólogo identifica por “raridade”, condição na qual aptidões e saberes específicos – distribuídos de forma notadamente desigual – são

6 As citações em língua estrangeira têm tradução nossa.

exigidos para que se possa acessar e compreender códigos culturais tornados restritos a frações e classes mais bem providas de capital cultural. Nesse terreno sociocultural convenientemente desnivelado, a obra de arte associa-se a prerrogativas de classe, enquanto índice de raridade – e da escassez que lhe corresponde –, uma vez que a competência para se apropriar de seus vocabulários e sentidos denota, de saída, uma posição de “distinção” reservada aos poucos “detentores dos instrumentos de apropriação simbólica dos bens culturais” (BOURDIEU, 2013, p.213).

Assim, se nas sociedades originárias os “objetos” são elaborados segundo a estabilidade de cânones e sintaxes – garantidores do seu reconhecimento e performance pela comunidade em geral –, nos ambientes da produção moderna em arte, em especial nos núcleos vanguardistas, o que impera são as “perturbações ou revoluções constantes [da forma]” (CHARBONNIER, 1989, p.55), através das quais a arte adquire um caráter autocentrado, voltado a questões internas ao seu *métier* e à sua própria história. Para Lévi-Strauss, verifica-se na arte dos tempos modernos

essa tendência muito consciente e sistemática da atividade estética de se fechar ainda mais em si, isto é, de situar-se não diretamente em relação aos objetos, mas em relação à tradição artística [...] tendendo a dobrar, a fechar a arte sobre si mesma, a fazer um mundo à parte: individualismo, representacionismo e o que se poderia chamar de academicismo. (CHARBONNIER, 1989, p. 63)

O “academicismo” de que nos fala o antropólogo tem menos a ver com as normas e hierarquias que regem o complexo das Belas Artes⁷ do que com as experimentações formais da arte moderna “de ponta” – que, ironicamente, faz de sua dogmática recusa de regras uma regra ela mesma. Não raro, tais experimentações são empreendidas no sentido de praticamente exaurir as sintaxes visuais, como no caso de Picasso, em que o pintor catalão parece devotar-se a uma espécie de “consumo bulímico de todos os sistemas de signos que estiveram ou estão em uso na humanidade” (CHARBONNIER, 1989, p.68). Entre eles, destacam-se repertórios visuais oriundos de sociedades originárias africanas, dos quais o artista se vale para a construção de imagens pictóricas que têm fim nelas mesmas, desvinculando-se, ao menos em tese, de quaisquer funções coletivas e rituais – usos que, por outro lado, balizam a existência originária dos exemplares de tal universo material. As manobras plásticas e o virtuosismo do pintor, principal nome da pintura modernista (ao lado de Matisse), representam emblemas⁸ da

⁷ Algo que Rancière identifica como pertencente não ao regime estético, mas ao regime poético, ou representativo (2005, p. 30).

⁸ Em sentido complementar aos *ready-mades* duchampianos, ou como sua outra face.

dessemelhança entre a arte moderna, com sua tendência singularizante e individualista, e as produções materiais não ocidentais, com suas propensões “mais sociológicas e coletivas” (Ibidem, p. 62).

2 Conexões transculturais, ou contexto antropológico intercultural

Mas nem só de não coincidências e diferenças é feita a coexistência entre coisas que, de um lado, figuram institucionalmente como obras de arte e, de outro, operam como dispositivos no bojo de cosmologias não ocidentais, alheias aos critérios do chamado regime estético da arte. É nesse sentido que Morphy (1994, p.653) testa o que ele identifica por “conexões transculturais”.

O escopo de abordagem da arte adotado pelo antropólogo – por Morphy, mas não só por ele – é, sem dúvida, mais abrangente do que o âmbito demarcado pelo regime estético. Isso se deve não apenas à sua abertura e dedicação à produção material de outras sociedades, não ocidentais, mas também ao fato de que a teoria antropológica confere ênfase a análises etnográficas de perfil sociológico e relacional – às interações sociais propriamente ditas e aos objetos materiais que nelas se encontram envolvidos –, as quais extrapolam, e muito, o domínio estrito da filosofia estética. Há por parte daquela mais preocupação com o fato da arte, com sua participação nos processos e relações sociais, do que com a sua delimitação ontológica, conforme pondera outro antropólogo, Alfred Gell (2001, p.176).

De acordo com este, a antropologia da arte adota “uma noção mais ampla de interpretabilidade”, abarcando no registro artístico todas as formas de “objetificação de ‘intencionalidades complexas’”, potencialidade que funcionaria como pedra de toque na busca por compreender o que possam ser, ou o que venham a fazer, as “obras de arte” procedentes de diferentes sociedades, inclusive das ocidentais (GELL 2001, p. 190). Essas “intencionalidades complexas” e suas respectivas concretizações materiais representam, para Gell (p. 177), um ponto de intersecção entre tradições distintas, sugerindo a pertinência de concebermos o que ele chama de “contexto antropológico intercultural”. Para a antropologia da arte, as funções desempenhadas por determinados dispositivos materiais na vida social não eclipsam as ideias igualmente complexas que eles encarnam e, por conseguinte, a sua capacidade de veicular sentidos sobre a existência, ao passo que essas instâncias se informam mutuamente.

