

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Milena Regina Duarte Corrêa

A PRESENÇA DA NATUREZA-MORTA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Santa Maria, RS
2020

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

Milena Regina Duarte Corrêa

A PRESENÇA DA NATUREZA-MORTA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Santa Maria, RS
2020

Milena Regina Duarte Corrêa

A PRESENÇA DA NATUREZA-MORTA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientador: Prof. Dr. Lutiére Dalla Valle
Coorientador: Prof. Dr. Altamir Moreira

Santa Maria, RS
2020

Corrêa, Milena Regina Duarte
A presença da natureza-morta na Arte Contemporânea /
Milena Regina Duarte Corrêa.- 2020.
113 p.; 30 cm

Orientador: Lutiére Dalla Valle
Coorientador: Altamir Moreira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2020

1. Arte Contemporânea 2. Arte e Cultura 3. Presença 4.
Natureza-Morta I. Dalla Valle, Lutiére II. Moreira,
Altamir III. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

© 2020

Todos os direitos autorais reservados a Milena Regina Duarte Corrêa. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

Endereço: Av. João Machado Soares, 1240. Bloco: C4, apto: 432. Bairro Camobi/ Santa Maria - RS. CEP: 97110-000.

Telefone: (55) 984151435

E-mail: milenadc27@gmail.com

Milena Regina Duarte Corrêa

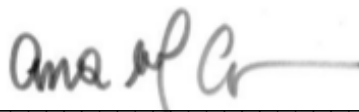
A PRESENÇA DA NATUREZA-MORTA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Artes Visuais**.

Lutiere Dalla Valle, Dr. (UFSM)
(Orientador)

Altamir Moreira, Dr. (UFSM)
(Coorientador)

Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi, Dra. (UFSM)



Ana Maria Albani de Carvalho, Dra. (UFRGS) - Parecer

Santa Maria, RS
2020

AGRADECIMENTOS

Primeiramente ao sustento, ao amparo, ao cuidado, à energia e ao bom ânimo que me acompanhou nesse trajeto. Só pode ter vindo dos céus. Sou grata pela paz e fé que me envolveu durante todos esses dias de trabalho.

Aos meus pais e minha irmã Laísa. Acreditam em mim e confiam no meu trabalho com incentivo, apoio, compreensão e paciência incondicional. Obrigada por tudo, sempre.

Meus orientadores. O primeiro, pela compreensão e respeito pelas minhas escolhas e apoio completo. Ao segundo, por abraçar generosamente minha pesquisa e pela presteza.

Aos professores, colegas e funcionários do PPGART, pelo suporte, prontidão, aprendizado, experiências, generosidade e compartilhamentos. À CAPES, pelo financiamento e suporte necessário à pesquisa.

Aos amigos e amigas. Os que estão próximos diariamente e acompanharam cada fase desse processo com compreensão e sustento. Aqueles distantes, mas que torcem pelo sucesso e vibram com as conquistas.

Obrigada, souimensamente grata por tudo e a todos!

RESUMO

A PRESENÇA DA NATUREZA-MORTA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

AUTORA: Milena Regina Duarte Corrêa

ORIENTADOR: Lutiére Dalla Valle

COORIENTADOR: Altamir Moreira

Esse estudo investiga a presença da temática da natureza-morta na arte contemporânea. Tem o objetivo de examinar como a natureza-morta da história da arte ultrapassa a cronologia de seu tempo e torna-se recorrente nas produções contemporâneas, buscando conhecer quais são suas persistências, seus motivos, comportamentos e reivindicações enquanto objeto contemporâneo. A abordagem metodológica da pesquisa é de cunho bibliográfico e iconográfico, intencionando desenvolver uma escrita sobre/com/entre imagens de diferentes tempos, valorizando suas dissonâncias e potencialidades. Como referência para a problematização das imagens e execução dos conceitos, são apresentadas relações comparativas entre três obras de naturezas-mortas contemporâneas e três imagens históricas, a fim de perceber como se manifesta um tema recursivo nos dias que correm. São apresentados alguns possíveis *motivos* da persistência dessas formas, o que está em *comunicação* entre elas, e quais os aspectos de *novidade* que a natureza-morta contemporânea exhibe. Percebe-se que, independente do tempo, as naturezas-mortas seguem sendo uma questão para pesquisa dos artistas, mas hoje, manifestam-se de forma contestadora, problematizando concepções já instauradas, atravessando diferentes tempos e produzindo significados que marcam sua presença na contemporaneidade.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Arte e Cultura. Natureza-morta. Presença.

ABSTRACT

THE PRESENCE OF THE STILL LIFE IN CONTEMPORARY ART

AUTHOR: MILENA REGINA DUARTE CORRÊA
ADVISOR: LUTIERE DALLA VALLE
CO-ADVISOR: ALTAMIR MOREIRA

This study investigates the presence of still life theme in contemporary art. It aims to examine how the still life in art history goes beyond the chronology of its time, and becomes recurrent in contemporary productions, seeking to recognize its persistence, motives, behaviors and revindications as a contemporary object. The methodological approach of research is bibliographic and iconographic, intending to develop a writing about / with / between images of different times, valuing their dissonances and potentialities. As a reference for the problematization of images and execution of concepts, comparative relations are presented between three contemporary still lifes works, and three historical images, in order to perceive how such a recursive theme manifests itself these days. Some possible reasons for the persistence of these forms are presented, what is in communication between them, and what aspects of novelty the contemporary still life exhibits. Thus, it is clear that regardless of time, still lifes keeps a matter for artists researches, but today, themselves manifests in a contesting way, problematizing already established conceptions, carrying force, crossing different times and producing meanings that mark their presence in contemporary.

Keywords: Contemporary Art. Art and Culture. Still Life. Presence.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Pieter Cornelisz: <i>The cook</i> , 1650.. | 31 |
| Figura 2 - Willem Claesz: <i>Naturalezas muertas con Nautilus</i> , 1649. | 31 |
| Figura 3 - Pieter Claesz: <i>Still life. Skull and Writing Quill</i> . 1968. | 33 |
| Figura 4 - Xenia em uma Villa de Pompeya | 34 |
| Figura 5 - Paul Cezanne: <i>Natureza-morta com maçãs</i> , 1894. | 36 |
| Figura 6 - Pablo Picasso: <i>Fruteira e pão sobre uma mesa</i> , 1909. | 37 |
| Figura 7 - Carol Marine: <i>Primary Egg</i> , 2013. | 46 |
| Figura 8 - Carol Marine: <i>Apple cut and uncut</i> , 2013.. | 46 |
| Figura 9 - Jason deCaires Taylor: <i>Silent evolution</i> , 2010.. | 49 |
| Figura 10 - Jason deCaires Taylor: <i>Silent evolution</i> , 2010.. | 49 |
| Figura 11 - Eduardo Srur: <i>Pets</i> , 2008. | 51 |
| Figura 12 - Eduardo Srur: <i>Pets</i> , 2008. | 52 |
| Figura 13 - <i>Natureza-morta x Still life</i> , 2014. | 57 |
| Figura 14 - Philippe Champaigne: <i>Vanitas (...)</i> metade do século XVII. | 87 |
| Figura 15 – Damien Hirst: <i>For the Love of God</i> , 2007. | 88 |
| Figura 16 – Juan Sánchez Cotán: <i>Marmelo, Couve, Melão e Pepino</i> , 1602. | 90 |
| Figura 17 - Ori Gersht: <i>Premogranate</i> , 2006. | 91 |
| Figura 18 – Pieter Claesz: <i>Natureza-Morta com Copo(...)</i> , não datato. | 94 |
| Figura 19 – Livia Marin: <i>Nomad Patterns</i> , 2015.. | 97 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 199 |
| 2 A PRESENÇA DA NATUREZA-MORTA | 25 |
| 2.1 APARIÇÃO E MANIFESTAÇÃO NA HISTÓRIA DA ARTE | 29 |
| 2.2 DISCURSOS E MOTIVOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA..... | 38 |
| 2.2.1 Natureza-morta x <i>Still life</i> | 54 |
| 3 AS IMAGENS PERSISTEM E SE RELACIONAM | 59 |
| 3.1 PERSISTÊNCIA DAS IMAGENS | 62 |
| 4 OPERANDO COM AS IMAGENS | 73 |
| 4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ICONOGRAFIA | 78 |
| 4.2 APONTAMENTOS SOBRE A PRESENÇA..... | 85 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 101 |
| REFERÊNCIAS | 107 |
| CRÉDITO DAS IMAGENS | 112 |

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa tem como temática principal o estudo da natureza-morta. Intenta pensar na sua inserção e aparição na história da arte, a partir dos escritos de Norbert Schneider (2009) para entender como aconteceu seu processo de conquista de um espaço e sua autonomia nessa história. Igualmente, analisa o contexto contemporâneo com o objetivo de perceber quais os critérios de uma obra de arte nos dias atuais e como as naturezas-mortas têm sido contempladas nas produções de alguns artistas contemporâneos.

A presença da natureza-morta na arte contemporânea traduz, de diferentes formas, um interesse pessoal no tema da pesquisa e uma preocupação em apresentar, do ponto de vista contemporâneo, um tema tão recursivo na história. Procura mostrar como ocorre a incorporação e a persistência de um gênero tradicional pelas obras contemporâneas. Da mesma forma, expõe em que condições ocorre uma natureza-morta atual que se manifesta sem o abrigo de uma narrativa histórica, em um contexto amplamente laico. O texto apresenta possíveis motivações dos artistas contemporâneos e as questões que seus trabalhos discutem na atualidade que se ampliam, evidentemente, para além do sistema da arte.

Sua aparição discreta e silenciosa, suas formas recorrentes e seus desdobramentos amplos e ilimitados confirmam que, apesar da passagem do tempo, as naturezas-mortas persistiram. Com auxílio dos escritos de Didi-Huberman (2013), apresento alguns motivos que confirmam o quanto as formas sobrevivem no decorrer da história, atravessam tempos e mostram-se pertinentes e envolventes ainda na atualidade, independente do momento da sua criação.

A pesquisa utiliza o mesmo autor como mote para discussão metodológica na análise das imagens selecionadas e na construção desse texto. A iconografia proposta por Didi-Huberman (2013) centra-se na discussão das imagens a partir de seus conteúdos e significados. Vista de um olhar contemporâneo, ela possibilita uma relação entre imagens de diferentes períodos, a fim de perceber seus sintomas, suas formas sobreviventes e os significados que podem ser produzidos no encontro entre o espectador e essas imagens atemporais.

Minha aproximação com a natureza-morta iniciou-se durante o curso de Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria. Nesse período, integrava o *Ateliê de Pintura 1336*, onde iniciei uma investigação pictórica a partir dos objetos que compunham aquele espaço. Entre garrafas, pincéis, xícaras, frutas e manequim, formalizaram-se as minhas naturezas-mortas e sua imensa possibilidade de composição como motivação para as pinturas. Ao mesmo tempo, foram oportunizadas adaptações às composições para a criação de serigrafia artística em papel.

Em decorrência dessa experiência de familiarização com as formas, o tema da natureza-morta tornou-se objeto de pesquisa nas disciplinas teóricas da Licenciatura e, conseqüentemente, o objeto de estudo nos estágios e no Trabalho Final de Graduação. Naquele momento, as composições em tinta óleo, ampliaram-se para a escrita dos relatórios sobre a experiência em sala de aula, como também para a investigação na história da arte e seu desenvolvimento até a arte contemporânea.

A análise conceitual em perceber sobre o que tratavam aquelas imagens, exigiu que eu fizesse um mapeamento das pesquisas que foram realizadas com/sobre esse tema. Ainda durante a graduação, tive contato com estudos que se centravam numa retomada histórica da natureza-morta e suas mudanças durante os períodos artísticos; a natureza em relação ao meio ambiente; naturezas-mortas sobre *Vanitas*¹ e naturezas-mortas relacionadas à comida e ao feminino na arte². Diante disso, percebi certa carência no que se referia à pesquisa das naturezas-mortas na arte contemporânea.

Durante esse mesmo período, atuei junto ao Laboratório de Artes Visuais e I/Mediações e, igualmente, no Grupo de Pesquisa desse Laboratório, coordenados pelo orientador desse trabalho. No grupo, o objeto de investigação e produção de pesquisas centra-se no estudo da Cultura Visual. Relacionando pesquisas de diferentes áreas e enfoques, a cultura visual se mostra como um dispositivo que integra e abrange várias investigações, sem delimitações conceituais.

¹ WITECK; A. P. G. *A Vanitasem obra de arte contemporânea: um estudo iconográfico*. 2012. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

² DÍAZ RUIZ; M. C. *Arte y comida en la creación contemporánea desde un enfoque de género*. 2017. Tese de doutorado (Estudios Avanzados en Humanidades: Historia, Arte, Filosofía y Ciencias de la Antigüedad) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Málaga.

Por isso, ainda na pesquisa do Trabalho Final de Graduação, fiz uso dessa perspectiva para ajudar-me a relacionar as imagens de naturezas-mortas contemporâneas e da história da arte, já que ela possibilita uma visão mais ampla, subjetiva e heterogênea.

Seguindo pelo mesmo viés, ao ingressar no curso de Mestrado em Artes Visuais, tive oportunidade de reavaliar os objetivos do meu trabalho a partir de outros pontos de vista que priorizam, sobretudo, os discursos contemporâneos relacionados à teoria, filosofia e crítica da arte. Nesse curso, optando por focar nas produções de naturezas-mortas contemporâneas e nas estratégias que as fizeram *persistir* durante os anos da história, priorizando seu caráter simbólico e atemporal, e conseqüentemente, analisando suas formas, o campo da cultura visual, que inicialmente delineou o processo investigativo, cedeu lugar ao campo conceitual da iconografia.

Pensar em naturezas-mortas contemporâneas e formar uma estratégia iconográfica para sua análise é inferir que, além de sobreviverem diante da passagem do tempo, ainda se mostram pertinentes, eloquentes e expressivas, marcando sua presença de modo amplo e desafiador na arte contemporânea. Suas posições discursivas atestam que, atualmente, além de termos oportunidade de repensar e contestar as categorias da história tradicional, podemos analisar com quais sintomas elas retornam para a contemporaneidade e quais indagações e problematizações elas partilham.

A contribuição na análise dessas imagens está em perceber como um tema íntimo, privado e característico da história da arte que anunciava basicamente a passagem do tempo, a mitologia, questões de contexto religioso, descrição e representação de cenas cotidianas, tendas de comida, a mesa burguesa, enfim, como ele pode ser reconfigurado atualmente para tratar de *outros temas*, com enfoque diferenciado e abrangente. De caráter heterogêneo e contestador, percebemos que a proliferação das naturezas-mortas contemporâneas expande-se para além dos antigos suportes, saem da narrativa cronológica e entram para um universo conceitual. Mesmo que mantenha algumas de suas formas reconhecíveis, a imagem contemporânea questiona os padrões artísticos, estéticos, a figura do artista, contesta a política, o social, o ambiental e tudo aquilo que já está

consumado. Ela é um dispositivo de problematização e reconfiguração do costumeiro.

A presença da natureza-morta da arte contemporânea é estruturada em três capítulos. O primeiro, *A presença da natureza-morta*, apresenta e problematiza o conceito de *presença*, comprovando que, para ter sua figuração marcada na atualidade, as naturezas-mortas tiveram de passar por um processo de sobrevivência que atestaram sua importância.

Dentro desse capítulo, há dois subcapítulos: *Aparição e manifestação na história da arte* e *Discursos e motivos da arte contemporânea*. O primeiro apresenta uma breve retomada da história da natureza-morta e como aconteceu sua inserção nesse contexto de um território privilegiado de paisagens e retratos. Mostra como a sua *presença* é marcada, quais seus fatores característicos, suas indagações conceituais e a construção dos significados que suas formas oportunizam. Durante o subcapítulo, aparecem obras como *The cook*, 1650, de Pieter Cornelisz, como exemplo de uma das primeiras pinturas consideradas natureza-morta e, *Still life. Skull and Writing Quill*, 1968, de Pieter Claesz que apresenta uma das primeiras e mais importantes *Vanitas* na história da arte.

Já em *Discursos e motivos da arte contemporânea*, além de contextualizar a que se refere esse tempo, sobre o que discursa e quais suas principais características, são apresentadas algumas obras, por exemplo, *Silent Evolution*, 2010, de Jason deCaires Taylor, que demonstra a transfiguração do lugar de uma natureza-morta pensada pelo artista, mas colocada em um lugar totalmente inesperado. Ela vem de uma motivação inusitada e claramente contemporânea. Ainda como outro item nesse subcapítulo, como exemplo de manifestação da natureza-morta contemporânea, é referenciada a exposição *Natureza-morta x Still life*, 2014, do Instituto Inhotim, que coloca em relação obras com linguagem tradicional e outras contemporâneas dentro de um mesmo espaço, problematizando a temporalidade das imagens.

O segundo capítulo, *As imagens persistem e se relacionam*, trata, conceitualmente, da presença dessas imagens e as formas necessárias para a pertinência de se analisar a sobrevivência dessas formas e como é possível estabelecer relações entre imagens de diferentes tempos. O capítulo contém um subcapítulo, *Persistência das imagens*, que desenvolve, com maior ênfase, o conceito

de sobrevivência cunhado por Didi-Huberman (2013), reforçando o quanto as imagens ainda pulsam e produzem sentido, como elas passam de seu lugar de origem a desempenhar papéis contemporâneos e como essa transição pode ser possibilitada.

O terceiro e último capítulo, *Operando com as imagens*, demonstra o modo e as escolhas que foram feitas para analisar, problematizar e relacionar as imagens escolhidas com os conceitos desenvolvidos teoricamente durante o texto. Um modo de operação singular, mas que contempla os motivos e enfoques de uma natureza-morta que pulsa e afeta. Em sua primeira parte, chamada *Considerações sobre a iconografia*, é apresentada a proposta iconográfica desenvolvida por Didi-Huberman e seus principais critérios, enfoques e como eles podem ser aplicados nas obras de arte contemporânea, considerando sua subjetividade e o seu caráter interpretativo.

Já na última subseção, *Apontamentos sobre a presença*, retoma-se o objeto de estudo de forma prática para aplicação do método iconográfico. Colocando em relação obras como *Vanitas. Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta*, metade do século XVII, de Philippe Champaigne, com *For the Love of God*, 2007 de Damien Hirst. Entre essas duas imagens, encontram-se características semelhantes em suas formas e no conteúdo, mesmo com a distância de tempo. A *comunicação* entre suas formas é evidente, e a conservação dos motivos também. Mesmo que a primeira diga respeito às problematizações das *Vanitas* em relação à efemeridade da vida, Hirst também usa a imagem da caveira para agravar o problema da vaidade terrena, com a duração breve do tempo. Com isso, são selecionados critérios para colocar em contraposição essas imagens e perceber que formas são mantidas e no que a arte contemporânea inova e faz pensar de outros modos.

Dessa maneira, espera-se que a pesquisa contemple parte da discussão e da questão de perceber a partir de que maneira se configura a natureza-morta na arte contemporânea. Bem como, pretende contemplar os motivos pelos quais ela ultrapassa a cronologia de seu tempo e se adapta na atualidade, trazendo assuntos que ultrapassam o campo artístico, com diferentes referenciais; ampliando o território prescrito e determinado que, por vezes, a arte se refere, para falar de várias outras possibilidades de naturezas-mortas que transcendem os significados habituais.

2 A PRESENÇA DA NATUREZA-MORTA

Por que pensar a *presença*? Levando em conta o tanto que se valoriza o que desaparece, o que foi perdido e o que está ausente? Por que se fala tão pouco das imagens presentes, mas, em contrapartida, se tem a lembrança sucessiva das imagens que não pertencem mais a determinado momento? O que caracteriza a presença de uma imagem? Como se caracteriza a presença e a presença das imagens nos dias que correm?

Entende-se por *presença* a condição de algo estar em determinado lugar específico. Um termo possível de ser referido à assiduidade, à constância, à frequência e ao compromisso, é sinônimo de comparecimento. Estar presente significa, apesar de determinadas condições, a possibilidade de estar ali. Supõe-se que, mesmo em contraste com o tempo que não tarda a passar, a presença de algo, nesse caso, de uma imagem, teve condições de se manter.

A *presença* é também relacionada com a insistência de permanecer, de continuar ou até de voltar. Portanto, a *presença da natureza-morta* presume que, a despeito de poder ter desaparecido, continua presente. Mais ainda, que um dia teve força suficiente para superar limites históricos e temporais e se fazer presente em um tempo posterior ao momento em que a imagem foi feita.

Para que a imagem de uma natureza-morta se faça presente, continue viva, nos afetando e intrigando, é necessária que sua existência supere o limite da informação, que é rasa e superficial. A informação é um conjunto de dados que constituem a referência sobre determinada coisa, entretanto, é breve. Quando a imagem de uma natureza-morta transcende o conceito de informação, de documento histórico e entretenimento, ela se torna ativa, um objeto de conhecimento capaz de problematizar, repercutir e afetar.

A presença da natureza-morta é marcada ao longo da história da arte em diversos momentos, principalmente como registro histórico de algum acontecimento importante e/ou como ilustração de vivências e do cotidiano da época – século XVII. Discreta e silenciosa, sem elementos retóricos ou míticos, as naturezas-mortas marcam sua presença no Renascimento Holandês de forma imóvel e impessoal.

As marcas dessa presença traduzem um intenso interesse na apresentação inanimada de crânios, velas e relógios, mostrando uma relação direta e preocupação rotineira com a mortalidade, a efemeridade da vida e a passagem do tempo. Alguns dos principais objetos representados – garrafas, mesas, frutas – não tem objetivo de produzir narrações próprias, não se interessam em carregar sentidos simbólicos indecifráveis, eles não precisam ter uma história de passado. Sua narrativa diz respeito ao protagonismo da linguagem, suas relações e sua estrutura compositiva que retrata e traduz o mais íntimo e silencioso da vida cotidiana. E como esse conjunto é capaz de produzir algum efeito ou significado em que se relaciona com essas imagens.

A manifestação da natureza-morta no decorrer de cada momento histórico é marcada de alguma forma. De acordo com Michèle-Caroline Heck (1998), as primeiras apresentações traduziam, detalhadamente, os elementos cotidianos, mantendo a proporção de seus objetos, cumprindo com o objetivo da arte de imitar a natureza e o real – como na Europa do século XVII. O interesse pelos efeitos na época, a fidelidade ao modelo e a pintura direta – por vezes sem desenho ou esboço – são características que marcam o início da trajetória das naturezas-mortas na Holanda. Ainda, de acordo com Heck, quanto mais flores na composição das pinturas, mais cara a obra quando vendida. Isso se dava por causa da inflação no preço das tulipas nos anos de 1600; por serem símbolo da realeza e, segundo Caravaggio (apud HECK, 1998, p. 62) porque as flores são tão difíceis de pintar quanto as figuras humanas.

