



DA CAVERNA AO LIQUIDIFICADOR: O ANIMAL NO PROCESSO E EXECUÇÃO DE OBRAS ARTÍSTICAS

FROM THE CAVE TO THE BLENDER: THE ANIMAL IN THE PROCESS AND EXECUTION OF ARTISTIC WORKS

Giovana Narvaes Guedesⁱ
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Rebeca Lenize Stummⁱⁱ
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

RESUMO

Este artigo reflete sobre a forma como artistas visuais incluem animais em suas produções poéticas. Para tanto, foi feita uma busca na história da arte, com o objetivo de levantar questionamentos críticos-reflexivos sobre a ética no processo artístico, envolvendo animais. Considerando que a responsabilização enquanto moradores do planeta Terra é um assunto emergente no século 21, a arte não se exime de sua responsabilidade para com o assunto. Esta análise se dá a partir de uma reflexão que considera as mudanças de posicionamentos dos artistas e do público para com os animais nas diferentes obras analisadas.

PALAVRAS-CHAVE

Artes visuais. Processo artístico. Animais.

ABSTRACT

This article reflects on the way visual artists include animals in their poetic productions. To this end, a search was also made in art history, with the aim of raising critical-reflexive questions about ethics in the artistic process involving animals. Considering that responsibility as residents of planet Earth is an emerging issue in the 21st century, art does not exempt itself from its responsibility towards the subject. This analysis is based on a reflection that considers the changing positions of artists and the public towards animals in different proven works.

KEYWORDS

Visual arts. Artistic process. Animals.



O meio ambiente e a responsabilidade de cada indivíduo enquanto morador do planeta Terra são assuntos emergentes no século 21. A Arte, assim como qualquer área, não se exime de sua responsabilidade para com o assunto. Até mesmo porque o público já não permite que o artista construa um trabalho de modo alheio aos danos que esse pode gerar, cobrando mudanças e respostas quando considera que as obras são de alguma forma danosas para outros seres vivos. Assim sendo, embora o artista trabalhe há décadas com os animais, no contemporâneo o pensar ético, durante o processo e execução de trabalhos artísticos, torna-se de suma relevância durante o processo e execução das obras.

O animal na História

A relação da arte com os animais é tão antiga que remonta ao período Paleolítico, quando humanos encontravam formas naturais de pintar e/ou gravar animais em paredes rochosas. Berger (1980) propõe que os animais foram o primeiro tema usado na pintura, e, provavelmente, o sangue dos animais, a primeira tinta para construção de imagem. Conforme Giovanni Aloï (2011), até o Romantismo, a representação dos animais já não era mais alimentícia, mas divina. Os egípcios representavam nas artes alguns de seus deuses com cabeças de animais, como Horus, Anubis e Thot. Na Mitologia Grega, a combinação humana-animal também é presente em seres, como a Górgona, o Minotauro, a Esfinge, entre outros.

Somente em 1762, testemunhamos a primeira pintura que figura um animal como seu único e principal foco, *Whistlejacket*, por George Stubbs (1762), apresentada a seguir na Imagem 1. Pela primeira vez na história da arte, um animal é representado juntamente com seu nome. Anteriormente, estes estavam presentes como parte da paisagem, ou como um simbolismo, uma representação, não como o animal em si.



Imagem 1. George Stubbs: Whistlejacket, 1762. Óleo sobre tela. 292 x 246.4 cm. Fonte: (National Gallery of London)ⁱⁱⁱ

Com o advento da arte contemporânea, há uma mudança na forma de trabalho dos artistas, conforme afirma Cauquelin (2011, p. 149) “[...] hibridização, compenetração dos suportes e conteúdos, transvasamento, explosão e proliferação dos espaços de recepção, que são os traços comprovados da prática artística contemporânea[...]”. Diferentemente dos períodos anteriores, os artistas não trabalhavam mais apenas com a representação do animal através da pintura ou da escultura, e sim com o próprio animal, conforme Steve Baker (2000, p. 82, tradução nossa):

O animal pós-moderno está na galeria não como um significado ou um símbolo, mas em seu caráter urgente de coisa. O simbolismo é inevitavelmente antropomórfico, dando sentido ao animal, caracterizando-o em termos humanos e fazendo-o a uma distância segura. Este pode ser o papel fundamental do animal no pós-modernismo: demasiado próximo de funcionar como um símbolo, ele faz-se passar por uma realidade factual que resiste tanto à interpretação como à mediocridade.