Ainda que entre Morphy e Gell hajam compreensões bastante diversas (algumas inconciliáveis) acerca do estatuto epistemológico e dos propósitos da antropologia

da arte, assim como no que tange aos aspectos “significantes” e “estéticos” dos exemplares por eles investigados, as linhas acima representam um pano de fundo para as coordenadas apontadas pelo primeiro, indicativas dos pontos nos quais se poderiam vislumbrar conexões de ordem “transcultural”. Estas residem, de acordo com Morphy (1994, p. 655), em três atributos tidos como comuns aos diferentes regimes ontológicos e aos seus repertórios materiais, representados pelas perspectivas “iconográfica”, “estética” e, inclusive, “funcional”.

Nota-se que a perspectiva “iconográfica” se afasta do regime estético, embora se aproxime de outro regime delineado por Rancière, o poético, ou representativo, correspondendo ao fato de que tanto as obras de arte como muitos dos índices materiais não ocidentais supostamente “codificam significados, representam algo ou criam um significado particular” (MORPHY, 1994, p. 655) – ainda que a partir de critérios e modos de compreensão da existência distintos. Já a perspectiva “estética” denota intersecção com o regime priorizado pelo filósofo, pois se refere ao “efeito estético” pretensamente produzido pelas “qualidades expressivas” de índices materiais potencialmente artísticos, em atenção às suas características formais e aos modos como, neles, encontram-se articuladas propriedades sensíveis e conceituais. Combinando as perspectivas “icônica” e “estética”, Morphy (1994, p.655) resume a obra ou índice artístico como aquele que possui “propriedades semânticas e/ou estéticas”, as quais são “usadas para fins de apresentação ou representação”.

Ao comentar as duas primeiras perspectivas elencadas por Morphy, Gell, que considera suas premissas “questionáveis”, coloca em suspenso a aludida vocação significativa de objetos tidos como “signos-veículos” aptos a transmitir significados, bem como a sua natureza sensível, supostamente trabalhada com o fito de provocar reações estéticas. Para Gell (2018, p.29-30), seria “impossível abstrair, de um ponto de vista antropológico, as ‘propriedades estéticas’ dos processos sociais [aí] implicados”, sugerindo a pouca plausibilidade (e, além disso, o pouco interesse para a antropologia da arte) da autonomização de formas expressivas, eminentemente “estéticas”, uma vez que se encontram imiscuídas às dinâmicas sociais e às suas exigências. Quanto aos “signos-veículos”, Gell relativiza a noção de que o índice material ou a própria obra artística se prestariam a codificar e comunicar significados. Isso porque, segundo ele, esse expediente competiria à linguagem (falada ou graficamente codificada), enquanto à arte caberia o papel de “fazer falar”, enquanto reação a ela, e não “falar” ela mesma. Sua recusa à ideia de que a arte serviria à comunicação de significados é sintetizada nesta afirmação categórica: “vejo a arte como um sistema de ação cujo propósito é mudar o mundo e não codificar proposições simbólicas acerca dele” (GELL 2018, p.31).

Tal posição resulta do reconhecimento, por parte de Gell, da incompatibilidade estrutural entre sociedades que contam com a instituição da arte,⁹ as metropolitanas, e aquelas cujas instituições servem a propósitos mais gerais,¹⁰ as não ocidentais, o que reforça a sua opção por não adotar a dimensão estética como fator de correlação (transcultural) entre produções de naturezas decididamente diferentes. Quanto a isso ele comenta, a título de exemplo, que o desenho estampado no escudo de um guerreiro não se presta a despertar interesse “estético”, e sim a amedrontar seu inimigo. Isso é um forte indício de que a “arte”, para as sociedades não ocidentais, não resulta de propósitos estéticos, direcionados aos sentidos e comprometidos com o “belo”, inclusive porque esse desígnio pressupõe a existência de uma instituição compatível com ela, que lhe dê respaldo. Inexistindo tal instituição, a “arte” aí produzida o é enquanto “subproduto derivado da mediação da vida social”, o que nos leva a outra compreensão do problema: determinado “artefato” despertaria interesse não por suas intenções/qualidades estéticas, mas por conta da sua capacidade de agenciar fatos sociais, de gerar uma variedade de “reações sociais/emocionais” em face de suas propriedades (GELL, 2018, p.34).¹¹ Logo, não são os princípios estéticos, neles mesmos, que interessam, mas a sua implicação e uso nas interações sociais.