Diante disso, percebe-se que as características presentes nesse gênero no início de sua história têm objetivo de contemplar questões específicas daquele determinado período, seus acontecimentos culturais e suas motivações tratavam, principalmente, da vida e das experiências cotidianas. Outrora, as naturezas-mortas poderiam passar por um processo de mudança de sentido, em que seus objetivos também mudavam.

Um exemplo da mudança de sua presença foram as Xênias. Enquanto as primeiras naturezas-mortas apresentavam flores e frutos da burguesia Holandesa, as Xênias apresentavam um agrupamento de vários itens de comida oferecidos pelos anfitriões em suas casas. Assim como todas as outras, também foram pinturas

gregas perdidas e se caracterizavam, basicamente, como reproduções em mosaico no chão (HECK, 1998, p. 64).

A marca presente da natureza-morta consistiu na composição de seres e objetos inanimados tornando-se independentes e, aos poucos, deixaram de ser acessórios decorativos e inferiores, já que, por muito tempo, não foram consideradas um motivo nobre para a pintura e seus artistas não precisavam ser acadêmicos. Esse aspecto é desenvolvido com mais detalhes ao longo do subcapítulo *Aparição e manifestação na História da Arte*, com alguns exemplos do surgimento desse tema. Diante disso, já adiantando, de acordo com as linhas escritas pela história, é reconhecível que a natureza-morta superou algumas fronteiras para ter sua *presença* reconhecida na história da arte e, ainda, para ter um nome e um local nessa história.

Trata-se de uma temática desafiadora dos limites sistemáticos, cientes de que os objetos não eram dignos de atenção por não terem voz. A natureza-morta se mostrou resistente o suficiente para abdicar do que a sustentava – a figura humana, para investir em um espaço autônomo e independente, no qual só ela narrava uma história.

Depois desse processo de independência, seu papel mudou. A marca da sua presença na modernidade foge dos conceitos priorizados na arte acadêmica até o final do século XIX. Na modernidade, as naturezas-mortas acompanham o sentido de mudança e a movimentação desenfreada do século XX. As formas, as cores e a composição dos objetos passam a ser a principal questão nas pinturas. Os artistas modernos já tinham motivos para fazê-la, criando composições em seus ateliês, fizeram de seus alimentos motivos para representar seu cotidiano, para expor seus conhecimentos sobre estrutura compositiva. Os objetos passam a ser motivo de pintura e estudo de outras possibilidades de formação daquela cena.

Durante o texto, citam-se obras modernas importantes para a história da natureza-morta, entretanto, cabe dizer que a modernidade não é o foco para pensar a presença do tema nesse texto. Isso ocorre porque será levado em consideração que os objetivos desse período diferem da proposta das demais produções históricas e contemporâneas, porque dizem respeito somente ao estudo da forma, não ao conteúdo, sua simbologia e suas problematizações – foco deste texto.

Apresentadas algumas mudanças no sentido das produções de naturezas-mortas durante os períodos que antecedem, a grande questão dessa pesquisa é

pensar qual a marca presente da natureza-morta na arte contemporânea. Com os exemplos que serão analisados em *Discursos e motivos na Arte Contemporânea*, percebe-se que, atualmente, as atitudes teóricas no campo do conhecimento e da produção de arte se fazem na diferença e não na igualdade.

De acordo com Jacques Rancière (2012), a arte contemporânea provoca a mobilização para fora do ateliê e do museu, mostra-se oponente ao sistema dominante ao negar ser elemento desse sistema, deixa as pessoas revoltadas quando mostra coisas revoltantes. Da mesma forma, abandona a noção de transmissão de mensagens ou criação de modelos e parâmetros, como também a necessidade de decifrar as representações artísticas.

É a perda de regras e da universalização que toda a história anterior propunha, seguindo sempre o mesmo formato. Ocorre quando qualquer objeto pode entrar para o sistema artístico, desde que proponha ou apresente algo que possa repercutir, um conteúdo ou um conceito antes impensado, banalizado ou censurado. É o momento em que as estratégias dos artistas se propõem a mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era exposto e relacionar aquilo que antes não tinha alguma relação (RANCIÈRE, 2012).

À vista disso, é evidente que as produções de naturezas-mortas também adquiriam uma forma, um conceito e vem de uma *motivação* diferente. Enquanto os artistas clássicos pintavam seus objetos apenas para representar seu cotidiano, hoje, os objetos mudaram de posição. Ganhando mais atenção e comunicando muito mais sobre a cultura e estilo de vida, os objetos e bens materiais das pessoas têm, por vezes, um valor tão importante quanto suas vidas.

Em sua representação, têm adquirido formas e estruturas que saem dos parâmetros bidimensionais e da parede com fundo branco. Alcançando ruas e diferentes ares, a produção de naturezas-mortas contemporâneas não parece ter intenção de registrar acontecimentos, mas de problematizar esse tempo que nos é contemporâneo. Ampliando o discurso da arte somente pela arte, ela invade as discussões ambientais, políticas, socioeconômicas e culturais de modo avassalador.

Transcendendo qualquer conceito e preocupando-se com problematizações que vão além do estético, a presença da natureza-morta na arte contemporânea pode transitar entre sarcasmo, ironia e provocação, com força e capacidade total de contestar e se mostrar como uma forma de resistência às questões discutidas. Principalmente por produzir e proporcionar um posicionamento crítico e contestador

de um espectador que experimenta e participa, colecionando conhecimento e produzindo significados.

2.1 APARIÇÃO E MANIFESTAÇÃO NA HISTÓRIA DA ARTE

Natureza-morta vem da palavra holandesa *stilleven*, em inglês, *still-life*, significa uma composição de objetos e/ou seres inanimados, silenciosos, discretos, incapazes de movimento, com a vida em suspenso. Todos esses termos oferecem uma sensação de quietude e calma, de um silêncio eloquente dos objetos. Caracteriza também a exposição de ambientes íntimos, caseiros, que retratam, por vezes, o estilo de vida daqueles que aparecem para protagonizar as pinturas.

O conceito e as palavras *natureza-morta* têm relação indireta com a natureza e com a morte. A primeira, por trazer alguns elementos criados por ela própria, como as frutas, por exemplo, representa a aparência dos objetos tais como eles se apresentam no cotidiano; a natureza-morta representa o mais natural das coisas, como elas se mostram ao espectador.

A morte, por sua vez, refere-se indiretamente ao silêncio, ao introvertido e como os objetos aparecem de forma discreta na maioria das representações. Percebemos, outrossim, que a *morte* simboliza a ausência de vida nas pinturas das *Vanitas*, por exemplo, que são um lembrete da inevitabilidade da morte, de uma vida efêmera, passageira.

Em suma, a *natureza-morta* aparece na história como um registro do cotidiano daqueles representados, da sua forma de vida. Ela nos leva ao privado e ao mais íntimo, com elementos simbólicos e comuns que pareciam não *comunicar*, apenas representar. Esse fato caracterizou grande parte das pinturas e, por isso, houve a demora para ser contemplada como espaço de investigação.

Ao nos aproximarmos da história contada por Norbert Schneider (2009), percebemos que não faz muito tempo que a história da arte começou a falar da natureza-morta tal como falavam da pintura de retratos. Há pouco tempo ela tem sido considerada como um gênero primordial na arte. A total exclusão da figura humana a fez alcançar o gênero independente.

Quando se pensa na representação da comida, o que vem à mente são as mais saborosas e vivas. Por estarem presentes diariamente na vida e na cultura das pessoas e pelo ato de comer parecer tão banal, não ganharam um espaço autônomo nas pinturas. Quando comparada ao retrato e à paisagem, a comida é inferior. Segundo Díaz Ruiz (2017, p. 123) para Schopenhauer, a natureza-morta vai contra a estética do prazer visual na comida, pois limita a apreciação enquanto arte. Para ele, o apetite do espectador rebaixa o valor da pintura, então sua semelhança com a realidade aparece como um defeito.

A hierarquia determinava, de modo geral, a partir de normas técnicas alheias, o que seria estudado. Evidentemente, a natureza-morta não foi escolhida para isso, foi uma categoria mais baixa por se ocupar das formas de vida inferiores. Nesse contexto, não passava de adereços compostos nas imagens sacras religiosas ou decorativismo. Como não desempenhava um papel narrativo, os alimentos também não possuíam um valor auto referencial, apenas estavam à serviço de uma história mais importante.

Ainda sem contar uma história, indagar ou questionar ideias, apenas no século XV aparecem nuances de uma composição de objetos. Já o ilusionismo, que apareceu no fim da Idade Média foi importante para a história porque requeria do artista um estudo intenso das leis da óptica, baseado na experiência imediata da observação. O ato de observar, nesse período, dizia respeito ao que era digno de ser pintado. Desse modo, a função dos objetos em uma natureza-morta, aparentemente, não seria apenas documental da história de determinada cultura, mas também um testemunho das mudanças de consciência.

Um exemplo são as cenas de mercados e tendas de comida dos anos 1500, época marcada por revoluções econômicas, em que a escassez de bens alimentares fez com que o aumento da produção agrícola fosse escolhido como uma expressão visual dos pintores da época. [Figura 1].

Cenas caseiras, internas e fatos históricos em que a comida era um decorativismo e, nesse mesmo espaço, as cenas principais eram compostas de mulheres cozinhando, limpando e, novamente, os alimentos estavam em segundo plano. Outro motivo para ser considerada inferior são essas características ditas *femininas* nas representações: detalhes, ilusão de ótica, reflexos e a busca de forma muito realista das peculiaridades sobre o entorno doméstico. [Figura 2].

Figura 1- Pieter Cornelisz: *The cook*, 1650. Óleo sobre tela, 115 x 133 cm.



Fonte: (REPRODART.COM, 2019)

Figura 2 - Willem Claesz: *Naturalezas muertas con Nautilus*, 1649.



Fonte: (REVOLVY.COM, 2019)

Essa contestação da irrelevância foi um dos motivos de pesquisas de alguns estudiosos na área, como forma de entender a posição inferior da natureza-morta na história da arte. María del Carmem Díaz Ruiz (2017), da Universidade de Mágala na Espanha, desenvolveu sua tese de doutorado intitulada *Arte y comida en la creación contemporánea desde um enfoque de género*, em que procura entender a posição da comida na arte e, também, compreender a falta de manifestação das mulheres artistas nessas pinturas.

A questão que percorre seu trabalho é pensar porque a representação da comida está relacionada à mulher e ambas são colocadas de forma secundária. A pesquisadora faz uma analogia entre diferentes pinturas desde o século XV, sua manifestação posterior na arte moderna e como a artista mulher trata da natureza-morta na arte contemporânea.

Nessa pesquisa, percebe-se que o apetite representa um vínculo com a sensação e o encontro com os prazeres fugazes que o corpo oferece. Na sua representação eles aparecem disfarçados de vícios, tentações que podem confundir, distrair e desagradar. Como com seus objetos, o apetite é representado de muitas maneiras que mostram sua complexidade e a ambivalência endêmica do seu poder, como visto na relação que é estabelecida entre a natureza-morta e a mulher.

Pela carência de pesquisas com esse enfoque, sua investigação permite aprofundar diferentes questões, sendo um trabalho que oportuniza renovar o modo de olhar para a arte a partir da comida, repensando a posição da mulher enquanto ser consumido, ser produtor e consumidor. Esse exemplo serve para pôr em relação essas duas categorias que estavam em posição de desvantagem.

Seguindo pelas linhas da história, percebemos que depois da Guerra dos Trinta Anos, os países ficam arruinados pelas enormes despesas da guerra, então o tema das *Vanitas* começa a ser abordado (SCHNEIDER, 2009, p. 79). Para o autor, o fato da burguesia holandesa pré-capitalista acumular riquezas levou muita gente a acreditar que os bens materiais não significavam mais que a simples vaidade. [Figura 3].

Vanitas, em latim, significa vacuidade, futilidade, *vanitas vanitatum*; na história da arte pode ser interpretada como vaidade e pode ser compreendida como uma insinuação à efemeridade da vida e da vaidade. No sentido do texto de

Eclesiastes 1:2, refere-se à *vaidade de vaidades* ou *vaidade das vaidades*. São uma crítica àqueles que desfrutavam de riqueza, abordavam bens de luxo e comumente, a presença da caveira lembra o espectador da fugacidade das coisas, um estado de decomposição que aguarda todo mortal (SCHNEIDER, 2009).

Figura 3- Pieter Claesz: *Still life. Skull and Writing Quill*. 1668. Óleo sobre tela, 24,1 x 35,9 cm.



Fonte: (WIKIART.ORG, 2019)

Normalmente com obras que mostravam bens de luxo e contraste com a figura do crânio humano, mostrava a brevidade das coisas, esse objetivo moralizador parecia como uma advertência às vaidades da vida terrena. Essa repreensão em relação aos objetos se dava porque acreditava-se que o homem deveria livrar-se desses bens, porque a vida que importava não era a terrena, mas aquela depois da morte.

A ilustração da moralidade e da temporalidade da vida com crânios, velas, relógios e frutas apodrecendo, são a definição de que as naturezas-mortas foram contra alguns historiadores que diziam que ela parecia carente de conteúdo e vazia. A comunicação de suas ideias e mensagens a fazia ser reconhecida.

Outra categoria de pintura que se expandiu ao que hoje entendemos como natureza-morta são as Xenias [Figura 4]. *Xênia*³ significa a condição ou qualidade de estrangeiro na Grécia antiga, presente oferecidos aos hóspedes pelos anfitriões. Originada na Grécia, Roma toma seus padrões. Não são pinturas de comida, são pinturas romanas de pinturas gregas de comida. Elas também não são obras para interpretação gratuita, é apenas para espectadores entendidos, são signos de apreciação culta (RUIZ, 2017). Representações dos produtos oferecidos nos hotéis, por anfitriões, as Xenias demonstram a hospitalidade do povo, mas foram pinturas gregas perdidas e hoje elas só se encontram em mosaicos do chão.

Figura 4- Xenia em uma Villa de Pompeya



Fonte: (DÍAZ RUIZ, 2017, p.120.)

Esses breves exemplos ilustram as principais motivações da natureza-morta durante a história. Seja com relação aos alimentos, ou para simples ilustração da realidade, da simbologia e das crenças da época, traduzem como ela foi conquistando seu espaço e acompanhando as mudanças de cultura. Entretanto, segundo Kátia Canton (2004), a partir do Romantismo do século XX, o tema ganhou

³ Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=x%C3%AAnia>. Acesso em: 10 nov. 2019.

maior lugar no seio da arte acadêmica. Os seres e objetos passam a ser dignos de atenção, contam sua própria narrativa e não estão a serviço de uma história mais importante. Tornam-se a temática principal, possibilitando que se desvencilhasse de valores alegóricos e simbólicos, em favor de valores estéticos e compositivos.

A partir de então, a temática passa a desempenhar um papel protagonista. Com Paul Cézanne (1839-1906), a pintura de naturezas-mortas tornou-se um potente exercício de cor, forma, luz, perspectiva e textura, um marco na era da representação, atendo para as novas possibilidades formais que começariam a eclodir no decurso no século XX. Sua contribuição revolucionou a arte de seu tempo e de seus contemporâneos. (LITTLE, 2010).

As naturezas-mortas de Cézanne [Figura 5] apresentam um outro significado, ganham seu devido valor na história da arte e também da estética. A arte pela arte, uma busca pela representação intelectual das formas, quando os alimentos passam a ser uma fonte de reflexão cuidadosa tanto na vida, como na pintura.

O artista não simboliza as frutas como comida, as coloca como verdadeiros motivos para pintar. As frutas e objetos são dispostos apenas para formar uma composição inanimada, por isso, Cézanne (1839-1906) foi o primeiro artista a distanciar o homem de seus objetos, fazendo com que a única *mensagem* que eles queiram *transmitir* seja sobre as questões específicas da própria arte.

Segundo Canton (2004), a sua natureza-morta desabrochou como objeto de desejo encenado, composto em uma moldura de tela. Ernest Gombrich (2007), discute que o artista primava pela disposição dos objetos pintados, assim como suas pinceladas sugerem uma geometrização.

Figura 5 - Paul Cezanne:Natureza-morta com maçãs, 1894.



Fonte: (ARTE-HISTORIA.COM, 2019)

Em seu processo, Cézanne escolheu problemas específicos a resolver: o fascínio pela relação da cor com a modelação, por exemplo, fazia com que o sólido redondo e brilhante de uma maçã fosse seu motivo ideal para explorar a forma. Com sua inevitável influência, grande parte dos movimentos modernistas foram gerados a partir da referência do artista. (LITTLE, 2010).

Em um salto para o século XX, todas as vertentes do modernismo compartilhavam a transformação completa do mundo, exigindo da arte uma total renovação. Uma dessas vertentes, talvez a mais propagada no movimento, foi o cubismo desenvolvido em Paris nas primeiras duas décadas do século.

Acompanhando o fluxo do desenvolvimento, sabe-se que, no Cubismo, os artistas queriam romper com o objetivo naturalista de representar as coisas como elas se apresentavam para o espectador. No caso da natureza-morta, mais precisamente, procurava-se transmitir a existência do objeto no tempo e espaço, representando-o em diferentes pontos de vista, explorando o modo de construção das pinturas. (LITTLE, 2010).

Um dos grandes nomes do movimento Cubista foi Pablo Picasso (1881-1973), influenciado diretamente por Cézanne. Enquanto o segundo representava as formas geométricas básicas - esfera, cilindro e cone- o primeiro mantinha essas formas, mas sob uma perspectiva diferente, capturando suas múltiplas facetas, não somente o que o olho vê, mas conforme a mente processava. De acordo com Gombrich (2007), o cubismo se manteve dentro das fronteiras e delimitações da pintura, só foram introduzidos motivos que antes eram ignorados, mantendo a alegria da descoberta e o prazer do inesperado.

Nas composições de naturezas-mortas de Picasso [Figura 6], é nítido o romper das barreiras naturalistas. A planaridade da obra em seus tons terrosos, a perspectiva ausente e a distorção de imagens e objetos fragmentados em vários ângulos são suas características principais. (LITTLE, 2010).

Figura 6 - Pablo Picasso: *Fruteira e pão sobre uma mesa*, 1909. Óleo sobre tela, 164 x 132,5 cm.



Fonte: (BING.COM/IMAGES, 2019)

A orientação de representação da realidade diante de diferentes pontos de vista e o esforço pela autonomia da arte equilibra a produção do artista, desenvolvida de modo diferente de tudo que estava sendo produzido na época. Segundo os historiadores, a produção de naturezas-mortas cubistas contempla a intenção e implica também a entrada do artista na obra, ou seja, a representação a partir do seu ponto de vista.

Isso posto, percebe-se que, quando a comida e os objetos inanimados ganham liberdade e autonomia para comunicarem algo sobre determinado tempo, representarem o cotidiano, do mesmo modo, quando passam a desempenhar um papel narrativo sobre as questões específicas e estéticas da arte, a natureza-morta alcança um lugar de privilégio. Esse *privilégio* significa que estão em um lugar onde são percebidas e discutidas, onde sua imagem transmite e instiga diferentes discursos.

Com isso, mediante a infinidade de fazeres, saberes e de todas as circunstâncias pelas quais atravessou, o tema natureza-morta tem se mostrado adaptável e duradouro e, em seguida, mostra-se a sua expansão e proliferação nas mais variadas formas da arte contemporânea.

2.2 DISCURSOS E MOTIVOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Observando as mudanças de interesse e enfoque tanto na arte, como na história que eclodiram depois do século XX, é preciso definir esse momento chamado contemporaneidade e essas posições que o *contemporâneo* sugere. Giorgio Agamben em *O que é o contemporâneo e outros ensaios* (2013) desenvolve seu texto com os conceitos de *dispositivo*, *contemporâneo* e o *amigo* como forma de narrar os princípios desse tempo que atravessa e influencia todas as vivências e acontecimentos.

Segundo o autor, o *dispositivo* é sempre presente na contemporaneidade, porque ele se trata de qualquer coisa que tenha, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, modelar, interceptar, controlar e assegurar aos gestos e condutas as opiniões e os discursos dos seres. O dispositivo é uma rede que se estabelece entre elementos ditos e não-ditos, entre discursos, leis e instituições; tem sempre

uma relação estratégica – porque na contemporaneidade tudo é estratégia, e se inscreve nas relações de poder e saber.

Todo o dispositivo tem uma força e implica um processo de subjetivação, ele se instala na relação com os seres, criando assim uma rede entre sujeitos. Da mesma forma, essa rede de elementos se relaciona com o tempo. O dispositivo contemporâneo perceptível no presente é sempre um retorno que não cessa de se repetir, que envolve várias temporalidades e, portanto, nunca funda uma origem. De acordo com Susana Scramim e Vinícius Honesko (apud AGAMBEN 2013, p. 20):

(...) diz ele que não se pode falar em retorno às condições perdidas na história, mas que somente nos é possível entrever em meio às luzes do presente o escuro que lhe é inerente, uma origem que não está fora da história, mas que garante um olhar não saudosista para o passado e um mirar um futuro sem esperanças outras que não a própria capacidade de repensar o presente.

Portanto, a relação do dispositivo com o contemporâneo é sempre singular e temporal. Pertence ao *contemporâneo*, àquele que não coincide verdadeiramente com padrões, nem está adequado às pretensões e, portanto, inatual e é, exatamente por isso, capaz de falar e de aprender sobre seu tempo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2013, p. 59).

Ainda de acordo com Agamben, a distância que o contemporâneo mantém sobre seu tempo se refere a sua necessidade de não pertencimento àquele lugar e àquelas ideias, porque ele tem necessidade de transcender o costumeiro e o universal. Acomodar-se às convenções estruturalistas é não permitir ampliar o pensamento e o discurso e aceitar padrões limitantes. Esse tempo que estamos vivendo, também não nos pertence, somos contemporâneos a ele. O presente é o tempo mais distante e não pode, de modo algum, nos alcançar, ele está fraturado e nós estamos exatamente nessa fratura.

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2013, p.63).

Segundo o autor, essa falta de luz é a mesma de quando fechamos os olhos ou estamos no escuro, outras células começam a trabalhar na nossa retina, possibilitando a formação de outras imagens. Ou seja, perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou passividade, mas uma habilidade de neutralizar outras luzes para descobrir as suas trevas. Desse modo, pode-se dizer que é contemporâneo aquele que não se deixa cegar pela claridade e, é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne, aquele algo que se dirige diretamente a ele mais do que qualquer luz.

Ser contemporâneo é uma raridade e um ato de coragem. Significa manter o olhar fixo no escuro e encontrar nele uma luz. É reconhecer nas trevas do presente, uma luz que nunca pode nos alcançar (AGAMBEN, 2013, p. 65). Outro exemplo que o autor ilustra não estar em continuidade com o tempo é a moda. A moda não tem um tempo linear que caracteriza o que está em alta. Depende da criação, do nuance de um estilista, de um desfile e de novidades para aquele tempo que caracterizam, posteriormente, o que estará na moda durante aquele momento. A moda acontece por pausas e continuidades não cronológicas. Ela transita entre tempos, porque ao mesmo tempo que se tem o “não mais” e o “ainda não” ela constitui-se de “outros tempos”. Ela pode sugerir o futuro e até reativar o passado que tinha sido dado como morto (AGAMBEN, 2013, p.66).