Assim sendo, em 1934, os animais estreiam na galeria de arte. Philip Johnson’s realiza a instalação *America Can’t Have Housing*, no Museu de Arte Moderna em



Nova Iorque, com baratas. A partir deste momento, dezenas de obras que envolvem animais, icônicas para a história da arte, começam a surgir: “The Rainy Taxi” (1938); “Twelve Live Horses (untitled)” (1969); “I Like America and America Likes Me” (1974), retratado a seguir na Imagem 2; “I Do Not Know What It Is I am Like” (1986); “The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living” (1991)^{iv}; entre muitas outras.



Imagem 2. Joseph Beuys, I love America and America Loves me, 1974. Performance. West Broadway's René Block Gallery. Fonte: (Kids of Dada)^v

Consequentemente, chegando na arte contemporânea, quando se começa a trazer o animal vivo para dentro dos trabalhos, há um novo desafio a ser enfrentado pelo campo das artes visuais: a ética em relação à inclusão destes animais. Qual o limite para essa inclusão de seres vivos no processo artístico? Como definir até que ponto um trabalho é ético ou não?

Além do material

Os primeiros artistas a inserirem animais vivos nas galerias de arte optaram por usar animais considerados “pestes”, baratas no caso de *America Can't Have Housing* e lesmas no caso de “The Rainy Taxi”, de Salvador Dalí. Giovani Aloí (2011, p. 7, tradução nossa) considera essa escolha estratégica.



É interessante notar que os primeiros animais vivos a aparecerem no espaço da galeria pertenciam às categorias da “praga” ou do “comestível”, as categorias daqueles cujo assassinato é “não problematizado” pelas convenções da vida cotidiana.

Isto é, em 1934 e 1938, já havia um entendimento por parte dos artistas de que o uso de animais em seus trabalhos levantaria questões éticas para além da arte representativa, e assim optaram por uma opção segura: utilizar animais que a sociedade não se preocuparia em afetar seu bem-estar.

Ao falar sobre bem-estar animal dentro do campo das artes, é preciso, primeiramente, reconhecer que os animais, enquanto presentes em processos de poéticas visuais, não são materiais inanimados. Animais são seres sencientes, portanto capazes de sentir dor, e, quando incluídos em obras, precisam ter considerada sua capacidade de sofrer e sentir medo.

Se um ser sofre, não pode haver justificativa moral para deixar de levar em conta este sofrimento. Não importa a natureza do ser; o princípio da igual requer que seu sofrimento seja considerado da mesma maneira como o são os sofrimentos semelhantes – na medida em que comparações aproximadas possam ser feitas – de qualquer outro ser (SINGER, 2010, p. 14).

Em 1966, o artista norte-americano Richard Serra realizou a exposição *Animal Habitats Live and Stuffed*, composta por animais dentro de gaiolas espalhadas pela galeria. Alguns animais eram taxidermizados, outros estavam vivos, entre eles havia galinhas, pombas, hamsters e um porco. Em uma entrevista Serra admite que:

Eu usava tinta com certo desdém, com a atitude de que qualquer material era tão bom quanto qualquer material. E quando você descobrir que não está usando tinta por suas capacidades ilusionistas ou por sua refração de cores, mas como um material que é “vermelho”, você pode usar qualquer material igualmente relevante. Comecei a usar uma grande quantidade de materiais. Eu morava em Fiesoloe, nos arredores de Florença na época, e comecei a usar paus, pedras e peles. Fiz uma exposição inteira de 22 bichinhos vivos e empalhados (INTERVIEW..., 1993, tradução nossa).