Mas ainda nos resta a terceira perspectiva destacada por Morphy (1994, p.651). Relativa à “funcionalidade”, ela diverge mais enfaticamente das postulações do regime estético, nos levando, por outro lado, a considerar que também a arte ocidental desempenha funções excedentes à autonomia das obras. Isso pode ser notado, inicialmente, nos exemplares produzidos com fins religiosos, ainda que, “hoje, a arte tenha se apropriado da sua função”, colocando a natureza sagrada de seus temas em segundo plano, em benefício dos atributos estéticos – refletindo a capacidade do regime estético de vigorar retroativamente. Diante da aversão da filosofia estética à dimensão funcional, Gell (2001, p.180, 189), por sua vez, faz questão de lembrar “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”, assumindo “funções políticas, religiosas e outras”. Além das pinturas religiosas e suas “funções litúrgicas”, o

9 As condições de sua vigência residem, segundo o autor, na existência de “um público interessado, mecenas público ou privado, artistas, críticos de arte, museus de arte, academias, escolas de arte, e assim por diante” (GELL, 2018, p.32).

10 Essas instituições respondem a aspectos religiosos, políticos, de parentesco, de subsistência, de trocas etc. (GELL, 2018, p. 26).

11 Entre essas reações, Gell destaca o medo, o desejo, a reverência e o fascínio (GELL, 2018, p. 30).

antropólogo faz menção a usos implicados na estatutária e na retratística, ao indicar que elas “dignificam espaços públicos e soberanos”, respondendo, portanto, a incumbências exteriores aos seus meios expressivos.

No entanto, embora a arte, enquanto instituição calcada em preceitos estéticos, frequentemente subsuma as funções originárias de objetos produzidos com propósitos específicos, ela mesma se vê reapropriada e mobilizada como campo de produção de “repositórios de valor no mercado de arte internacional” (MORPHY, 1994, p. 651), participando assim de outras finalidades, outros rituais – o que inclui a sua instrumentalização como emblema de distinção e poder, conforme a abordagem bourdiana. A propósito dessas e de outras “funções práticas”, Gell (2001, p.189) constata que a arte se encontra sempre vinculada às “concepções locais acerca do mundo e da maneira como os seres humanos podem interferir em seu funcionamento” – compreensão intercultural válida para os contextos ocidentais e não ocidentais. Inexistiria, desse modo, um “fora” da função. Logo, das perspectivas arroladas por Morphy, quem sabe apenas a funcionalidade, curiosamente a mais exorcizada das perspectivas “remanescentes” da produção não ocidental, possa ser tomada como ponto de contato da nossa arte com a arte produzida pelo Outro cultural.

Se for verdade que a defesa da ausência de função, na arte, resta insustentável, caberia, em vez de seguirmos negando ou buscando conter (em termos interpretativos e analíticos) a instrumentalização das obras artísticas ocidentais, nos liberarmos para imaginar outros usos, outras agências cabíveis a elas, para além das de cunho mercadológico e distintivo,¹² e também das de caráter religioso e magnificente.¹³ Acreditamos que tal busca possa se beneficiar da intersecção dessa arte, a nossa, com imaginários e agenciamentos materiais extraocidentais. É nessa direção, aliás, que o “contexto antropológico intercultural” se revela útil aos nossos intentos.

Articulado às considerações de Gell sobre a capacidade agentiva de índices materiais não ocidentais, a abordagem “intercultural” aqui proposta também se apoia,

12 Cumpre considerar, todavia, a coexistência de diferentes sistemas de arte, configuração que inclui circuitos alternativos localizados para além dos limites institucionais e dos lugares privilegiados de exibição e consumo de bens artísticos. Nosso enfoque, porém, recai sobre o circuito institucionalizado e consagrado da arte, com vistas a problematizá-lo.

13 A dimensão útil da arte vem sendo postulada, entre outros, por artistas contemporâneas como Tânia Bru-guera. No segundo semestre de 2019, seu trabalho em curso *Escola de Arte Útil* (2013-) integrou a exposição “Somos muit+s: experimentos sobre coletividade”, na Pinacoteca de São Paulo. O conceito de “arte útil” é defendido por ela nos seguintes termos: “Fazer arte não é estar numa galeria e vender; fazer arte é comunicar-se com o povo e ser parte de um movimento social, uma ferramenta que pode trazer um imaginário na mente das pessoas para que imaginem a si mesmos e às circunstâncias como diferentes, como um treinamento para quando essas situações, de fato, mudarem”. (texto de parede)

ainda que indiretamente, na história da arte recente, relativa à produção artística contemporânea. No Brasil, importantes precedentes para pensarmos os agenciamentos com propósitos excedentes à arte em si mesma podem ser encontrados na vertente que articula arte e ativismo, também identificada pelo termo “ativismo”. No panorama histórico nacional, seus iniciadores situam-se na chamada “arte conceitual brasileira”. Vigente entre fins dos anos 1960 e a década de 1970, ela se distingue por fundir pesquisas de linguagem (e indagações sobre o conceito de arte) com gestos declaradamente políticos, com destaque para ações protagonizadas por figuras como Cildo Meireles e Artur Barrio.¹⁴ (É possível afirmar que, décadas antes, artistas como Flávio de Carvalho, com suas *Experiências*, já vinham experimentando tal intersecção.)

