

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

**A *VANITAS* EM OBRAS DE ARTE
CONTEMPORÂNEA:
UM ESTUDO ICONOGRÁFICO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Ana Paula Gomes Witeck

Santa Maria, RS, Brasil

2012

A VANITAS EM OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO

por

Ana Paula Gomes Witeck

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Altamir Moreira

Santa Maria, RS, Brasil

2012

© 2012

Todos os direitos autorais reservados a Ana Paula Gomes Witeck. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita com autorização por escrito do autor.

Endereço: PPGART. Universidade Federal de Santa Maria. Av. Roraima, 1000.

Centro de Artes e Letras. Prédio 40, Sala 1324b. CEP: 97105-900

Telefone: (55) 3220 9484

Endereço Eletrônico: paula.witeck@gmail.com

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a
Dissertação de Mestrado

**A VANITAS EM OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA:
UM ESTUDO ICONOGRÁFICO**

elaborada por
Ana Paula Gomes Witeck

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

Comissão Examinadora

Altamir Moreira, Dr.
(Presidente/Orientador - UFSM)

Ana Maria Albani de Carvalho, Dr.^a
(UFSM/UFRGS)

José Augusto Avancini, Dr.
(UFRGS)

Santa Maria, 30 de março de 2012.

Agradeço...

Aos meus pais, Rosângela e Leopoldo, e ao meu namorado, Franclin, por todo incentivo, apoio, compreensão e paciência, assim como ao Nino, por sua alegria motivadora...

Ao orientador, pelos importantes direcionamentos...

À banca de qualificação, pelo encaminhamento...

Aos professores, colegas e funcionários do PPGART, pelo aprendizado e suporte...

À amiga Dete Balestreri, pelo apoio...

Às amigas e colegas Paula Luersen, Tanise Pozzobon e Débora Aita, que também trilharam o caminho da pesquisa onde, juntas, compartilhamos os momentos de aflição e de alegria que esta proporciona...

A todos, o meu Muito Obrigada.

“Pelo que tenho visto que não há coisa melhor do que alegrar-se o homem nas suas obras; porque esse é o seu quinhão; pois quem o fará voltar para ver o que será depois dele?”

Eclesiastes 3:22.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

A VANITAS EM OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO

AUTORA: ANA PAULA GOMES WITECK

ORIENTADOR: ALTAMIR MOREIRA

Local e Data da Defesa: Santa Maria, 30 de março de 2012.

Esta pesquisa de mestrado se propõe a identificar como um pequeno conjunto retirado de uma série de obras de arte contemporânea, consideradas por alguns autores como “*Vanitas* contemporâneas” se caracteriza formal, simbólica e tematicamente, buscando evidenciar como a arte atual pode incorporar seu passado histórico e, especialmente, o tradicional tema da *Vanitas*. O estudo, por meio de uma abordagem iconográfica baseada no método de Erwin Panofsky, constatou principalmente que o grupo de obras analisado, além de incorporar outros temas junto ao da *Vanitas* tradicional, apresentou uma grande distância formal das *Vanitas* antigas. A pesquisa também verificou que estas obras não assumem a *Vanitas* tradicional apenas pela exibição dos mesmos motivos simbólicos da temática, mas sim pela apreensão de sua *ideia*, que pode ser sintetizada como o confronto entre as vaidades do homem e a efemeridade de sua vida terrena.

Palavras-chave: *Vanitas* contemporâneas. *Vanitas*. Arte contemporânea. Iconografia. História da arte. Teoria da arte. Crítica da arte.

ABSTRACT

Master Degree Thesis
Post-graduation Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

A VANITAS EM OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO ICONOGRÁFICO

AUTHOR: ANA PAULA GOMES WITECK
ADVISOR: ALTAMIR MOREIRA

Date and place of defense: Santa Maria (March, 30) 2012.

This Master Degree Thesis aims to identify how a small set taken from a series of contemporary artworks, considered by some authors as "contemporary *Vanitas*" is characterized formal, symbolic and thematically, delving to evidence how the today's art can incorporate its historical past and especially the *Vanitas* traditional theme. The study, using an iconographic approach based on the method of Erwin Panofsky, primarily noted that the analyzed group of artworks, besides incorporating other themes with that of traditional *Vanitas*, showed a great formal distance from the ancient *Vanitas* paintings. The survey also verified that these artworks do not take the traditional *Vanitas* only by displaying the same symbolic motifs of the theme, but in fact, by the apprehension of its *idea*, which can be summarized as the confrontation between the man's vanity and the transience of his earthly life.

Keywords: Contemporary *Vanitas*. *Vanitas*. Contemporary Art. Iconography. Art History. Art Theory. Art Criticism.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Michael Wolgemut, *Dança da Morte*, ilustração para *Weltchronik*, de Hartman Schedel (Crônica do Mundo), 1493.

Fonte: <http://artemarginalia.blogspot.com/2009_08_01_archive.html>.

Figura 2 – Hans Holbein, o Jovem, *Dança Macabra*, cerca de 1538. Xilogravura.

Fonte: <http://asnoitesbrancas.blogspot.com/2008_05_01_archive.htm>.

Figura 3 – Jan Gossaert, *Natureza-Morta com Caveira* (Díptico de Carondelet) (parte exterior), 1517. Óleo sobre madeira, 43 x 27 cm. Museu do Louvre, Paris.

Fonte: <<http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8LJ5ND>>.

Figuras 4 – Pieter Boel, *Grande Natureza-Morta sobre o Tema da Vaidade (Vanitas)*, 1663. Óleo sobre tela, 207 x 260 cm. Museu de Belas-Artes de Lille, França.

Fonte: <<http://silentstilllife.blogspot.com/2010/03/mementomori.html>>.

Figura 5 – Emblema do padre jesuíta Hermann Hugo, 1588-1629. Gravura em metal.

Fonte: <<http://jackbran.blogspot.com/2009/11/o-genero-emblematico.html>>.

Figura 6 – Jacques de Gheyn, *Vanitas Still Life*, 1603. Óleo sobre madeira, 82,6 x 54 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York, Estados Unidos.

Fonte: <<http://thealexandrian.net/wordpress/date/2011/07>>.

Figura 7 – Caravaggio, *Cesto de Frutas*, 1596. Óleo sobre tela, 46 x 64 cm.

Pinacoteca Ambrosiana, Milão, Itália.

Fonte: <<http://poetasilverioduque.blogspot.com/2010/12/cenestra-di-frutta-1596-ou-um-poema-de.html>>.

Figura 8 – Balthasar van der Ast, *Cesto de Frutos*, cerca de 1632. Óleo sobre madeira, 14,3 x 20 cm. Museus Estatais de Berlim, Herança Cultural Prussiana, Berlim, Alemanha.

Fonte: <<http://www.catsclem.nl/kunst/art17ab.htm>>.

Figura 9 – Paul Cézanne, *Natureza-Morta com Crânio*, 1895-1900. Óleo sobre tela.

Fonte: <http://azultemporario.blogspot.com/2011_04_01_archive>.

Figura 10 – Pablo Picasso, *Natureza-Morta com Crânio e Jarro*, 1945. Óleo sobre tela.

Fonte: <<http://homepage.mac.com/dmhart/WarArt/StudyGuides/Picasso.html>>.

Figura 11 – Pieter Claesz, *Natureza-Morta sobre o Tema da Vaidade (Vanitas)*, 1630. 39,5 x 56 cm. Haia, Mauritshuis, Holanda.

Fonte: <http://www.snpcultura.org/vol_questoes_vida_morte_expo_perspectiva_das_coisas.html>.

Figuras 12 e 13 – Nigel Cooke, *Catabolic Vanitas*, 2001. Óleo sobre tela, 152,5 x 213,5 cm.

Fonte: <http://www.captainandme.com/project_little_feet/lnigelcooke.htm>.

Figuras 14 e 15 – Nigel Cooke, *Smile for the Monkey Man*, 2001-2002. Óleo sobre tela, 183 x 244 cm.

Fonte (Fig. 14): <<http://lu-yi.blogspot.com/2008/12/566530020laseine-tomio-seike.html>>.

Fonte (Fig. 15): <<http://db-artmag.com/archiv/2004/e/2/2/195-2.html>>.

Figura 16 – Luiz Zerbini, *Sem Drama*, 2007. Bronze, edição de 10.

Fonte: <<http://joziasbenedicto.blogspot.com/2008/12/outra-vanitas-sem-drama.html>>.

Figura 17 – Luiz Zerbini, *E aí brother*, 1997. Acrílica sobre tela, 163 x 198 cm. Coleção Eduardo Miranda.

Fonte: GALLAGHER, Ann. **Still life/natureza-morta**. Londres: British Council, 2004.

Figura 18 – Felix Gonzalez-Torres, *Sem Título (Perfect Lovers)*, 1991. Dois relógios à pilha, dimensões variáveis. Museu de Arte Moderna de Nova York, Estados Unidos.

Fonte: <<http://medanielacarrillo.blogspot.com/2010/05/felix-gonzalez-torres.html>>.

Figura 19 – Jac Leirner, *Blue Phase*, 1991-1998. Cédulas de dinheiro, corda de poliuretano e pexiglas, 7 x 15.9 x 469.9 cm. Coleção da Fundação Bothen, Nova York, Estados Unidos,

Fonte: RAVENAL, John. **Vanitas**: meditations on life and death in contemporary art. Museum of Fine Arts (Richmond-Va, Estados Unidos).

Figura 20 – Jac Leirner, *Pulmão*, 1987. Caixa acrílica e celofane, 21 x 6 x 9 cm. Museu de Arte Moderna, São Paulo, Brasil.

Fonte: <http://mam.org.br/acervo_online/ver/2253>.

Figura 21 – Damien Hirst, *For the Love of God*, 2007. Platina, dentes naturais e diamantes. Coleção particular.

Fonte: <<http://kristenwishon.wordpress.com/2011/04/04/guinness-book-of%E2%80%A6art-records/>>.

Figura 22 – Damien Hirst, *For the Love of God, Laugh*, 2007. Serigrafia, verniz e pó de diamante sobre papel. Edição de 250.

Fonte: <<http://www.artinfo.com/artist/358511/artwork/356831>>.

Figura 23 – Damien Hirst, *Fear of the Death*, 2007. Moscas e resina sobre crânio humano, 18 x 13,6 x 20,5 cm. Coleção particular.

Fonte: NITTI, Patrizia. **C'est la vie!** Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Paris: Flammarion, 2010.

Figura 24 – Damien Hirst, *Party Time*, 1995. Materiais diversos, diâmetro 250 cm. White Cube Gallery, Londres, Inglaterra.

Fonte: <<http://www.denverartmuseum.org/collections/objectDetails/objectId--107874>>.

Figuras 25 e 26 – Christian Boltanski, *Le Théâtre d'Ombres*, 2005. Cobre laminado e lâmpada. Dimensões variáveis.

Fonte (Fig. 25): <http://capriata.free.fr/college/article.php3?id_article=54>.

Fonte (Fig. 26): <http://photos.igougo.com/pictures-photos-p162185-The_Famous_Clock.html>.

Figura 27 – Christian Boltanski, *Archive Dead Swiss*, 1990. Fotografias em preto e branco, lâmpadas, tecido e prateleiras de madeira, 325,1 x 280,7 x 57,2 cm. Galeria Marian Goodman, Nova York, Estados Unidos.

Fonte: <http://www.artnet.com/galleries/artwork_detail.asp?G=&gid=460&which=&ViewArtistBy=&aid=2737&wid=67585&source=artist&sortby=imgorder&rta=http://www.artnet.com>.

Figuras 28 – Christian Boltanski, *Vanitas*, 2009. Cobre laminado e velas, dimensões variáveis.

Fonte: <<http://www.stiftungkunst.de/index.php?id=52&L=1>>.

Figuras 29, 30 e 31 – Marc Quinn, *Garden*, 2000. Materiais diversos, 320 x 1270 x 543 cm. Fundação Prada, Milão, Itália.

Fonte (Fig. 29): <<http://tallgrass.tumblr.com/post/12862812972/marc-quinn-garden-2000-cold-room-stainless>>.

Fonte (Fig. 30): <http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail/MARC_QUINN/UK010211/299/9/1/12/detail.aspx>.

Fonte (Fig. 31): <<http://www.factum-arte.com/eng/artistas/quinn/garden.asp>>.

Figura 32 – Marc Quinn, *Northpole Solstice*, 2007. Óleo sobre tela, 169 x 254 cm. Coleção privada.

Fonte: <http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5374125>.

Figura 33 – David Bailly, *Auto-retrato com Símbolos da Vaidade*, 1651. Óleo sobre madeira, 89,5 x 122 cm. Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, Holanda.

Fonte: <<http://artblart.wordpress.com/tag/david-bailly-self-portrait-with-vanitas-symbols>>.

Figura 34 – *Esqueleto de um bispo sobre seu catafalco*, Século XVI. Alemanha, 25 x 62 cm. Academia Carrara, Bérgamo, Itália.

Fonte: NITTI, Patrizia. **C'est la vie!** Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Paris: Flammarion, 2010.

Figura 35 – Philippe Champaigne, *Vanitas Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta*, metade do século XVII. Museu de Tessé, Le Mans, França.

Fonte: <<http://www.art-prints-on-demand.com/a/de-champaigne-philippe/vanitas-still-life-tulip.html>>

Figura 36 – Antonio de Pereda, *O Sonho do Cavaleiro*, cerca de 1608-1678. Óleo sobre madeira, 152 x 217 cm. Real Academia de São Fernando, Madri, Espanha.

Fonte: <<http://blog.nathanbransford.com/2011/12/do-you-work-better-on-deadline.html>>.

Figura 37 – Otto Dix, *Triunfo da Morte* (detalhe), 1934. Museu de arte de Stuttgart, Alemanha.

Fonte: <http://www.dhm.de/ausstellungen/kassandra/popups/popup_262.html>.

Figura 38 – Paolo Picciati, *Triunfo da Morte* (detalhe), Século XV. Parede externa da Igreja da Disciplina, Clusone, Itália.

Fonte: <http://it.wikipedia.org/wiki/File:Triumph_death_clusone.jpg>.

Figura 39 – Claude Closky, *You Want What You Have*, 2004. Vídeo-instalação, dois monitores de plasma, dimensões variáveis.

Fonte: <<http://www.closky.info/index.php?inside=http://www.closky.info/2004.htm>>.

Figura 40 – Guillaume Paris, *Whitering I*, 1998. Monitor de vídeo colocado sob pedestal.