Com essas referências, percebemos que a relação do contemporâneo com o presente não segue nenhuma estrutura, a começar por ele considerar o presente em que está inserido como arcaico, aquilo que só é conhecido por sua origem remota. A vida de acesso a esse presente não regride a um passado ancestral que não conhecemos, mas àquilo do presente que não se pode ver. O presente é o não vivido e a atenção para ele é o contemporâneo. Ser contemporâneo é voltar para um presente em que já estivemos.

O *contemporâneo* pode estar intimamente ligado à vida das imagens. Para Walter Benjamin, o índice histórico escrito nas imagens do passado mostra que elas

alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento da história e nós daremos ouvidos a esse acontecimento (AGAMBEN, 2013, p.73). Da mesma forma que o contemporâneo percebe seu tempo, a imagem contemporânea também faz o mesmo e, por isso, está à altura de transformá-lo e colocá-lo em relação com outros tempos.

A vida das imagens contemporâneas e sua atuação como *elemento contemporâneo* depende da sua aparição nesse presente, da sua relação com o passado e das possibilidades que ela tem de agenciar ligações com o futuro. É um retorno e um salto que possibilita a atemporalidade, a relação e produção de sentidos em diferentes momentos, sem pertencimento a nenhum deles.

Mariana Estelita (2016) também comenta sua visão sobre esse pós-estruturalismo que abarca a contemporaneidade e as suas relações com a arte. Segundo ela, para falar da arte hoje, é necessário entender o posicionamento geral que caracteriza esse tempo. Um ato que não apenas confronta as correntes disciplinares e canônicas do estruturalismo, mas, sobretudo, define-se como um campo que recusa condições subordinadas, que explica mais o funcionamento do sistema do que a sua própria estrutura. Pensar a contemporaneidade pós-estruturalista é pensar fora dos padrões – ainda que eles existam – fazendo com que os discursos sejam uma fonte de potência, na qual ele é mais que transmissão de mensagem, é fonte de força.

De igual modo, em sua série de escritos sobre a pós-modernidade e suas características líquidas, Zygmunt Bauman (2010), transcende o racionalismo universal da modernidade e propõe que a pluralidade desse tempo é a razão que integra todas as forças. Segundo ele, a pós-modernidade possibilita a existência de múltiplas estruturas de referência, sem critérios e esquemas, faz coexistir posições comparáveis que não podem conciliar, porque uma não se sobressai à outra. A pós-modernidade reconhece diferentes pessoas e grupos residentes em mundos diferentes (BAUMAN, 2010) e, por isso, passíveis de pensar coisas diferentes.

Dessa forma, o envolvimento com as imagens artísticas contemporâneas também é diferente. Com o pós-estruturalismo, questionam-se todas as estruturas elitistas da arte, seus discursos, o que é considerado bom e belo, o crítico como figura culta e o museu como único espaço legitimador. Assim, a produção de arte

hoje pode ser considerada contemporânea, quando atende às indagações e problematizações que seu tempo sugere. Produzir agora implica adaptar-se às direções pluralistas ilimitadas e sem padrões ou regras. Igualmente, trata-se de estudar todo esse sistema a partir de outras perspectivas interdisciplinares, relativistas e não universais de maneira adaptável.

Neste sentido, Rancière (2012) desenvolve seu pensamento abordando algumas características que ilustram tanto o papel do público/espectador, como das imagens e a vida dessas imagens numa contemporaneidade que, além de ser crítica, é política. A arte crítica conhece seu efeito político, o qual passa pela distância estética, cujo efeito pode não ser garantido e sempre comporta uma parcela indecível (RANCIÈRE, 2012, p. 81). Por se portar de maneira crítica e política, as imagens contemporâneas passam por um processo de censura, estão suscetíveis à crítica, às contestações e podem, por vezes, não surtir o efeito desejado e nem ter um êxito garantido.

É evidente que todas as imagens passaram e passarão por contestações do espectador, mas a imagem contemporânea se apresenta com uma força e presença tão grande que é quase impossível de passarem despercebidas. Sua manifestação tanto conceitual, como estrutural e formal pode ser considerada como um ataque aos sistemas e as regras que conduziram a arte até esse momento. E o fato de olhar essas imagens que denunciam a realidade de um sistema, já se mostra como cumplicidade do espectador nesse sistema. A participação é inevitável.

Um dos exemplos no texto de Rancière que exemplificam o papel e as condições da imagem contemporânea, são as imagens *intoleráveis*. O que torna uma imagem intolerável? (RANCIÈRE, 2012, p. 83) quais as características que elas expressam que nos tornam incapazes de encará-las, que nos fazem sentir indignação, onde nossa reação comum é desviar, fechar os olhos e ignorá-las? Entende-se que, as imagens são particularmente intoleráveis. Cada uma pode remeter a situações ou lembranças que não se quer encarar ou reviver, mas isso é muito particular.

O que nós vemos que nos intriga tanto, visto que, algumas vezes, no caso da televisão, as imagens chegam até nós através de um recorte? Em se tratando de cenas de horror, por exemplo, é claro que elas carregam um peso emocional que nem todas as pessoas conseguem lidar. Segundo o autor,

(...) o mal das imagens está em seu número, na profusão que invade sem possibilidade de defesa o olhar fascinado e o cérebro amolecido da multidão de consumidores democráticos de mercadorias e imagens. Essa visão pretende ser crítica, mas está perfeitamente de acordo com o funcionamento do sistema. Pois os meios de comunicação dominantes não nos afogam de modo algum sob a torrente de imagens que dão testemunho de massacres, fugas em massa e outros horrores que constituem o presente de nosso planeta. Bem ao contrário, eles reduzem o seu número, tomam bastante cuidado para selecioná-las e ordená-las. Eliminam tudo o que possa exceder a simples ilustração redundante de sua significação (RANCIÈRE, 2012, p. 94).

Isso significa que, antes de nos encontrarem, as imagens são selecionadas, e nós temos acesso ao que os jornalistas – no caso da televisão, querem que vejamos e devemos pensar a respeito. As imagens apresentadas são corpos sem vozes e incapazes, pois são forçadas a um determinado discurso, a fim de haver apenas uma interpretação. A política dessas imagens consiste em nos ensinar que apenas alguns indivíduos são capazes de ver e falar. (RANCIÈRE, 2012, p. 94).

A imagem intolerável caminha entre a linha do espetáculo insuportável para a consciência da realidade e possibilidade de mudança. E essa nova capacidade de manifestação política das imagens usa a crítica de modo estratégico. Visto que as imagens da arte não têm interesse em fornecer armas de combate, elas contribuem para a construção de novas identidades visíveis, pensáveis e possíveis, mas, o fazem sem antecipar seu sentido e efeito.

Além disso, a imagem da arte contemporânea também pode ser caracterizada como *pensativa*. Não se supõe que a própria imagem pense, mas que ela é um objeto de pensamento.

Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo (RANCIÈRE, 2012, p. 103).

Falar de uma imagem pensativa é marcar a existência de uma zona de indeterminação entre a imagem que vem da noção comum e a imagem concebida como operação de uma obra de arte. A pensatividade da imagem é um produto que coloca em relação nossa ignorância do pensamento sobre seu autor e à resistência da imagem à nossa interpretação. Ela conjuga esses dois regimes de expressão sem os homogeneizar.

Essa pensatividade também carrega a nossa relação com ela, aquilo que elas nos significam: objetos de saber, de memória, obsessões, pesadelos e saudades. Carrega ou a forma pura demais, ou o acontecimento carregado de muita realidade. A pensatividade própria da imagem é algo que resiste ao pensamento, ao pensamento daquele que produziu e daquele que procura identificá-lo.

Vê-se que sua ampliação enquanto discurso, fonte de potência e força, podendo ser considerada intolerável ou pensativa, comprova que a relação do espectador com a imagem hoje se expande e vai até o mais privado. Com os agentes alcançados e sua proliferação, a imagem não deixará de ser, tão cedo, pensativa e problematizadora.

Com isso, pensando nas imagens de naturezas-mortas a partir de uma perspectiva pós-estruturalista e pluralista, temos oportunidade de vê-las como agentes pensantes que produzem discursos e significações. Não quer dizer uma tradicional *apreciação* a fim de descobrir o que a imagem quer comunicar, mas a possibilidade de evocar conceitos que tornam possível entender o complexo mundo da experiência visual. Pensar em como as imagens são práticas culturais, propõem interpretações distintas e requisita diferentes perspectivas de olhar crítico, produzindo então constantes experiências estéticas/visuais.

As naturezas-mortas da arte contemporânea se distinguem, evidentemente, das naturezas-mortas da história da arte, não só pelas mudanças formais e estruturais na abordagem e na produção artística hoje, elas são produzidas sem o abrigo de uma narrativa linear da história. Incorporam o tema tradicional, mantêm algumas de suas formas, conservam algumas motivações, mas suas *permanências*, ou seja, o conjunto de características que aqui foram escolhidas para representarem a natureza-morta contemporânea, nem sempre são as mesmas.

Veremos mais adiante, no subcapítulo *Apontamentos sobre a presença*, alguns critérios que apresentam os motivos frequentes que são mantidos nas obras de arte contemporânea, se tratando da *comunicação* e da *novidade* em relação as obras históricas. Diante disso, cabe apresentar aqui, um conjunto de características que as naturezas-mortas da contemporaneidade retratam, bem como o *tipo de presença que manifesta* e quais questões conceituais que são consideradas *novas* se comparadas as do passado.

Diante da infinidade de materiais, lugares e propostas, percebemos a ampliação das naturezas-mortas nas maisvariadas formas de manifestação, desde a surreal até a meramente estranha, desde a contemplação do estático até como o tempo e o movimento afetam os objetos comuns que nos rodeiam (ROSE in GALLEGHER, 2004). No que diz respeito a estética, percebe-se, a partir de Canton (2004, p. 12), que ela passa a desempenhar um papel conceitual em seus procedimentos de operação, ou seja, absorve a tradição pictórica para lidar com recursos de nosso tempo, expande-se de maneira a lidar com todas as formas, sentidos e altitudes.

É evidente que a principal mudança não caracteriza somente a aparência formal da estrutura da obra, mas, principalmente, sua abordagem conceitual. Isso quer dizer que, independentemente da forma – ainda que se expanda o que nos interessa perceber agora é o conteúdo e sua motivação. Como exemplo, a pintura contemporânea, não quer dizer que as pinturas de naturezas-mortas deixaram de ser produzidas, mas são feitas a partir de outra abordagem que não só a representação dos objetos dispostos somente por critérios estéticos.

Enquanto o pintor do século XIX procurava motivos para pintar, organizava seu ateliê com determinados objetos e formava suas composições, hoje, a pintura de naturezas-mortas pode se proliferar numa abundância de formas e estilos. Um exemplo disso é a obra de Carol Marine⁴ [Figuras 7 e 8]. A jovem pintora, que começou seu trabalho sem nenhuma intenção de ser artista e viver da arte, iniciou seu processo com pequenas pinturas diárias de objetos, publicava em um blog e tentava vender em leilão. Com isso, começaram a crescer suas vendas,depois ela passou a lecionar e dar cursos de pintura em todos os EUA e Canadá. Hoje, sua galeria online *Daily Paintwork* organiza seus próprios leilões, tutoriais, concursos e trabalha com outros artistas.

⁴ Carol Marine. Disponível em: <https://www.carolmarine.com/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

Figura 7- Carol Marine: *Primary Egg*, 2013. Óleo sobre painel, 15 x 15 cm



Fonte: (CAROLMARINE.BLOGSPOT.COM, 2019)

Figura 8 - Carol Marine: *Apple cut and uncut*, 2013. Óleo sobre painel, 15 x 15 cm.



Fonte: (CAROLMARINE.BLOGSPOT.COM, 2019)

A produção de Marine é dividida em várias séries com objetos específicos. A artista escreve sobre seus trabalhos em seu blog de maneira muito simples, dizendo que está em constante tentativa de acertar em suas pinturas e descobrir como resolvê-las. Quando seleciona sua composição, a primeira intuição é representar os objetos tais como estão apresentados, mas ela tenta se afastar para percebê-los de outro lugar e com outras formas.

Repetindo esboços e fazendo mais de uma vez a mesma composição, a artista descreve o quanto aprende com a repetição, já que a cada movimento ela resolve sua pintura de um jeito diferente. Particularmente, parece-me curioso e interessante o blog pessoal da artista, seus comentários sobre as pinturas não são na intenção de descrevê-las ou explicá-las, mas sim, de expor os motivos pelos quais a pintura passou a se relacionar com ela durante o processo e, até mesmo, depois de pronta.

Seus motivos são, frequentemente, naturezas-mortas de seus objetos caseiros. Sem alguma organização formal e, priorizando objetos pequenos, a maioria de seus trabalhos são de ângulos de visão aéreos, com pinceladas marcadas em um mesmo ritmo, trazendo unidade ao conjunto, enquanto a geometria traz algumas brechas para abstração.

É evidente a constância em seus trabalhos e, por trabalhar diariamente, parece que a artista se mostra disposta a se pôr em risco, a experimentar outras formas com abordagens um tanto diferentes. Contudo, da mesma forma, acaba criando um ritmo e uma estrutura que se repetem e caracterizam seu trabalho colorido, uniforme e íntimo. Ela parece conhecer tanto seus objetos, que suas pinceladas são quase automáticas e não caracterizam apenas uma representação de seu cotidiano, mas uma busca pelo movimento da artista que trabalha no mesmo ambiente e com os mesmos objetos, mas que se propõe a dar outra relevância e geometria a eles.

O exemplo de Carol Marine representa o quanto a pintura ainda tem espaço na contemporaneidade, justamente por sua comunicação com a abordagem do passado e continuidade em relação ao conteúdo. Mas, principalmente, pela *adaptação* com a escolha dos objetos e a *novidade* que incorpora o fazer de repetição, de escrita sobre seu trabalho, de condução do processo a partir de seu fazer artístico e de criação de imagens diferentes a partir do mesmo referencial.

Naturalmente, não foi só a pintura que sofreu um deslocamento. Acompanhando as mudanças a nível global, de materiais, lugares e em outras escalas, por volta dos anos 60, a chamada *Land Art* redefiniu o mundo da arte como até então ele era conhecido. Um movimento onde o terreno natural não é mero suporte para uma obra de arte ou para uma exposição, ele se integra a ela. O interesse pela *Land Art* surgiu pela insatisfação das questões ligadas à ecologia. A arte se torna um campo de ativismo para as questões ambientais e sociais.

O momento global hoje é extremamente sensível, grandes danos ambientais, perda de diferentes espécies, mudanças climáticas que alteram as condições de vida no mundo, hábitos diários de consumo que vão sendo destrutivos ao meio ambiente com o correr do tempo. Diante disso, a *Land Art* pode ser um primeiro sinal de mudança e de intolerância para que impactos maiores sejam evitados.

Diante da onda de artistas que manifestam sua preocupação, Jason deCaires exibe suas aflições com a ecologia subaquática nas profundezas do mar [Figuras 9 e 10]. Com a alta poluição de produtos químicos, aumento da temperatura da água do mar e mudanças em sua acidez, recifes de coral inteiros estão sujeitos a branqueamento, resultando a destruição de habitats marinhos em esfera global.

Esculturas de cimento não tóxico, livre de poluentes nocivos e pH neutro, tornam-se parte do ecossistema, convidando as larvas de coral a se prenderem em suas extremidades e seus cantos escondidos se transformam em casas para peixes e crustáceos. O momento da instalação também é importante para que não haja dano ou impacto ambiental negativo.

Além da proposta voltada, em grande parte, para suporte nas questões ambientais e para todos os benefícios significativos ao ecossistema, Jason deCaires, diz-se apaixonado pela união da arte com a água e chama suas instalações de Museu de Arte Subaquática⁵: “chamamos de museu por uma razão muito importante. Os museus são locais de preservação, conservação e educação. São lugares onde mantemos objetos de grande valor para nós, onde os valorizamos simplesmente por serem eles mesmos”.

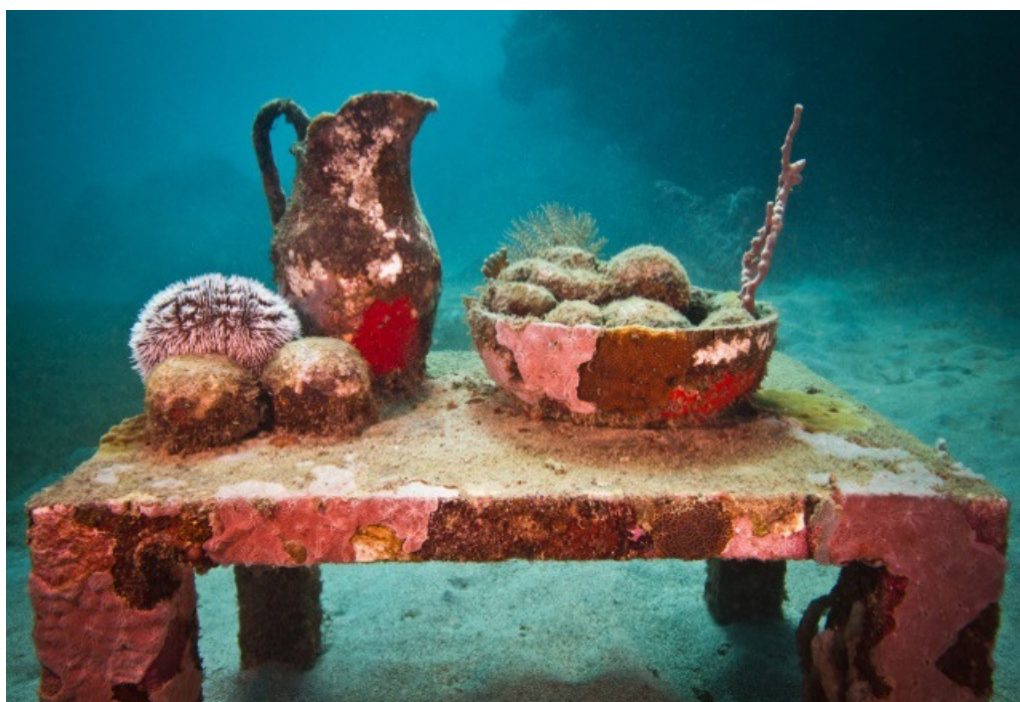
⁵ Jason deCaires Taylor. *Silent Evolution*. Disponível em: <https://www.underwatersculpture.com/> Acesso em: 26 out. 2019.

Figura 9 - Jason deCaires Taylor: *Silent evolution*, 2010. Cimento. 80 x 100 x 70 cm.



Fonte: (NOHOLODECK.BLOGSPOT.COM, 2019).

Figura 10 - Jason deCaires Taylor: *Silent evolution*, 2010. Cimento. 80 x 100 x 70 cm.



Fonte: (NOHOLODECK.BLOGSPOT.COM, 2019)

Silent Evolution (2010) expande o conceitual na arte contemporânea. É quando a ideia principal é criada pelo artista para problematizar e oportunizar diálogos para além da arte, e é deixada para que o mar se aproprie e faça a sua interferência, modificando-a constantemente. Seus objetos, normalmente se trata de figuras humanas em grande escala em posições comuns do dia a dia, por exemplo: um homem sentado no sofá assistindo televisão. Eles parecem contraditórios ao ambiente, é como se a vida que estivessem vivendo não incluísse o meio ambiente, como se suas ações não influenciassem, por exemplo, a vida marinha.

Da mesma forma, são os objetos sobre uma mesa compondo uma natureza-morta. Por não pertencerem àquele lugar, eles se portam como se ainda estivessem sobre a terra e sem preocupações se sua vida interfere ou prejudica, de alguma forma a vida aquática, como com as garrafas jogadas ao fundo do mar. Parece-me que a crítica de Taylor é primeiramente na justaposição dessas formas que interferem na vida marinha, mas, com sua *Silent Evolution*, elas tem oportunidade de contribuir por meio de seus recifes artificiais.

A estratégia do trabalho do artista atravessa essencialmente tanto a *Land Art*, como a arte conceitual, entretanto, mostra-se acessível somente para aqueles que mergulharem, e acredito que deva ser uma experiência única e emocionante. Namedida que o espectador parece entrar na obra, sem restrição pela gravidade, pelas paredes do museu, pela limitação do espaço, com seus corpos submetidos à sensação de leveza, ao frio da água, ao silêncio do mar, pode participar de uma realidade completamente diferente e, mais ainda, perceber essa realidade completamente ameaçada e qual a *função* daqueles objetos.

Trata-se de uma natureza-morta que expande totalmente os conceitos anteriores e que se centra, sobretudo, numa nova fronteira da arte, na saúde continuada das ecologias marinhas. É uma composição de objetos dispostos de forma que os recifes a serem formados tenham espaço para se ampliar, passando de uma escultura de cimento limpa, intocada pela vida oceânica, para um ecossistema, em funcionamento e produção de uma imagem diferente. A narrativa dessas imagens é adaptada conforme o passar do tempo, podem presenciar diferentes momentos e se mostrar de forma alterada para cada pessoa que mergulhar no local em variados períodos.

Igualmente, as instalações na superfície da terra, mostram-se mais acessíveis, têm a intenção de colocar o público espectador para refletir, sua proximidade permite um diálogo entre ele e a obra, na medida em que ele permite estabelecer uma relação própria com o trabalho.

Por esse viés, Eduardo Srur⁶ faz das cidades e espaços urbanos a sua galeria, o artista invade a cidade levantando reflexões sociais para inquietar o público. Ao criar *Pets*, 2010 [Figuras 11 e 12], promove um maior engajamento da arte com os moradores da cidade, propondo intervir no cotidiano de milhares de pessoas que atravessaram as margens do Tietê em São Paulo (2010), a Bienal Sur em diversos lugares da Argentina (atualmente), a represa Guarapiranga (2010), o lago da Bragança Paulista (2012) e a Praia de Santos (2014).

Figura 11 - Eduardo Srur: *Pets*, 2008. 20 peças 10 x 3,5 m cada peça.



Fonte: (EDUARDOSRUR.COM.BR, 2019).

⁶ Eduardo Srur. Disponível em: <http://www.eduardosrur.com.br/>. Acesso em: 12 fev. 2018.

Figura 12- Eduardo Srur: *Pets*, 2008.20 peças 10 x 3,5 m cada peça.



Fonte: (EDUARDOSRUR.COM.BR, 2019)

Esculturas flutuantes monumentais em forma de garrafa de refrigerante remetem a um significado ecológico por trazer a garrafa disposta no contexto da paisagem urbana contaminada. O ícone do consumo, em grande escala, mostra-se com total imponência para o público em grandes metrópoles, em que fica evidente sua crítica à poluição ambiental. Na instalação, Srur rompe com os limites do sistema artístico e amplia a presença da arte nas ruas, alcançando diferentes camadas sociais e faixas etárias, tornando-a democrática e estimulando diferentes interpretações estéticas acerca do universo da arte contemporânea, que, para o artista, ainda se mostra distante das camadas menos privilegiadas. Em seu site, ele destaca:

É preciso reciclar as ideias, reciclar o olhar e a forma como enxergamos a realidade e, principalmente, reciclar a função da arte na sociedade, propondo sua existência na vida das pessoas por meio de práticas e ações mais acessíveis. A arte deve ir além do horizonte, romper fronteiras. Se você tem medo, vista o colete salva-vidas e siga em frente⁷.