Representativas do que, hoje, entendemos por arte contemporânea, as pesquisas e trabalhos desses artistas tensionam a especificidade do estético e o respectivo sistema de finalidades próprios da trajetória da arte ocidental, identificado no pensamento do filósofo Immanuel Kant com um paradoxo, a saber, o da “finalidade sem fim”.¹⁵ Privilegiando os propósitos internos à arte – ou seja, as relações endógenas estabelecidas entre as partes constitutivas da obra autônoma, assim como a sua analogia com a natureza e sua beleza desinteressada –, a matriz kantiana relega ao segundo plano os propósitos externos a ela, ligados à vida prática, que abrangem o seu valor, sua utilidade, seus objetivos e seus efeitos no mundo (TROMBETTA, 2018, p.172). Essa relegação, contudo, passa a ser questionada no contexto artístico do pós-guerra, mediante a crescente incorporação, pelas experiências dos artistas, desses aspectos exógenos, sustentados por eles como dimensão constitutiva de suas estratégias.

3 Zona de contágio interpretativo

Explicitadas essas problemáticas oriundas do cotejamento entre regimes de produção e interpretação distintos, entendemos ter à nossa disposição, agora, uma espécie de “zona de contágio interpretativo”, no interior da qual pretendemos fazer transitar uma obra representativa da produção artística contemporânea ocidental, passível de

14 Para uma análise detalhada da *Situação T/T, I*, ação desenvolvida por Artur Barrio a partir de suas “trouxas ensanguentadas”, em Belo Horizonte, no ano de 1970, ver: MESQUITA, André. *Esperar não é saber: a arte entre o silêncio e a evidência*. São Paulo: Edição do autor, 2015. Sobre as relações entre arte e ativismo, ver, do mesmo autor: *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.

15 Presente na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), de Kant, o paradoxo da “finalidade sem fim” propõe, grosso modo, que se, por um lado, a obra de arte possui inevitavelmente uma finalidade, uma vez que produzida pela intenção e esforço humanos, por outro, ela é também sem fim, já que se pretende análoga à natureza, cuja beleza é desinteressada, ou seja, bela em si mesma. (Agradeço pela contribuição do pesquisador e interlocutor Cayo Honorato na elucidação deste quesito.)

ser abordada pelo viés do regime estético, ao menos inicialmente. A obra em questão é *Spider* [Aranha] (1996), escultura monumental em bronze, de autoria da artista Louise Bourgeois, instalada no parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo, mais precisamente sob uma porção de sua ampla marquise, numa sala de vidro do Museu de Arte Moderna – MAM-SP.¹⁶ Eloquentemente voltada para seu lado externo, a obra encontra-se numa interface entre o museu – com sua vocação para a guarda, conservação e comunicação da coleção de arte – e a marquise – com seus usos relacionados ao lazer e às diversas práticas sociais e culturais exercidas pelos frequentadores do parque.

Faz parte do itinerário sugerido à *Aranha* revisitarmos, juntos, as condições demarcadas pela filosofia estética para que a obra artística seja percebida pela ótica do regime homônimo, tendo em vista que tal perspectiva é plausível e oportuna, pelo menos por ora, para a observação da obra por nós destacada. Tais condições reaparecem, neste momento, quando nos lembramos da exigência de que, em tal regime, a obra assumira uma autorreflexividade suficientemente esquivada à mera veiculação de mensagens predeterminadas, à imitação de padrões finalísticos, à ordenação da vida em comum e à hierarquização de motivos e gêneros – finalidades essas pertencentes a regimes tidos como estranhos ao “estético”. Podemos afirmar, com alguma segurança, que a *Aranha* de Bourgeois passa ao largo desses “contra-atributos” estéticos, pois que, enquanto obra de arte autônoma, não se ocupa de nada mais do que provocar em seus fruidores efeitos de ordem estética e interpretativa, afetando-os e instigando-os a produzir, eles mesmos, significados a partir de sua presença escultórica e de suas características materiais e simbólicas.

Mesmo que se reivindique o caráter autobiográfico da obra dessa artista em particular – produção reconhecidamente ligada a suas questões e dilemas existenciais¹⁷ –, ainda assim isso não justifica qualquer exigência de que os públicos da *Aranha* devam utilizar o parâmetro biográfico em suas experiências de fruição e atribuição de sentidos a ela. Nesse caso, e sob a ótica em questão, cumpriria defender que a obra artística não está a serviço de qualquer outra coisa senão da própria presentificação diante de seus públicos, convidando-os a percebê-la, senti-la, pensá-la e a atribuir sentidos à sua materialidade e presença singulares. Algo que encontra eco na formulação já citada de

16 A obra pertence, desde 1997, à coleção do Instituto Itaú Cultural, que a adquiriu após sua participação na 23ª Bienal de São Paulo (1996). Na sequência de sua aquisição, ela foi levada ao MAM-SP mediante contrato de comodato com o museu, cuja vigência se encerrou no fim de 2018. A partir desse ponto, designaremos a obra apenas como *Aranha*, inclusive como forma de favorecer nossa argumentação.