Fonte: <<http://www.paradiserow.com/artists/32-GuillaumeParis/press/>>.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	20
1 QUESTÕES SOBRE A VANITAS	20
1.1 Da <i>Vanitas</i> tradicional à <i>Vanitas</i> moderna	20
1.1.1 Crânios e esqueletos na arte.....	20
1.1.2 Definindo a <i>Vanitas</i> em relação aos gêneros e temas análogos.....	24
1.1.3 <i>Vanitas</i> moderna	31
1.2 A “<i>Vanitas</i> contemporânea”	33
1.2.1 O “retorno” da <i>Vanitas</i>	33
1.2.2 “ <i>Vanitas</i> contemporâneas”: exposições.....	36
1.2.3 Outras “ <i>Vanitas</i> contemporâneas”	40
Imagens I – Figuras 1 a 10.....	42
CAPÍTULO 2	46
2 “VANITAS CONTEMPORÂNEAS”: ANÁLISES	46
2.1 Como analisar a “<i>Vanitas</i> contemporânea”	46
2.1.1 Objetivos e metodologia	46
2.1.2 Considerações sobre a iconografia	48
2.1.3 A iconografia e a arte contemporânea	54
2.2 Analisando três linguagens de “<i>Vanitas</i> contemporâneas”	56
2.2.1 Pintura	58
2.2.2 Objeto-arte	63
2.2.3 Instalação	72
Imagens II – Figuras 11 a 32.....	78
CAPÍTULO 3	89
3 “VANITAS CONTEMPORÂNEAS”: A BUSCA DE UMA SÍNTESE	89
3.1 A <i>Vanitas</i> tradicional na “<i>Vanitas</i> contemporânea”	89
3.1.1 Os motivos artísticos e alguns aspectos formais.....	90
3.1.2 O simbolismo dos motivos.....	93
3.1.3 A presença do tema da <i>Vanitas</i>	96
3.2 Como se caracterizam algumas “<i>Vanitas</i> contemporâneas”	100
3.2.1 Características formais.....	101
3.2.2 Características simbólicas.....	102
3.2.3 Características temáticas	103
Imagens III – Figuras 33 a 40.....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

INTRODUÇÃO

Durante os dois anos de realização deste curso de mestrado, fui muito questionada por professores e colegas sobre minha relação com a *Vanitas*. O que se queria saber era de onde veio a ideia de trabalhar com esse tema e, ainda, de relacioná-lo à contemporaneidade. Assim, decidi usar parte desta abertura da pesquisa para explicar minha motivação pessoal em estudar a *Vanitas* e sua relação com a arte contemporânea.

A origem deste estudo teve base na pesquisa plástica iniciada por mim durante graduação em Desenho e Plástica, atual Bacharelado em Artes Visuais, na Universidade Federal de Santa Maria. À época, minhas obras, colagens pintadas, tratavam-se de retratos de nobres em roupas suntuosas, e em poses encenadas (apropriados de imagens da história da arte), onde as faces eram substituídas por caveiras, e, ao lado, seus rostos originais eram dispostos em uma série de tons variados e assemelhavam-se a máscaras que poderiam ser (mentalmente) escolhidas pelo espectador para “voltar” à figura do retratado e esconder sua realidade de esqueleto. Essas obras tratavam da questão da falácia da beleza do corpo, que é capaz de provocar sentimentos discriminatórios, separando os homens entre bons (belos) e maus (feios), mas que, na realidade, não passa de uma máscara para a medonha caveira que todos temos por baixo de nossas faces e que nos torna iguais. No último semestre do curso, durante a avaliação final dos trabalhos, um membro da banca examinadora perguntou-me se eu já havia ouvido falar na *Vanitas*, um tema que talvez tivesse relação com meu trabalho plástico, já que este tratava da questão da vaidade da beleza em um tom até moralizador, e que “meus esqueletos” acabavam por lembrar que, na hora da morte, todos nós, belos ou não, somos tornados iguais. Até aquele momento, eu nunca havia ouvido falar em *Vanitas*.

Logo após o término do curso, decidi procurar saber do que se tratava a tal *Vanitas*. Quando descobri que estas eram naturezas-mortas que contrapunham a importância dada às vaidades ao fato de que nossa efêmera vida, quando chegar ao

seu termo, vai acabar por tirando-as de nós, e que usavam um crânio humano para lembrar essa efemeridade, fiquei bastante chateada por tê-las conhecido tão tarde, já que poderiam ter contribuído imensamente durante a pesquisa plástica e também para o texto do trabalho final de graduação. Portanto decidi que minha pesquisa prática e também teórica poderia considerar, a partir daquele momento, as questões da *Vanitas*. Isso só pôde acontecer quase três anos depois de descobrir o tema, quando pude voltar a pintar, o que, logo depois, foi seguido da intenção de fazer uma pós-graduação.

Pensando no projeto para apresentar à banca de seleção do mestrado, deparei-me com o catálogo de uma exposição chamada *Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art*, mostra que ocorreu em 2000, no estado da Virgínia, Estados Unidos, com curadoria de John Ravenal. Desse encontro, seguiu-se a procura pela existência de outras obras contemporâneas associadas à *Vanitas*, as quais foram encontradas na exposição *Natureza-Morta/Still Life*, ocorrida no Brasil em 2004-2005, e também em artigos que abordavam o tema da *Vanitas* na contemporaneidade em arte. Assim foi decidido que a “*Vanitas* contemporânea” seria o tema a ser investigado na futura dissertação de mestrado, que seria na área teórica, permitindo, assim, que a criação plástica ocorresse com mais liberdade, longe da academia e dos prazos que ela acaba por impor.

Já cursando o mestrado, no ano de 2010, fui informada por um professor, de que se realizava em Paris a exposição *C'est la Vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst* e que havia sido relançado um livro sobre a *Vanitas* na arte contemporânea, chamado *Les Vanités dans l'art Contemporain*, organizado por Anne-Marie Charbonneaux. Essa outra “onda” de “*Vanitas* contemporâneas” caracterizava, junto com as aparições anteriores, um ambiente onde tínhamos várias obras de artistas contemporâneos sendo associadas a um tema de um passado da arte muito distante dos dias de hoje. No entanto, apesar da diversidade de conceitos que encontramos nos livros e catálogos de exposições tentando definir a “*Vanitas* contemporânea”, não encontramos nenhum que acreditássemos ser coerente com as especificidades que a *Vanitas* apresenta. Sem uma caracterização válida (ao menos em nossa opinião), não era possível avaliar se essas obras realmente possuíam uma relação com a temática que não fosse meramente retiniana, observável ao primeiro olhar pela identificação de motivos como o crânio, a ampulheta e as flores, que são os mais conhecidos do grande público. Neste momento, foi então decidido que

precisávamos: determinar uma definição mínima para que uma obra pudesse ser associada ao tema da *Vanitas*; selecionar alguns exemplares; e analisá-los; para que daí fosse possível compreender de que forma a “*Vanitas* contemporânea” se caracteriza (ou, ao menos, de que maneira esse pequeno grupo se caracteriza).

Assim, nosso objetivo se delineou: identificar, através do método iconográfico, como se caracteriza, formal (aspectos relativos à técnica, à composição, ao meio plástico, aos tipos de motivos artísticos utilizados), temática (quais são os temas ou questões manifestados por esses motivos) e simbolicamente (o que podem significar esses motivos), um pequeno grupo de obras contemporâneas que foram consideradas por alguns autores como *Vanitas*, buscando, por meio de nossa análise, evidenciar como podem ocorrer na prática, ou seja, nas obras de arte propriamente ditas, as incorporações do tema da *Vanitas* pela arte contemporânea. Esperamos também que essa caracterização sirva de exemplo de como a arte de hoje incorpora a tradição.

Como método para analisar essas obras determinadas por nós, escolhemos a iconografia. Como temos um grupo onde aparentemente existe uma ligação com a tradicional *Vanitas* (um tema com uma iconografia própria, composto por uma diversidade de objetos que não são meras aproximações artísticas da realidade, mas que têm um simbolismo específico), observada, à primeira vista, principalmente pela continuidade de alguns dos motivos artísticos, a princípio com poucas ou nenhuma alteração de significado, decidimos que a iconografia seria útil para identificar como se caracterizam essas obras. Já que essa caracterização é voltada a aspectos formais, simbólicos e temáticos que podem ser observados através da abordagem por esse método, e principalmente através da leitura feita a partir de seus dois primeiros níveis de análise.

Buscar um tema no passado não é uma característica apenas das obras que decidimos analisar, pois existe, na arte contemporânea, uma tendência de se retornar ao passado da história da arte. Essa tendência é estudada atualmente por alguns autores, e suas teorias podem explicar, em parte, não o porquê de especificamente a *Vanitas* “retornar” à arte dos dias de hoje, mas a propensão que a arte como um todo tem de buscar, como fonte para suas criações, temas, gêneros e estilos de épocas passadas. Trouxemos nesta pesquisa, como base para este assunto, principalmente a visão de Andreas Huyssen, segundo o qual a pós-modernidade traz consigo uma “explosão do discurso da memória”, causada pela

“necessidade cultural por uma âncora temporal” (HUYSSSEN, 1997, p. 18), e de Ricardo Fabbrini, que busca perceber a existência de algumas realizações disso nas artes visuais, dentro da verificação feita por Huyssen, mostrando como funciona e no que implica esse “olhar retrospectivo” (FABBRINI, 2002a, p. 26).

Em seu livro, Fabbrini monta um conjunto de obras contemporâneas em que acredita que especificamente o passado das vanguardas modernistas esteja presente. Em nosso caso, acreditamos que, no grupo de obras que definimos, a *Vanitas* é que se apresenta. Assim, já que a apropriação do passado histórico é uma das marcas da arte contemporânea, torna-se fundamental para quem pretende estudar a arte de nossos dias buscar desvendar como essas relações podem se dar efetivamente em certas obras atuais. Dessa forma, investigar a presença da *Vanitas* na arte contemporânea é a nossa contribuição para verificar outra realização da arte atual diante do passado histórico. Além disso, existe certa carência de material bibliográfico em português sobre o tema da *Vanitas* tradicional e inexistente (ao que pudemos verificar) qualquer bibliografia que trate da relação entre este tema e a arte contemporânea, escrita em nossa língua, o que torna esta pesquisa relevante também para suprir, mesmo que modestamente, parte da falta dessa bibliografia.

Este estudo se apresenta em três capítulos, divididos cada um em dois itens, e cada um desses itens, se dividem em três subitens.

O primeiro capítulo chama-se *Questões sobre a Vanitas* e se encarrega de apresentar um histórico da *Vanitas*, juntamente com o tema da pesquisa, as obras chamadas de “*Vanitas* contemporâneas”. Este capítulo contempla, no primeiro item, intitulado *Da Vanitas tradicional à Vanitas moderna*, os antecedentes históricos da *Vanitas*, a história de seu surgimento como tema da natureza-morta, seu objetivo moralizante e sua queda em desuso. Em sequência, segue-se a descrição dos temas e gêneros que podem ser confundidos com a *Vanitas* devido à semelhança formal ou de conteúdo, como o gênero emblemático, os retratos de santos acompanhados de crânios e as imagens de *memento mori* em geral. Neste item, também é apresentada a configuração iconográfica da *Vanitas* tradicional, seus motivos artísticos e os significados que estes motivos possuíam. Por fim, ainda no primeiro item, é apontada a existência de um volta do tema da *Vanitas* à obra de alguns pintores durante a arte moderna, tal como Picasso, Braque e Cézanne.

No segundo item do primeiro capítulo, chamado *A “Vanitas contemporânea”*, trazemos os autores que estudam a busca pelo passado e pela memória como

características da pós-modernidade que se refletem na arte contemporânea. Em seguida, damos seguimento à apresentação da “*Vanitas* contemporânea”, como um caso onde a arte atual se apropria do passado histórico. Nesse momento, já introduzimos nossa intenção de investigar esse caso, que se disseminou principalmente com as exposições de arte *Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art* (2000), *C'est la Vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst* (2010), *Natureza-Morta/Still Life* (2004-2005), e com o livro *Les Vanités dans l'art Contemporain* (2010). Esta publicação e estas exposições são a fonte das obras escolhidas para serem analisadas na pesquisa, e a visão dos curadores sobre as “*Vanitas* contemporâneas” é trazida nesse momento pelos dois últimos subitens do capítulo.

No segundo capítulo, chamado “*Vanitas Contemporâneas*”: *uma análise*, são definidos no primeiro item, intitulado *Como analisar a “Vanitas contemporânea”*, o objetivo do estudo, o método de leitura das obras, os critérios para a escolha dos trabalhos a serem analisados e também o modo de funcionamento dessas análises, que foram divididas em duas. A abordagem das obras se dá através dos dois primeiros níveis do método iconográfico de Panofsky, cujo surgimento e funcionamento são explicitados brevemente. Além disso, é trazida aqui, a relação da iconografia com da arte contemporânea e os problemas que podem surgir quando esta é usada como método de abordagem de obras contemporâneas.

Ainda no segundo capítulo, fazendo parte da primeira análise, o segundo item chamado *Analisando três linguagens de “Vanitas contemporâneas”* traz as três linguagens nas quais essas obras foram vistas o maior número de vezes (ao menos no material bibliográfico escolhido como fonte para a busca dos trabalhos), que são a pintura, o objeto-arte e a instalação. Esta primeira análise, que é feita obra a obra, serve para que se tenha uma visão ampla de algumas das características desses trabalhos que dizem respeito ao primeiro e segundo níveis da iconografia e de sua relação em geral com o tema da *Vanitas*. É visto também durante esta primeira análise que algumas das obras examinadas não são consideradas por nós como obras que trazem o tema da *Vanitas*, o que gera, então, a necessidade da criação de um conceito que relacione minimamente uma obra contemporânea com o tema da *Vanitas* especificamente e não com outros gêneros ou temas semelhantes a este. Resumidamente, podemos afirmar que decidimos o que é a *ideia* da *Vanitas*, ou

seja, a posição entre vaidade e efemeridade da vida, que liga uma obra ao tema da *Vanitas*.

A primeira linguagem analisada é a pintura, para a qual trouxemos o inglês Nigel Cooke, com *Catabolic Vanitas* (2001) e *Smile for the Monkey Man* (2001-2002), e o brasileiro Luiz Zerbini, com *E aí Brother* (1997). Seguem-se os objetos *Untitled (Perfect Lovers)* (1991), do cubano naturalizado americano Felix Gonzalez-Torres; *Blue Phase* (1991-1998) e *Pulmão* (1987), da brasileira Jac Leirner; e *For the Love of God* (2007), *Fear of the Death* (2007) e *Party Time* (1995), do inglês Damien Hirst. Finaliza-se com as instalações *Le Théâtre d'Ombres* (2005) e *Archive Dead Swiss* (1990), do francês Christian Boltanski, e *Garden* (2000), do também inglês Marc Quinn.