⁷ Disponível em <http://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pets>. Acesso em: 20 out. 2019.

Esse exemplo de instalação, aqui caracterizada como natureza-morta – em virtude de trazer a imagem da garrafa - demonstra como as formas podem, além de impactar visualmente por sua grande escala, tornarem-se um objeto de crítica social/ambiental que rompe com qualquer limite de espaço ou conceito, para tratar de forma direta com o público sobre o grande problema da poluição ambiental.

A natureza-morta de Srur explora outra manifestação e outro comportamento, se mostra completamente atemporal, porcarregar elementos que são históricos, universais, mas também atuais e que irão perdurar por muito tempo. Entretanto, utiliza-se do grande problema da poluição para problematizar o quanto o objeto da garrafa tem um discurso intrínseco e que alcança todos os lugares a nível mundial. É conhecimento de todos o fato da garrafa pet de plástico acabar com muitos sistemas vivos nos rios e mares, por isso, *Pets* se mostra como um alerta que inquieta, afeta e incomoda todos aqueles que cruzarem por suas garrafas gigantes.

Diante desses exemplos, contextualiza-se o quanto o envolvimento das imagens da natureza-morta na contemporaneidade volta a questionar as estruturas que concebiam a arte como somente produto de seu tempo e delimitada a um determinado lugar. Assim, pode mostrar que a sua pluralidade atravessa esses limites e se manifesta de inúmeras formas e por diferentes motivações.

Pode-se perceber que as motivações dos artistas apresentados nesse capítulo interferem, repercutem e alcançam qualquer lugar do mundo. Os interesses são compartilhados, assim como as problematizações sociais/políticas/ambientais, também são uma preocupação universal e, por isso, a natureza-morta contemporânea é atemporal e discute questões próprias desse tempo de maneira particular, sobre o conhecimento comum a todos, independentemente do seu lugar de origem.

À vista disso, confirma-se a possibilidade de usar a arte para discutir questões do nosso tempo, independentemente de valores estéticos e compositivos, como uma contribuição da contemporaneidade. Consiste em uma arte observadora do íntimo e do privado, e se produz diante disso, mas também manifestante de preocupações mundiais, adaptável a movimentos plurais e reivindicadora de um lugar longe de determinados padrões.

Ainda, de acordo com Bauman (2010), a pós-modernidade é notada claramente pela sua ausência de estilos e seu caráter eclético, numa estratégia de colagem – com características que questionam a pureza e os julgamentos críticos da modernidade. Essa ausência de regras torna as inovações impossíveis, uma arte que não se *desenvolve*, não *avança*, mas que muda, indiretamente.

Significa a destruição da postulação da validade de normas estéticas. A destruição dos juízos de gosto calcados somente em um ideal, comparando o que é incomparável. Essa destruição implica também no papel da crítica de arte pós-moderna que mesmo partindo de suas informações pessoais, precisa considerar todas as singularidades, sem preferências.

Com isso, percebe-se que as mudanças de todo o sistema pós-moderno, caracterizado por suas reivindicações e problematizações, reconfiguraram o cenário da história e crítica da arte, juntamente com as imagens que esses períodos produziram. Além da ampliação que prioriza discursos e produções das minorias, criou-se diálogos promovidos por outros encontros atuais ou não e carregados de estratégias ativas e constantes.

As estratégias das naturezas-mortas contemporâneas, a partir dos exemplos aqui desenvolvidos, são caracterizadas pela conservação e persistência de suas formas silenciosas, de certo modo, padronizadas. Contudo, ao contrário da inércia que parecia envolver as naturezas-mortas da história da arte, aqui, elas adquirem uma dinâmica e uma força que expande as motivações do artista para além da representação de seu cotidiano, mas com uma presença marcada pelos questionamentos e problematizações referentes ao nosso contexto contemporâneo.

2.2.1 Natureza-morta x *Still life*

Tendo em vista a presença da natureza-morta na arte contemporânea, feita a partir de suas *persistências* produzindo diferentes discursos que se ampliam para uma série de significados, vale pensar a existência de instâncias legitimadoras e eletivas dessas obras, instâncias que as caracterizam como potentes mesmo depois de tanto tempo.

Para pensar essas questões, utiliza-se a escrita de Arthur Danto – *Da filosofia à crítica de arte* (2009), o qual começa a questionar quais fatores tornam a obra de arte contemporânea, arte. Da mesma forma, as diferenças entre uma obra consagrada, canônica, histórica, para um objeto *escolhido* para ser arte.

Pensando nisso, apresento o exemplo de uma exposição organizada pelo Instituto Inhotim, sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil e o maior centro de arte ao ar livre da América Latina, em sua Galeria Fonte. Uma grande mostra de naturezas-mortas intitulada *Natureza-morta x Still life*⁸ (2014) [Figura 13] reúne obras de Jorge Macchi (1963), com curadoria de Jochen Volz. Essa mostra define de forma bastante literal o conceito de *persistência*, desenvolvido posteriormente neste texto:

É intrigante que em todas as línguas do norte europeu a Natureza-Morta (still life) é tão evidentemente ligada à vida, mesmo que pela ausência de movimento, enquanto que em todas as línguas Latinas a mesma prática artística é descrita como natureza-morta. Apesar da possibilidade de uma equação entre a vida inerte e morte ser natural, a mesma categoria de representação é descrita a partir de pontos de vista opostos. Por meio de nuances, contradições sutis e iritação poética, a Natureza-Morta tem um papel central na história da arte. Imagens de objetos cotidianos como frutas e legumes, panelas, copos, utensílios, e outros objetos domésticos sempre foram estritamente exercícios de observação. Entretanto, isso se transformou em uma forma autônoma de arte a partir do século XVI, e, ao mesmo tempo, tornou-se uma declaração filosófica que descreve a finitude do ser e a equidade da existência de coisas orgânicas e inorgânicas. Na arte contemporânea, a organização e reorganização de objetos, por meio do contraste entre a ordem e a desordem, o vazio e o cheio, a presença e a ausência, os artistas nos encorajam a questionar o espaço físico e mental no qual vivemos, assim como os valores atribuídos ao nosso conhecimento sobre as coisas. Os trabalhos apresentados nessa exposição, na Galeria Fonte, questionam os parâmetros que utilizamos para descrever o mundo no qual vivemos, assim como os objetos que definimos como arte. O tempo parado, como sugerido no trabalho de Jorge Macchi, nos dá a oportunidade de descobrir novos sistemas de significados e procedimentos inesperados. (VOLZ, 2014)

É perceptível, no sucinto texto anterior, que o curador apresenta a temática natureza-morta a partir das suas características mais conhecidas, mas também a legitima como um tema central na história da arte, que merece atenção independente do ponto de vista ou de suas questões conceituais. Sua escrita é apresentada de um modo informativo com objetivo de comunicar a importância da

⁸ Natureza morta x Still life. Disponível em: <https://inhotim.org.br/blog/natureza-morta-x-still-life/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

mostra, entretanto, mesmo que de modo discreto, seu julgamento estético atribui valor à exposição.

Segundo Thierry de Duve (2009), na contemporaneidade, o julgamento estético acaba por comparar o incomparável, e a única base dessa comparação é derivada do gosto e da coleção de informações pessoais, esse é o único critério. Portanto, é evidente que a seleção de obras escolhidas para *Natureza-morta x Still life* dizem respeito às escolhas pessoais de seu curador, contaminadas pela produção do artista.

Nessa mostra de Jorge Macchi, uma sala da Galeria Fonte é coberta por naturezas-mortas, que parecem lembrar diferentes tempos. Algumas pinturas em tinta óleo na parede com fundo branco remetem às primeiras naturezas-mortas daquela história da arte tão distante. Suas composições discretas e coloridas lembram a representação de objetos coloridos e repetitivos de pinturas antigas. Em contraste, suas fotografias abstratas parecem convidar o espectador a procurar a composição de natureza-morta, da mesma forma, em suas esculturas orgânicas e cheias de vida.

O exemplo da exposição ajuda a aplicar, de maneira prática, o conceito de *sobrevivência da imagem* (DIDI-HUBERMAN, 2013), explorado no decorrer desta escrita. Nele, as imagens remetentes ao passado influenciam e repercutem atualmente sobre as manifestações da arte contemporânea, ainda que cada obra seja perceptualmente indiscernível uma da outra, como nessa mostra, seu sentido é diferenciado em cada caso.

Ainda de acordo com Danto (2009), para saber se estamos realmente na presença da arte, é preciso conhecer sobre a sua história e se tem potência para participar das discussões teóricas do momento, ou seja, em qualquer uma dessas naturezas-mortas, é preciso perceber suas evidências passadas e suas problematizações atuais. Além disso, seu papel principal como obra de arte é incorporar e transmitir sentidos.

O autor fala que sempre foi mais fácil distinguir uma obra de arte de um objeto comum, diferente de agora, em que ela pode ter qualquer aparência. Antes, quando se dizia que a pintura deveria ser um banquete para os olhos, parecia mais fácil em comparação com o agora, quando a arte contemporânea raramente é um banquete. Assim, entende-se o discurso como grande aliado dessa arte e a argumentação como suporte para sua existência.

No caso do texto de Jochen Volz em *Natureza-morta x still life*, sua posição como curador que defende e expande o universo da natureza-morta, é o que faz tornar possível a sua exposição para demais públicos, tornar legítima sua produção, sobretudo por dialogar com o tempo e a reconstituição histórica. A apreensão de seu texto não é instantânea, porque introduz uma dimensão temporal, essa dimensão torna a obra valorizada e reconhecida independente do seu tempo.

Sendo assim, o papel de Volz nessa mostra é traduzir para o semiótico um trabalho por natureza semiológico (DE DUVE, 2009), contemplando todas as suas especificidades e, ainda assim, deixando rastros de curiosidade para o espectador. O trabalho dessa crítica ainda tem de abarcar todo o pluralismo e relações atemporais entre as imagens de naturezas-mortas da exposição, pois essas singularidades diversificadas, na contemporaneidade, garantem que nada é justificadamente preferível a qualquer outra coisa, tudo pode ser válido.

Figura 13 - Natureza-morta x Still life, 2014. Inhotim



Fonte: (INHOTIM.ORG.BR, 2019)

3 AS IMAGENS PERSISTEM E SE RELACIONAM

Quando tratamos da *presença*, defendemos sua constância, seu compromisso em permanecer, independente dos contratempos, ela aparece. Quando algumas referências estão presentes, outras podem estar ocultas e o contrário também acontece, um momento de trocas e reaparições. Quanto às imagens presentes, estão presentes por persistirem, resistiram através de presenças intercaladas ou mesmo constantes. Por meio de aparições em determinados momentos, sempre de forma diferente, mas se mantêm ali, de alguma forma.

Enquanto a *Persistência*, derivada do latim *persistere*, significa “continuar com firmeza”, *per* – “totalmente” e *sistere* – ficar firme, em pé. É sinônimo de estabilidade, firmeza, teimosia, perseverança. Persistência é esforçar-se para determinado objetivo, sem que as adversidades influenciem o contrário, sem que, no meio do caminho, as mudanças condicionem a outro foco. Ela é resistência, passa por ondulações e continua firme. Podem não se manter ininterruptamente, mas ela persiste.

Aqui, falamos de imagens que persistem. Falar que uma imagem persiste é afirmar que, mesmo diante de determinadas circunstâncias contrárias, que tentaram fazer sua vida desaparecer, a vida dessas imagens persistiu com força suficiente para continuar mobilizando e reaparecendo. Essa reaparição pode ser sutil ou pulsante, pode trazer de volta suas formas específicas e conhecidas, como também a potência de seus significados e suas preocupações relacionadas ao conteúdo. Sua persistência normalmente pode ser medida pela coincidência de formas e cores visíveis e enunciáveis que são familiares e que vêm de referências passadas.

Entretanto, se pensarmos em referências do passado, temos de levar em consideração o aspecto de retorno de todas as imagens. Não um retorno idêntico, mas aquilo que retorna na imagem é a possibilidade de fazer o passado ser reativado. Toda imagem vem de um passado, origina-se de uma construção que já foi consolidada pela história. Por vezes, percebemos suas referências, outras vezes não, mas é evidente que a história sobre a qual temos proximidade se fez com imagens e, igualmente, todas as imagens estão carregadas de uma história e indícios singulares.

A persistência dessas formas ocorre graças à troca e à soma de significados que vão adquirindo no decorrer da história. Em *Diante do tempo* (DIDI-HUBERMAN, 2015), o autor propõe um modelo de temporalidade para as imagens. Para ele, as imagens relacionam-se porque a vida e a montagem se dão de forma heterogênea e descontínua, que se conectam através de um olhar contemporâneo, feito a partir de ressignificações do passado. Ou seja, é como se toda imagem contemporânea viesse de uma imagem do passado e ainda se conectasse com ela.

A *relação* entre essas formas, que de modo muito singular carregam resquícios passados, pode ser potente para considerar o que podem produzir hoje. *Relacionar* significa colocar um ao lado do outro, o que deve ser comparado, é sinônimo de conectar, de estabelecer semelhanças. Portanto, *relacionar imagens* é perceber além das formas e motivos que podem ser próximos, como uma imagem conversa com a outra e o que pode ser traduzido ou produzido diante dessa relação.

Para Didi-Huberman (2015), a grande potência da imagem é o fato dela ser sintoma, ser retorno, se associar com diferentes tempos, com diferentes sobrevivências, repetições e conjunções. Leva-se em conta que as grandes questões da humanidade referidas na história sobrevivem e são contadas nas imagens, os povos, os acontecimentos e as culturas. A imagem como noção operatória, não só suporte iconográfico, mas que conta as recorrências e as memórias esquecidas.

Por isso, cabe pensar que a persistência dessas formas consiste na constante ressignificação a que são submetidas. Um dos principais meios para essa ressignificação é a atualização dessas imagens pela contemporaneidade, o modo como elas voltam ao seu referencial de origem e atravessam as produções atuais. Mantendo suas formas, ou expandindo e modificando totalmente as características visuais, as imagens da arte contemporânea podem carregar evidências conceituais dos referenciais passados.

As naturezas-mortas podem escapar da estrutura canônica de origem para apresentar-se em outra organização compositiva. No entanto, percebe-se uma natureza-morta quando se discutem questões próprias do gênero e suas significações, bem como os quesitos relativos à arte contemporânea.

Pensar em *persistência* requer um tipo de escolha de enquadramentos que serão considerados para caracterizar esse substantivo feminino nas naturezas-mortas. É evidente que persistiram e por isso ainda vivem; entretanto, dizer que elas simplesmente atravessaram a história sem apresentar suas relações formais, não atesta o que será apresentado aqui como naturezas-mortas contemporâneas.

Para isso, serão apresentados dois tipos de padrões iconográficos de análise da imagem que demonstram sua persistência através de dois critérios: *persistência da forma* e *persistência do motivo*. A primeira classifica imagens de manutenção de estrutura, enquadramento e objetos repetitivos na história e na arte contemporânea, enquanto a segunda, respectivamente, analisa se houve ou não uma persistência dos motivos de interesse dos artistas da história para os artistas contemporâneos.

Essa classificação a partir desses dois critérios é desenvolvida no capítulo *Operando com as imagens*, de forma prática e figurativa na análise das imagens selecionadas. Sua escolha foi feita diante da preocupação de colocar em relação a conservação das formas e a suposta conservação de motivos para a produção atual, com intuito de comprovar que, mesmo com poucas referências, a arte atual se mantém, consagra-se e avança a partir de seus antecessores.

O subcapítulo desenvolvido posteriormente, *Persistência das imagens*, expõe de maneira conceitual alguns motivos pelos quais as formas e as imagens sobrevivem durante determinados tempos, tornando-se recorrentes, atuais e interessantes. Mostra ainda alguns dos fatores característicos, sejam eles o tempo, o cotidiano, a época, ou até os elementos visuais influenciadores dessa sobrevivência e persistência constante.

Ademais, aponta a importância do deslocamento do olhar sobre as imagens contemporâneas corriqueiras e insistentes, a fim de formular relações com as imagens que vêm da história da arte. Apresenta ainda a oportunidade contrária: perceber como as imagens da história reaparecem, com que força e através de quais motivos elas repercutem na contemporaneidade.

Desse modo, é possível perceber que as imagens, independentemente do tempo em que foram feitas, causam sintomas ainda atualmente. Por meio da marca de sua presença em diferentes momentos, podem persistir e resistir através de seus significados ocultos ou visíveis, das formas que carregam consigo e das questões

que provocam e fazem pensar, oportunizando uma relação direta com outras formas de imagens, de outros tempos, que também podem afetar.

3.1 PERSISTÊNCIA DAS IMAGENS

Como dito na abertura deste capítulo, falar em *persistência* pressupõe pensar nos motivos que fizeram as imagens *sobreviverem* e atravessarem a história. Além disso, permite refletir sobre o porquê acontece essa sobrevivência e como isso se dá não somente por meio da repetição de suas formas, mas nas características conceituais que carregam e na simbologia que exprimem.

Por isso, quando proferimos *sobrevivência* dentro do campo da arte, remetemos e fazemos reviver o conceito proposto por Aby Warburg já no século XIX, quando se torna um precursor no que diz respeito à analogia da persistência das formas, dos fantasmas e de uma história por imagens. Importante historiador da arte, nascido em Hamburgo, Aby Warburg, atuou entre o século XIX e XX em diferentes instituições a nível mundial, mas parecia não ter suas pesquisas tão contempladas no Brasil.

Com a chegada de algumas de suas obras traduzidas ao país, a proliferação sobre seus estudos parece ressaltar sua importância e singularidade, dentre elas: *Aby Warburg e a imagem em movimento* (MICHAUD, 2013), *A imagem-sobrevivente* (DIDI-HUBERMAN, 2013), *Atlas Mnemosyne* (ABY WARBURG, 2010), *A Renovação da Antiguidade Pagã* (ABY WARBURG, 2013), *História dos Fantasmas para Gente Grande* (ABY WARBURG, 2015) e *A Presença do Antigo: Escritos Inéditos* (2018).

Um historiador independente, financiado pela fortuna de sua família, transita entre pesquisas sobre o Renascimento italiano, a história da arte, a filosofia e a astrologia. Dedicou-se, ininterruptamente, ao trabalho até sua súbita morte em 1929. Deixou grande herança para os intelectuais da época em sua biblioteca que veio a tornar-se seu Instituto.

Seu trabalho sintetiza-se na utilização de testemunhos figurativos (pinturas) como fonte histórica (GIZBURG, 2009, p. 48). Ou seja, é a escrita da arte através da própria obra, não a partir das informações que se tem sobre ela. Ele acredita que

seus potenciais e sintomas estão intrínsecos dentro dela e ela própria já oferece todos os materiais para sua análise, ela é um campo de saber completo e complexo.

“A imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um ‘campo de saber’ como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21). Consiste em considerar que a imagem pode invadir diferentes áreas, produzir inúmeros conceitos e todos eles ambivalentes, com sintomas que confluem. Além de atravessar o tempo e repercutir de diferentes maneiras.

Com interesse em aprofundar seus estudos e disseminar mais informações sobre o que o historiador guardava em seus escritos e trabalhos, as recentes publicações sobre sua vida e obra tem se renovado, como exemplo o *Atlas Mnemosyne*⁹. Um excelente material de imagens que Warburg deixou incompleto foi publicado pela primeira vez em 2003, suscitando sua atual relevância para os estudos contemporâneos sobre a imagem e seu contributo num conjunto de conceitos que são utilizados pelas mais diversas áreas, incluindo cinema, antropologia, iconografia e estudos sobre uma história contada através de imagens. Sem dúvida, sua abordagem transcende seu tempo, redescoberto de outras formas atualmente, na nova consciência do mundo pós-guerra (FORSTER, 1999).

Ainda segundo Forster, Warburg montou seu trabalho a partir de conceitos operatórios como *Nachleben*, *Pathosformel* e *Mnemosyne*. O primeiro parece transcender os seguintes porque não diz respeito a uma mera sobrevivência de forma estática, de um jeito vazio e tradicional, ela é uma instância de repetição, fruto de uma sobrevivência, um desejo e uma paixão que nunca se apagou e sempre teve um jeito de reaparecer, mesmo em outras instâncias imagéticas.

Nachleben, do alemão *após a vida, além da vida, sobrevida*, tenta fazer justiça à complexa temporalidade das imagens: longas durações e fissuras do tempo, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e

⁹ Segundo ele, é uma *história da arte sem palavras* ou *uma história de fantasmas para pessoas adultas*, composto por 79 painéis com 900 imagens que justapostas contam uma história da arte por imagens.

ALMEIDA, Diana Silveira. A interpretação da imagem na História da Arte: questões de método. **Ícone – Revista Brasileira de História da Arte**. Porto Alegre, v.1 n. 1., 2015. ISSN: 2359-3792. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/icone/issue/view/2544/showToc>. Acesso em: 20 fev. 2020.

limiões críticos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 52). Warburg vai de encontro às propostas canônicas e tradicionais de uma história da arte formal, para propor uma nova abordagem dessa história. Para ele, *Nachleben* se explica através da magia, uma vida que pode se perpetuar e se renovar além de qualquer condição. Sobre isso, ele também fala de um combate através do tempo que diz respeito a uma luta dessas imagens, pela forma que se inscrevem no decorrer da história e produzem novas configurações, tornando-se imagens dialéticas e discursivas. Como menciona Agamben:

A essência do ensinamento e do método de Warburg (...) identifica-se na recusa do método estilístico-formal que domina a história de arte no final do século XIX e no deslocamento do ponto central da investigação: da história dos estilos e da avaliação estética aos aspectos programáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam do estudo das fontes literárias e do exame da tradição cultural (AGAMBEN, 2006, p. 107).

Agamben (2006), assim como Didi-Huberman (2013), é um dos grandes nomes que atualizam e persistem com os estudos de Warburg. Traduzema pretensão do historiador em ultrapassar os limites históricos para pensar em uma história de imagens passível de diversas interpretações. Leva-se em consideração seu ponto de vista singular, que reúne mito e magia, construindo uma visão mais complexa da imagem, mais relacionada com a experiência afetiva que ela evoca.

Segundo Gombrich (1987, p. 248, 249), para Warburg, os símbolos são portadores de uma carga energética transmitidos em um estado de tensão elevada. Sua polarização – positiva ou negativa- quando há um encontro com uma nova época capaz de mudar sua significação, trata-se de uma reativação. Para Warburg, as imagens históricas nos são transmitidas por uma memória que precisa ser reativada ou polarizada, tornando possível sua significância independente da época. Isso ocorre porque a imagem tem potencial de carregar em si a memória de um forte acontecimento, como uma carga energética, que desvia as linhas de uma história linear e aparece em instantes, como se fossem *saltos*, mas, por possuir um valor afetivo, pode exercer uma *continuidade*.