17 Sobre suas “aranhas”, a artista costumava dizer: “Minhas aranhas são uma ode à minha mãe”. Outras obras, em compensação, repercutem o papel abusivo do pai.

Rancière, referente a “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”, modo este que, recorrendo a outro texto do filósofo, “exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos” (RANCIÈRE, 2012, p.25).

Mas nosso intuito, aqui, é tentar fazer com que a *Aranha* seja interpretada (e mobilizada) em outro registro de leitura e compreensão, assumidamente alheio ao regime estético e aos seus critérios de autonomia, em função dos quais diz-se que “a forma é experimentada por si mesma”. Valemo-nos, para este exercício, de uma proposição emprestada de Nicholas Thomas – inicialmente por Gell e agora por nós –, a respeito da migração de “artefatos” não ocidentais para o contexto institucional de arte. Em nosso caso, entretanto, o caminho será inverso, uma vez que a presente busca é por abordar uma obra artística usando instrumentos mais familiares ao universo dos “artefatos” do que ao das obras propriamente ditas, desse modo, externos ao regime que filosoficamente lhes confere legibilidade e pertinência. Segundo a proposição de Thomas, passível de ser usada em chave reversa, “os objetos são ‘promíscuos’ e podem mover-se livremente entre domínios culturais/transacionais sem ser essencialmente comprometidos”. Interessamos testar essa moção com base na ideia de que os objetos, independentemente do seu estatuto, “não têm nenhuma essência, só uma gama ilimitada de potencialidades” (GELL, 2001, p.190).

Procuraremos, desse modo, derivar outras potencialidades da *Aranha*, baseando-nos num experimento curatorial coordenado por Ana Maria Maia, no âmbito da exposição “A marquise, o MAM e nós no meio”, realizada “entre” o museu e a marquise, de maio a agosto de 2018, que tomou a referida obra como um de seus principais motes para a produção de “passagens” entre esses ambientes. Com o presente exercício não pretendemos sugerir que as preocupações da curadora, ao desenvolver o projeto em questão, fossem coincidentes às nossas, no que diz respeito às funções da arte e ao confronto (ou paralelismo) com outros regimes artísticos, ainda que dessa aproximação emergja certa disposição análoga, como veremos.

De saída, chama-nos atenção que em sua primeira referência à *Aranha*, no texto curatorial que abre o catálogo da mostra, a obra seja designada como “um ponto de encontros na marquise”, indicando uma função que extrapola (e profana?) sua dimensão estética. Somos informados, além disso, de que ela é “residente daquele espaço” há duas décadas, permanecendo no interior de uma enorme vitrine construída especialmente para protegê-la e exibi-la aos frequentadores do parque, em particular da marquise, para onde a escultura está voltada. Outro elemento digno de nota é que Maia, comentando aspectos da presença da *Aranha* nesse ambiente, afirma que a mesma “tem caris-

ma”, indo mais longe ao dizer que, “como boa produtora de teias”, ela “tem cativado elos de proximidade” entre aqueles que usufruem desse espaço público (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018, p.18). Em tais asserções fica patente a aposta de Maia na função agentiva dessa obra de arte, sugerindo um tipo de deslocamento conceitual (entre regimes da arte) afim aos nossos propósitos.

Mas antes de nos determos nessa função, observemos um pouco mais de perto o contexto onde se insere a *Aranha*. Sua “morada”, desde o início do ano de 1997 até pelo menos fins de 2018,¹⁸ foi o vão livre da arquitetura modernista de Oscar Niemeyer, inaugurada em 1954.¹⁹ Vale destacar que o partido original da marquise respondia à necessidade de conectar os pavilhões construídos no parque Ibirapuera, no mesmo período, protegendo das intempéries as pessoas que transitassem entre eles. Ao longo do tempo, contudo, seu uso foi visivelmente alargado, em virtude do vão passar a atrair e acolher pessoas e grupos provindos de diferentes porções da cidade e de suas periferias.²⁰ No caso dos indivíduos e coletividades que elegem a marquise como lugar de usufruto, esta adquire um sentido bem mais amplo do que o de sua proposta inicial – ainda que a espacialidade generosa e sinuosa da cobertura já trouxesse em sua gênese a possibilidade de outros usos.²¹ Nesse espaço público ressignificado, é comum nos depararmos com iniciativas espontâneas de grupos que ali realizam ensaios abertos, rodas de *break*, práticas esportivas, oficinas, desfiles, assembleias e rolezinhos, configurando-se, segundo Maia, como um “verdadeiro laboratório no espaço contíguo ao museu” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018, p.18).