Em “*Vanitas Contemporâneas*”: *a busca de uma síntese*, o terceiro e último capítulo, no primeiro item, nomeado *A Vanitas tradicional na “Vanitas contemporânea”*, realizamos a segunda análise, que compara as características das obras contemporâneas que foram obtidas na primeira análise com o que normalmente caracteriza o tema tradicional. Assim, torna-se possível compreender quais aspectos próprios da *Vanitas* podem ter sido trazidos pelas obras da atualidade e como se apresentam. Nesse momento, para que seja possível a comparação entre as obras contemporâneas e a *Vanitas* tradicional, tomam-se os trabalhos atuais como *Vanitas* mesmo. Só assim é possível determinar em que relação de proximidade com o tema antigo esses trabalhos se encontram, se seus motivos e simbolismos podem ser *continuidades*, *aproximações*, *atualizações* ou *novidades* diante dessas mesmas características presentes na *Vanitas* tradicional, e, por último, se o tema da *Vanitas* tradicional está presente nessas obras, ou seja, se os motivos artísticos e seus simbolismos manifestam a *ideia* da *Vanitas*, confirmando se existe ou não a relação de cada obra como um todo com essa temática.

Depois que a primeira leitura traz uma visão geral de cada obra, e a segunda compara suas características com os aspectos que marcam a *Vanitas* tradicional, no último item, que se chama *Como se caracterizam algumas “Vanitas contemporâneas”*, os dados obtidos a partir dessas análises são sintetizados, e as características dessas obras são observadas como um conjunto, possibilitando identificar como esse grupo se configura, primeiramente de modo formal, depois de modo simbólico e, por último, de modo temático. Apesar de essa caracterização ser basicamente visual, pois não se entra no terceiro nível da análise iconográfica de

Panofsky, que corresponde à iconologia, ou *iconografia em sentido mais profundo*, esperamos que a caracterização desse grupo de obras sirva como um exemplo de como podem ocorrer as incorporações da tradição pela arte contemporânea, e especialmente, a incorporação do tradicional tema da *Vanitas*.

CAPÍTULO 1

1 QUESTÕES SOBRE A VANITAS

A *Vanitas* é um tema de pintura que foi muito recorrente no final do século XVI, por todo o século XVII e início do século XVIII em toda a Europa, e é tradicionalmente ligado às naturezas-mortas barrocas. No entanto, durante a primeira década do século XXI, começou-se a falar em “*Vanitas* contemporâneas”, termo que foi usado como tema de exposições e publicações de arte contemporânea. Mas, o que são as “*Vanitas* contemporâneas”? Ou melhor, como são essas *Vanitas* da arte atual? A esta pergunta buscamos responder ao longo dessa pesquisa. Mas, primeiro, é necessário conhecer a *Vanitas* tradicional, para só depois nos aventurarmos a desvendar a “*Vanitas* da contemporaneidade”. Para isso, este primeiro capítulo traz um histórico do surgimento do tema da *Vanitas*, seus antecedentes, os gêneros e temas análogos, além de sua breve aparição durante a arte moderna. O objetivo em apresentar esse histórico é permitir que compreendamos do que se trata a *Vanitas* tradicional, como ela surge e como se configura, para que possamos melhor visualizar as permanências e inovações das “*Vanitas* contemporâneas”, tendo como referência as tradicionais.

1.1 Da *Vanitas* tradicional à *Vanitas* moderna

1.1.1 Crânios e esqueletos na arte

O crânio humano, desde a Pré-História até os dias de hoje, sempre funcionou como um dispositivo de memória para o homem, primeiramente como forma de recordação do morto e posteriormente como lembrete de que a morte é condição humana universal. A Idade Média foi o período em que o crânio passou a representar a finitude humana e recordar a fugacidade da vida. Entre essas

representações do nosso fim último, feitas através da imagem do crânio e do esqueleto humano, existiu, no século XV, uma lenda chamada *Os Três Vivos e os Três Mortos*. Geralmente acompanhada de poemas fúnebres, a narrativa relatava o encontro entre três jovens nobres e três cadáveres que lhes contavam sobre seus grandes feitos realizados em vida. Na lenda, “os três mortos não são almas deste mundo ou viajantes do além, eles encarnam a parte material do homem quando este não existe mais, representam a própria morte” (BRAET; VERBEKE, 1996, p. 283). *Os Três Vivos e os Três Mortos* representa uma novidade, pois nesta lenda, a figura do cadáver semi-esquelético serve como representação da morte coletiva e não da pessoa morta. Até este momento, a morte não era mais do que uma pausa na vida, graças ao apoio coletivo das comunidades e à teologia medieval, que prometia a perspectiva de uma felicidade infinita, a que se teria acesso logo que terminasse a vida terrena (SCHNEIDER, 2009, p. 78).

No final da Idade Média, a relação com a morte se modifica, tornando-se cada vez mais macabra, por conta da invasão da Peste Negra (1347-1350) (SCHNEIDER, 2009, p. 78). As Danças Macabras (Figuras 1 e 2), que trazem o mesmo tema de *Os Três Vivos e os Três Mortos*, porém de forma mais dramática (RÉAU, 1996, p. 667), testemunham a mudança nessa relação. Originadas na França, tornaram-se comuns na Alemanha e Espanha e são constituídas por poemas e por afrescos, como os pintados sobre os muros do ossuário do cemitério dos Inocentes, na Paris de 1424, além de gravuras e ilustrações. Nas Danças Macabras, perfilam representantes de todas as classes sociais a dançar contrariados com a morte, representada por um esqueleto. Assim, em *Le Miroir Salulaire* (O Espelho Vantajoso), Dança Macabra xilogravada por Guyot Marchant (com base na lenda *Os Três Vivos e os Três Mortos*), uma cena é administrada por três esqueletos a três jovens:

Agora são bons amigos
 E dançam aqui conciliados
 Muitos que eram inimigos
 Quando viviam em desavença
 Mas a morte os pôs em harmonia,
 Ela que torna a todos iguais
 Moderados e loucos. Quando Deus o permite
 Todos os mortos estão num mesmo estado.
 (BRAET; VERBEKE, 1996, p. 291)¹

¹ *Or soint maintenant bons amis
 Et dansent icy d'um accord
 Pleuseurs qui etoient ennemis
 Quand ils vivoient et en discord*

Para Louis Réau (1996, p. 669), as Danças Macabras foram uma forma de sátira social. Segundo o autor, o ensinamento que se toma dela é o mesmo pregado pelas ordens mendicantes, que é a de *igualdade diante da morte*: a morte chega a todos os seres humanos, que, independentemente da classe social, idade ou gênero, são tornados iguais.

Diversas representações do crânio humano foram pintadas no reverso de retratos dos séculos XV e XVI. Nas obras, conhecidas como *memento mori* (lembra-te da morte), a face da morte literalmente estava escondida atrás do retratado, antecipando o fim que este teria, como qualquer outro mortal (QUIN, 2008, p. 13). *Natureza-Morta com Caveira*, de Jan Gossaert (Figura 3), é um exemplo de *memento mori* que foi pintado na parte de trás do lado esquerdo de um díptico conhecido como *Díptico de Carondelet* (1517). Trata-se de um retrato do casal Carondelet, onde o verso da pintura representa, dentro de um pequeno nicho em arco romano, um crânio em meio perfil, inclinado para trás com o maxilar solto, pendendo para o lado. Na parte inferior do nicho, aparece a inscrição em latim MATVRA (matura, feminino de maturo, ou maduro) gravada em baixo relevo, enquanto na parte superior do nicho encontra-se uma fita de papel onde se lê a frase, também em latim, “*Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moriturum. Hieronymus 1517*”, que significa “Facilmente esquece tudo quem sempre cogita morrer” (SCHNEIDER, 2009, p. 77). Essas legendas escritas têm como referência as escrituras sagradas do Antigo Testamento e são citações literais das sentenças edificantes e sarcásticas do texto bíblico Eclesiastes (CALHEIROS, 2007, n.p.).

Junto com o retrato de *memento mori*, ou, como chama Louis Réau, retrato macabro, desenvolveu-se a *natureza-morta macabra*, ou simplesmente *Vanitas*. A expressão natureza-morta (nas línguas germânicas, *stilleven*), que surge no século XVII, significa “vida silenciosa” (RÉAU, 1996, p. 682) e servia para descrever quadros com frutos, banquetes ou pequenos-almoços. Posteriormente, com o aparecimento, na França, da expressão *nature morte*, passou a designar as representações de “coisas inanimadas” em geral (SCHNEIDER, 2009, p. 7). Quando a natureza-morta se tornou um gênero de pintura, foi dado a ela o grau mais baixo na hierarquia dos gêneros (seguida pela paisagem, representações de animais,

*Mais a mort les a mis d'accord
Laquelle faitt estre tout ung
Sages et sotez. Quand dieu l'accord
Tous mors sont d'un estat commum*

retratos e, no ponto mais alto, a pintura histórica), pois tratava de simples objetos sem vida (SCHNEIDER, 2009, p. 7). No entanto há de se destacar que, segundo Schneider (2009, p. 25), a base da natureza-morta pós-medieval está nas pinturas holandesas de cenas de mercados e de cozinhas, que para o autor refletem a época de enriquecimento econômico² e de revolução nas técnicas agrícolas. De acordo com Schneider, na natureza-morta, principalmente nas primeiras obras (quando esta ainda não era considerada um gênero de pintura), havia um interesse por parte dos pintores pela representação, a mais precisa possível, das qualidades materiais dos objetos e das variações de cor que estes sofriam de acordo com a luz, que variava ao longo do dia. Para o autor, isso demonstra porque as questões da transitoriedade e das vaidades são destacadas nessas obras (SCHNEIDER, 2009, p. 16).

O gênero da natureza-morta inclui uma variedade de temas, tais como: quadros com flores, cenas de cozinha (*bodegónes*), mesas postas e também a *Vanitas*. Como tema independente, a *Vanitas* (Figura 4) foi muito comum em toda a Europa no final do século XVI, por todo o século XVII (seu período áureo) e início do século XVIII e, segundo Schneider (2009, p. 79), foi abordada mais intensamente no período imediatamente posterior ao final da Guerra dos 30 anos, ou seja, de 1650 a 1660. Para o autor, o fato de a burguesia holandesa pré-capitalista (1630 a 1670) acumular imensas riquezas levou a Igreja a difundir a mensagem de que os bens materiais não significavam mais do que simples vaidade. Este conceito passou a fazer parte da iconografia de numerosas pinturas da época, principalmente do gênero da natureza-morta.

Essas obras tratavam do tema da vaidade (em latim, *Vanitas*) e representavam bens de luxo, conforme os novos modelos de consumo em expansão durante o final da Idade Média. Entretanto, o desejo provocado por esses objetos era esmorecido pela figura de um crânio humano, que advertia sobre a leviandade das vaidades do homem e dava ao espectador ideias em relação à brevidade da vida (SCHNEIDER, 2009, p. 79), ou seja, essas pinturas chamadas *Vanitas* tinham um objetivo moralizador, pois funcionavam como uma advertência para a importância dada às vaidades, que se vão junto com a breve vida terrena.

O termo *Vanitas* provém de um versículo do Eclesiastes, que pertence aos chamados livros sapienciais do Antigo Testamento, e parte da ideia de que tudo é

² Foi nos Países Baixos que o capitalismo emergente teve melhor desenvolvimento.

vaidade: “Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade” (no latim, *Vanitas Vanitatum Dixit Ecclesiastes, Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas*) (ECLESIASTES, 1:2). A leitura do livro é controversa, alguns o consideram pessimista e outros, epicurista³. Essas duas visões do Eclesiastes se aplicavam também à leitura da *Vanitas*, apesar de seu intuito inicial ser aquele de repúdio às vaidades, também eram vistas como um lembrete de que a vida é breve e, portanto deve sim ser aproveitada, ao menos moderadamente.

Após a queda em desuso da *Vanitas* (início do século XVIII), é difícil afirmar que grandes obras com a mesma temática tenham sido criadas até os primórdios da modernidade. Segundo Elisabeth Quin (2008, p. 27-28), a infusão do pensamento europeu pelo racionalismo dos iluministas prenuncia o fim do período de opulência da temática na Europa. Para a autora, o ressurgimento da *Vanitas* se dá com pinturas de Cézanne, Braque e Picasso. Além destes três artistas, a exposição *C'est la Vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst* (realizada em 2010, no Museu Maillol, na França) ainda considera como *Vanitas* moderna, obras de Clovis Trouille, Bernard Buffet, Erwin Blumenfeld, Paul Delvaux, Max Ernst, entre outros artistas que trazem em seus trabalhos a representação do crânio ou do esqueleto humanos.

1.1.2 Definindo a *Vanitas* em relação aos gêneros e temas análogos

De acordo com Kristine Koozin (1990), toda *Vanitas* é uma forma de *memento mori*, pois traz um elemento de lembrança de morte (que geralmente é o motivo do crânio humano). Entretanto, tudo o que servir para lembrar a mortalidade do homem pode ser um *memento mori*⁴, o que nos leva a concluir que nem todo *memento mori* é uma *Vanitas*. A *Vanitas* tradicional é uma espécie de categoria de

³ Filosofia criada pelo grego Epicuro (342/341-270 a.C.) na Antiguidade Clássica. Suas principais ideias (chamadas *quadrifármacos*) eram: 1. *Nenhum temor dos Deuses*; 2. *Nenhum temor da morte*; 3. *Não é difícil procurar limitar seus bens e consegui-lo*; 4. *Os males têm duração breve ou só trazem consigo breves dores*. Assim, a visão epicurista da *Vanitas* tem relação com a segunda ideia, de *Nenhum temor da morte*, que proclama que todo o bem e todo o mal são fruto da sensibilidade. Com a morte, não há mais sensibilidade; assim, a morte não é o mal, a morte não é nada. Dessa forma, já que a morte não é nada, para os seguidores de Epicuro, os prazeres da vida, as vaidades, não devem ser recusadas, mas sim usufruídas com moderação, pois nada poderá ser feito após a morte.