Dessa forma, Serra demonstra em sua fala uma visão utilitarista em relação aos animais, ao colocar gravetos, pedras, tintas e animais na mesma categoria de materiais. Para ele, todos estes são materiais de trabalho que funcionam da mesma forma para construir sua poética.



Esta percepção é perigosa para os animais. Pois, seguindo esta lógica, o animal é tão passível de qualquer tipo de uso quanto qualquer material inanimado. Essa visão abre espaço para trabalhos como *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), reproduzido abaixo na Imagem 3. A obra de Damien Hirst consiste em um tubarão imerso em formaldeído dentro de uma grande caixa de vidro. O tubarão-tigre está centralizado no espaço com a boca aberta e os dentes à mostra, em uma eterna posição de ameaça. O animal em questão teve sua morte encomendada por Hirst para ser utilizado no trabalho.



Imagem 3. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1992. Vidro, aço pintado, silicone, monofilamento, tubarão e solução de formaldeído, 217 x 542 x 180 cm. Coleção particular.^{vi}

Uma visão utilitária também pode levar o artista a provocar o próprio público a matar o animal, tal como a exposição *Eyegoblack* (2000). O trabalho de Marco Evaristti consistia em oito peixes dourados dentro de liquidificadores, e os espectadores eram convidados a ligá-los. Embora o artista não tenha participado diretamente da morte dos animais, fica claro que não teve preocupação com a vida dos peixes, os deixando à mercê do público. Dois dos animais foram mortos quando espectadores ligaram os aparelhos. Com a repercussão negativa da obra, houve interferência policial que exigiu que Peter Meyer, diretor do museu que recebia a exposição, desconectasse os liquidificadores da energia elétrica, mas ele se negou. Meyer



então recebeu uma multa de 2.000 coroas dinamarquesas. Este novamente negou-se a pagar a multa como forma de protesto pela liberdade artística. Então, a liberdade artística está acima da vida animal? Novamente, nos deparamos com ideias especistas no campo artístico, em que seres humanos são superiores aos animais e, portanto, possuem álibi para matá-los e subjugar-los em nome de suas atividades.

Quando artistas matam animais para realização de trabalhos ou envolvem o público na morte, é suposto que não o façam pelo prazer da barbárie, e sim pela proposta conceitual da obra. No entanto, por qual razão alguns artistas sentem a necessidade de tirar a vida de seres vivos para a realização de trabalhos? Uma possibilidade é a ideia da arte contemporânea de criar uma arte que traga algo novo e surpreendente. Thierry De Duve (2003) afirma que o modelo Bauhaus de ensino, que negava a imitação e enaltecia a criatividade e a inovação, tem como consequência provocar nos artistas a necessidade de criar inovações em quantidade para se diferenciar no mercado de arte. Essa necessidade de desenvolver um trabalho inovador, que imprima esta concepção de criatividade e inovação, pode-se aplicar ao trabalho de Hirst, por exemplo. Para a obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991), o artista queria especificamente um tubarão “grande o suficiente para comer você” (BARBER, 2003).

Contemporâneo

Considerando que o uso de animais para realização de obras já é uma realidade na arte, assim como a discussão dos direitos dos animais na sociedade contemporânea, é importante reconhecer a responsabilidade que é imposta aos artistas diante da realização desse tipo de obra.

Em 2004, o artista Rodrigo Braga realizou o trabalho *Fantasia de Compensação*, em que criou uma série de fotografias as quais demonstravam o processo de uma “cirurgia” que unia partes de um cachorro ao seu próprio corpo. A obra, a qual unia fotografia e manipulação digital, gerou grande polêmica entre o público, que acusava o artista de insanidade e maus-tratos ao animal. Foi necessário que Braga gerasse uma nota de esclarecimento acerca do trabalho, explicando que o cachorro presente



na fotografia foi eutanasiado como procedimento padrão de controle de doenças transmissíveis pelo Centro de Vigilância Ambiental da Prefeitura do Recife. O fotógrafo recebera autorização formal para uso do corpo do animal para realização do processo artístico após as autoridades realizarem a eutanásia.