Portanto, ao imaginar um projeto curatorial para o MAM-SP – instalado sob a marquise desde 1969 –, Maia adotaria como critério orientador a premissa de que “o extracampo importa tanto quanto o que se vê”. Nesse enunciado subjaz o reconhecimento da curadora de que o museu goza de um nível de legitimidade e visibilidade que não encontra correspondência na marquise e nas práticas que ali se desenvolvem, ao contrário, refletindo uma assimetria que a exposição pretendeu enfrentar a seu modo. Contando com a *Aranha* para um experimento de caráter sociológico, deu-se vãs ao “desejo de atuar levantando ‘nós’”,²² com vistas a ensaiar “uma ponte viável entre a

18 Em dezembro de 2018 teve início um projeto de itinerância da obra por diferentes instituições brasileiras.

19 A edificação da marquise integrou a construção de um amplo conjunto arquitetônico no parque Ibirapuera, por ocasião das celebrações do Quarto Centenário de São Paulo.

20 Esse expressivo afluxo se dá a despeito do difícil acesso ao parque, particularmente para as pessoas que vivem nas franjas da cidade e se locomovem de transporte público.

21 Sobre essa virtualidade da marquise, agradeço às ponderações da arquiteta Marta Bogéa.

22 “Nós”, no projeto em discussão, tem a dupla acepção de coletividade e laço.

marquise e o museu, ou melhor, entre as pessoas que neles transitam, a despeito dos aparatos e culturas sutis de segregação” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018, p.15, 20).

Buscou-se conceber, nesse sentido, mecanismos expositivos favoráveis a transportes e intercâmbios entre esses ambientes-agentes-códigos, de forma que a operação se desse “nem dentro nem fora, mas no intervalo que contempla ambos”, daí o papel-chave exercido pelas linhas e nós das teias virtuais favorecidas por essa “obra-ser”. Para isso, a curadora se associou ao Educativo MAM²³ e, além dele, com O grupo inteiro,²⁴ que atua nas intersecções entre arquitetura, curadoria, *design* e prática artística – sendo que os dois grupos acabaram por se tornar cocuradores do projeto. O envolvimento desses atores, que traziam repertórios e ferramentas complementares aos de Maia, permitiu que se lançasse mão de abordagens propícias à constituição de uma narrativa heterogênea, formada pela articulação entre obras do acervo do museu e contribuições de coletividades atuantes na marquise, educadores, artistas e museólogos, além da curadoria e da arquitetura.



Fotografia 1 - Louise Bourgeois, *Spider* [Aranha] (1996), com O grupo Inteiro e Educativo MAM, *Teia* (2018)

²³ Em 2018, o quadro do Educativo MAM era formado por: Daina Leyton, José Ricardo Perez, Jorge Augusto de Oliveira, Maria Iracy Ferreira Costa, Barbara Ganizev Jimenez, Fernanda Vargas Zardo, Gregório Ferreira Contreras Sanches, Laysa Elias Diniz, Leonardo Barbosa Castilho e Mirela Agostinho Estelles.

²⁴ Formado por Carol Tonetti, Cláudio Bueno, Ligia Nobre e Vitor Cesar.

Eleita, desde os primórdios do projeto, como agenciadora desse “trânsito de dentro para fora e vice-versa” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2018, p.18), a *Aranha* curiosamente esteve ausente do seu recinto durante quase todo o período da mostra, em função de um processo de restauro pelo qual a peça precisou passar,²⁵ e cujo cronograma de execução se mostrou desarticulado dos planos de “A marquise, o MAM e nós no meio” (2018). Tomemos, todavia, esse descompasso como mais um pretexto para nosso exercício interpretativo, baseados numa ideia corrente que nos permite inferir sobre a agência da *Aranha* no contexto em questão. Considerando que a “obra de arte tem vida própria” – lugar comum no discurso em torno da arte, mas que poucas vezes é tomado em sentido literal – verifiquemos essa condição à luz de formulações presentes no ensaio de Marcel Mauss (2003) em torno do “regime da dádiva” cultivado, entre outras, por sociedades melanésias.