⁴ Para Benjamin Bennett-Carpenter (2008), o *memento mori* pode ser encontrado em outras formas de arte, como a literatura, a poesia, o cinema e a fotografia, e pode também ser qualquer objeto que lembre a brevidade da vida.

memento mori, ela é o *memento mori* em forma de natureza-morta, que, além de lembrar a fugacidade da vida, confronta este fato implacável com a insignificância das vaidades mundanas e o faz através da representação de objetos simbólicos. É muito comum a falta de delimitações entre as duas expressões na bibliografia sobre o assunto, já que os limites que diferenciam uma e outra são muito tênues e as duas expressões estão intimamente relacionadas. Optamos aqui por distinguir bem essas duas expressões, visto que esta pesquisa busca se ocupar da *Vanitas* e sua *ideia* bem específica: o homem deve atentar para a importância que dá às suas vaidades, pois a vida terrena é breve, e esses bens e prazeres mundanos se vão com ela. Além disso, essa atenção que se deveria ter para com as vaidades possuía um fim moralizante, ou seja, o homem devia livrar-se desses bens e desejos considerados como vaidades, porque a vida que importava não era aquela vivida na Terra, mas a vida que ele encontraria após a morte, junto a Deus. Desta forma, este homem haveria de voltar-se para Deus durante sua passagem pelo mundo terreno, ignorando bens e desejos mundanos, para, após a morte, alcançar a salvação.⁵

Os temas e gêneros análogos não chegam a ser uma *Vanitas* tradicional, mas outras formas de abordagem da morte pela arte. Calheiros (2007, n.p.) chama a atenção para a existência destes, pois fizeram parte da iconografia da mesma época, período em que doenças ocasionadas pela falta de higiene e saneamento eram comuns e matavam aos milhares, quadro que era agravado pela promiscuidade da população e pela falta de profissionais da saúde nas zonas urbanas. Entre esses temas e gêneros análogos, constam as Danças Macabras, os retratos de *memento mori*, os Apocalipses e Juízos Finais, Triunfos da Morte, Degradações dos Últimos Tempos, Mascaradas da Morte, As Três Idades e a Morte e Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse: a Guerra, a Fome, a Peste e a Morte. São exemplos: *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1498), de Albrecht Dürer; *O juízo final* (1504), de Hieronymus Bosch; e o *Triunfo da Morte* (1562), de Pieter Brueghel, o Velho. Outras representações da morte também podem ser vistas nas obras de Nicholas Manoel Deutsch, em *A morte abraça uma jovem mulher* (1517), e de Hans Baldung Grien, em *As três idades do Homem e a Morte* (1539). Outro gênero iconográfico afim são os retratos de santos em estado de pesadosa reflexão, usando, para isso, um crânio humano, objeto de contemplação. São comuns os retratos de

⁵ Outra leitura que era feita desta sentença é a abordagem epicurista da *Vanitas*. Neste caso, a vida é curta e deve ser aproveitada, incluindo-se aí desfrutar das vaidades, mesmo que moderadamente (QUIN, 2008, p. 22-23).

Santa Maria Madalena, a pecadora arrependida, São Jerônimo, o Doutor da Igreja, e São Francisco, da ordem mendicante. São exemplos bem conhecidos de retratos destes santos: *São Gerônimo* (1521), de Albrecht Dürer; *São Francisco Meditando* (1602) e *Saint Jérôme Écrivain* (1606), de Caravaggio; *A Melancolia (A melancolia no retrato de Madalena penitente, 1623)*, de Domenico Fetti; *São Francisco Ajoelhado* (1635), de Francisco de Zurbarán; *O Êxtase de São Francisco* (1640-1645), de Georges de La Tour; e *Madalena* (1708), de Francisco Trevisani.

Além desses tantos, existem ainda algumas obras pertencentes ao gênero emblemático (Figura 5), onde podem ser vistos muitos dos objetos usados na *Vanitas* com a mesma simbologia. São exemplos: a ampulheta, as flores, a vela recém ardida, assim como os esqueletos e os crânios. De acordo com Brandão (2009, n.p.), o gênero emblemático surge na Itália em 1531, com a publicação da obra *Emblematum liber*, pelo humanista italiano Andrea Alciati. Essa antologia composta por 99 epigramas em latim foi inspirada na *Hieroglyphica*, de Horapolo⁶, e sua grande repercussão na época ocorreu por conta da inclusão de ilustrações para que houvesse uma melhor compreensão do conteúdo dos epigramas. Brandão (2009, n.p.), entretanto, destaca que, apesar de os epigramas ilustrados parecerem inusitados para os italianos, já no final da Idade Média na França eram populares obras similares à emblemática, nas quais era comum que alegorias colaborassem para uma melhor interpretação de motes ou divisas.

Segundo Brandão (2009, n.p.), os emblemas possuíam uma carga moral que servia para buscar uma mudança no modo de comportamento de seu público. O gênero emblemático era dividido em emblema, empresa e divisa e possuía uma disposição dividida em três partes: a) *corpo*: uma imagem de cunho moral que deveria ficar retida na memória do espectador; b) *inscriptio*: um mote, geralmente uma frase em latim que dirigia o leitor a uma leitura específica do *corpo*; e c) *alma*: um epigrama que tornava a relação entre *corpo* e *inscriptio* mais inteligível. Apesar de ter surgido em obras literárias, a representação emblemática também foi usada em cortejos reais, em exéquias, em festas religiosas e populares, tanto católicas como protestantes.

De acordo com Calheiros (2007, n.p.), outras formas de abordagem da morte pela arte são o esqueleto com a foice acompanhado da ampulheta na carta de

⁶ Horapolo, provável grego (ou egípcio) que, no século IV, teria decifrado os enigmas contidos nos hieróglifos, revelando seus mistérios. Ao ser descoberta pelos humanistas italianos, sua obra serviu de inspiração para a criação do gênero emblemático (BRANDÃO, 2009).

número 13 do baralho de Tarô, que representa a Morte como entidade ceifadora de vidas, e as capelas de reflexão contemplativa penitente, construídas com tíbias e crânios humanos. A Morte com a foice pertence também à iconografia dos Juízos Finais e Triunfos da Morte. As "capelas dos ossos" situam-se nos mosteiros franciscanos, como a do Convento de São Francisco de Évora, situado em Portugal, e são acompanhadas por letreiros que relembram a mortalidade do homem: "Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos" ou "Tu és o que nós já fomos e serás o que nós somos" (CALHEIROS, 2007, n.p.). Esta última frase é, para Calheiros, sem dúvida, uma citação tirada da lápide que adorna o túmulo onde jaz um esqueleto, pintado na parte inferior do afresco *Trindade* (1426-1427), de Masaccio, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença na Itália. Em italiano arcaico, a legenda diz: "Eu fui o que você é, e o que eu sou você será também".

Agora que algumas das características básicas dos temas e dos gêneros análogos são conhecidas, ou seja, o que não é *Vanitas*, apesar das semelhanças, vamos à caracterização da *Vanitas* propriamente dita. A natureza-morta, antes mesmo de ser classificada como um gênero artístico, já refletia as características da sociedade da época, assim como, com o passar do tempo, as mudanças nessa sociedade foram sendo denunciadas por ela. As pinturas de natureza-morta sobre as vaidades, ou *Vanitas*, como são chamadas, não são exceção; elas mostram as modificações na consciência do homem no que diz respeito à sua mortalidade, às mudanças nas suas necessidades e nas suas concepções de mundo. A *Vanitas* tradicional, como expressão artística, constitui um tipo específico de natureza-morta: a caveira e as tíbias figuram como elemento central da composição, seguidas de outros objetos que completam o simbolismo da temática. Tais objetos são, entre outros: livros, quadros, esculturas, máscaras, instrumentos musicais, máquinas e mecanismos científicos, espelhos, joias e outros adornos femininos, ampulhetas, relógios, cronômetros, frutos apodrecendo, flores murchando, folhas secando, velas apagando-se, cachimbos ardidos, taças de vinho derramadas etc. Calheiros (2007, n.p.) divide esses elementos de acordo com os setores da vida em que se encaixavam: representações da vida espiritual terrena (as ciências, as artes, as letras e humanidades); representações da vida terrena materialista (armaduras, globos terrestres, moedas, flautas, charamelas e adornos femininos, como joias e espelhos de dama); e formas representativas da fugacidade da vida física (crânio,

tíbias, relógios, ampulhetas, cronômetros, flores, frutas, folhas, velas ardidadas, cachimbos apagados, taças de vinho tombadas, bolhas de sabão).

Os livros, a pena de escrever, alguns instrumentos científicos (como a bússola e o astrolábio), as máscaras, as esculturas e os instrumentos e partituras musicais, funcionam como representações das ciências, das artes, das letras e humanidades. Segundo Schneider (2009), os instrumentos musicais encontrados na *Vanitas* são objetos representativos da vaidade das artes que especificamente aludem ao nosso sentido de ouvir. Entretanto, estes instrumentos tinham também outro significado, que relacionava a teoria musical (proporções musicais, teoria do monocórdio ou da divisão de cordas) com uma “ordem determinada segundo números que refletiam a harmonia do universo” (SCHNEIDER, 2009. p. 172). As notas musicais (números soantes) remetem, segundo o *Tratado De Música* (1491), de Santo Agostinho, a Deus como criador supremo. Isto nos mostra como a interpretação dos instrumentos musicais pode se tornar ambígua: em um momento, símbolos das vaidades humanas, junto com outros divertimentos e prazeres do homem, como o teatro e as artes (pintura e escultura), e, em outra hora, símbolos da perfeição do criador supremo (SCHNEIDER, 2009. p. 172). Segundo Calheiros (2007, n.p.), os instrumentos musicais em geral podiam ainda simbolizar, por conta de sua forma fálica, os prazeres libidinais e a luxúria, como é o caso das flautas e charamelas⁷.

Durante a Guerra dos Trinta Anos⁸ (1618 a 1648), foram comuns as *Vanitas* com símbolos do poder e da conquista, como armas, armaduras, globos terrestres, mitras⁹ e tiaras papais (SCHNEIDER, 2009, p. 80). Os espelhos de mão, porta-joias, colares de ouro e pérola, anéis e outros adornos femininos são, para Calheiros (2007, n.p.), itens que simbolizavam a vaidade da beleza e do luxo. Também segundo o autor, as moedas representavam a riqueza, e o baralho para jogo de cartas, juntamente com os dados, os prazeres terrenos.

⁷ Antigo instrumento pastoril que se pode considerar como precursor do clarinete e do oboé.

⁸ Esta guerra foi deflagrada pelos Habsburgos espanhóis e austríacos e pelo Sacro Império Romano-Germânico, que, unidos na Liga Católica, buscavam conquistar os recursos econômicos da República dos Países Baixos Unidos, além de reverter a sua população protestante ao catolicismo. Pilhagens, saques e a exploração desumana da população marcaram seu fim. O Tratado da Vestfália ou Paz da Vestfália, assinado em 1648, encerrou o conflito, dando a independência aos Países Baixos (SALOMÃO, disponível eletronicamente).

⁹ Cobertura para a cabeça de forma cônica que é fendida na parte superior e que, em certas solenidades, é usada por bispos, arcebispos e cardeais.

As formas representativas da fugacidade da vida física, como o crânio e as tíbias humanas, são objetos protagonistas na *Vanitas*: representam o estado a que todo mortal está fadado a atingir, não importando o sexo, a idade ou a posição social, a morte os tornará iguais entre si. Apesar de não protagonizarem as obras da temática, as ampulhetas, os relógios de bolso, os relógios de mesa e os cronômetros eram objetos constantemente representados por ela, uma vez que também simbolizam a inexorável passagem do tempo e conseqüentemente da vida. Também são símbolos da transitoriedade, e da fragilidade da vida, os cachimbos ardidados, as bolhas de sabão e a vela, esta última, segundo a prática medieval, servindo como uma medida de tempo, uma vez que este era medido pela quantidade de velas consumidas (SCHNEIDER, 2009). De acordo com Grootemboer (2005, p. 139), a bolha de sabão se refere à expressão latina *Hommo Bulla*, “o homem é uma bolha de sabão”, ou seja, é a metáfora do homem como uma bela, porém extremamente frágil e transiente bolha de sabão. As flores, além de simbolizarem a vanidade da beleza, são também consideradas símbolos da transitoriedade e da fragilidade da vida física, como pode ser visto no salmo 103:15-16, em que o homem é comparado com as flores do campo, que rapidamente irão fenecer: “Quanto ao homem, os seus dias são como a erva, como a flor do campo assim floresce”; “Passando por ela o vento, logo se vai, e o seu lugar não será mais conhecido” (Ec 103. 15, 16 apud GROOTEMBOER, 2005, p. 140, tradução nossa).

Em uma análise feita por Grootemboer (2005, p. 139), podemos ver que a pintura *Vanitas Natureza-Morta* (1603), de Jacques De Gheyn (Figura 6), ilustra bem as relações entre os objetos representados, seus simbolismos e a *ideia* que esses simbolismos buscam passar. Nesta obra, há um crânio que repousa sobre palha de milho, ladeado por dois vasos idênticos: um contém uma tulipa, uma flor cara que floresce por um curto período de tempo, enquanto, no outro, saem espirais de fumaça, mostrando que é como fumaça que a vida se vai. Acima, nos cantos esquerdo e direito, as esculturas dos antigos filósofos Heráclito (535 a.C. - 475 a.C., aprox.) e Demócrito (460 a.C. - 370 a.C., aprox.) expressam duas visões contraditórias do mundo. Demócrito, o cético, ri do absurdo da vida, enquanto Heráclito, apoiando a cabeça com a mão, em um momento de melancolia, chora pela condição humana. Ambas as figuras apontam para uma grande bolha que flutua sobre a caveira, a causa de suas emoções distintas.

A bolha representa a fragilidade da vida humana e a transitoriedade das

coisas do mundo. Na pintura de De Gheyn, a bolha contém, em seus reflexos, a imagem de objetos que simbolizam a fraqueza humana. Entretanto, sujeitos à devastação do tempo, a pintura destes reflexos foi lentamente desaparecendo, e hoje eles estão pouco visíveis. Os reflexos agora desaparecidos mostravam taças, um dado e cartas de baralho, que representam os prazeres mundanos. Um coração ardente com uma adaga simbolizava o desejo do amor terreno. Uma insígnia de guerra, um cetro e uma coroa no centro são troféus que representavam o poder vazio do homem, e moedas caindo de uma pequena bolsa apontam para o esbanjamento e o desperdício. A roda da tortura (ainda visível), juntamente com os já ausentes frascos de remédios, e chocalho (usado por leprosos para avisar aos outros de sua chegada) indicam a fragilidade do corpo. Na beirada do nicho, abaixo do crânio, uma fileira de moedas foi deixada, riquezas que o homem não pôde levar consigo para a tumba.