Durante a 10ª Bienal do Mercosul, realizada em Porto Alegre (RS), de 24 de outubro a 6 de dezembro de 2015, foi feita uma releitura da obra *Tropicália*, de Hélio Oiticica. Para reconstrução do trabalho, foram colocados dois papagaios-verdadeiros dentro do espaço da instalação. A obra gerou muitas críticas do público, além de um protesto de ativistas dos direitos dos animais no local em frente ao trabalho. As críticas partiam de as aves serem apresentadas aos espectadores engaioladas, mesmo sendo animais silvestres, além de estarem submetidas ao estresse do alto movimento de espectadores e da música elevada devido aos shows que aconteciam no local. Poucos dias após o início da exposição, os animais foram retirados por ordem judicial devido à constatação de maus-tratos.

Assim sendo, podemos observar que os espectadores esperam que os artistas ajam de forma ética para com os animais e irão cobrá-los quando acreditarem que agiram de forma oposta. Desse modo, percebemos a importância da responsabilização ética do artista na sua produção que envolva animais no período contemporâneo. “O princípio básico da igualdade não requer tratamento igual ou idêntico, mas sim igual consideração” (SINGER, 2010, p. 5).



Referências

ALOI, Giovanni. **Art and animals**. Bloomsbury Publishing, 2011.

BARBER, Lynn. Bleeding Art. **Observer**, 20 Apr. 2003. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/apr/20/thesaatchigallery.art6>. Acesso em: 2 dez. 2023.

BAKER, Steve. **Picturing the beast**: Animals, identity, and representation. University of Illinois Press, 2001.

BAKER, Steve. **Postmodern Animal**. Reaktion Books, 2000.

BERGER, John. **About Looking**. London: Writers and Reader Publishing Cooperative, 1980

LIQUIDISING **Goldfish ‘not a crime’**. BBC News, 19 May 2003. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/3040891.stm#:~:text=An%20art%20display%20which%20invited,o n%22%20button%20if%20they%20wanted>. Acesso em: 5 dez. 2023.

CAUQUELIN, Anne. **No ângulo dos mundos possíveis**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude - e além. In: **Arte & Ensaios**, v. 10, n. 10, p. 92-105, 2003. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n10>.

INTERVIEW: Richard Serra by David Seidner. **Bomb Magazine**, Winter 1993. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/richard-serra/>. Acesso em: 2 dez. 2023.

SINGER, Peter. **Libertação animal**: o clássico definitivo sobre o movimento pelos direitos dos animais. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ⁱ Mestranda em Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal De Santa Maria, (UFSM). Bacharel/a em Artes Visuais na mesma instituição. Av. Roraima nº 1000 Cidade Universitária Bairro - Camobi, Santa Maria - RS, 97105-900. E-mail: giovanaguedes998@gmail.com Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2339972346325143>. Santa Maria, Brasil

ⁱⁱ Professora no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, (UFSM). Bacharel/a em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Universidade Federal de Santa Maria. Av. Roraima nº 1000 Cidade Universitária Bairro - Camobi, Santa Maria - RS, 97105-900. Email: rebeca.stumm@ufsm.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-16833432> Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/2180723274611305> Santa Maria, Brasil.

ⁱⁱⁱ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/george-stubbs-whistlejacket>. Acesso em: 30 de mai. 2024

^{iv} ALOI, Giovanni. **Art and animals**. Bloomsbury Publishing, 2011.

^v Disponível em: <https://www.kidsofdada.com/blogs/magazine/35963521-joseph-beuys-i-like-america-and-america-likes-me>. Acesso em: 30 de mai. 2024

^{vi} Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/art-bites-damien-hirst-sharks-2449572>. Acesso em 30 de mai. 2024