Com isso, cabe pensar no deslocamento dos sinais iconográficos das imagens reivindicadoras de outras leituras. Já que as obras de arte sinalizam uma temporalidade inédita e de natureza polarizada, a imagem se oferece à leitura por diferentes vias e, por vezes, opostas. Aby Warburg, ao sinalizar ser possível a

análise das *sobrevivências* e busca de sinais que venham a acompanhar e comprovar sua transformação, diz que só é possível agenciar seus significados por meio da imaginação e transversalidade do pensamento.

Consiste em um exercício de criação de conexões íntimas e pessoais, de artefatos persistentes ou não, com semelhanças que nos parecem familiares e que podem repercutir na visualização e descrição de outras imagens.

Através dessa referência Didi-Huberman (2013) desenvolveu seu próprio conceito de sobrevivência a partir de Warburg. Vindo do termo *estrutura de recalque*, ele esclarece como a sobrevivência da história pode alcançar a contemporaneidade. Para ele, os elementos que retornam passam pelo *recalque* e revelam novamente estruturas antes já conhecidas, mas, algumas vezes, de outra forma.

No que diz respeito ao sentido de sobrevivência aqui tratado, entende-se como a ação e o efeito de sobreviver, é viver depois de um determinado acontecimento ou em condições adversas. Fazer sobreviver é a capacidade de manter vivo aquilo que foi suscetível ao desaparecimento, que cruzou por linhas extremas capazes de causar seu desaparecimento.

Portanto, pensar na sobrevivência é lembrar a existência de fatores que tentaram causar sua destruição. Por isso, como pensar em imagens que *sobrevivem*? Partindo do princípio do contato diário com diferentes imagens, parecem nunca terem desaparecido ou sido ocultadas, por isso, parecem que sempre existiram e vão continuar presentes.

Justamente por isso, vale lembrar que as imagens sempre nos acompanharam e, de alguma maneira, representaram os acontecimentos e registraram eventos importantes, inclusive as primeiras formas de vida. Estiveram e estão presentes em todos os lugares, tanto da Antiguidade, assim como estarão no futuro, mas, principalmente, na nossa mente. São as imagens que elaboram nosso pensamento, nossa capacidade de recordar o passado e até planejar o futuro.

As memórias que carregamos e a civilização em que vivemos, nascemos e crescemos é uma civilização imagética. Rodeados de imagens, pensamos e executamos nossas ações, inclusive as nossas falas através das imagens que conhecemos em algum momento, com a soma das imagens que criamos. As

fotografias, os livros, as revistas, a televisão, os quadros, - e mais recentemente, o *boom* das imagens digitais. Em suma, todas as informações visuais pelas quais cruzamos nos fizeram capazes de elaborar imagens mentais que, com frequência, nos trazem memórias e lembranças.

Cada uma delas sucede de algum momento e, no seu retorno, sofre alguma alteração. Por pensarmos em imagens, a maneira que eu enxergo determinada coisa difere da maneira que outra pessoa a enxerga, pois essas imagens vêm carregadas de matéria individual. O modo como visualizo sofre alterações a partir dos meus referenciais imaginários. Cada pessoa visualiza de uma maneira individual e cria sua própria linguagem visual e simbólica. Logo, a mesma imagem pode não significar e afetar a mesma coisa para pessoas diferentes.

Com esse acúmulo de matéria e memória, cada sujeito seleciona seu repertório de imagens que mais significa. Imagens com mais informações tendem a solicitar mais ligações e, por isso, podem fazer mais sentido para alguém pela vasta gama de relações que podem ser feitas a partir dela. Mas isso não é regra, já que outras vezes uma obra minimalista, ou um simples objeto pode elucidar inúmeras memórias e sentidos.

Portanto, percebe-se que a capacidade de pensar em imagens é hoje uma das operações que mais distingue um ser humano de outro, já que cada sujeito forma diferentes elementos visuais, em distintas frequências e intensidades conforme as suas próprias experiências, o que difere também da maneira de interpretar o mundo a partir do *seu* mundo.

Logo, no meio do emaranhado de componentes visuais, nos cabe lembrar das imagens artísticas que nos perpassaram. Sejam elas as pinturas históricas conhecidas nos livros de arte da escola, os monumentos característicos de cada cidade, a única visita ao museu durante a infância, enfim, uma série de lembranças já enfraquecidas que, por hora, reaparecem em algum elemento cotidiano. Como exemplo, as apropriações das imagens da história da arte refeita pelas produções cinematográficas ou pelos *memes*¹⁰ da internet, por exemplo, em suma, alguns elementos que ilustram e demonstram como as imagens ainda vivem.

¹⁰ Um substantivo masculino que se refere a imagem, vídeo, frase, expressão copiada e compartilhada através das redes sociais da internet; geralmente com teor satírico e humorístico. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/meme/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

A partir disso, começo a elencar algumas questões pontuais que me fazem pensar e perpassam essa pesquisa, impulsionando o trabalho. Entre elas, me detenho a pensar: as imagens reaparecem ou elas sobrevivem no decorrer do tempo? Se sobrevivem, como sobrevivem? Quais as condições que tornaram impossível seu desaparecimento? O que as torna recorrentes e atuais? Em síntese, o que nos interessa aqui é pensar na persistência da natureza-morta na arte contemporânea, apesar de todo o percurso histórico que ela desenvolveu, como e a partir do que ela ainda se manifesta.

Relaciono esses impulsos da pesquisa com a abordagem de Didi-Huberman sobre a sobrevivência das formas através do tempo. O historiador, teórico e crítico da arte que tem aproximação com várias áreas do conhecimento das Ciências Humanas - dentre elas a Psicanálise, a Iconografia, a Sociologia. O estudo sobre as imagens discute sobre uma história da arte que se desenvolve e perdura conforme as inclinações de seu tempo.

Acreditando numa pós-história que possa ser escrita por imagens e sem linearidades, em *A imagem-fantasma: sobrevivência das formas e impurezas do tempo*¹¹, o autor propõe uma discussão sobre a potência de narrar uma imagem a partir de um ponto de vista individual acerca desse tema. Durante o decorrer do texto, o autor apoia-se em determinadas contextualizações para sua argumentação.

No primeiro momento, faz uma série de questionamentos sobre a emblemática *história da arte*. Se ela realmente nasceu algum dia, e, se isso aconteceu, quantas vezes e em quais momentos, oportunos ou não. Para ele, o discurso histórico não nasce, ele sempre recomeça, vez após outra, depende do contexto em que se insere e de quando seu objeto é dado como morto, ou como vivenciado, conseqüentemente.

Seguindo as linhas da história da arte, sua primeira contextualização contempla Giorgio Vasari (1511–1574), no século XVI, que fala da contestação de uma morte antiga. Essa mesma tese fora levantada em *Diante da imagem* (DIDI-HUBERMAN, 2013) sobre a Idade Média ser a grande culpada pelo esquecimento da

¹¹DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

história, para ele essa morte só foi salva com Giotto¹² e Michelangelo¹³ e a partir de então, inicia-se o *ciclo da história da arte*. Posteriormente, o texto começa a dar ênfase para a história contada por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), o inventor da história proveniente da era das luzes e dos grandes sistemas, ele faz uma virada do pensamento sobre a arte para a era autêntica e científica da história.

Segundo Didi-Huberman (2013), foi a partir de Winckelmann que a pesquisa passa de objetos da curiosidade para um método histórico, que faz com que o historiador não colecionasse objetos, mas desenvolvesse uma observação crítica para descobrir as características da história como um “corpo” e verdadeira análise dos tempos. Por isso, diz-se que ele fundou sua história muito mais pelo que construiu do que pelo que descobriu.

A publicação de Vasari de 1764, *A história da arte entre os antigos*, mostra sua postura tanto como um fundador da história, como um zelador da doutrina estética. Dessa forma, percebe-se que não existe história da arte sem uma filosofia da arte que segue seus modelos estéticos.

Winckelmann dedicou sua história da arte aos mortos, da mesma forma, dedicou o livro ao tempo, pois para ele, o historiador era aquele que caminhava no tempo das coisas passadas. Assim, nos seus escritos, a arte aparece como um objeto decaído e desaparecido, levando em conta que seus fantasmas jamais serão convocados ou invocados como forças ainda atuantes, sua história de sobrevivência e aparição não é contemplada.

Desse modo, desenvolve uma série de características do historiador moderno: alguém que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva, não acredita em fantasmas e pensa em uma história pessimista feita de *declínios* e *decaência*— binarismo entre positivo e negativo, belo ou não. Há o sentido de *ideal* que caracteriza um modelo a ser alcançado, porém, inatingível. Segundo Winckelmann apud Didi-Huberman (2013, p. 19):

(...) a história da arte entre os antigos, que ofereço ao público, não é uma simples narrativa cronológica das revoluções porque ela passou. Tomo a palavra “história” na significação mais extensa que há na língua grega, sendo meu objetivo oferecer o resumo de um sistema de arte. (...) A história

¹² Giotto di Bondone foi um pintor e arquiteto italiano do século XII. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/giotto/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

¹³ Michelangelo de Lodovico Buonarroti foi um pintor, escultor e arquiteto italiano do século XVI. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/michelangelo/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

da arte, no sentido mais estrito, é a história do destino que ela vivenciou em relação às diferentes circunstâncias das épocas, principalmente entre os gregos e os romanos. Neste livro, porém, eu me propus como objetivo sobretudo discutir a própria essência da arte.

Assim, sua história da arte não só descreve ou data, mas é um movimento de retorno que tenta explicar a essência da arte, já que a história é sempre condicionada por uma norma estética que direciona seus limites e embasa sua narrativa. Sua história é uma objetivação dos restos do passado, uma oscilação entre a essência e o devir.

Este subcapítulo, embasado nas considerações de Winckelmann sobre *A história da arte entre os antigos*, serve para embasar a questão principal do autor que aparece ao decorrer do texto, o qual esclarece algumas questões pendentes e faz unir algumas contradições: a *Imitação*.

Ela constitui o eixo pelo qual todas as coisas se unem: reanima o desejo para além do luto, ou seja, faz com que a essência da arte possa reviver, atravessa o tempo e renasce através de uma presença intensa, de uma sobrevivência. A *imitação* faz reviver uma origem perdida e estabelece uma origem atual e viva. Dessa forma, torna-se possível aparecer uma história que coexiste entre a vida e a morte, um renascimento a partir daquela decadência citada anteriormente.

A *imitação* antecipa o conceito de *sobrevivência*, presente em outros momentos do capítulo e põe o leitor a pensar como vai se desenvolver com as imagens a partir dos exemplos da história da arte. Para Didi-Huberman (2013), a história de Winckelmann é questionável, ao decorrer do texto ele pergunta: será esse o objetivo da história? O objetivo de uma história da arte? Não haverá outras formas possíveis de história? Ele questiona como essa *História da arte entre os antigos* continua a aparecer e quais são os desafios atuais de aplicar alguns questionamentos pertinentes diante dessa herança deixada.

A herança, tanto da história, quanto das imagens, é sempre interpretativa, alterável e não universal, por isso é tão marcante. À vista disso, ele finaliza seu capítulo colocando à prova a pertinência e a eloquência das imagens, com os seguintes questionamentos: Haveria um tempo das imagens? Não haveria um tempo para os fantasmas, uma reparição das imagens? Uma sobrevivência? Não haveria um tempo para a memória das imagens? Seu eterno retorno? Não haveria um corpo de imagens que escapasse de classificações já instauradas? Não haveria

um tempo para os sintomas na história das imagens da arte? Terá essa história realmente nascido algum dia? (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Uma série de questionamentos que fazem repensar o valor cultural, histórico e estético daquelas imagens já familiares e, mesmo sem percebermos, muitas vezes constantemente ativadas na contemporaneidade a partir de outros dispositivos, enfoques, de retornos, contornos de sobrevivências.

Desse modo, em *Quando as imagens tocam o real* (2012), o mesmo autor interpreta a presença e a constância das imagens a partir do que chama de *real*, uma presença alcançada depois de estimulada. Ele retoma suas considerações sobre a potência das imagens enquanto produtoras culturais, com uma força que atravessa todas as civilizações, mais do que qualquer outro fator.

Para ele, a imagem não é só material visual, é impressão, rastro, traço do tempo que quis tocar. Antes mesmo de ser matéria, ela é imaginação, é ela quem forma e conduz nosso pensamento. Antigamente, já se falava que era difícil pensar sem imagens, hoje, Didi-Huberman (2013) fala que é impossível. Segundo o autor, nunca a imagem teve tanto alcance. Proliferou-se, dissolveu e ardeu tanto em seu contato com o real, por isso, ela também nunca tinha sofrido tanta censura. Por tocar o real, ela hoje expressa e expõe a civilização nas suas melhores e piores máscaras.

Assegura que, quando olhamos para as imagens do passado, é importante percebermos como elas sobreviveram, cada vez que a observamos deveríamos pensar em todas as condições que impediram sua *destruição*. Um processo de imaginação e montagem: tentar fazer juntar fragmentos sobreviventes.

Para as imagens serem olhadas e interrogadas no presente, a história será entendida e interrogada pelas antecedentes. Isso quer dizer que elas não são fáceis de entender, não são imediatas, mas estão no presente e, por isso, são capazes de produzir relações com esse tempo.

Com isso, coloca-se à prova a pertinência e a eloquência das imagens e da história, bem como o quanto sua vida persiste depois do momento de sua criação e sobrevive em outros tempos. Outro subsídio teórico que lança esse olhar para as imagens é *Imagem-Acontecimento*, de Rosângela Cherem (2009). Baseada nos escritos de Didi-Huberman, fala das imagens como evidências de um tempo dotadas de indícios singulares.

A autora considera as imagens do passado vestígios e sintomas únicos que, na volta para contemporaneidade, têm a oportunidade de partilhar. À vista disso, é como se a história contada por Winckelmann e, para ele, as imagens, perdurassem e reaparecessem sempre que agenciadas no tempo presente. Trata-se de voltas contínuas que ultrapassam a cronologia lógica do tempo e têm abertura para outras combinações e formação de outras imagens.

Dessa maneira, repensando as considerações acerca da história da arte antiga, considera-se a possibilidade que a contemporaneidade traz de reativar as imagens dessa história, fazendo com que o passado não pare de se reconfigurar com fissuras passíveis de novas interpretações.

Ainda de acordo com Cherem (2009), é preciso abandonar a noção da arte somente como produto do seu tempo e delimitada a um determinado lugar, é tempo de se pensar em imagens relacionadas à *recorrência* e aos elementos recalcitrantes, retomados como vibrações sísmicas. Por isso, independente do momento de sua criação, as imagens trazem, em suas épocas, infinitas possibilidades de encontros com seu passado, e também, de produção de potencialidades futuras.

É como se as mesmas imagens, ou a mesma combinação de elementos visuais, reaparecessem no tempo presente, problematizando as questões atuais e fomentando relações atemporais. Problematizar imagens artísticas já consagradas que retornam para contemporaneidade fora de seu tempo, possibilita a articulação de novas formas de criação e significação.

Esse reencontro dos elementos/imagens é um movimento que nunca volta idêntico, mas aparece como uma curva por onde espreitam outras constatações, igualmente pertinentes. Mais do que olhar por outros ângulos, é também uma mudança de posicionamento e de reconhecimento dessas imagens, um deslocamento de olhar que promove outras inquietações. É também a capacidade de interpretar um conjunto de coisas que cercam uma imagem e que já sofreram alterações: o contexto, por exemplo.

Segundo Cherem (2009), ao acrescentarmos outras iluminações a elas, reativando sua potência e as colocando em movimento novamente, reflete-se não mais sobre o que um dia foram ou o que produziram, mas sobre sua capacidade de continuar afetando e o que ainda podem dizer. É dar às imagens a oportunidade de ainda sobreviverem e discursarem no tempo presente, sobre as inquietações atuais.

Pelo viés da contemporaneidade múltipla e relativa, percebemos que esse possível agenciamento promove rupturas nas práticas universais da história da arte – feita sempre pelos mesmos enfoques - e passa a operar segundo as variações da contemporaneidade e o encontro com novas imagens.

Considera-se então, a importância de repensar as imagens históricas não somente como registro deixado na história da arte, mas como legado que ainda pode repercutir. Reativá-las em justaposição às imagens contemporâneas e cotidianas pode produzir diferentes significados. Esse encontro promove uma ligação de formas que sobrevivem com antecipações e atrasos, com atualidades e inatualidades, um encontro de presença e aparições caracterizados por uma série de formas e componentes que complementam.

Portanto, entende-se que saber olhar uma imagem não se detém ao ato de contemplá-la por sua beleza ou memórias elucidadas. Saber olhar uma imagem é perceber onde ela arde, se faz pensar, se produz questionamentos, se cria sintomas e conhecimento (DIDI-HUBERMAN, 2012). Com isso, entendo que perceber os sintomas facilitadores para as naturezas-mortas se proliferarem na contemporaneidade desconcerta o pensamento, renova a linguagem e o pensamento, faz com que a natureza-morta produza sentidos não só pelas problematizações atuais, mas pelas memórias que ela incita.

A contemporaneidade coloca a oportunidade de reativar e fazer persistir as imagens da natureza-morta da história da arte, faz com que o passado não pare de se reconfigurar a partir dessas fissuras, que permitem outras articulações antes impensadas. Um movimento de valorização do passado e de atualização, quando revisto na contemporaneidade a partir de outras formas e analogias. Um diálogo provedor de encaixes com as formas sobreviventes, valorizando a presença da natureza-morta na arte contemporânea.

4 OPERANDO COM AS IMAGENS

Ao falarmos de imagens de diferentes tempos, é necessário revermos nossa maneira de nos posicionar diante de cada uma delas, bem como as relações e as considerações tecidas entre as mesmas. Levando em consideração que nosso ponto de vista e o lugar da nossa fala é o lugar da contemporaneidade, cabe entender nosso discurso e a maneira como nos posicionamos diante dessas imagens, contaminados pelos ideais desse tempo.

Estando no lugar do espectador que olha a imagem e que se mantém distante do processo de produção, estamos num lugar passivo, imóvel, separado da capacidade e do poder de agir. Vemos a imagem a partir do recorte que o artista quis nos dar. Segundo Rancière (2012) essa distância entre o espectador e a obra não é um mal por abolir, é a condição de toda comunicação, ela nos permite enxergar de um ângulo diferente, tendo em vista que cada um nesse sistema tem seu lugar, fica ocupado com a função que lhe cabe e é dotado do equipamento intelectual que convém a esse lugar e a essa função, segundo o autor.

Desta maneira, reconhecemos que, mesmo múltipla e heterogênea, a contemporaneidade é um espaço de manutenção de algumas fronteiras. Do ponto de vista de quem cria e de quem olha, essa posição é mantida mesmo com a emancipação de alguns componentes. Essa emancipação do espectador, muito comentada atualmente, apareceu com mais ênfase depois de um longo processo de revisão da história, da estrutura e do sistema artístico de forma abrangente.

A saída do estado de menoridade do espectador, significou a ruptura da concordância entre uma “ocupação” e uma “capacidade” que significava incapacidade de conquistar outro espaço e outro tempo (RANCIÈRE, 2012, p. 43). É como uma expansão de fronteiras, que possibilita uma visão mais ampla.

Essa visão totalitária vem do processo de reformulação da arte pós-moderna, que inclui também a possibilidade do espectador de contestar coisas. Rancière (2012) afirma que as novas possibilidades da arte oferecem oportunidades inéditas de metamorfose da imagem e sua capacidade de continuar sendo afetiva e pensativa.

Falar de imagens do lugar de um espectador contemporâneo é deixar de lado os enquadramentos universalizados que agora já não servem (BELTING, 2006). É abandonar as linhas da história e do discurso que priorizavam e contemplavam somente determinado tipo de arte, para dar voz a elementos que não faziam parte da história universal e importante, como a natureza-morta.

Com o passar do tempo e mudança dos princípios, não tem mais sentido pensar em mídias e imagens estanques. Não é mais necessário procurar limites, e sim, valorizar a incidência de rupturas, de novas formas de produzir imagens, de valorizar uma história de imagens (BELTING, 2006) ou de culturas (GUASCH, 2005) que propõe modelos mais sincrônicos, heterogêneos e que se contaminam e interconectam. Esses modelos garantem um espaço de mobilidade e contemplam diferentes públicos, preocupando-se e mais com o significado cultural do que com o valor estético.

A amplitude de histórias cheias de imagens desconhecidas ou inferiores é enorme, e a contemporaneidade sugere olhar para essas imagens como um território de probabilidades e abertura para interpretações, que valide uma pós-história interdisciplinar, interpretativa e relativista.

Considerar um único método de análise e seleção de determinadas imagens como universal, já foi consumado com *O fim da história da arte* (2006), quando Belting defende que a história sobre a qual temos proximidade foi escrita em determinado local e cultura, atrelada à época de sua criação. Por isso, não pode ser considerada universal, juntamente com a universalidade de regras de apreciação que já não servem mais.

Dito isso, fazer uso de ferramentas para descrever imagens contemporâneas de naturezas-mortas na atualidade, é entender como essas imagens consistem em práticas culturais que produzem significados diferentes e como elas propõem distintas interpretações para cada pessoa, justamente por requisitarem perspectivas de olhar crítico e possibilitarem outras experiências estéticas.

A amplitude e a transversalidade contemporânea permitem que façamos nossas escolhas conceituais para operar com as imagens, bem como com a metodologia para a construção da pesquisa. Por isso, aqui, usa-se o *padrão iconográfico* (MAHÍQUES, 2008); (DIDI-HUBERMAN, 2013) como proposta de uma

pesquisa que se centra na análise e construção de conceitos a partir das relações diretas com as imagens de diferentes tempos.

Entende-se por iconografia o estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens, sem priorizar o valor estético que possam ter. Em sua origem, tratava de assuntos representados exclusivamente por imagens artísticas e com valor na história da arte. Até o século XVI, referia-se apenas às imagens de cunho religioso. A origem do termo vem de *eikon* – imagem, e *graphia* – escrita, significando, literalmente, a escrita da imagem (MOREIRA, 2018).

Por sua vez, classifica-se por *padrão iconográfico* a concepção de Didi-Huberman (2013) sobre as relações que podem ser exercidas com a imagem para além da descrição formal de seus significados, no encontro direto entre a imagem e o sujeito, quando então surge o conhecimento. Segundo o autor, a iconografia constitui uma maneira de ler imagens por meio da afirmação de que são dialéticas, ou seja, no ato de ver, um vazio nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

Portanto, as relações que podem ser exercidas com as imagens podem ser produtoras de significações, na medida em que transcendem a descrição geral de suas formas. Com isso, é oportunizado que seus objetos artísticos e estéticos produzam sentidos, as relações simbólicas levam a tempos e lugares impossíveis de retornar, servindo como monumentos da memória coletiva, como mostras de seu valor cultural.