A despeito da possível conotação metafórica dos comentários de Maia sobre a condição e os movimentos da *Aranha*, parece-nos plausível tomá-los em sentido direto e operativo. Se, por um lado, cabe conceber a obra em sentido poético e imaginário – a ponto de fantasiarmos acerca de suas peripécias sob a marquise –, por outro, é possível assumir tal situação em termos literais. Essa opção se mostra plausível quando aproximamos os comentários da curadora do argumento aqui desenvolvido em torno das funções da arte e das relações sociais que ela pode agenciar e mediar, particularmente no caso dos exemplares não ocidentais. Aqui, ressoa novamente uma propriedade já comentada por Rancière (2005, p.28), enquanto atributo alheio ao regime estético, referente a algo que o filósofo tende a ver como anacrônico no campo da arte, mas que, sobrevivendo, faz com que obras possam desempenhar o papel de “seres”, cuja eficácia encontra-se nos “usos que têm e [n]os efeitos que induzem”, repondo algo que supostamente teria sido superado pela modernidade.²⁶

Nessa forma de existir e atuar, a obra corresponderia a uma espécie de “indivíduo”, ou “quase sujeito”, solicitando-nos critérios interpretativos que, assim nos parece, podem ser encontrados em Mauss, com o fito de especularmos sobre a atuação da *Aranha* no projeto expositivo em questão. Ao se debruçar sobre o sistema de trocas concretizado pelo *potlatch*, o antropólogo e jurista nos coloca a par de uma forma tácita

25 Em entrevista com Maia em outubro de 2019, a curadora comenta que a *Aranha* “tinha ido passear nos Estados Unidos”, logo após uma ocorrência envolvendo-a, durante a exposição “Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos”, realizada na Oca, de maio a agosto de 2017. O “passeio” deveu-se a um incidente com a obra na exposição, cuja estrutura em bronze cedeu parcialmente, exigindo que ela fosse levada à instituição que cuida do legado da artista, em Nova York, para ser restaurada.

26 Para uma abordagem em torno da sobrevivência, na arte, de aspectos considerados arcaicos, ver: DIDI-HUBERMAN, 2013.

de contrato, um “vínculo jurídico”, cujo principal dispositivo modeliza dinâmicas de intercâmbio distribuídas no tempo, entre diferentes comunidades, nas quais a oferta de presentes pressupõe a sua ulterior retribuição (MAUSS, 2003, p.200).

Nosso interesse, aqui, recai menos na lógica em si de funcionamento dessa complexa instituição social do que no estatuto que assumem as coisas, os índices materiais, no transcurso dos atos de doação e retribuição. Reportamo-nos ao entendimento de Mauss (2003, p.200, 242) de que, em tal prática, “a coisa dada não é uma coisa inerte”. Animadas por uma força ou “virtude especial” de difícil sondagem, as coisas dadas tendem a fazer com que tal força (correspondente à alma nelas implicadas) retorne ao seu “lar de origem”, tempos depois, sob a forma de outros presentes, outras dádivas. Nesse movimento similar ao de um bumerangue, as coisas e suas forças circulam e medeiam vínculos espirituais e relações sociais, atuando elas mesmas como geradoras de conexões.

São justamente os transportes e relações mediados pela “coisa” que procuramos divisar nas atividades da *Aranha*, ora considerada pela ótica maussiana. Distante de qualquer inércia, essa obra e seu “uso” por Maia e seus colaboradores dão a ver uma dinamicidade em certo sentido correspondente à que se observa no *potlatch*, não tanto em referência a suas trocas, mas em alusão à incorporação de uma força pelo objeto, capaz de deflagrar determinadas situações – que apesar de não envolver trocas materiais, possibilitam intercâmbios de ordem social e simbólica.

No *potlatch*, os dons ofertados por determinada comunidade geram um compromisso compulsório, de retribuição futura, por parte daquela que fora presenteada, constituindo assim um tipo de liame inquebrantável entre esses grupos – sob a pena, em caso de negligência nas dádivas recompensatórias, de humilhação e inferiorização da comunidade pouco dadivosa. Já no caso da *Aranha*, os intercâmbios por ela ensejados correm à revelia de um “contrato”, revelando-se muito mais tênues e difusos. Aliás, talvez fosse mais pertinente chamá-los de “afetações recíprocas” entre os frequentadores do museu e os da marquise, uma vez que suas interações não envolvem dons, e sim presenças, expressividades e receptividades mais ou menos partilhadas. O que haveria de comum entre o *potlatch* e a agência da *Aranha* é, portanto, a força incorporada pelo “objeto”, capaz de deflagrar situações favoráveis ao exercício da alteridade.

Se no relato de Mauss essa força equivale à alma, no nosso exercício interpretativo ela condiz ao desejo, à vontade de transpor fronteiras entre territórios e entre comunidades. Para isso, Maia, Educativo MAM e O grupo inteiro se valeriam, ainda, de uma constatação tão elementar quanto decisiva: o museu e a marquise compartilham o

mesmo teto e o mesmo chão. Cabia, portanto, promover aproximações e misturas sobre um mesmo solo e sob o mesmo teto, intermediadas pelos movimentos da habitante daquele trecho intermediário. Parafraseando Mauss (2003, p.212),

trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas [os desejos] nas coisas [nas obras], misturam-se as coisas [as obras] nas almas [nos desejos]. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas e as coisas [as obras] misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam...