Apesar de existir uma variedade de objetos simbólicos nas pinturas *Vanitas*, que dão o tom da advertência sobre a leviandade das vaidades humanas, não necessariamente uma pintura de natureza-morta precisa conter esses elementos simbólicos ou conter um crânio para ser propriamente uma obra dessa temática. Aqui pode ser visto como Schneider (2009, p. 122-123) aborda uma natureza-morta de frutos relacionando-a com a *Vanitas*. Trata-se das pinturas *Cesta de Frutas*, de Caravaggio (1596) [Figura 7], e *Cesta com Frutos*, de Balthasar van der Ast (cerca de 1632) [Figura 8]. Na pintura de Caravaggio, em uma cesta contendo uma maçã, uma pera, figos, um marmelo e uvas, algumas das folhas desses frutos parecem ter sido roídas, enquanto outras já murcharam e enrolaram em si mesmas. Além disso, a maçã e a pera apresentam pequenos buracos feitos por bichos. Para Schneider é possível que Caravaggio não se interessasse por mostrar a perfeição das frutas, mas sim sua decadência potencial.

No caso do cesto de Balthasar van der Ast, o pintor supera a vontade de criar uma representação realista, pois agrega outros elementos, que Schneider (2009, p. 122) chama de “elementos de sobra”. São conchas e insetos que completam a composição: um pequeno lagarto a morder uma fruta, libélulas, borboletas e moscas. Para o autor, a temática da *Vanitas* é manifestada pelo fato de esses frutos, símbolos da caducidade da beleza do corpo, já terem sido tocados pelos bichos, além de estarem manchados e com buracos de larvas. Assim, mesmo sem a presença dos objetos caros e da caveira, esses cestos com frutas ainda trazem a

ideia da *Vanitas*, tornando-se, dessa forma, uma obra deste tema. (SCHNEIDER, 2009, p. 122).

1.1.3 *Vanitas* moderna

Antes de chegarmos à “*Vanitas* contemporânea”, não podemos deixar de trazer algumas obras representativas da *Vanitas* na modernidade. Como já foi dito, algumas pinturas de naturezas-mortas sobre as vaidades são encontradas nas obras de Paul Cézanne, Pablo Picasso e Georges Braque. Durante o modernismo, **Paul Cézanne** pintou as obras *Natureza-Morta, Crânio e Candelabro*, de 1866-1867; *Natureza-Morta com Crânio*, de 1895-1900; e *Jovem com Caveira*, de 1896. No comentário sobre a obra pós-expressionista de Cézanne para o catálogo da exposição *C'est la Vie, Vanités dans l'art Contemporain*, Judith Schub (2010, p. 95) afirma que a presença dos crânios encontrados frequentemente nas obras do pintor vem de seu grande conhecimento dos costumes da Provença, sua região de origem. Na metade do século XIX, o terror da cruel disseminação da peste de 1720 ainda persistia nessa região e na cidade natal de Cézanne, Aix. Nesta cidade, a capela dos penitentes apresenta uma multiplicidade de imagens de crânios. Em *Natureza-Morta, Crânio e Candelabro* (Figura 9), uma obra da juventude do pintor, além do crânio, outros elementos simbólicos tradicionais, como a vela apagada, o livro e as flores, tornam-na, para Schub, especificamente uma *Vanitas*. Nesta obra, Cézanne trata da questão da morte, do tempo, da efemeridade, das vaidades e da fragilidade, mas seus motivos são também um meio de investigar a construção das formas, deixando de lado a perspectiva convencional, procurando representar esses objetos de modo mais sintético.

Na obra cubista *Natureza-Morta com Crânio e Jarro* (Figura 10), a primeira de uma série de naturezas-mortas com os motivos do crânio e do jarro pintada por **Pablo Picasso** em 1945, a síntese formal iniciada pelo pós-impressionismo é elevada ao extremo, buscando representar, em uma única imagem, diferentes planos do mesmo objeto. O crítico de arte Leo Steinberg (1996, p. 53 apud BOIS, 1999, p. 179) destaca que esse crânio é “rígido e duro como uma bala de fuzil”, pois, diferentemente dos outros crânios pintados por Picasso, neste o pintor usa menos

formas orgânicas, o que lhe dá uma aparência metálica. Nesta obra, em um pequeno ambiente, há uma grande economia de objetos, onde apenas o crânio e um jarro preenchem uma diminuta mesa. De acordo com o que afirmam Judith Schub e Liselotte Bordeaux-Groult (2010, p.111), naquela época, Paris havia sido recentemente libertada das mãos dos alemães nazistas, e os documentos sobre os campos de concentração começavam a chegar às mãos da população. Assim, *Natureza-Morta com Crânio e Jarro* faz parte de uma série de “homenagens póstumas” ou “anúncios da morte”, como a morte do amigo de infância de Picasso, Julio Gonzales, ou a morte de Max Jacobs, que morreu no campo de extermínio de Drancy, na França, e de seu amigo, o escultor Robert Desnos, que morreu no campo de Theresienstadt, território austríaco na época. Para Schub e Bordeaux-Groult (2010, p. 111, tradução nossa), a forte geometrização e o enclausuramento espacial dessa natureza-morta “pesam como um choro surdo, a morte plana sobre Europa”. Naqueles tempos de racionamento, Picasso pintou outra natureza-morta com crânio, na qual o artista apresenta a imagem de uma mesa pobre em comida, onde não há nada mais do que um modesto ramo de alho-poró, prognóstico de uma refeição magra, mas também, de acordo com sua ex-mulher, Françoise Gilot, uma metáfora visual de ossos cruzados. Segundo o testemunho de Françoise, Picasso dizia:

Não podemos continuar a pintar um crânio com os ossos em cruz da mesma maneira que não podemos continuar a rimar amor (*amour*) com sempre (*toujours*). Então, nós trocamos os ossos pelos alhos, e eles dizem o que você quer dizer. (SCHUB; BORDEAUX-GROULT, 2010, p. 111, tradução nossa).

Muitas outras naturezas-mortas com crânio foram pintadas por Picasso, a maioria durante 1945, ano do término da Segunda Guerra Mundial, e outras feitas bem antes desse período. São algumas delas: *Composition à la Tête de Mort*, de 1907-1908; *Tête de Mort*, de 1943; a litografia *Tête de Morte, Lampe, Cruches et Poireaux*, de 1945; e a pintura *Nature-Morte à la Tête de Mort, Cruche et Poireaux*, também de 1945. Outras naturezas-mortas *Vanitas* na arte moderna são as obras *Ateliê com Crânio*, de Georges Braque, pintada em 1938, e *Natureza-Morta com Três Crânios*, de Max Beckmann, de 1945.

Apesar de a produção moderna ser mais pontual, a ela também caberiam perguntas, tais como: por que o tema da *Vanitas* retorna neste momento específico

da arte, depois de quase 200 anos do fim de seu período de abundância (que terminou no início do século XVIII), ou, como foi questionado nas “*Vanitas* contemporâneas”, se poderia tentar responder também, como essa *Vanitas* moderna se caracteriza. Estes, além de outros questionamentos que poderiam ser feitos, mesmo sendo interessantes, só poderiam ser desenvolvidos em outro estudo, visto que o tempo não nos permitiria examiná-los agora. Assim, deixa-se como o objetivo do momento apenas a análise da *Vanitas* na arte contemporânea.

1.2 A “*Vanitas* contemporânea”

1.2.1 O “retorno” da *Vanitas*

A busca pelo passado e pela memória são características da pós-modernidade. Para David Harvey (1989, p. 58), “o pós-modernismo abandona todo o sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história”. Para Icleia Cattani (2002), uma das marcas da contemporaneidade na arte é justamente a recorrência cada vez mais frequente da invocação ao passado. Segundo a autora, (2002, p. 41) na arte contemporânea, a produção artística é marcada por dois elementos contrários à primeira vista: de um lado, o recurso cada vez mais frequente às novas mídias e à tecnologia de ponta, e, de outro, os *revivals*, as releituras e os recursos diversos ao passado.

Na opinião do teórico Andreas Huyssen (1997, p. 18), a pós-modernidade traz consigo uma “explosão do discurso da memória”, que se trata de uma manifestação cultural da sociedade ocidental pós década de 1980. Em Huyssen (1997), encontra-se uma explicação para essa percepção de que contemporaneamente há uma busca por resgatar a memória. O autor expõe que, nas sociedades onde as relações com a temporalidade (passado, presente e futuro) estão sendo transformadas em vista da revolução da informação, há uma “necessidade cultural por uma âncora temporal” (HUYSSSEN, 1997, p. 18), ou seja, a busca por um ponto de fixação no tempo. Para o teórico, os processos tecnológicos em rápido desenvolvimento e ascensão causam modificações na vida da população ocidental das regiões mais

desenvolvidas tecnologicamente, causando uma resposta contrária, chamada por ele de “obsessão pela memória” (HUYSSSEN, 1997, p. 18). Segundo Huyssen, apegar-se à memória significa acreditar que ela possa minimizar o movimento frenético da produção e propagação de informações geradas pelas novas tecnologias. Para o autor, essa presença da memória serviria para a sociedade atual como uma tentativa de reestruturar as relações entre passado, presente e futuro.

Comparando nossa sociedade com os primórdios da sociedade cristã e com a sociedade moderna, Huyssen demonstra porque o homem contemporâneo está obcecado pela memória. Segundo ele, a sociedade cristã via o futuro como uma época em que tudo terminaria com a chegada do juízo final; já a sociedade moderna via o futuro como uma fase de progresso, um período melhor que o passado e o presente. Finalmente, a sociedade em que se vive hoje não tem mais uma visão do futuro como progresso; o que ela acredita que o futuro reserva é a repetição do passado. Entretanto, não ver o futuro como um período superior ao passado não significa que estejamos presenciando um *boom* pessimista nem uma censura ao progresso, mas que testemunhamos a mudança nas estruturas do tempo que possuíamos na modernidade. A explosão da memória exprime a falta que certas sociedades têm de “viver em estruturas de temporalidade de maior duração” (HUYSSSEN, 1997, p. 20) e é também uma busca por um antídoto contra o surgimento da amnésia, que Huyssen acredita que será o resultado do nosso mundo altamente tecnológico.

A relação entre o *boom* do discurso da memória e a arte pode ser verificada em Ricardo Fabbrini, no seu livro *A arte depois das vanguardas* (2002a). Neste livro, Fabbrini busca perceber a existência de algumas realizações, dentro da verificação feita por Andreas Huyssen, a respeito da “explosão do discurso da memória”. Para o autor, apresentar estas realizações mostraria como funciona, nas artes visuais, o “olhar retrospectivo e o ato de lembrar” (FABBRINI, 2002a, p. 26) e no que estes implicam. Ricardo Fabbrini (2002a) escreve que não se pode afirmar que a arte contemporânea seja orientada somente pela novidade nem unicamente pela recusa do passado artístico. Para ele, apropriar-se da tradição também é uma tendência significativa na arte surgida nas duas últimas décadas do século XX. Fabbrini cita Lyotard para nos lembrar que a obra de um artista contemporâneo “não é em princípio governada por diretrizes já estabelecidas, isso não significa, contudo, que o artista ‘trabalhe sem regras’, mas que ele se apropria de tais regras” (LYOTARD

1983, p. 96 apud FABBRINI, 2002a, p. 186-187), e estas regras, para Fabbrini, podem ser a apropriação dos estilos da vanguarda ou de outro código da tradição. O autor afirma que um dos métodos de relacionar a arte contemporânea com a tradição é a organização das obras em *linhagens* ou *séries*. Segundo Fabbrini (2002a, p. 26), “[...] é possível interpretar a arte atual, não pela marcação de um estilo, ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas pela apreensão das nuances de invocação do passado ou sugestões de continuidade artística [...]”.

Seu livro busca expor como vem operando, nas artes plásticas, o olhar retrospectivo, ou seja, procura examinar as implicações, no campo da figuração dessa tentativa (e, para alguns, da impossibilidade), de articular o passado em memória. É nesta linha de pensamento de Fabbrini que este trabalho agrupou obras de arte contemporânea que resgatam o tradicional tema da *Vanitas*. Dentro de uma pluralidade de possibilidades de interpretações na arte contemporânea, optamos por analisar parte de um conjunto onde acreditamos que exista a formação de uma *série* de obras que evoca especificamente o tema da *Vanitas*.

Em seu livro, Fabbrini (2002a) cria suas próprias *séries* de obras contemporâneas em que ele acredita que o passado das vanguardas modernistas se apresenta. Para o autor, estas *séries* permitem evidenciar os *signos* da arte atual. Cada um destes *signos* deve ser tomado como o modo pelo qual os artistas se apropriam e/ou combinam estilos tradicionais. Fabbrini trata de diferentes *signos* que, para ele, foram trazidos da modernidade: *signo de origem*, *signo pop-gestual*, *signo conceitual*, *paródico*, *ornamental* etc. Por exemplo, o item sobre o *signo pop-gestual* apresenta obras de artistas que, inseridos na arte contemporânea, unem o imaginário do pop contemporâneo à tradição pictórica expressionista. No *signo conceitual*, os artistas se apropriam do dadaísmo histórico de Duchamp e da arte conceitual.

Na nossa pesquisa, existe uma *série* de obras em que se acredita que o passado também retorna, mas aqui este passado é especificamente a época em que floresceram as pinturas *Vanitas*. Trabalhemos, então, com a ideia de *série* de Fabbrini, mas, como no nosso caso as obras escolhidas para análise já foram relacionadas à *Vanitas* por curadores, críticos, artistas, teóricos e historiadores da arte, o que já configura a existência de uma grande *série*, resta-nos formar um conjunto menor, para que possamos analisar como se caracterizam alguns

exemplares desta *série* de obras que estão sendo chamadas por alguns desses autores de “*Vanitas* contemporâneas”.

Para buscar as obras que são analisadas nesta pesquisa, escolhemos a publicação *Les Vanités dans l'art Contemporain* (2010), de Anne-Marie Charbonneaux (que trata das *Vanitas* na arte contemporânea), e os catálogos de três exposições: *Vanitas, Meditations on Life and Death in Contemporary Art* (2000), *C'est la Vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst* (2010) e *Natureza-Morta/Still Life* (2004-2005). Esta escolha se deu por conta de Charbonneaux e os curadores destas exposições serem os responsáveis, senão pela cunhagem, ao menos pela difusão do termo “*Vanitas* contemporânea”. Este fato também levou-nos a tirar partido desse material, vendo-o como uma base de dados onde, a princípio, poderiam ser encontradas obras que se relacionam com a *Vanitas*.