A proposta de analisar a imagem da natureza-morta contemporânea em relação às naturezas-mortas da história da arte a partir da iconografia, vem ao encontro do que Jorge Coli (2010) defende. Segundo ele, não existem métodos aplicáveis que contemplem e analisem todos os tipos de imagens, a melhor forma é interrogá-las, dar voz a elas e compará-las, o que torna possível estabelecer filiações, contatos. Para ele, a obra de arte, como um pensamento, deixa de ser objeto e se torna pensante, autônoma.

Entretanto, cabe informar que existem outros métodos para leitura e descrição das formas nas obras de arte bastante utilizados e defendidos, mas que aqui não serão contemplados. Irei expor um deles como critério de contextualização e, por se

tratar de uma importante abordagem para a história da arte, é a proposta defendida por Michael Baxandall em sua obra *Padrões de Intenção* (2006).

O autor (2006) defende a importância de analisar o contexto histórico em que a imagem está inserida, ainda assim, não coloca formas expressivas e estéticas da imagem em segundo plano. Ele apresenta dois métodos para explicação dos objetos históricos: *nomológico* – busca identificar as leis gerais que abrangem os atos individuais e as ações históricas como manifestação dessas leis. E o *teleológico* – identifica a singularidade de casos particulares.

Diferente da maioria das correntes e dos historiadores que escrevem sobre os significados intrínsecos na obra, inclusive as propostas iconográficas, Baxandall afirma que, dada a quantidade de símbolos existentes, sentidos religiosos, políticos, as análises acabam dando pouca atenção à técnica e à forma própria dos objetos. Isso porque, de acordo com o autor, não há base alguma para supor que esses simbolismos estejam em ação nesse quadro (BAXANDALL, 2006, p. 191).

Seu método de análise, a *crítica inferencial*, é feito a partir do problema e da solução. Em suma, para ele, a obra de arte pronta apresenta-se como a solução para um problema que o artista tinha que resolver. Sua abordagem procura a causa das formas, as motivações do artista, as intenções que orientaram o processo de construção. Como se trata diretamente da forma, o contexto histórico é acionado na medida que ajuda a entender esses aspectos.

Seu *padrão de intenção* diz respeito ao fato de acreditar que todo movimento, ação humana e todos os objetos históricos tem uma intenção. Essa intenção não diz respeito só ao depoimento do artista e suas explicações, mas à relação entre a obra e as condições em que ela foi produzida. Essa intencionalidade não é algo estático, mas um processo, ou um fluxo.

Para ilustrar a questão da busca pelo problema, Baxandall faz uma série de análises de diferentes obras, entre elas, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910) de Pablo Picasso. O analista apresenta três problemas específicos: “tensão entre o plano da tela e a tridimensionalidade do objeto; tensão entre forma e cor; tensão entre a ficção da instantaneidade e uma relação prolongada do pintor com o objeto”. (BAXANDALL, 2006, p. 86).

Com o objetivo de apurar as percepções sobre os objetos analisados, Baxandall dedica-se à crítica no sentido de pensar e dizer a respeito de um quadro coisas que ajudam a aguçar o prazer legítimo que o quadro nos proporciona. (2006, p. 28). A problematização em contextualizar o tempo histórico não ocorre no sentido de impor verdades, mas de tentar perceber todas as características possíveis de descrição.

O autor privilegia as condições de produção da obra, a manifestação do artista “por trás” dela, suas inquietações, as questões históricas que repercutem no trabalho e as traduções da composição das suas formas, acreditando ser esse o melhor padrão para descrever uma pintura. Aqui, centramo-nos no padrão iconográfico, a partir de Didi-Huberman (2015), já que nos interessa, além de perceber a potência e a relação das formas, as motivações e os significados que elas podem produzir.

Por isso, ao operarmos com imagens de diferentes tempos, classificamos dois critérios citados anteriormente dentro do padrão iconográfico. O primeiro, que diz respeito à persistência das *formas* e o segundo aos *motivos*. A partir disso, poderemos classificar quais obras podem ter relação. Dentro desse conjunto de critérios, é necessário especificar o que será analisado. No primeiro momento, trata-se de uma análise *superficial*, sobre o conjunto de características *formais* (aspectos de técnica e composição) e características *temáticas* (quais as questões manifestadas por esses motivos).

A análise formal das imagens como primeiro critério de sua classificação nos ajuda a pensar a partir de quais motivações a natureza-morta sobreviveu, e quais as características que nos comprovam esse fato. Diante disso, trazendo como referência a publicação de Witeck e Moreira (2012), no que diz respeito à investigação de imagem, utilizarei os processos de *comunicação* e *novidade* para descrição dos motivos de cada obra contemporânea e dos motivos frequentes das obras tradicionais.

Esse conjunto de métodos pode ser referido tanto aos aspectos *formais* (primeiro padrão iconográfico) quanto aos *motivacionais* (segundo padrão iconográfico). Trazendo como referência os autores citados acima, a abordagem utilizada para a realização desse trabalho parte da ideia de *comunicação* como um conjunto de características – objetos, que não mudaram sua forma tradicional

básica, mas que foram atualizados para elementos contemporâneos, por exemplo: um candelabro com velas, e agora uma lanterna. A *comunicação* trata da ligação entre objetos de diferentes tempos, mas que mantêm sua utilidade, ou, algum componente próximo que possa ser reconhecido nas duas imagens. Enquanto a *novidade* pode ser o elemento mais significativo quando se trata de pensar nas particularidades e motivos próprios da arte contemporânea.

Existem ainda alguns critérios utilizados para a seleção de obras que, por seu autor, podem não ter sido apresentadas como naturezas-mortas, mas que, neste trabalho, são assim classificadas. Além de apresentarem os sintomas de persistência das *formas* e dos *motivos* e, dentre deles, os parâmetros de *comunicação* e *novidade*, definiu-se um fator mínimo de uma obra contemporânea para incorporar o tema da natureza-morta: o aspecto relativo ao conjunto de formas que apresentam objetos costumeiros em uma composição inerte.

Essa série de fatores a serem considerados na análise posterior das imagens é o elemento chave para pensar a questão de como ocorre a incorporação de um tema tão tradicional nas obras contemporâneas. Auxilia a descrever como acontece a persistência e que tipos de persistências são esses. Também quer descobrir quando há persistência, se ela é instável ou estável. E, no que diz respeito aos significados atuais, busca perceber se eles estão em conformidade ou em não-conformidade com os tradicionais. Com isso, responde-se parte da questão principal de perceber qual é a presença da natureza-morta na arte contemporânea.

4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ICONOGRAFIA

A iconografia vem a ser o método de construção dessa pesquisa tanto conceitual, como nos aspectos referentes as imagens. Entende-se por *Iconografia* a denominação dada aos estudos dos significados convencionais das imagens, com abordagens descritivas, e em seus últimos níveis de abordagem, podem ser interpretativas. Ela alcançou seu apogeu ainda no século XX, mas que, para o autor, ainda pode ser aplicada às obras recentes elaboradas com marcante apelo simbólico e recurso à figuração (MOREIRA, 2018).

O que se conhece com maior importância no estudo da Iconografia e Iconologia são os estudos realizados por Erwin Panofsky (1995)¹⁴; (2017)¹⁵ e, em parte, as pesquisas desenvolvidas na escola francesa de Aby Warburg (2013)¹⁶. É evidente que diante das pesquisas pós-estruturalistas, a abordagem iconográfica, em parte, tenha caído em desuso. Diante disso, o iconólogo Rafael Mahiques em *Da la iconografía a la visualidad* (2008), busca explicitar como essa abordagem sobreviveu depois da morte de Gombrich.

Segundo o autor, historiadores como Michel Podro com *Los historiadores del arte críticos* (2001), Michel Baxandall e *Padrões de Intenção* (1985) e, Svetlana Alpers com *A arte de descrever* (1983) continuam a atualizar a iconografia, interessando-se, principalmente, pelos aspectos formais da imagem, a partir de uma perspectiva mais relacionada aos Estudos Visuais ou a Cultura Visual.

Ainda com essas atualizações, o francês Georges Didi-Huberman, historiador pós-estruturalista que estudou no Instituto Warburg and Courtauld¹⁷ que pertence à Universidade de Londres, também realizou uma série de revisões críticas sobre a Iconografia de Panofsky. Escrevendo do ponto de vista da psicanálise, da crítica de arte, da sociologia, da história e da filosofia, ele tem se dedicado ao aprofundamento dos conceitos de sobrevivência, fantasma, *pathos*, entre outros.

Nota-se que, a partir de seus estudos sobre a imagem, ele não parece mostrar nenhuma preocupação em fundar uma metodologia propriamente dita mas, sim, uma abordagem interdisciplinar que se adapta à flexibilidade, à pluralidade de olhares, às noções ocultas e não instauradas da imagem, assim como o rompimento dos limites fixos de interpretação e rigidez dos gêneros historiográficos tradicionais. O autor se mostra disposto a questionar os padrões instaurados no sentido de rever as narrativas historiográficas após as concepções de fim da história e da arte

¹⁴ PANOFSKY, Erwin. Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento. Lisboa: Estampa, 1995.

¹⁵ PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 2017.

¹⁶ WARBURG, Aby. A renovação da Antiguidade Pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento Europeu. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

¹⁷ Um dos principais centros do mundo dedicado à sobrevivência das formas e imagens, a transmissão da cultura através do tempo e do espaço, com ênfase especial para a vida depois da morte da antiguidade. Mantém uma biblioteca com mais de 35.000 volumes com foco na influência da antiguidade clássica sobre a civilização europeia. The Warburg Institute. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

propostas por Hans Belting (2006) e Arthur Danto (2006). Diante disso, sua teoria atenta ao fato das relações que podem ser estabelecidas entre a imagem e o sujeito.

Didi-Huberman em *Diante da Imagem* (2013), entende que a interpretação da intuição sintética limita a história da arte na possível significação de suas imagens. Criticando a historiografia da arte e contestando a tradição iconográfica de dar conta apenas do visível, ele apresenta uma proposta através da *dialética do olhar*. Enquanto Panofsky acreditava num sistema de análise com leituras unificadas dos objetos artísticos, Didi-Huberman propõe uma análise exorcizando ou desmembrando todos os códigos da imagem identificando todas as suas possíveis mensagens.

Para ele, o ato de ver é sempre inquietante, uma operação agitada, aberta, entre aquele que olha e aquele que é olhado (DIDI-HUBERMAN, 2010). Sua categoria do invisível, a qual supera a do visível e legível, supõe estarmos aptos para desincorporar uma imagem, e isso é feito a partir da abertura do olhar. Essa problemática do olhar e ver – dialética do olhar – caracteriza-se da seguinte forma: ver supõe uma análise superficial de visualizar o que está posto em sua forma apresentada ao espectador; enquanto o olhar lembra uma atitude de crença em enxergar além do visível.

Sua concepção de imagem *dialética* diz respeito ao fato de nos relacionarmos com a imagem e que seu vazio pode nos olhar e nos constituir. Esse conceito pode ter duas formas: uma tautológica – relacionada à forma; e uma presencial – que diz respeito à relação do espectador com a imagem.

O autor considera o *anacronismo* a construção de uma história anacrônica, envolta pela distância entre o analista e o objeto analisado, também como um passado que não para de se reconfigurar através das memórias que carrega. Segundo Kern (2006, p. 74), olhar sobre as práticas contemporâneas permite ao historiador comparar e refletir sobre outras premissas a respeito do passado, outro olhar que possibilita conhecimento, mais do que apresentação dos fatos.

Justamente por esse anacronismo e dialética, tanto das imagens como da história, Didi-Huberman não defende uma história imóvel e exata, mais sim, composta por confrontações e persistências. Mesmo que as imagens sejam estáticas, adquirem o poder de movimentar o pensamento, de articular relação entre

tempos, com inúmeras possibilidades cognitivas que acabam produzindo conhecimentos e sentidos quando entram em contato com o sujeito.

Segundo Didi-Huberman (2015, p.15), sempre que estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo. Ela tem abertura, convida-nos a entrar, sua luz quase nos cega, mas nós a respeitamos e não invadimos seu espaço. Na medida em que direcionamos nosso olhar para imagem, vemo-nos capturados por ela, nosso tempo é capturado. Por isso, diante de uma imagem, mesmo antiga, o presente nunca para de se reconfigurar, da mesma forma, diante de uma imagem atual, o passado continua repercutindo através da sua memória. Segundo o autor,

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Isso não ocorre somente pelo óbvio: por sua durabilidade enquanto matéria, mas por sua presença constante na memória de quem ela alcança e pelos artefatos visuais que ela faz sobreviver nela mesma, com os símbolos que carrega.

Por sua dualidade de sentidos e amplitude de significações, foi preciso tomar outras vias além daquelas canonicamente fixadas por Panofsky, no que diz respeito a sua iconologia. Isso porque, para Didi-Huberman, é impossível inferir uma significação convencional ou a descrição de temas e motivos expressa por apenas uma fonte. Não existe uma única simbologia para uma imagem figurativa que discursa tanta coisa.

A análise das imagens é um conjunto de indagações e questionamentos, em primeiro lugar, porque, parando diante de alguma delas, estamos parando diante do tempo. Com isso, é possível questionar a que tempo estamos nos referindo e porque esse tempo selecionou ou fez sobreviver àquela determinada imagem, visto que nada aparece, por muito tempo, na luz das evidências e parece durar tanto.

Diante de uma imagem e de um tempo, percebemos uma montagem e uma soma de tempos heterogêneos que se sobrepõem e formam anacronismos. Seus anacronismos carregam evidências e características atemporais. Toda a questão de método de análise refere-se totalmente ao tempo, porque ele influencia em basicamente tudo. Estar relacionado-se muito com o presente pode apenas carregar

fantasmas, e ligar-se muito ao passado é correr o risco de ser um resíduo morto, que não problematiza mais nada (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Esse anacronismo parece surgir da relação da imagem com a história, é evidente que elas não são atemporais, visto que é impossível olhar para o passado sem fazer apelo ao nosso próprio presente. Portanto, as imagens anacrônicas parecem falar de diferentes tempos e múltiplas histórias que se correlacionam. O anacronismo oferece uma remontagem do tempo ao contrário da ordem dos acontecimentos, pode até dar a entender uma história falsificada porque foi remontada pelo viés contemporâneo. Portanto, essa história também pode se construir se remontando a partir das sobrevivências que encontra na contemporaneidade (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 36).

Existem noções e significações que escapam ao tempo contemporâneo, por isso, a multiplicidade de temporalidades que coexistem numa mesma imagem, os próprios sentidos de tempo, incluídos na mesma imagem e num mesmo tempo é a condição para o agir histórico.

No que diz respeito ao tempo, olhemos para o passado. O passado está em constante reconfiguração, cada vez que ativamos nossa memória, estamos interferindo nela e criando conexões com nosso pensamento atual, que na época seria do futuro. Igualmente, em relação a história: a história das imagens não é, exatamente uma ciência do passado, porque esse passado *exato* não existe.

Segundo o autor, a história só existe em virtude da anacronia, porque o saber histórico atravessa as memórias, faz ligações entre tempos heterogêneos e recompõe tempos apartados, formando, com isso, a *aparição*. A aparição é feita de acordo com sintomas que sobrevêm e interrompem o fluxo regular das coisas, mas esses sintomas nunca aparecem no momento certo ou que se espera, é sempre um contratempo que volta a importunar (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 44). O sintoma é uma abertura repentina, uma aparição inesperada, ele não é cronológico e nem linear e, por isso, é latente, pulsante.

“Eu entendo a imagem como conceito operatório e não como simples suporte de iconografia” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50). Aqui, entende-se por conceito operatório a capacidade da imagem de falar de um tempo a partir da diferença e da repetição.

Existem ainda outras considerações de autores que reveem a narrativa iconográfica e contribuem para fazer-nos pensar nessa abordagem para as obras de arte contemporânea. Robert Klein (1998), por exemplo, fala que a iconografia só é possível quando se tem um conhecimento prévio da imagem, dos símbolos, temas e objetos, assim como é necessária uma familiaridade com o tempo. As convenções estilísticas, os temas possíveis e impossíveis àquela época. Isso nos leva a pensar que as imagens contemporâneas de naturezas-mortas referenciam, sim, sua história e carregam parte de suas características e, para analisá-las, é importante saber suas referências.

Abordar, descrever e interpretar a natureza-morta contemporânea requer um deslocamento e educação do olhar no sentido de priorizar o que caracterizamos como permanência nesse gênero, que é descrito nos exemplos posteriores.

Didi-Huberman é uma figura contestadora desde o início de seus trabalhos, e ao contrariar Panofsky por seu método de analisar diferentes imagens, usando sempre a mesma sequência iconográfica, desenvolve uma abordagem atual que, aqui, utilizamos para falar das imagens contemporâneas. Porque centra-se na impossibilidade de reduzir a um único denominador cultural e contextual todos os signos, símbolos e temas de um determinado período estético daquela imagem, e faz renovar o conceito para que seja possível aplicá-lo atualmente.

Em alguns casos, é difícil inferir uma significação convencional, a partir de um sujeito natural, não é fácil encontrar um motivo, uma alegoria, identificar um assunto bem claro ou um tema bem distinto (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 14). Nesse caso, parece que a iconografia não se aplicaria a imagens abstratas, entretanto, nessa pesquisa, todos os motivos e assuntos são reconhecíveis e caracterizados como figurativos de naturezas-mortas.

Portanto, consideramos que a proposta iconográfica de Didi-Huberman se aplica às imagens contemporâneas aqui analisadas, porque todas elas trazem uma referência histórica, apropriação de um gênero de outras épocas e estruturas características formais. Esse aspecto das naturezas-mortas trazerem para a contemporaneidade suas formas tradicionais e se mostrarem pertinentes pela continuidade de persistência de *formas* e de *motivos* - a abordagem utilizada no próximo subcapítulo com a apresentação das imagens selecionadas, tem de ser considerada para se tornarem passíveis de leituras e relações iconográficas.

Os sintomas, para Didi-Huberman (2015), são aquilo que subverte o padrão, o não interesse em estabelecer padrões únicos de legibilidade para as imagens. De acordo com Huchet (2010, p. 17), o conceito de sintoma é aquilo que atravessa e perturba os padrões hegemônicos, é a capacidade de produzir crises e dilaceramentos sob os pontos ocultos em cada imagem, é uma fenda através da qual as imagens podem revelar sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis.

Seus trabalhos, de vigorosas críticas às grandes esquematizações formalistas da história tradicional da arte e, mais particularmente à Iconologia de Panofsky, acontecem na tentativa de negar a possibilidade de analisar a imagem sem deixar nada de fora. Contempla essa sujeição do visível ao legível, uma pretensão de ler e descrever o visual através do discurso verbal que, segundo ele, evidentemente, não contempla todas as categorias.

Diante da imagem (2013) traz a possibilidade de escrever uma história da arte a partir de uma esfera de todos os não sentidos contidos numa imagem. Uma história escrita não a partir dos objetos que estão expostos e que já são familiares, igualmente, com discursos e leituras costumeiras; mas uma análise sobre o que não está explícito. Isso confirma como a história da arte é uma história psicológica, de determinado ponto de vista, com objetos temporalmente impuros.

Pensar as imagens de naturezas-mortas não como fetiches intemporais – como se pensaria a partir da estética clássica, mas sim, como imagens com ritmos heterogêneos e que formam anacronismos é mudar radicalmente as concepções historiográficas clássicas para propor um método de abordagem iconográfica contemporânea que transcende e identifica nas imagens suas forças incidentes e constituintes do presente, sobre e com esse presente.

Por isso, um dos grandes subsídios do autor para apresentar uma nova manifestação dentro de um universo predominante de histórias lineares e descrições totalizantes é *A imagem-sobrevivente* (2013) já citada anteriormente. Sua contribuição é levar em conta os inconscientes do tempo em uma imagem, como também na história da arte, é perceber a complexidade temporal que reside nelas que são ocultadas em determinados momentos e reaparecem conforme determinadas inclinações, é abandonar descrições excludentes e interpretações binárias, como por exemplo: declínio e progresso, começo e recomeço.

4.2. APONTAMENTOS SOBRE A PRESENÇA

Como potência, a imagem fala, traduz e exprime, mas ela precisa da relação com o espectador para ser agenciada no tempo presente. Independente da sua origem do passado, ou de todos os movimentos a que teve de ser submetida para que sua presença se mantivesse, passa pela persistência das *formas* e dos *motivos*. Para Antelo, a repetição diz respeito a sua presença na contemporaneidade, e o corte, quando algumas de suas formas não são mantidas, isso traduz como seu retorno é sempre diferente.

(...)compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado. Nesse sentido [...], visamos ultrapassar o círculo da subjetividade, potencializando, ao mesmo tempo, a receptividade, que mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. São essas as 'Potências da imagem' (ANTELO, 2004, p. 09-12).

Diante disso, é importante pensar a imagem, em qualquer situação, em um processo intenso de trocas de contextos e sentidos entre os tempos, por ora, em determinada situação, sua presença pode ter um papel, um significado, outrora, outro. Muitas vezes já não cabe mais a mesma interpretação, por isso, o padrão iconográfico aqui descrito tenta refletir sobre a cumplicidade *entre* elas.

As naturezas-mortas podem receber diferentes atenções de olhares, que produzam outras formas de ver e diferentes significados. Por esse viés, Keith Moxey (2009), em seus escritos sobre o que ele chama de *giro icônico*, faz-nos pensar nesses objetos, imagens e artefatos que produzem imagens sobreviventes, com uma vida que se desenvolve depois do momento em que foram feitas.

Sua proposta do *giro icônico* não tem interesse de forjar um objeto/ artefato visual/ imagem a um significado que ele não possui, mas produzir outros antes impensados. Ainda que tenham sido feitos para determinado momento ou acontecimento histórico, com o tempo, podem se tornar o que nunca se imaginou

que seriam. Mas, para isso, é preciso permitir que esses artefatos escapem do seu tempo para terem uma relevância contemporânea.

O giro icônico nos recorda que os artefatos visuais se negam a ser confinados pelas interpretações que os situam no presente. Objetos de interesse visual persistiram em circular através da história exigindo métodos de análises radicalmente diferentes e obrigando a gerar novas narrativas em seu trânsito (MOXEY, 2009, p. 22).

Esse trânsito de imagens e referentes visuais comprova que as naturezas-mortas podem sair da zona canônica e exclusivista da tradição e manifestar-se de forma contestadora e inovadora na contemporaneidade, mesmo sem o abrigo de uma narrativa histórica. Essa andança de forma subjetiva e alterável, deslocando o olhar sobre o costumeiro, caracteriza a arte e as movimentações contemporâneas.

À vista disso, cabe-nos apresentar e evidenciar como esse processo de *atualização, giro icônico, persistência, sobrevivência e nova incorporação* acontece dentro do nosso *padrão iconográfico*. De acordo com os exemplos citados na seção 1.1, percebe-se que, desde as primeiras naturezas-mortas sobre as quais se tem conhecimento na história, seus registros transmitem a busca pela representação de uma vida congelada no tempo. Além das questões cotidianas, a natureza-morta como categoria da história da arte, desde os anos 1600, interessava-se por temas religiosos, ilusórios e íntimos.