Investida de desejo, a *Aranha* foi mobilizada e mobilizou-se para produzir travessias e misturas entre o MAM e a marquise, funcionando simultaneamente em diferentes registros: (a) como obra de arte autônoma, (b) como ponto de encontro, (c) como produtora de teias e, também, (d) como corpo temporariamente ausente. É em sua polissemia, aliás, que essa obra tem o poder de facultar passagens através de ambientes-agentes-códigos distintos. Na condição de vetor múltiplo, ela propicia novas saídas e entradas, de uma esfera a outra, em mão dupla.

A propósito disso, parece ter sido justamente na desarticulação do cronograma de seu restauro com o período da exposição que a *Aranha* acabou por deixar aquele espaço intervalar vago e, ao mesmo tempo, pleno de possibilidades de novas ocupações.²⁷ Sua ausência, portanto, se revelaria tão eloquente quanto a sua presença, na medida em que promoveu certa indistinção entre o que é museu e o que é marquise. As teias foram tecidas, em última instância, por aqueles que, colocando-se no lugar originalmente destinado à obra, performaram suas práticas num local tornado potentemente ambíguo. Museu ou marquise? Museu e marquise.

Há dez dias do encerramento da exposição, por decisão da direção do museu, a *Aranha* foi reinstalada em seu recinto,²⁸ evocando com sua recente e breve presença na mostra as teias ali tecidas por seus pares humanos.²⁹ Esse retorno físico-espacial, ao

27 A esse respeito, ocorre-nos a ideia de “vazio-pleno”, termo cunhado pela artista Lygia Clark, posteriormente trabalhado por Suely Rolnik, que tomamos emprestado para pensar nas possibilidades abertas pelo vazio. Entre as ocupações da sala de vidro ensejadas pela ausência da *Aranha*, contam-se encontros mediados, performances e a peça de dança-teatro *Quando Quebra Queima* (2016-), da ColetivA Ocupação, além da montagem do *Café Educativo* (2007-), proposição do artista Jorge Menna Barreto em colaboração com o Educativo MAM, e da instalação do diagrama de grandes dimensões *Teia* (2018), d'O grupo inteiro, também em conjunto com o Educativo MAM.

28 Na entrevista, Maia comenta que a decisão inicial pretendia desativar a parte da exposição e de sua programação que ocupava o recinto, para que apenas a *Aranha* permanecesse exposta, ao que a curadora se contrapôs, conseguindo manter parte do conjunto expositivo em convivência com a obra em questão.

29 Identificada no catálogo da exposição como “Aranha, costureira aposentada”, ela deixaria registrado numa das páginas: “Estive fora por um tempo. Era preciso. Jardim, Oca, Nova York, Barra Funda. De regresso, fui recebida com uma linda homenagem. Como de costume, meus admiradores vieram me ver. Mesmo na minha ausência, eles dançaram, jogaram e desfilaram para mim. Fizeram reuniões para me celebrar. Sinto ter perdido

mesmo tempo que corporifica e simboliza os intercâmbios sociais ensaiados na duração e ambiência proporcionadas por “A marquise, o MAM e nós no meio”, provoca a pensar noutro retorno, este em chave mais abrangente, cuja natureza podemos designar por “arqueológica”. Encarnando o papel de agente de mediações – entre espaços, entre pessoas, entre práticas, entre códigos, entre interesses, entre classes etc. –, a *Aranha* acumula em seu corpo escultórico estratos correspondentes a distintos regimes da arte, a princípio incompatíveis. Ao materializar essas camadas, ela repõe e “atualiza” anacronismos, confrontando o regime estético.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- CHARBONNIER, Georges. *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas, SP: Papirus, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta – Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.
- GELL, Alfred. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas” Pp. 175-191 em **Arte e Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, 2001.
- _____. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MORPHY, Howard. “The Anthropology of Art” Pp. 648-685 em **Companion Encyclopedia of Anthropology**, editado por T. Ingold. Londres/New York: Routledge, 1994.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *A marquise, o MAM e nós no meio*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- _____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- TROMBETTA, Gerson Luís. “É possível haver arte sem fim?” Pp. 171-179 em **dois pontos: Revista dos Departamentos de Filosofia da Universidade Federal do Paraná e da Universidade Federal de São Carlos**, Curitiba, São Carlos, volume 15, número 2, setembro de 2018.

essa festa, mas agora me alegra estar em companhia dos seus rastros. Adoro receber em casa” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO 2018, p.158).

Mediated Transport: Social Relations Agenciated by Non-Western Material Indices and Art Works

Abstract: In attention to the differences observed between production and fruition regimes of art works and non-Western material traces, this text establishes intercultural connections regarding social relations mediated by things. On this purpose, collates the aesthetic regime with critical considerations about the autonomy of the art work in modernity, and the correlated purge of its functional dimension. The self-centered character of art is thus confronted with the agentive function inherent in the material universe cultivated by original societies. From this exercise an interpretive contagion zone is derived, in which a representative work of contemporary artistic production transits.

Key words: Agentive function; Anthropology of art; Contemporary art.

Recebido em 29 de janeiro de 2020

Aprovado em 23 de março de 2020