1.2.2 “*Vanitas* contemporâneas”: exposições

A apropriação de seu próprio passado é uma das marcas da arte contemporânea; portanto, torna-se fundamental para quem pretende estudar a arte de nossos dias buscar desvendar como essas relações com o passado podem se dar efetivamente em certas obras atuais. Houve, na primeira década do século XXI, um interesse tanto internacional como nacional em se avistar de diferentes maneiras a existência de um “retorno” da *Vanitas* na arte contemporânea. Este interesse foi mostrado pela realização de exposições de arte contemporânea que giravam em torno deste tema, pela produção de seus ricos catálogos, que tentam mostrar as ligações entre as duas expressões de épocas distintas, e pelo conseqüente pulular de artigos a respeito dessas mostras. Portanto, foi com o desejo de pesquisar a apropriação da tradição pela arte contemporânea, e especificamente a incorporação do tema da *Vanitas*, que surgiu parte do nosso interesse pelo assunto deste trabalho. Assim, foi estabelecido o objetivo geral deste estudo: identificar, sobretudo através da análise iconográfica, como se caracterizam algumas “*Vanitas* contemporâneas”.

A seguir, é trazida a noção de “*Vanitas* contemporânea” concebida pelos curadores das três exposições citadas a pouco e também pela publicação *Les*

Vanités dans l'art Contemporain (2010). A intenção é, através disso, mostrar de onde surgiu a nossa ideia de relacionar certas obras contemporâneas com a *Vanitas*, assim como mostrar um pouco da concepção de “*Vanitas* contemporânea” desses autores.

Para John Ravenal, curador da exposição *Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art* (*Vanitas: Meditações sobre Vida e Morte na Arte Contemporânea*), sediada, em 2000, no Museu de Belas Artes da Virgínia, Estados Unidos, o conceito de *Vanitas* é capaz de ligar entre si os trabalhos aparentemente distintos que foram apresentados na mostra, além de conectar o passado da arte ao seu presente, proporcionando uma maior acessibilidade do público às obras e ressaltando a importância do conteúdo das mesmas, que se trata de uma questão de interesse atemporal. De acordo com o curador, as obras dos catorze artistas presentes na exposição provam que, mesmo a *Vanitas* tendo se transformado para muito além das imagens tradicionais, ela ainda é totalmente relevante. Ravenal acredita que o ressurgimento do tema *Vanitas* na atualidade não é de trazer surpresa, pois essas obras refletem características da vida contemporânea na virada do milênio, quando uma série de questões problemáticas globais (tais como guerras internacionais e civis, aumento da desigualdade social e destruição do meio-ambiente) são marcantes e tornam atual a lamentação sobre vida e morte. Para o curador, mesmo que essa referência à *Vanitas* tradicional não tenha sido feita conscientemente pelos artistas, é possível ver que um número de obras recentes incorpora os mesmos “símbolos testados pelo tempo” para tratar de alguns dos conflitos fundamentais da vida humana, como a ausência, a beleza, a vida e a morte. Participaram da mostra os artistas Gabriel Orozco, Jim Hodges, Zoe Leonard, Felix Gonzalez-Torres, Jac Leirner, Tony Feher, Mirosław Balka, Mona Hatoum, Rachel Witheread, Rober Gober, Leonardo Drew, Yukinori Yanagi, Christian Boltanski e Anish Kapoor.

A exposição *C'est la Vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst*, ocorrida em 2010, em Paris, abrigou nos três andares do Museu Maillol, onde tomou sede, pinturas, esculturas, fotografias, vídeos, joias e objetos diversos, que tratam da questão da morte desde a Antiguidade até os dias de hoje. A exposição contou com um mosaico feito em Pompeia, Danças Macabras medievais, obras dos pintores modernos do século XX e de artistas contemporâneos, desde a Pop Art até a primeira década do século XXI. Para Patrizia Nitti (2010b), diretora artística do

Museu Maillol e curadora da mostra, a *Vanitas* vem se modificando a cada época e visivelmente foi perdendo o fulgor e o sentido desde o fim de seu período áureo. Para a curadora, na arte contemporânea, o crânio e o esqueleto não buscam provocar sensações de medo e horror; são uma questão de modismo e representam o fracionamento da espiritualidade da nossa civilização.

Para a exibição, o museu Maillol foi dividido em três seções: o primeiro piso foi oferecido aos contemporâneos, com obras de artistas que fizeram parte dos primórdios da arte contemporânea, como Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat e Robert Mapplethorpe, assim como trabalhos de artistas mais atuais, como Gerhard Richter, Yan Pei-Ming e Damien Hirst. Do primeiro piso, o espectador era conduzido ao terceiro andar, onde foram abrigados os modernos, como Paul Cézanne, Pablo Picasso, Georges Braque e Salvador Dalí. Por fim, o público encontrava os pintores clássicos, expostos no segundo andar, tais como Caravaggio, Francisco de Zurbarán, Georges de La Tour e Delacroix (DIAS, 2010).

Os trabalhos contemporâneos expostos na mostra focaram principalmente o período que vai da última década do século XX à primeira década do século XXI, época em que Nitti (2010b) considera ter havido um *boom* de “*Vanitas* contemporâneas”. Participaram da exposição Erwin Blumenfeld, Michel Journiac, Francesco Clemente, Jim Dine, Jan Fabre, Marc Quinn, Gabriel Orozco, Sherrie Levine, Marina Abramovic, Cindy Sherman, a dupla Pierre e Gilles, entre outros.

A Exposição *Still Life/Natureza-Morta* foi uma mostra apresentada na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, e no Museu de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, em 2004 e 2005, respectivamente. A exposição foi concebida pelo Conselho Britânico (British Council), e a intenção era oferecer uma proposta aberta, para que outros países pudessem participar. O objetivo foi estruturá-la como uma mostra conjunta integrada à produção de artistas locais, possibilitando discussões e investigações entre os países. *Still Life/Natureza-Morta* trouxe o gênero tradicional da natureza-morta visto de uma perspectiva contemporânea pelo olhar de artistas brasileiros e britânicos. A exposição foi dividida em duas seções, uma britânica, chamada *Still Life*, cuja curadoria e autoria do catálogo foi de Ann Gallagher (2004), e uma seção brasileira, denominada *Natureza-Morta*, sendo a curadoria e o catálogo de autoria de Kátia Canton (2004). Esta exposição, apesar de tratar do gênero da natureza-morta na arte contemporânea, trouxe a *Vanitas* no módulo das naturezas-mortas sobre a questão da morte (no lado brasileiro) e no módulo *Vanitas* (no lado

britânico da exposição). As duas curadoras da mostra foram as únicas que não trouxeram o termo “*Vanitas* contemporânea”, mas ambas falaram em obras contemporâneas que trazem o tema da *Vanitas*.

A seção brasileira foi dividida em módulos: recipientes, comida, flores e morte. Foi no módulo dedicado às naturezas-mortas sobre a questão da morte que, de acordo com a curadora Kátia Canton (2004, p. 11), encontravam-se obras que se ligavam à *Vanitas* (que, segundo ela, abrange também o *memento mori*). Canton acredita que o conceito de natureza-morta ainda persista na arte contemporânea, entretanto foi expandido pelos artistas atuais: o suporte deixa de ser apenas a tela, as formas não são mais representadas realisticamente e até mesmo seu sentido é alterado (CANTON, 2004, p. 12). Na arte contemporânea, a natureza-morta se amplia, em instalações, esculturas, ações. Ela é apresentada e representada sobre todo tipo de suporte. Segundo Canton, existe uma proliferação de expressões dentro desse gênero tradicional, e o que a exposição pretendia era levar ao público um olhar dirigido sob estes trabalhos. Para a curadora, essa seleção de obras suscita um debate a respeito da maneira como nos relacionamos com os objetos, como nos apoderamos deles, “[...] de suas vidas e de suas mortes, de suas possibilidades de serem combinados, manipulados, silenciados e imobilizados, de aludirem a tempos e espaços da memória” (CANTON, 2004, p. 12), ou seja, essas obras nos impelem a pensar sob qual sistema (ou quais sistemas) é regida toda a espécie de relação que se tem com os objetos que nos cercam diariamente. Na visão de Canton, o aspecto trivial do gênero da natureza-morta é precisamente o que lhe concede um cunho ontológico. Para a curadora, a natureza-morta é um gênero perfeitamente adaptável, no momento de se juntar às mais densas questões que se relacionam com a existência humana: através de objetos comuns, podem-se tratar problemas existenciais ou mesmo transcendentais. Os brasileiros no módulo dedicado à questão da morte foram: Paulo Climachauska, com *Natureza-Morta*, de 2000; Luiz Zerbini, com *E aí Brother?*, de 1997; Beth Moyses, com obra *Pedaço de Mim*, de 1997; Shirley Paes Leme, com a escultura *Memoria III*, de 1991; Paulo Buenoz, com a obra *Manual de Sobrevivência n.4*, de 1998; Nina Moraes, com *Infância*, de 1990; Jac Leirner, com a escultura *Pulmão*, de 1987; Vicente de Mello, com a fotografia *Memento Mori (série Noite Americana)*, de 2003; e Alex Flemming, com a obra *Cordeiro de Deus*, de 1991.

A seção britânica, com curadoria de Ann Gallagher, foi dividida nos módulos Bodegones, Flores, Assemblage, Objetos do desejo, Ontbijtsjes (naturezas-mortas de mesas), Rhopography (Riparografia) e *Vanitas*. Os três artistas que tiveram suas obras inseridas no módulo *Vanitas* foram Nigel Cooke, com as pinturas *Smile for the Monkey Man* (2001-2002) e *Catabolic Vanitas* (2001); Mike Nelson, com a instalação *The Black Art Barbecue, San Antonio, August 1961* (1998); e Rebecca Warren, com a escultura *The Emperor* (2001) e a instalação *Journey Into the Heart of the Night* (2000). Para Gallagher, os artistas contemporâneos esvaziam a iconografia do gênero da natureza-morta, submetendo-a aos mais diferentes processos, como a abstração, ampliação e multiplicação, utilizando-se da fotografia, do vídeo e outros meios diversos. Segundo ela, quase todos os artistas com trabalhos na exposição não se consideram praticantes contemporâneos da natureza-morta, apesar de alguns arranjos de objetos serem herdados das antigas composições do gênero ou de algumas obras se referirem diretamente a outra obra, ou a outro artista, ou a uma época. Para Gallagher, o que conecta essas obras à natureza-morta são as suas ligações com o que serve de base ao gênero. Segundo a curadora, o que seduz os artistas pode variar desde o interesse pela importância da composição e das justaposições que a natureza-morta tem ainda hoje na contemporaneidade, até o desejo de pesquisar o objeto ou os materiais comuns através de ações, tais como a exploração, o deslocamento ou a interação (GALLAGHER, 2004, p. 8).

1.2.3 Outras “*Vanitas* contemporâneas”

Além dessas três exposições, também foi visto o surgimento de publicações como *Les livres des Vanités*, organizado por Élisabeth Quin (2008), que especula sobre a *Vanitas* na arte, na cultura popular, no *design* e na publicidade, e duas edições de *Les Vanités dans l'art Contemporain* (2005 e 2010), dirigido por Anne-Marie Charbonneaux, que trata especificamente da relação da *Vanitas* com a arte contemporânea, traz alguns dos artistas que têm trabalhos nas exposições supracitadas e outros de diversas partes do mundo, com destaque para os franceses.

Les Vanités dans l'art Contemporain (2010) constitui-se em um conjunto de textos de quatro autores reunidos sob a direção de Anne-Marie Charbonneaux. Primeiramente editada em 2005, foi reeditada por conta de várias obras que surgiram nos cinco anos posteriores, entre elas, as mais notáveis (segundo Charbonneaux): *Very Hungry God* (2006), de Suboth Gupta; *For the Love of God* (2007), de Damien Hirst; *Les Funéraires de Monna Lisa* (2009), de Yan Pei-Ming; e *Re: Tête de Mort* (2008), de Saâdane Afif. Para Charbonneaux (2010, p. 5), a criação desta publicação dedicada à “*Vanitas* contemporânea” surgiu no intuito de mostrar a renovação e a atualidade da temática na segunda década do século XX. Para ela, podridão, evanescência, deliquescência, evasão do tempo, deslocamento de identidade, símbolos da finitude e da morte, constituem-se em questões de um grande número de obras contemporâneas. Charbonneaux dividiu a “*Vanitas* contemporânea” em intencionais, explícitas, metafóricas, cômicas, paródicas, performativas, monumentais e ocultas, e, para dar conta desta heterogeneidade, seu livro traz os textos de quatro autores, que são abordagens plurais da *Vanitas* nas suas propostas e tratamentos contemporâneos.

Como pôde ser percebido até o momento, a *Vanitas* tradicional se caracteriza essencialmente por pinturas de naturezas-mortas, geralmente moralizantes, onde as composições são formadas, na maioria das vezes, por uma acumulação de objetos símbolos da passagem do tempo e das vaidades do homem, em torno de uma caveira, que simboliza a efemeridade da vida. A partir desse conceito histórico, será possível identificar como se configuram as obras que hoje são denominadas “*Vanitas* contemporâneas”. Para esta identificação, foram selecionados alguns exemplares dentre as obras dos artistas das três exposições e da publicação de *Les Vanites dans l'art Contemporain*, supracitadas, para compor nosso conjunto de “*Vanitas* contemporâneas”, a ser analisado nesta pesquisa.

Imagens I – Figuras 1 a 10



Figura 1
Michael Wolgemut
Dança da Morte, ilustração para Weltchronik de
Hartman Schedel (Crônica do Mundo), 1493.



Figura 2
Hans Holbein, o Jovem
Dança Macabra, cerca de 1538.
Xilogravura.