De caráter não essencialmente narrativo, de um tempo congelado e uma imagem silenciosa, as naturezas-mortas parecem trazer objetos sem um passado, por isso, resta, portanto, o protagonismo da própria linguagem, das relações e da estrutura que cria. Usualmente compostas por caveiras, velas e relógios, elas traziam símbolos da mortalidade, e da intensa relação com o tempo e sua efemeridade.

Sobre esse conjunto característico de objetos e temas tratam, essencialmente, as *Vanitas*, como já citado anteriormente. Um importante tema no gênero da natureza-morta durante o século XVI até o início do século XVIII, comumente relacionada à vaidade e à efemeridade da vida. O acúmulo de riquezas levou a igreja a difundir a ideia de que todos os bens materiais eram vaidade da vida

terrena. Por isso, a comum representação de caveiras [Figura 14] nas pinturas advertiam sobre a brevidade do tempo na terra.

Figura 14 - Philippe Champaigne: *Vanitas Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta*, metade do século XVII. Museu de Tessé, Le Mans – França.



Fonte: (PINTEREST.COM /VANITAS, 2019)

A pintura de Philippe Champaigne traz a caveira como elemento central controlador e condutora da nossa visão diretamente ao centro da obra completa de tons quentes. Com o crânio ocupando maior parte da composição, o artista ainda nos traz mais reflexão acerca da passagem do tempo com os outros dois elementos na cena. A flor à esquerda, outro objeto efêmero, lembrando da vaidade, em consonância com a ampulheta, demarcama brevidade do momento. Três objetos silenciosos, mas que ecoam tão alto no pensamento sobre a velocidade e metamorfose das coisas.

Enquanto em 2007, Damien Hirst impacta o público com a polêmica *For the Love of God* [Figura 15] um molde em tamanho real de um crânio humano coberto de platina e cravejado com 8.601 diamantes, vendido por aproximadamente 50 milhões de euros, sendo a obra de um artista vivo mais cara da história. Depois de impactar todos os anos 1990 com *The Physical Impossibility of Death in the Mind of*

*Someone Living*¹⁸, pensava-se que o artista não iria mais expandir os limites da arte conceitual.

Figura 15– Damien Hirst: *For the Love of God*, 2007. Platina, dentes naturais e diamante. Coleção particular.



Fonte: (DAMIENHIRST.COM, 2019).

Crânios, caveiras, vida, morte, imortalidade e o amor são temas que caracterizam suas produções de vulgaridade com grande impacto. Usando maior quantia de fundos de toda a história para a realização de *For the Love of God*, o artista faz um lembrete da transitoriedade humana de forma um tanto sarcástica.

O crânio que parece encarar anuncia, com seus diamantes, um êxito sobre a morte, mas essa mesma figura, demonstra quanto a morte é implacável. Apesar da resistência do crânio e da ostentação dos reluzentes diamantes lapidados, o tempo não tarda ao passar. A caveira em tamanho natural e com dentes naturais deu

¹⁸ The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone – A impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo. Tubarão tigre dentro de uma caixa de vidro com formol. Vidro, aço pintado, silicone, monofilamento, tubarão e solução de formol, 217 x 542 180 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>. Acesso em: 19 out. 2019.

origem a diferentes produções em serigrafias posteriores e rendeu um material extenso para a crítica e para o mercado da arte.

Uma análise das duas imagens comentadas, do ponto de vista iconográfico nos leva a perceber as seguintes características: a *persistência da forma* é notável no que diz respeito ao objeto principal se tratar de uma caveira central, inclusive o enquadramento da pintura e o enquadramento da fotografia do crânio está colocado na mesma posição frontal, exigindo uma atenção do espectador. Tal como o crânio com diamantes, a pintura também parece representar o tamanho natural da figura central, reivindicando prioridade.

A *persistência do motivo*, apesar de atravessar séculos, também parece presente. Enquanto a Figura 14 traz como motivação a futilidade dos bens materiais e a passagem do tempo, a Figura 15 usa a caveira como forma de zombar o quanto os bens materiais são passageiros, visto que a morte é a única certeza.

Com isso, colocando em prática nossos critérios para a descrição das formas que persistem nas figuras, podemos perceber a *comunicação* entre ambas. O objeto principal manteve sua estrutura formal básica, mas atualizou-se a uma versão contemporânea carregada com a pedra mais cara da história de forma a provocar a vaidade e, principalmente, a cultura do consumismo que está instalada nesse momento— vindo do artista mais bem pago.

No que diz respeito à *novidade*, é o que agrega valor às nossas considerações sobre como é manifestada a presença da natureza-morta nas produções atuais. Diferente de *Vanitas Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta* que traz apenas um horrendo crânio, *For the Love of God* carrega uma visão de morte embelezada pelos diamantes, como um apelo à beleza da morte, um convite. Em contraponto, ainda assim, é como se toda riqueza, beleza, excesso e o luxo não desfizessem a certeza da morte. Os diamantes compravam a banalidade dos bens quando colocados em uma caveira.

Por sua vez, Juan Sánchez Cotán, nos anos de 1600, não poderia imaginar, evidentemente, que nos anos 2000 o israelense Ori Gersht iria recriar arranjos tradicionais de naturezas-mortas e, literalmente explodi-los com referência na sua pintura *Marmelo, Couve, Melão e Pepino* [Figura 16]. Na escolha das duas imagens para relacionar, também não tinha conhecimento que Gersht tinha usado tal obra

como referência para criar *Promegranate*¹⁹ (2006) [Figura 17] – onde frutas e flores reais são explodidas e suas imagens capturadas por uma câmera em alta resolução.

Figura 16– Juan Sánchez Cotán: *Marmelo, Couve, Melão e Pepino*, 1602. Óleo sobre tela, 69 x 84,5 cm



Fonte: (ENCICLOPEDIA.ITAÚCULTURAL.ORG.BR, 2019).

¹⁹ Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ci2AA_5Yg7E Acesso em: 20 out. 2019.

Figura 17 - Ori Gersht: *Premogranate*, 2006. Fotografia



Fonte: (MUSEEMAGAZINE.COM, 2019).

Ori Gersht, fotógrafo representado por diversas galerias americanas, utiliza-se da fotografia e do vídeo para recriar imagens contemporâneas que tenham alguma relação com a história da arte, uma troca de tempos e permanências do passado para o presente. Seus trabalhos têm forte apelo às tragédias e bombardeios mais conhecidos mundialmente – como a Guerra Civil e Hiroshima. *Promogranate* (2006) é uma captura do momento da beleza e da violência das imagens.

Em entrevista à revista Smithsonian em março de 2009²⁰, Ori Gersht fala do seu interesse em representar o quanto a violência pode ser grotesca e atraente, com uma beleza envolvente, uma destruição que é dolorosa, mas que, outras vezes, pode ser muito catártica. Para o artista, a obra é uma observação aos absurdos que corrompem nosso tempo, principalmente de existências paralelas, onde em determinado lugar as pessoas têm somente uma visão a partir de um estilo de vida confortável e atraente, enquanto do outro lado existem pessoas que só enxergam a explosão sangrenta.

²⁰ Disponível em: <https://translate.google.com/translate?hl=pt-BR&sl=en&u=https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/still-life-explosions-51144950/&prev=search>. Acesso em: 19 out. 2019.

Seus vídeos de curta duração são testemunhos visuais de uma imagem violenta e violentada. Quando beleza e violência são tópicos simultâneos, imprescindíveis para qualquer reflexão da estética contemporânea. Uma natureza-morta tão viva, movimentada e que sai do inerte, capaz de estrondar. Para o artista, ela parece comunicar mais do que a pintura bidimensional, entretanto, com a filmagem em câmera digital HD, não há materialidade nas filmagens e, por isso, a intenção é de que o espectador seja enganado a pensar por um breve momento que está mesmo vendo uma pintura. Em entrevista à revista *Musée Vanguard of Photography Culture*, o artista salienta:

Em estes filmes particulares, é crucial a suspensão da descrença. De fato, os apresento em uma tela de altíssima resolução, de modo que quando o espectador se aproxima muito, eles não se revelam como imagens em movimento. Os frames sugerem a moldura de um quadro. No momento da explosão súbita, as expectativas e as crenças do espectador estão sendo desafiadas.²¹

Essa imagem cinética de uma natureza-morta sendo explodida comunica uma energia arrebatadora, pois se relaciona com a violência em todos os âmbitos. O emblemático debate ao holocausto, ou a violência em Israel comunicam o quanto até os objetos que eram estáticos sofreram movimentações bruscas. Dependendo da interação de algo ou alguém para se movimentarem, sua explosão forma um equilíbrio de deslocamento e estagnação perfeito.

Em contraste com as belezas descritas e meticulosamente representada nas pinturas de naturezas-mortas da história da arte, excessivamente realistas ou em continuidade com *Marmelo, Couve, Melão e Pepino* de 1602. Época em que a intensificação da agricultura foi acompanhada pela promoção das ciências botânicas, flores e frutos eram recorrentes nas pinturas de cenas de cozinha e mercado, até cenas caseiras já que todas as casas tinham um pomar disposto e cultivado de acordo com os últimos conhecimentos e onde cresciam frutos de verão e inverno. (SCHNEIDER, 2009, p. 121).

Na Espanha, as naturezas-mortas com frutos e flores tinham um caráter muito forte; apesar das enormes importações de metais nos anos 1600 o país empobreceu pelo mau investimento do ouro. Alcançando também a escassez de alimentos, a

²¹ GERSHT, Ori. Entrevista com Ori Gersht. **Musée Vanguard of Photography Culture**, num 7, vol 2, 2014. Disponível em: <https://museemagazine.com/culture/art-2/features/interview-with-ori-gersht>. Acesso em: 20 out. 2019.

natureza-morta de Sánchez Cótan representa poucos alimentos, dispostos de maneira quase santificada, seja pela falta deles, ou pelas noções místicas próximas do povo que salientavam a natureza sagrada de um estilo de vida simples em relação à Corte (SCHNEIDER, 2009).

A composição em estrutura severamente geométrica, pode se relacionar às homenagens neoplatônicas da proporção e harmonia, proclamada no Renascimento, como também às ideias medievais de beleza (SCHNEIDER, 2009, p. 124). Lembrando imagens barrocas, a pintura de Cotán traz luminosidade apenas aos objetos que parecem isolados e sem pertencer a lugar algum. Seu fundo escuro os isola de tal forma que a couve e o marmelo pendurados parecem tão estáticos, que, mesmo se cortarem os cordões que os seguram, não hão de cair. O silêncio e a escuridão do fundo ressoam algum tipo de presença não-identificável.

Apesar do movimento de *Promegranate*, parece que, ainda assim, ela é estática, talvez pela permanência da maioria dos objetos, ou pelo enquadramento do vídeo parecer de uma pintura. Igualmente, as duas são neutras em suas cores e composição. Mas o grito da escassez que emana de *Marmelo, Couve, Melão e Pepino* é tão alto quanto o barulho da extraordinária explosão de Gersht.

A *comunicação* entre ambas é evidente. Cada uma delas parece uma analogia à efemeridade, a impermanência do tempo e como ele age sobre as coisas, os frutos. A fotografia e o vídeo parecem querer captar algo que está escapando. Da mesma forma, os objetos pendurados de Cotán também foram capturados “antes de cair” e no momento exato em que os alimentos ainda estavam conservados. As duas *comunicam tempo*.

O tempo silenciado nas naturezas-mortas da história da arte parece um tempo alarido na arte contemporânea. O que antes era silenciado, hoje grita. A *novidade* na obra de Ori Gersht é como uma imagem em movimento pode ilustrar de modo hiper-realista como as naturezas-mortas estão tão vivas a ponto de gritar. É um grito apelando por atenção à violência, é um clamor sobre o quanto tudo é temporal e frágil. As coisas e a vida são breves, em um segundo podem acabar. A natureza-morta contemporânea aqui parece um grito de socorro.

O vídeo de *Promegranate* é uma explosão crítica, que transcende o conceito da pintura referenciada, ele pode capturar o momento, diferente da pintura que

captura depois do acontecimento. Ou seja, é a captura de dois momentos, a simultaneidade entre o passado e o instante. E a captura da *sobrevivência*. É um convite ao espectador participar da criação e da destruição da imagem.

Essa obra, além de referenciar o tempo, apresenta a perda. A perda da imagem inicial que vai se degradando e transformando-se em outra imagem. A perda do tempo que não é mais possível de representar e, principalmente, a série de acontecimentos relativos à morte e a tragédia que ela suscita. Com isso, percebe-se mais uma vez que, independentemente da manifestação, a presença da natureza-morta na arte contemporânea expande qualquer racionalismo de ajustar a arte a determinado modelo que não discusse sobre outras coisas. Pois ela, mais do que discutir, provoca e instiga o espectador a se envolver com a imagem e seu potente discurso de vida, morte, tempo e transitoriedade das imagens.

O último exemplo referenciado na problematização da produção de naturezas-mortas contemporâneas em relação às suas origens do passado, retoma uma, dentre as várias, produções de Pieter Claesz, no que diz respeito às mesas postas de naturezas-mortas ainda dos anos 1600. *Natureza-morta com Copo de Vinho e Taça de Prata* [Figura 18] é dominada pela uniformidade de tons cinzentos, verdes e pratas numa atmosfera estática.

Figura 18 – Pieter Claesz: Natureza-Morta com Copo de Vinho e Taça de Prata, não datado. Óleo sobre madeira, 42 x 59 cm.



O artista que conta com uma produção vasta, normalmente dispõe seus objetos de forma separada e sem se tocarem, com poucos elementos nas suas composições que retratavam hábitos de consumidores privilegiados da classe média. Os anos 1600 foram marcados pela exibição de luxos culinários e seus alimentos estavam muito provavelmente conotados com ideias religiosas e com símbolos sobre tal abundância (SCHNEIDER, 2009, p. 101).

(...) os elementos do quadro foram reduzidos a um pequeno número de recipientes. Assim a composição do quadro é determinada por uma taça de prata tombada, um copo de vinho meio vazio e dois pratos de estanho. Embora se trate de uma chamada <natureza morta com pequeno almoço> (um *ontbijtje*), não existe praticamente comida, apenas escassos restos de uma refeição, como a azeitona no prato, que constitui uma espécie de barreira óptica entre o pé oco da taça e o prato que reflecte. Contrariamente à grande abundância de alimentos das primitivas naturezas-mortas flamengas, este quadro acentua um refinamento de gosto. O consumismo ingênuo foi substituído pela sublimação estética sob a influência da introspecção e do ascetismo protestantes. (SCHNEIDER, 2009, p. 115).

Parece-me que a pintura de Claesz, justamente pela técnica do realismo, intenta demonstrar através dos seus detalhes sutis, a relevância de cada objeto de forma isolada. Ainda que eles se encontrem, cada um, por si só, conta uma história de tempo, presença e ausência. A azeitona e os restos de comida declaram, isoladamente, que outras formas estiveram ali e eram parte da composição, elas são as sobras depois do tempo que passou. Enquanto o copo de vinho e a taça de prata parecem demonstrar o quanto foram resistentes no determinado momento da captura da tela. Entretanto, ambos estão suscetíveis ao desaparecimento, à quebra, à oxidação.

A relutante busca pela *eternidade* parece acompanhar *Natureza-Morta com Copo de Vinho e Taça de Prata*, já que até a incidência da luz é ocultada, demonstrando que os objetos administram sua própria vida, sua própria forma que parece transpassar a eternidade.

Diante disso, para colocar em relação com a pintura de Claesz, referencia-se a exposição *Releituras da natureza-morta*²², 2015, realizada na Carbono Galeria na cidade de São Paulo. A galeria tem como objetivo dinamizar e expandir a produção de arte contemporânea de seus artistas, com a finalidade de expandir o mercado,

²² Disponível em: <https://carbonogaleria.com.br/noticia/releituras-da-natureza-morta>. Acesso em: 20 out. 2019.

além de seu acervo, recebem exposições temporárias e novas edições são sempre incorporadas na sua coleção.

A mostra sobre naturezas-mortas tem como curadora Ligia Canongia, uma curadora independente e crítica de arte com uma proposta de exposição que interliga um gênero tão recorrente na história da arte para aparecer com outro enfoque e diferentes abordagens presentemente. A mostra reúne obras de Alex Yudzon, Angelo Venosa, Bruno Dunley, Carlito Carvalhosa, Gabriela Machado, Iran do Espírito Santo, José Damasceno, Laura Lima, Livia Marin, Maria Nepomuceno, Vera Chaves Barcellos, Vik Muniz e Waltercio Caldas, as quais refletem de maneira muito particular sua percepção sobre o engajamento dos objetos em nossa vivência e o que mais eles podem argumentar.

Dentre as obras da exposição, a que mais pareceu pertinente foi *Nomad Patterns* [Figura 19] de Livia Marin. A chilena vive e trabalha em Londres, tem uma série de objetos produzidos em massa, os quais carregam, individualmente, seus próprios detalhes. Cerâmicas em forma de xícaras, vasos e bule formam um acervo que parece compor um chalé, ou até uma casa de bonecas.

Figura 19 – Livia Marin: Nomad Patterns, 2015. Impressão e esmalte em cerâmica. 13,5 x 26 45 cm.



Fonte: (CARBONOGALERIA.COM.BR, 2019).

A artista apropria-se de elementos que parecem um conjunto de cerâmicas de chá produzidos industrialmente e caracterizados por padrões decorativos semelhantes, feitos em massa. As estampas padronizadas chinesas são derretidas e, por isso, parecem incompletas, por hora, quebradas, mas ainda assim são sutis e delicadas.

Mantendo parte de sua forma completa, o restante dissolvido, mas presente. No primeiro momento, sua expressão de destruição parece trágica, é como se esses objetos não importassem mais ou tivessem sofrido uma bruta passagem do tempo, um tempo que os derrete e vai levando. Ainda assim, essa destruição é sedutora, convidativa, mantém sua beleza e decorativismo. É como se vários momentos pudessem ser capturados, onde se mantém a estrutura de um objeto que está intacto, com algo que está prestes a entrar em colapso. É a relação de algo que demorou a ser construído, com seus mínimos detalhes, mas que também tem aparência de ruína.

Nomad Patterns retrata a colisão de dois tempos entre o querer manter o objeto, ou o que restou dele, com descartá-lo, já que perdeu sua utilidade. As fraturas derretidas demonstram a fatalidade e a efemeridade do tempo e das coisas que podem simplesmente derreter, enquanto os padrões decorativos chineses seguem intactos, mostrando a *permanência* do objeto, reparando-o e salvando.

Marin emprega à natureza-morta de natureza modesta e anônima, uma voz e uma luz a tudo aquilo que é deixado de lado na prática estética, por exemplo, a importância e utilidade de um objeto isolado, costumeiro e fadado a espaços secundários, supostamente sem grandeza e autonomia. Isolando as peças e fazendo de cada uma delas uma composição de natureza-morta pelo viés contemporâneo, a artista dá voz a um objeto solitário para que ele possa ser passivo de interpretações, recriações, críticas e problematizações.

A comunicação entre as Figuras 18 e 19 são evidentes, na medida em que acrescentam iluminações/importâncias isoladas aos seus objetos, independente de quantos tenham na composição, eles apresentam uma significância unitária e individual, eles comunicam de igual maneira.

Da mesma forma e, condizendo com as análises anteriores, parece que as duas últimas obras também insistem no critério de demonstrar, seja através de taças de vinho incompletas, restos de alimentos ou ainda, uma cerâmica derretida, o quanto o tempo não tarda a passar e é inevitável. As naturezas-mortas têm demonstrado vigorosamente o quanto suas vidas estão ativas, mesmo que a insistência do tempo em passar tenha afetado sua permanência.

A *novidadena* obra de Livia Marin parece ser a de contestar a sociedade materialista totalmente influenciada por seus objetos derivados do consumismo em massa. E a não aceitação da passagem desse tempo que é inevitável, além da dificuldade em conformar-se com a mudança na estrutura desses materiais. É uma crítica ao quanto estamos fadados ao costumeiro visual, carregando padrões que quando diluídos, parecem perder sua autonomia. Justamente pelo vínculo íntimo, estreito e diário entre o objeto e seu proprietário, ainda que sejam objetos caseiros, eles têm reverberado em novas significações.

E, como dito no início desse texto, estamos tão familiarizados aos nossos objetos que não conseguimos, por vezes, atribuir a eles outras formas e sentidos,

eles já fazem parte da nossa vivência, assim como as imagens deles. Portanto, a grande diferença das naturezas-mortas a que temos proximidade hoje é sair do contexto religioso com suas simbologias, para adaptar-se a um universo totalmente laico e que, não parece privilegiar discussões religiosas; assim, elas alcançam outras discussões que dizem respeito ao nosso contexto mais íntimo, como também em esferas de problematizações globais.

Percebe-se, com esses exemplos, que as obras de arte contemporânea apresentam grande distância formal em relação aos seus precedentes históricos – formal em relação aos objetivos principais, não à forma – mas, basicamente, assemelham-se na conservação das estruturas de composição inerte. Constata-se que alguns aspectos motivacionais – transitoriedade da vida e passagem do tempo, por exemplo, também são preservados. Por se tratar de imagens de tempos e séculos diferentes, algumas características se repetem, enquanto outras mudam. Os objetivos também se modificam, mas, mesmo assim, confirmam que a natureza-morta persiste e é presente na contemporaneidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *presença da natureza-morta na arte contemporânea* buscou identificarmos pelos quais este gênero da história da arte, conhecido por sua descrição e quietude, pôde atravessar os séculos e se encontrar de forma imponente na arte contemporânea. A partir da aproximação com o conceito de sobrevivência da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013), observou-se o quanto as imagens são carregadas de força e suas vidas podem superar os limites temporais e se adaptarem a qualquer lugar ou momento sempre que forem agenciadas. Assim, as imagens de naturezas-mortas contemporâneas mostram que, mesmo mantendo a estrutura visual e composição de objetos, sua manifestação não é mais inerte, sua característica principal não é mais a vida silenciosa e o discurso de seus objetos não se mostram mais introvertidos e modestos.

Ao analisar a *presença* de naturezas-mortas na arte contemporânea, tivemos de entender qual a posição desse tempo contemporâneo em relação à arte, qual a manifestação de seus artistas e, principalmente, a alteração de sentido, significado, objetivo e proposição das imagens. Com esse estudo, foi possível perceber que a presença das imagens na contemporaneidade movimenta nossa percepção sobre todos os tempos, não só o que caracterizamos como presente. Agamben (2006) já discorreu sobre esse presente, salientando que para fazer parte do contemporâneo e ter uma atitude contemporânea, não temos de olhar somente para as imagens produzidas hoje. As imagens atuais estão num presente que é fraturado, nós estamos exatamente nessa fratura, portanto, olhar somente para o presente é limitador.

Por esse motivo, ao visualizarmos as imagens de naturezas-mortas presentes na contemporaneidade, observamo-las em relação direta com outros tempos. Elas são sobreviventes de um passado remoto. As naturezas-mortas foram criadas em um tempo em que não eram prioridades, por vezes, nem foram valorizadas. Vindo desse tempo obscuro para suas formas, elas carregam evidências e sintomas desse período em suas composições contidas e proporcionais. Olhar para a imagem atual é perceber que seu passado ainda vive e reverbera.

Entretanto, o contemporâneo também nos dá oportunidade de agenciá-las com o futuro. A modificação em seus objetivos, em seus motivos, na

problematização que suas formas conduzem, no discurso que seus artistas expõem, nos lugares onde são colocadas, na repercussão que sua narrativa alcança, tudo isso atesta como ela se preocupa com motivações futuras, com ampliação, propagação a alcance para outros tempos que estão por vir. Sem falar, evidentemente, na modificação física e estrutural de seus materiais, formas e tamanhos. Uma série de conceitos e artefatos que atestam como as naturezas-mortas querem continuar sendo produtoras de sentido e mantendo sua presença constante na arte, inclusive na arte que pode se desenvolver depois do contemporâneo.

Com isso, percebemos a importância do exercício de suspeita com as imagens. De conhecer o passado para entender algumas das possíveis motivações para as imagens atuais, recorrer a ele para diagnosticar como nos movemos em relação a elas nos dias de hoje. Não como uma volta às origens, com os mesmos critérios, mas para abrir espaços e oportunidades para outros olhares e posições.

Um exercício que questiona o passado renitente, atravessa o presente, com a intenção de construir um outro hoje, rever esse passado para enxergar outras possibilidades de mudança nas formas para o futuro, como também o que sofreu alteração até o momento atual. Essas mudanças implicam em atualizações de formas que se repetem, e modificam-se constantemente e, muitas vezes, as reconhecemos sem saber sua origem. Esse enfoque e essas rupturas só incidem nas imagens de naturezas-mortas contemporâneas quando permitido, porque antes é preciso diagnosticar as forças e os motivos que as constituem enquanto objeto visual, para, assim, entender suas interferências que movimentam a atualidade.

Portanto, como dito anteriormente, pensar que as imagens se conservam, é lembrar que, ao longo do tempo, fatores as atravessaram e tentaram causar seu desaparecimento. Algumas hipóteses podem confirmar esse argumento: seja pelo fato dos artistas não se interessarem em representar os objetos que compunham seu cotidiano, seja pelo desinteresse com o tema e escolha por paisagens e retratos, ou o enfoque estar em acontecimentos políticos e públicos, enfim. Existe uma série de motivações históricas que, evidentemente, compartilharam o período com a natureza-morta e podem ter tomado seu espaço e sua atenção. Seu caráter andarilho de percorrer lugares diferentes a partir de vários enfoques, acompanhando as mudanças do tempo, as fez sobreviver.

Portanto, voltamos a pensar nas questões que foram lançadas durante o texto: as imagens reaparecem ou sobrevivem durante o tempo? Como sobrevivem? O que as torna atuais? Evidentemente, aqui não nos interessa responder essas questões apresentando dados e motivos concretos como se houvesse uma justificativa dessa persistência das naturezas-mortas. Contudo, diante do contato com algumas imagens contemporâneas, percebemos que algumas de suas formas são mantidas em determinadas situações, mas em outros momentos da história da arte elas podem ter sido apagadas e retornaram em outro contexto, por isso, trata-se de reaparição e sobrevivência. As motivações de sua sobrevivência podem se dar pelo interesse dos artistas, ou exigência de determinado período, por exemplo. Mas somente o objetivo de cada trabalho mostra a intenção de fazer viver novamente uma natureza-morta.

A sobrevivência/ conservação/ persistência/ retorno dessas formas apenas comprova a potência e a força dessas imagens. Seu material carregado de sentido com provocações que se mostram pertinentes independente do século. A sua atração visual acaba por convidar a imagem a sobreviver. Para Didi-Huberman (2013) há um tempo para a reaparição das imagens, para a permanência de suas memórias, e tudo isso só mostra seu valor histórico, estético e como podem afetar. Essas imagens que sobreviveram passaram por um processo de ativação a partir de outros dispositivos, em diferentes momentos, não quer dizer que sua presença foi constante.

Sua vida e presença é alcançada quando toca o real, quando foge do costumeiro e naturalizado para se relacionar com outros elementos dispostos na contemporaneidade, com outras adaptações que esse tempo sugere e oportuniza. Ao olhar para as imagens que vem do passado, não como um retorno, mas com um movimento de fazer juntar o que sobreviveu e o que ainda inquieta, podemos refletir sobre sua capacidade de continuar comunicando e como elas desenvolvem os conceitos propostos pela arte contemporânea.

Cabe retomar alguns dos objetivos do capítulo *Operando com as imagens*. Para esse estudo, foi evidente a importância da escolha metodológica da iconografia. Articulada de forma a contemplar os variados tipos de imagens, analisando com clareza a história da arte e suas referências intrínsecas, da mesma forma, foi possível utilizá-la para falar das imagens contemporâneas. Por se tratar de

uma abordagem interdisciplinar e flexível e por não considerar apenas uma interpretação instaurada da imagem, a iconografia também prioriza a relação da imagem com o sujeito. Ou seja, a minha interpretação e a minha experiência sobre/com a natureza-morta também participou da análise, tendo em vista que falo de um lugar contemporâneo sobre imagens contemporâneas. A abordagem iconográfica que aqui foi tratada, permitiu uma expansão nas categorias de análise, levando em conta que o ato de ver é sempre inquietante. Dessa forma, entendemos que quando nos encontramos diante de uma imagem temos oportunidade de entrar, somos capturados por ela e por seu tempo, um tempo anacrônico que se relaciona com vários momentos. Por esse motivo, é impossível conduzir as imagens a uma significação convencional, sua narrativa exige uma multiplicidade de leituras.

À vista disso, na segunda parte do capítulo, são analisados os exemplos de seis obras: três pinturas de naturezas-mortas da história da arte (acredita-se que tenham sido produzidas aproximadamente no século XVI), e três obras contemporâneas entre os anos 2000-2015 realizadas em diferentes linguagens. A escolha por essas imagens foi de cunho pessoal, relacionadas aos critérios selecionados para desenvolver essa análise.

As três pinturas escolhidas *Vanitas Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta* (metade do século XVII), *Marmelo, Melão, Couve e Pepino* (1602) e *Natura-Morta com Copo de Vinho e Taça de Prata* (não datada), trazem como característica o passar dos dias, as marcas do tempo nos objetos, nas frutas e na escuridão das composições abandonadas. A semelhança entre as formas comprova as motivações dos artistas daquele período, mesmo estando em lugares diferentes e com distância entre as datas, as naturezas-mortas marcam a história por sua simplicidade e conservação das mesmas formas, com precisão aos detalhes, preocupação com luz e sombra e seu realismo explícito.

A partir dessa constatação, houve a escolha dos critérios para relacionar as imagens. A importância de marcar os *motivos* entre elas ajuda a perceber que as obras são sintomas do período em que surgiram, por vezes carregam formas que se conservam e outras vezes, mudam suas formas, mas mantém as motivações. Com isso, a *comunicação* foi o primeiro passo para caracterizar o que dialogava entre as imagens, e ela nos fez perceber que existem permanências estáveis e instáveis, aspectos que estão em conformidade ou em não conformidade entre elas. A

comunicação comprovou que as imagens se relacionam apesar dos tempos, elas têm forças que se sobressaem à cronologia. Seja pela repetição das cores, dos objetos, da composição, dos alimentos ou pelas cenas internas e caseiras.

Já a *novidade*, como caracterizada durante a escrita, é o elemento que mais interessou nessa análise, por apresentar aspectos impensados – ou não representados – nas obras da história. A novidade traz fôlego, ela surpreende, desestabiliza e, portanto, torna a natureza-morta tão viva. A cor e a estrutura silenciosa da história, se torna um grito alto de liberdade na contemporaneidade, uma natureza-morta que provoca a instabilidade do tempo, a vulgaridade da vida cotidiana consumista, a nossa invasão à vida marinha, a explosão e a destruição em massa, a passagem e a liquidez das coisas no nosso cotidiano. *For The Love of God* (2007), *Premogranate* (2006) e *Nomad Patterns* (2005) comprovam a novidade nas naturezas-mortas de caráter ambíguo, transitório e plural.

Os exemplos que ajudaram a ilustrar a presença da natureza-morta na arte contemporânea, comprovam que existe uma tendência natural tanto na arte como em qualquer imagem de retornar ao passado, às suas referências. Trazer elementos sobreviventes que ainda fazem sentido ou que podem produzir outros sentidos. No entanto, nesse estudo, o que nos interessa tratar sobre a persistência se referiu unicamente a forma, porque as motivações aqui apresentadas eram, evidentemente diferentes. Não foi uma busca por caracterizar a constância da vaidade, ou da efemeridade da vida e a morte como tratavam as Vanitas, tanto históricas como contemporâneas. Aqui o retorno se tratou unicamente das formas, porque os motivos eram as *novidades*.

Sobre isso, cabe retomar que a escolha das imagens nessa investigação priorizou por uma seleção que contemplasse a questão de pesquisa relacionada à comprovação de que a natureza-morta está presente na arte contemporânea, e os meios que buscamos para evidenciar esse fato foram através de imagens que conservaram as formas tradicionais. Contudo, sabemos que a proliferação de trabalhos na arte contemporânea e o seu próprio discurso, atestam que as naturezas-mortas não precisam, necessariamente, apresentar essa mesma estrutura compositiva. As naturezas-mortas, hoje, podem ser encontradas em obras abstratas ou em pesquisas que relacionem a morte da natureza, a ecologia e o desmatamento, por exemplo. Diversas são as hipóteses de apropriações que os

artistas contemporâneos podem produzir. Da mesma forma, os discursos sobre seus trabalhos se encaixarem ou não nessa temática, cabem ao próprio pesquisador, baseado nas suas escolhas e critérios investigativos.

Por esse motivo, acredita-se na pertinência de desdobrar uma pesquisa pautada no interesse direto de possibilidades de naturezas-mortas contemporâneas. Existem, de fato, outras questões possíveis de serem investigadas que ajudariam a desenvolver mais informações, com mais evidências sobre a repercussão das naturezas-mortas nos dias atuais e suas intenções conceituais e estéticas. As possibilidades para seguir a pesquisa são amplas e torna-se possível desenvolver mais argumentos e explicações sobre o porquê do interesse no tema das naturezas-mortas; seja pela investigação especificamente direcionada à potência da imagem em si e a sua sobrevivência; como também, ao apelo a entrevistas com artistas que desenvolvem naturezas-mortas nos dias que correm.

Entendo que a iconografia possa ser um método de análise com potencial para outros estudos. Em determinado momento, pode ser mais criteriosa, invasiva e interessada nas significações intrínsecas das obras que ultrapassem esse nível superficial de descrição da imagem. E, por esse motivo, ela pode complementar o estudo da busca pela compreensão de alguns motivos para a recorrente criação de naturezas-mortas, tornando possível também expandir a investigação para análise do termo *natureza-morta*, assim como, a força que carrega essa imagem contemporânea e a sobrevivência dessas formas no campo das artes visuais.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Aby Warburg et la Science Sans Nom**. Dans: G. Agamben, La Puissance de la Pensée. p. 107-126. Paris: Bibliothèque Rivages, 2006.

_____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2013.

ANTELO, Raul. **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004.

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Legisladores e Intérpretes: sobre modernidade, pós-modernidade e intelectuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CANTON, Kátia. **Natureza-Morta**. In. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA/SESI. **Natureza-morta: Still Life**. São Paulo, 2004.

CEZANNE, Paul: **Bodegón com mazanas**, 1894. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Disponível em: <https://arte-historia.com/bodegones-de-paul-cezanne-2/>. Acesso em: 10 fev, 2019.

CHAMPAIGNE, Philippe: **Vanitas Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta**, metade do século XVI. Disponível em: <https://www.pinterest.fr/pin/570338740295245885/>. Acesso em: 05 set. 2019.

CHEREM, Rosângela Miranda. **Imagem – acontecimento**. In: Linhas cruzadas: artes visuais em debate / organização: Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva, Sandra Makowiecky – Florianópolis: Editora UDESC, 2009.

CLAESZ, Pieter: **Still life. Skull and Writing Quill**, 1628. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/pieter-claesz/still-life-skull-and-writing-quill-1628>. Acesso em: 23 jan. 2019.

_____. **Natureza-Morta com Copo de Vinho e Taça de Prata**, não datado. Disponível em: <https://br.pinterest.com/vilarinoescobar/pieter-claesz>. Acesso em: 15 out. 2019.

CLAESZ, Willem: **Naturalezas muertas con Nautilus**, 1649. Disponível em: https://www.revolvy.com/topic/Willem%20Claesz.%20Heda&item_type=topic. Acesso em: 23 jan. 2019.

COELHO, Teixeira (Org.). **Natureza-morta**. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. São Paulo: 2008. Catálogo.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 14.

CORNELISZ, Pieter. **The cook**, 1650. In: REPRODART.com Disponível em: <https://www.copia-di-arte.com/a/rijck/thecook.html>. Acesso em: 23 jan. 2019.

DANTO, Arthur. Da filosofia à crítica de arte. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v.16, nº27, novembro/2009.

_____. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006.

DE DUVE, Thierry. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. **Revista Porto Arte**: Porto Alegre, v.16, nº27, novembro/2009.

DÍAZ RUIZ, María del Carmen. **Arte y comida en la creación contemporánea desde um enfoque de género**. (Tese de doutorado.) Universidad de Málaga: 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Quando as imagens tocam o real. **Pós:Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**, vol. 2, n. 4, p. 204-219, nov., 2012.

_____. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Novas e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECLESIASTES 1:2. Bíblia on-line. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf1ec/1>. Acesso em: 25 mar. 2019.

ESTELITA, Mariana. Do estruturalismo ao pós-estruturalismo: as fragilidades do modelo de documentação museológica aplicado à arte contemporânea. **Revista Poiésis** nº27. p 196-208, julho de 2016.

FORSTER, Kurt W. Introduction. In: WARBURG, Aby. **The renewal of pagan antiquity**: contributions to the cultural history of the European Renaissance. Los Angeles: The Getty Research Institute Publication Programs, 1999. p. 1 – 75.

GALLEGUER, Ann(Org). **Still Life Natureza-Morta**. Londres: Art Library, 2004. Catálogo.

GERSHT, Ori. Entrevista com Ori Gersht. **Musée Vanguard of Photography Culture**, num 7, vol 2, 2014. Disponível em: <https://museemagazine.com/culture/art-2/features/interview-with-ori-gersht>. Acesso em: 20 out. 2019.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMBRICH, Ernest. **A história da arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **An Intellectual Biography**. Oxford: Oxford, 1987.

GUASCH, Anna Maria. Doce reglas para uma nueva academia: La nueva historia del arte y los estudios audiovisuales. In: **Estudios Visuales: La epistemología de la visualidade em la era de la globalización**. Madrid: Akal, 2005, p. 59- 74.

HECK, Michèle-Caroline. **De la description des Natures Morte à L'appréciation d'unggenre dans le première du XVIIe Siècle**. In: RECHT, Roland (Org.). *Le Texte de L'Oeuvre D'Art: La Description*. Colmar, France: Press Universitaires de Strasboug, 1998, p. 57-69.

HIRST, Damien: **For The Love of God**, 2007. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>. Acesso em: 05 set. 2019.

HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, **O que vemos, o que nos olha**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **História da Arte e construção do conhecimento**. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 26. Anais. São Paulo: CBHA, 2006. p. 68-74. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>. Acesso em: 28 out. 2019.

KLEIN, Robert. **Considerações sobre os fundamentos da iconografia**. In: *A forma inteligível*. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 346-361.

LITTLE, Stephen. **Ismos para entender a arte**. 1ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

MARIN, Livia: **Nomad Patterns**, 2015. Disponível em: <https://carbonogaleria.com.br/obra/nomad-patterns-451>. Acesso em: 23 out. 2019.

MARINE, Carol: **Primary Egg**, 2013. Disponível em: <https://carolmarine.blogspot.com/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

_____: **Apple cut and uncut**, 2013. Disponível em: <https://carolmarine.blogspot.com/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

MAHÍQUES, Rafael Garcia. De la Iconografía a la Visualidad. In: MAHÍQUES, Rafael Garcia. **Iconografía e Iconología**: La historia del arte como história cultural. Madrid: Edições Encontro, 2008, p. 411-470.

MICHAUD, P. A. **Aby Warburg et l'image en mouvement**. Paris: Macula, 2012.

MOXEY, Keith. **Los estúdios visuales y el giro icónico**. In: Estudios Visuales 6. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Murcia, Enero 2009, p. 66-79.

MOREIRA, Altamir. A iconografia em revisão. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Santa Maria: **Contemporânea**, v.1 n. 1, p. 1-8, 2018.

Natureza-morta x Still life, 2014, Inhotim. Disponível em: <https://inhotim.org.br/blog/natureza-morta-x-still-life/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

PICASSO, Pablo: **Fruteira e pão sobre uma mesa**, 1909. Disponível em: <https://www.bing.com/images/search?view=Picasso-Bread-and-dish-with-fruits-on-the-table->. Acesso em: 10 fev. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

SÀNCHEZ, Juan C: **Marmelo, Couve, Melão e Pepino**, 1602. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo360/natureza-morta>. Acesso em: 10 set. 2019.

SCHNEIDER, Norbert. **Naturezas-Mortas**. Trad. Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho. Lisboa: Taschen, 2009.

SRUR, Eduardo: **Pets**, 2008. Disponível em: <http://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pets>. Acesso em: 12 fev. 2019.

STRATEN, R. V. **An Introduction to Iconography**. Amsterdam. Gordon and Breach, 1994.

TAYLOR, Jason deCaires: **Silent evolution**, 2010. Disponível em: <http://noholodeck.blogspot.com/2011/11/evolucao-silenciosa-de-jason-decaires.html>. Acesso em: 12 fev. 2019.

VOLZ, Jochen. Natureza-Morta Still Life. In: INHOTIM. Blog. Artigo. Brumadinho, 03 jan. 2014. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/blog/natureza-morta-x-still-life/>. Acesso em: 12 fev. 2019.

Xenia em uma Villa em Pompeya. Disponível em: DÍAZ, RUIZ, 2017, p.120.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

_____. **A renovação da Antiguidade pagã**: Contribuições científico-culturais para a História do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WITECK; A. P. G. **A Vanitas em obra de arte contemporânea: um estudo iconográfico**. 2012. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

WITECK, A. P. G.; MOREIRA, Altamir. **Vanitas na arte contemporânea**: um estudo iconográfico de obras de Nigel Cooke e Luis Zerbini. In: Anais do XV Seminário de História da Arte da UFPEL, 2012b. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/1709>. Acesso em: 22 set. 2019.

CRÉDITO DAS IMAGENS

- Figura 1-** CORNELISZ, Pieter. The cook, 1650. Óleo sobre a tela, 115 cm x 133 cm. In: REPRODART.com Disponível em: <https://www.copia-di-arte.com/a/rijck/thecook.html>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- Figura 2-** CLAESZ, Willem: Naturalezas muertas con Nautilus, 1649. Disponível em: https://www.revolvy.com/topic/Willem%20Claesz.%20Heda&item_type=topic. Acesso em: 23 jan. 2019.
- Figura 3-** CLAESZ, Pieter: Still life. Skull and Writing Quill, 1628. Metropolitan Museum of art. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/pieter-claesz/still-life-skull-and-writing-quill-1628>. Acesso em: 23 jan. 2019.
- Figura 4-** Autor desconhecido: Xenia em uma Villa de Pompeya. Fonte: DÍAZ, RUIZ, 2017, p.120.
- Figura 5-** CEZANNE, Paul: Bodegón com mazanas, 1894. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Disponível em: <https://arte-historia.com/bodegones-de-paul-cezanne-2/>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- Figura 6-** PICASSO, Pablo: Fruteira e pão sobre uma mesa, 1909. Óleo sobre tela, 164x132,5 cm. Kunstmuseum, Basileia. Disponível em: <https://www.bing.com/images/search?view=Picasso-Bread-and-dish-with-fruits-on-the-table->. Acesso em: 10 fev. 2019.
- Figura 7-** MARINE, Carol: Primary Egg, 2013. Óleo sobre painel, 15 x 15 cm. Disponível em: <https://carolmarine.blogspot.com/>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- Figura 8-** MARINE, Carol: Apple cut and uncut, 2013. Óleo sobre painel, 15 x 15 cm. Disponível em: <https://carolmarine.blogspot.com/>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- Figura 9-** TAYLOR, Jason deCaires: Silent Evolution, 2010. Cancún, México. Disponível em: <http://noholodeck.blogspot.com/2011/11/evolucao-silenciosa-de-jason-decaires.html>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- Figura 10-** TAYLOR, Jason deCaires: Silent Evolution, 2010. Cancún, México. Disponível em: <http://noholodeck.blogspot.com/2011/11/evolucao-silenciosa-de-jason-decaires.html>. Acesso em: 12 fev. 2019
- Figura 11-** SRUR, Eduardo: Pets, 2008. 20 peças 10 x 3,5 m cada peça. Margens do rio Tietê, São Paulo. Disponível em: <http://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pets>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- Figura 12-** SRUR, Eduardo: Pets, 2008. 20 peças 10 x 3,5 m cada peça. Margens do rio Tietê, São Paulo. Disponível em: <http://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pets>. Acesso em: 12 fev. 2019
- Figura 13-** Natureza-morta x Still life, 2014. Disponível em: <https://inhotim.org.br/blog/natureza-morta-x-still-life/>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- Figura 14-** CHAMPAIGNE, Philippe: Vanitas Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta, metade do século XVI. Museu de Tessé, Le Mans - França Disponível em: <https://www.pinterest.fr/pin/570338740295245885/>. Acesso em: 05 set. 2019.
- Figura 15-** HIRST, Damien: For the Love of God, 2007. Platina, dentes naturais e

diamante. Coleção particular. Disponível em: <http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>. Acesso em: 05 set. 2019.

- Figura 16-** SÀNCHEZ, Juan C: Marmelo, Couve, Melão e Pepino, 1602. Óleo sobre tela, 69 x 84,5 cm. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo360/natureza-morta>. Acesso em: 10 set. 2019.
- Figura 17-** GERSHT, Ori: Premogranate, 2006. Fotografia. Disponível em: <https://museemagazine.com/culture/art-2/features/interview-with-ori-gersht>. Acesso em: 20 out. 2019.
- Figura 18-** MARIN, Livia: Nomad Patterns, 2015. Impressão e esmalte em cerâmica. 13,5 x 26 x 45 cm. Disponível em: <https://carbonogaleria.com.br/obra/nomad-patterns-451>. Acesso em 23 out. 2019.
- Figura 19-** CLAESZ, Pieter: Natureza-Morta com Copo de Vinho de Taça de Pedra, não datado. Óleo sobre madeira, 42 x 59 cm. Disponível em: Disponível em: <https://br.pinterest.com/vilarinoescobar/pieter-claesz>. Acesso em: 15 out. 2019.