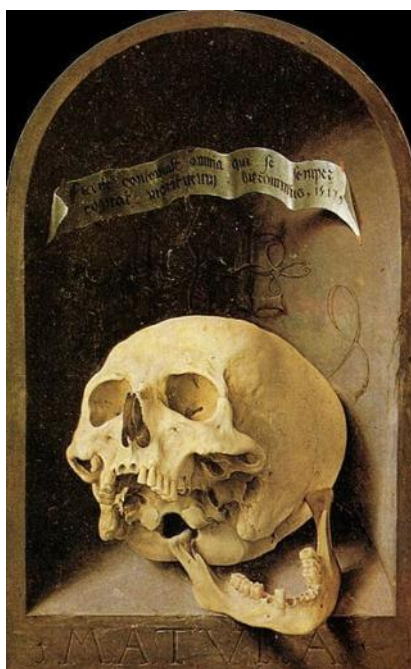


Figura 3
Jan Gossaert,
Natureza-Morta com Caveira
(Díptico de Carondelet - parte
exterior), 1517.
Óleo sobre madeira, 43 x 27 cm.
Museu do Louvre, Paris – França.



Figura 4
 Pieter Boel
 Grande Natureza-Morta sobre o Tema da Vaidade (*Vanitas*), 1663.
 Óleo sobre tela, 207 x 260 cm.
 Museu de Belas-Artes de Lille, Lille – França.



Figura 5
 Emblema do padre jesuíta
 Hermann Hugo, 1588-1629.



Figura 6
 Jacques de Gheyn
Vanitas Still Life, 1603.
 Óleo sobre madeira.
 Metropolitan Museum of Art, Nova York - EUA



Figura 7
Caravaggio
Cesto de Frutas, 1596.
Óleo sobre tela, 46 x 64 cm.
Pinacoteca Ambrosiana, Milão - Itália.



Figura 8
Balthasar van der Ast
Cesto de Frutos, cerca de 1632.
Óleo sobre madeira, 14,3 x 20 cm.
Museus Estatais de Berlim. Herança Cultural Prussiana, Berlim - Alemanha.



Figura 9
Paul Cézanne
Natureza-Morta com Crânio, 1895-1900.
Óleo sobre tela.



Figura 10
Pablo Picasso
Natureza-Morta com Crânio e Jarro, 1945.
Óleo sobre tela.

CAPÍTULO 2

2 “VANITAS CONTEMPORÂNEAS”: ANÁLISES

Como são as “*Vanitas* contemporâneas”? Agora que se conhece como surgiu a *Vanitas* tradicional, seu desenvolvimento, suas características e a existência de um possível retorno à arte atual, é necessário determinar alguns parâmetros e definir um método para identificar como se caracterizam estas obras (ou parte delas), para daí sim ser possível proceder à primeira análise, que é o primeiro passo para respondermos a esta pergunta.

2.1 Como analisar a “*Vanitas* contemporânea”

2.1.1 Objetivos e metodologia

O objetivo geral deste estudo é identificar como se caracteriza, formal, simbólica e tematicamente, um pequeno conjunto de obras contemporâneas que foram consideradas *Vanitas* por certos autores, buscando, por meio de nossa análise, evidenciar como podem ocorrer na prática, ou seja, nas obras de arte propriamente ditas, as incorporações do tema da *Vanitas* pela arte contemporânea¹⁰. Espera-se também que essa caracterização sirva de exemplo de como a arte de hoje incorpora a tradição.

Formalmente, buscam-se os aspectos relativos à técnica, à composição, ao meio plástico e aos tipos de motivos artísticos utilizados; simbolicamente, procura-se observar o que podem significar estes motivos; e tematicamente, deseja-se

¹⁰ Estas três características são, em sua maior parte, visuais, pois não estamos analisando o significado intrínseco ou conteúdo destas obras, já que isto pertence à *iconografia em sentido mais profundo*, o terceiro nível da análise de Panofsky, o qual não é aprofundado em nossa análise.

identificar quais são os temas ou questões manifestados por esses motivos. No entanto, não afirmamos aqui que, ao se identificar como esse grupo (que é formado por poucos exemplares) se caracteriza, será possível estender os resultados a todas as outras “*Vanitas* contemporâneas”, mas sim que essa caracterização pode ser útil como exemplo de como podem ocorrer as incorporações de um tema tradicional pela arte contemporânea.

Inicialmente, neste segundo capítulo, com o auxílio do método iconográfico, é feita a primeira análise, onde são examinadas individualmente algumas das obras contemporâneas consideradas *Vanitas*, para que se tenha uma visão geral de determinadas características destes trabalhos que dizem respeito ao primeiro e segundo níveis da iconografia, por exemplo: qual a linguagem utilizada, qual a técnica (caso se aplique), quais os motivos artísticos presentes, que significados podem ter estes motivos e quais são os temas expressos pela obra. Aqui também se procura identificar (mas de forma bastante geral) qual a relação dessas obras com a *Vanitas* tradicional.

No próximo capítulo, no primeiro item, o qual corresponde à segunda análise¹¹, são observadas quais características iconográficas da *Vanitas* tradicional podem ser encontradas em cada uma das obras contemporâneas e como estas podem ser tratadas (se estes aspectos são *continuidades*, *atualizações*, *novidades* ou *aproximações* frente às características iconográficas da *Vanitas* tradicional)¹². No último item do terceiro capítulo, são sintetizados os dados obtidos, para que finalmente possa haver a aproximação de uma identificação de qual é a configuração formal, simbólica e temática do nosso conjunto de “*Vanitas* contemporâneas”.

Como já foi mencionado anteriormente, a escolha das obras contemporâneas que trazem a questão da *Vanitas* foi feita com base nas exposições *Vanitas, Meditations on Life and Death in Contemporary Art* (2000); *C'est la Vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst* (2010); *Natureza-Morta/Still Life* (2004-2005); e na publicação *Les Vanités dans l'art Contemporain* (2010), de Anne-Marie

¹¹ Não confundir com os dois níveis da análise iconográfica, pois nossas duas análises, feitas através da iconografia, compreendem: a análise geral de cada obra contemporânea e a análise da presença da *Vanitas* em cada um destes trabalhos.

¹² Os critérios para determinar quando as características são *continuidades*, *atualizações*, *novidades* ou *aproximações* são explicados no terceiro capítulo.

Charbonneaux. Estas mostras ocorreram antes do início desta pesquisa, e grande parte das obras que nelas constavam (assim como as obras que estão em *Les Vanités dans l'art Contemporain*) são de artistas internacionais, que estão ou em coleções particulares ou em museus fora do Brasil; portanto, não foi possível o contato pessoal com a grande maioria dos trabalhos, e, dessa forma, a aproximação se deu a partir das imagens das nossas fontes bibliográficas, incluindo aqui alguns *sites* da Internet. Na obra de Charbonneaux e nas três exposições citadas, os trabalhos artísticos se mostraram presentes em diversas linguagens, como a pintura, a escultura, a instalação, o desenho, a *performance*, o objeto, o vídeo e a intervenção, contudo a maioria delas pertencia principalmente à pintura¹³, ao objeto e à instalação. Portanto, foi determinado que deveriam ser selecionados ao menos dois artistas para cada uma destas três linguagens. O outro critério era que esses nomes tivessem, entre suas temáticas, a morte e/ou a efemeridade da vida como as mais pronunciadas, pois, dessa maneira, as obras já teriam uma primeira aproximação com a *Vanitas*. Os últimos critérios foram: escolher ao menos dois nomes de cada exposição ou publicação e analisar o máximo de obras destes artistas contidas nesse material. Dessa maneira, foram escolhidas para a análise as obras de sete artistas de diferentes países: os brasileiros Jac Leirner e Luiz Zerbini, o cubano naturalizado americano Felix Gonzalez-Torres, os britânicos Damien Hirst, Marc Quinn e Nigel Cooke e o francês Christian Boltanski. Como fonte para a análise das obras, utilizamos toda a informação disponível em livros, catálogos de exposição, entrevistas, artigos, resenhas e críticas de autores conceituados a que tivemos acesso.

2.1.2 Considerações sobre a iconografia

O termo iconografia vem do grego *éikon*, que significa imagem, mais *graphia*, que significa escrita ou descrição. Assim, iconografia é o estudo e descrição de

¹³ Apesar de a pintura ser uma linguagem artística histórica anterior à arte contemporânea, ela se mostrou bastante presente nas fontes de onde retiramos as obras escolhidas para a análise. Talvez este fato ocorra porque estas obras tenham mesmo uma relação intencional com a *Vanitas* que se dê, além da proximidade com outras características, também na escolha da mesma linguagem do tema tradicional.

imagens de um determinado tema ou assunto. Aby Warburg, Erwin Panofsky, Fritz Saxl e Ernst Gombrich são alguns dos autores que primeiro trataram das questões da iconografia. O trabalho de Warburg é considerado o pioneiro e enfatiza principalmente o contexto religioso, astrológico e psicológico das obras, estudando as suas transformações ao longo do tempo. Warburg escreve seus primeiros textos no século XIX, nos quais direcionava seu estudo para a continuidade, ruptura e sobrevivência da tradição clássica nas imagens de diferentes sociedades e períodos históricos (HANNUD, 2008).

Um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da iconografia que seguiu os passos de Warburg foi Erwin Panofsky. Para Panofsky (2009, p. 47), “a iconografia é um ramo da História da Arte que trata do tema das obras de arte em contraposição à sua forma”¹⁴. O autor desenvolveu um método próprio, que possui diferentes níveis ou graus de interpretação para analisar iconograficamente as imagens. De acordo com Panofsky (1995), qualquer feito humano pode ser interpretado, mas, no caso, pensar-se-á na obra de arte. Primeiramente o observador dessa obra fará uma interpretação elementar, onde os motivos que compõem a obra são descritos. Este primeiro nível é designado por Panofsky (1995) como nível do *Conteúdo Temático Natural ou Primário* e subdivide-se em *Factual* e *Expressivo*. Para ele, esta é uma análise pré-iconográfica, onde se deve utilizar da experiência prática em reconhecer objetos e gestos. Aqui também é feita a análise expressiva, que, como exemplifica o autor, pode ser o caráter triste de uma pose ou gesto ou a atmosfera doméstica pacífica de um interior. Neste nível, identificam-se as *formas puras* (determinadas disposições de linha, cor, identificação de massas de bronze ou pedra no caso de uma escultura, por exemplo), representativas de *objetos naturais* (seres humanos, animais, plantas etc.) que, em suas relações mútuas, determinam *acontecimentos* (um aperto de mão, um aceno etc.). Quando o conjunto das *formas puras* possui significados primários ou naturais (ou seja, quando se identifica que representam *objetos* ou *acontecimentos*), elas constituem-se em *motivos artísticos*, que, enumerados, constituem a análise pré-iconográfica (PANOFSKY, 2009, p. 50).

O segundo nível, do *Conteúdo Secundário ou Convencional*, é onde começa a análise propriamente iconográfica. Aqui se relaciona os elementos que foram

¹⁴ Quando Panofsky se reporta a “tema oposto à forma”, refere-se aos temas secundários ou convencionais, em oposição aos temas primários ou naturais manifestados pelos motivos artísticos.

encontrados no primeiro nível com um conceito que costumeiramente vai ligado a estes. Para determinar este conceito, devemos nos basear na própria experiência ou na experiência de quem nos precedeu. Este conceito é o que nos dá o *tema* ou *assunto* da obra. Panofsky (2009, p.51-52) ainda menciona que, para se afirmar que a obra trata desta ou daquela temática, o artista deve ter tido a intenção consciente de representar este tema e exemplifica isso com uma obra onde se identifica que um homem barbado segurando uma faca é São Bartolomeu. Assim, para que a representação seja mesmo deste santo, o artista deve ter tido a intenção consciente de retratá-lo. Neste segundo nível de análise do método iconográfico de Panofsky, busca-se o significado ou a simbologia dos motivos artísticos cujas formas e qualidades expressivas foram identificadas no primeiro nível.

No entanto, às vezes são encontrados objetos cujo significado não é conhecido, mas que ainda podem ser percebidos como símbolos. Robert Klein, no capítulo *Considerações sobre os fundamentos da iconografia*, de seu livro *A forma e o inteligível* (1998), demonstra a existência desses símbolos não-explicitos, ou símbolos inconscientes, exemplificando com a interpretação feita por Paul Claudel do motivo dos limões meio descascados que eram frequentemente representados nas naturezas-mortas holandesas do século XVII. Para Claudel, os limões eram símbolos do passar do tempo e do transcorrer da vida, mesmo que os pintores dessas naturezas-mortas não tenham pensado sobre isso (KLEIN, 1998, p. 351). Klein comenta os limites em dar significados a símbolos inconscientes, afirmando que a significação não-explicita é inerente ao estilo, como, por exemplo, o naturalismo flamengo do século XV, que se utilizou de grande quantidade de símbolos religiosos, pois “era um naturalismo poético que tendia espontaneamente a descobrir as linhas de força emocionais e o simbolismo virtual dos objetos representados” (KLEIN, 1998, p. 351). Acredita-se que, no caso dos limões da natureza-morta analisada por Claudel, as frutas só puderam ser relacionadas com o fluxo do tempo e da vida, não por uma questão de estilo, mas pela questão da cosmovisão dos pintores da época, ou seja, esse significado atribuído aos limões só tem sentido porque essa natureza-morta provém do mesmo lugar e da mesma época que as naturezas-mortas do tema da *Vanitas*, período em que as reflexões sobre o desenrolar da vida faziam parte da visão de mundo da sociedade e eram representadas pela arte.

Finalmente, a obra pode ter um significado que Panofsky chama de *Significado Intrínseco ou Conteúdo*; aqui se entra no terceiro nível da análise: o campo da interpretação *iconológica*, também chamada por Panofsky de interpretação *iconográfica em sentido mais profundo*. Neste nível, compreende-se a obra como um documento que exprime a personalidade de seu autor, de uma postura religiosa ou filosófica peculiar, uma atitude básica de uma nação, de uma classe ou de um momento histórico. Ou seja, aqui se analisam as características obtidas pelo primeiro e segundo níveis de análise, como indícios, sintomas da visão de mundo do artista, de uma civilização como um todo ou de uma crença religiosa (PANOFSKY, 1995, p. 22). Como dificilmente será encontrada uma fonte literária que sozinha dê conta de esclarecer para nós os princípios básicos que originaram a escolha e a apresentação dos *motivos artísticos*, assim como a produção e a interpretação de *imagens, histórias e alegorias* que dão sentido a estes motivos, Panofsky (1995, p. 27) afirma que o modo de entender esses princípios (etapa da análise iconológica) é tendo uma *intuição sintética*, que seria a “faculdade mental comparável a de fazer diagnósticos”, mas adverte que o problema de utilizar-se da intuição é a grande possibilidade de erro, e, dessa forma, essa intuição deve constantemente ser corrigida e controlada. Para o autor, o que o iconólogo deve fazer é ampliar seu campo de conhecimento para respaldar sua apreciação intuitiva, pois somente através da consulta a diversas fontes de diferentes disciplinas é que a obra artística pode ser bem abordada.

Contemporaneamente, a iconologia é estudada por vários autores¹⁵, entre eles Hans Belting e W. J. T. Mitchell. Estes dois autores trazem outras abordagens da iconologia, que são experiências entre as diversas tentativas de buscar os significados e objetivos das imagens. Mitchell usa três termos para explicar a tarefa de sua iconologia crítica: imagem, texto e ideologia, e se preocupa principalmente, com as diferenças entre imagem e texto (MITCHELL, 1986). Belting também usa uma tríade de termos para colocar os objetivos de sua iconologia, igualmente crítica, que gira em torno dos conceitos de imagem, meio (*medium*) e corpo. Para Belting (2005), a iconologia hoje deve discutir as imagens como uma unidade, ou seja,

¹⁵ Ainda atualmente, existem instituições que se dedicam a pesquisas iconográficas e/ou iconológicas, como o *The Warburg Institute*, sediado na Universidade de Londres, no Reino Unido, e o *Iconology Research Group*, associado à Universidade Católica de Leuven, na Holanda.

5imagens mentais e artefatos artísticos como algo único¹⁶, bem como deve diferenciar imagem e meio (*medium*), “este último entendido no sentido de um meio transportador ou meio hospedeiro” (BELTING, 2005, p. 304, tradução nossa). O corpo de que este autor fala pode ser tanto o corpo performático como também o corpo do espectador que preenche as imagens com sua experiência pessoal e lhes dá significado (BELTING, 2005, p. 304 e 306).

No caso desta pesquisa, atingimos, sobretudo, até o segundo nível de análise, porque a intenção é buscar alguns aspectos da *Vanitas* (tanto tradicional quanto contemporânea) que são características, em sua maior parte visuais, observáveis no primeiro e segundo níveis deste método. Adentrar na iconologia ou *iconografia em sentido mais profundo* serviria mais para atingir outros objetivos, tais como: compreender o porquê de vários artistas atuais se interessarem pela *Vanitas*, assim como entender a incorporação deste tema como um sintoma de algo que vem de fora da arte, questões que, apesar de serem muito interessantes, não fazem parte do nosso objetivo neste momento, já que teríamos uma grande limitação, ocasionada pela falta de acesso ao escasso material formado por documentos relativos ao contexto das obras e dos artistas, necessários para o desenvolvimento dessas questões.

Para uma maior aproximação com o funcionamento prático da análise iconográfica, foi feita uma leitura da *Natureza-Morta sobre o Tema da Vaidade (Vanitas)*, de Pieter Claez (Figura 11), analisando-a de acordo com os dois primeiros níveis da interpretação do método de Panofsky. Além disso, analisar iconograficamente uma *Vanitas* tradicional servirá para o entendimento de suas características, e, assim, será possível buscá-las nas obras contemporâneas. *Natureza-Morta sobre o tema da Vaidade (Vanitas)* foi examinada destacando-se a qual nível pertence cada característica encontrada, apenas para exemplificar como Panofsky organizou seu método. No entanto, durante a análise das obras contemporâneas, este método não será seguido de forma sequencial, pois o próprio Panofsky (1995, p. 28) afirma que, apesar de seu método ser apresentado em categorias bem definidas, que levam a crer que são independentes entre si, elas na verdade se misturam, pois caracterizam um único fenômeno, que é a obra de arte em sua totalidade.

¹⁶ O autor fala da distinção que existe, na língua inglesa, entre os termos *image* e *picture*. O primeiro designa as imagens mentais ou imateriais, e o segundo, os artefatos físicos ou imagens materiais.

No primeiro nível, do *significado natural* ou *primário* dentro da *leitura factual*, temos que: sob uma mesa coberta por uma toalha verde-escuro, repousam um crânio humano, um livro com as bordas das páginas deterioradas, algumas folhas de papel soltas, uma pena de escrever, um castiçal de onde aparentemente sai fumaça, uma taça inclinada sob o livro com o bocal virado para baixo, uma bússula com um cordão de tecido azul amarrado a ela (e de onde pende uma chave) e um fêmur também humano. A cena não permite descobrir o tipo de interior onde se encontram os objetos que estão “ao alcance da mão” do espectador, talvez seja um interior doméstico ou um gabinete de estudos. Sobre o caráter expressivo desta obra, existem elementos que, à primeira vista, podem dar um tom funesto a qualquer pintura (tons preponderantemente escuros, um livro em estado de avaria, a presença de ossos humanos e da fumaça de uma vela que se terminou). Entretanto, nesta obra de Claez, a luz que vem da esquerda para a direita iluminando a frente do crânio, providenciando reflexos no vidro da taça e um brilho discreto no metal da bússula, impede que o ar sinistro tome conta da pintura. Essa luz clara parece ser dos raios de sol do amanhecer que entram por alguma janela lateral, fazendo resplandecer os objetos e amenizando a atmosfera lúgubre.

No nível secundário, do *conteúdo temático convencional*, determina-se a *temática, assunto ou conceito* da obra. Como já conhecemos a configuração da *Vanitas* tradicional (uma natureza-morta, repleta de determinados objetos que simbolizam a efemeridade da vida etc.), elencamos as características da pintura de Claez, para compará-las com os aspectos que são característicos da *Vanitas*. Dessa forma, temos que: uma pintura cuja composição é formada por objetos domésticos ao alcance da mão pode ser uma pintura de natureza-morta. A composição, o tratamento pictórico e a técnica escolhida demonstram que esta é uma natureza-morta naturalista barroca. Os tipos de objetos escolhidos para compor a cena (crânio, fêmur, livro, bússula, pena de escrever, taça e castiçal), o estado em que se encontram (a taça de vinho está virada e a vela recém se apagou) e sua disposição (em desordem) fazem-nos pensar que a *Vanitas* é o tema desta natureza-morta naturalista barroca. Também leva a esta conclusão a escolha de Claez para o título da obra, que clarifica sua intenção de produzir uma *Vanitas*. Decidida a temática da obra, temos que a caveira e o fêmur humanos representados são símbolos da efemeridade da vida, os livros simbolizam a vanidade da sabedoria, e a vela recém

ardida simboliza tanto a fragilidade da vida que se esvai em um sopro como a transitoriedade, marcando o tempo de vida que corre para o fim.

2.1.3 A iconografia e a arte contemporânea

Uma questão posta pela iconografia de Panofsky é sua relação com a arte contemporânea. A iconografia, de acordo com Klein (1998, p. 354), para chegar ao que representam as obras de arte, necessita primeiramente que se tenha conhecimento prévio a respeito dos objetos representados, dos símbolos empregados, dos temas iconográficos possíveis; também é preciso familiaridade com os modos de representação, convenções estilísticas, tipos iconográficos habituais em um dado meio; é preciso saber quais eram os temas possíveis e os impossíveis em tal época, em tal meio, em tal gênero de pintura. Tudo isso nos leva a pensar na validade do uso do método iconográfico de Panofsky para analisar a arte contemporânea onde, apesar de se falar em temáticas, estas não são mais dadas *a priori*¹⁷; não há divisões rígidas das obras por gêneros; as linguagens nem sempre são bem definidas; e muitas das obras não possuem motivos identificáveis. Inclusive um dos principais críticos contemporâneos do método de Panofsky, o filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman, afirma que um dos problemas do método de Panofsky é que este não serve para todas as imagens, justamente porque nem sempre é possível analisar uma imagem buscando nela as características definidas pela iconografia/iconologia. O crítico nos relata que, em alguns casos, torna-se difícil: “[...] inferir uma ‘significação convencional’ a partir de um ‘sujeito natural’, difícil encontrar um ‘motivo’, uma ‘alegoria’ [...], difícil identificar um ‘assunto’ bem claro ou um ‘tema’ bem distinto [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 14, tradução nossa). Certamente que, em alguns casos, sejam eles contemporâneos

¹⁷ Quando se fala em tema(s) da arte contemporânea, poder-se-ia substituir “tema(s)” por “questões trazidas pelas obras”. Assim, uma obra contemporânea pode trazer “o tema do tempo” ou “questões sobre o tempo”, mas, quando se fala na incorporação da *Vanitas* tradicional, a obra contemporânea pode “trazer como tema (o tema da) a *Vanitas*”, ou, para ser menos confuso, “pode trazer como questão (o tema da) a *Vanitas*”.

ou não¹⁸, a iconografia não serve para a leitura das imagens, como acontece neste caso exemplificado por Didi-Huberman, que se trata de uma imagem abstrata. No entanto, no caso das obras a serem analisadas nesta pesquisa, não estamos lidando com nenhum motivo irreconhecível e, mesmo que os trabalhos analisados sejam contemporâneos, acreditamos que o método iconográfico possa servir também para analisar as obras de arte dos dias de hoje, que, apesar de não possuírem temáticas pré-determinadas, costumam se apropriar da arte de épocas em que os temas e gêneros eram dados *a priori*, o que permite à iconografia identificar características destes temas ou gêneros incorporados por elas.

Esse aspecto da arte contemporânea de trazer temas ou gêneros do passado é justamente o caso das “*Vanitas* contemporâneas”. Assim, como possuímos essa *série* de obras onde (aparentemente) existe uma ligação com a tradicional *Vanitas*¹⁹, observada (à primeira vista) principalmente pela continuidade de alguns dos motivos artísticos, a princípio com poucas ou nenhuma alteração de significado, decidimos que a iconografia seria útil para alcançar o objetivo de identificar como se caracterizam essas obras, já que esta caracterização se baseia nos aspectos formais, simbólicos e temáticos que podem ser observados através da abordagem por este método, e principalmente através de seus dois primeiros níveis de análise.

Certamente reconhecemos que existem outros métodos de abordagem da obra de arte que poderiam ter sido utilizados nesta pesquisa, mas estes métodos aprofundariam outras questões, que não constam dos nossos objetivos no momento. Poderia ser utilizada, por exemplo, a abordagem psicológica, que permitiria tentar compreender o porquê do retorno do interesse pelo tema da efemeridade da vida, ou a abordagem sociológica, que poderia analisar como as crises econômicas e sociais do final do século XX podem ter influenciado os artistas a retornarem a essa temática, etc.

¹⁸ Um dos casos considerados por Didi-Huberman como impossível de ser analisado através do método de Panofsky (o que leva à conseqüente necessidade de se tomar outros caminhos), é de uma parte de um afresco do beato Fra Angelico, datado de 1440, que complementa uma *Santa Conversação*, pintada em um muro do convento de São Marco, em Florença, na Itália. Para o autor, essa zona da obra, que se trata de um respingo de pigmento esbranquiçado sob um fundo avermelhado e que poderia ser “facilmente etiquetado sob o título de arte abstrata”, foi negligenciada pela história da arte, que a considerou ou como inexistente, ou como sem sentido (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 14).

¹⁹ Um tema com uma iconografia própria, composto por uma diversidade de objetos que não são meras aproximações artísticas da realidade, mas que têm um simbolismo próprio.

2.2. Analisando três linguagens de “*Vanitas* contemporâneas”

Cada obra trazida aqui para a análise conta com uma leitura que busca, entre outros aspectos, aqueles que são evidenciados pelo primeiro e segundo níveis da análise iconográfica, tais como: temática(s) da obra, motivos artísticos, significados que podem ter estes motivos ou combinações deles (composições). Neste momento, sentimos também a necessidade de fornecer ao leitor um panorama mais geral da pesquisa de cada artista como um todo, ou ao menos de algum de seus trabalhos, que colocam questões semelhantes àqueles que estão sendo analisados. Esta primeira leitura, de cada uma das “*Vanitas* contemporâneas” do nosso conjunto, foca também no que foi dito sobre a relação destas obras com o tema tradicional (contando não só com a opinião de todos os autores que as relacionaram à *Vanitas*, mas também com a nossa opinião).

Será visto, já nesta primeira análise, que algumas dos trabalhos examinados não foram considerados por nós como obras que trazem o tema da *Vanitas*. Inicialmente, os trabalhos contidos nestas publicações foram procurados porque se imaginava que poderiam mesmo incorporar a *Vanitas*, ou seja, que houvesse verdadeiramente uma ligação com a temática. Todos os autores realmente tinham suas ideias sobre o que é (ou quando uma obra é) uma “*Vanitas* contemporânea”, no entanto, em alguns casos, suas noções de *Vanitas* eram tão amplas que tornavam qualquer obra uma “*Vanitas* contemporânea”, desde que nela aparecesse o motivo do crânio humano, ou que pudesse ser feita uma leitura que abarcasse a temática da morte, da fragilidade da vida ou da passagem do tempo. Claro que não se esperava um conceito pronto nem unânime, pois seria natural que cada um possuísse uma noção distinta daquela de seus colegas. Mas se imaginava que estas noções fossem mais coerentes com as especificidades que a *Vanitas* apresenta. Não há a intenção de se ater aqui aos problemas que cada conceito tem, pois não é nosso objetivo julgá-los, mas é necessário destacar que essas noções ou conceitos nem sempre funcionam como tais, tanto porque, muitas vezes, não servem na hora de estes autores explicitarem a ligação de determinada obra com a *Vanitas*, como porque, quando abrangentes demais, não levam em conta as especificidades da temática, e funcionam para qualquer obra que, como foi dito, tenha uma caveira ou

traga questões sobre morte, sobre a transitoriedade da vida ou qualquer outro motivo simbólico da temática.

A imprecisão na definição de quando uma obra atual é uma *Vanitas* acabou impedindo de retirar desses autores um conceito para determinar quando um trabalho contemporâneo incorpora a *Vanitas* tradicional, levando-nos a ter que (mesmo não sendo o objetivo inicial da pesquisa) determinar um conceito próprio, algo que para nós fizesse sentido no momento de relacionar esses trabalhos com a *Vanitas* especificamente, pois, mesmo que certas obras tenham sido colocadas como “*Vanitas* contemporâneas” por alguns desses autores, a falha que acreditamos que essas noções do termo possuam é refletida nessas obras, e quando estas eram vistas pela nossa perspectiva, essa falha ficava evidente e impossibilitava seguir com a análise desses trabalhos nas etapas subsequentes da pesquisa. Por isso, decidimos que o mínimo que uma obra deveria ter para continuar como uma obra contemporânea que incorpora a *Vanitas*, ou como uma “*Vanitas* contemporânea”, é a *ideia* ou *mensagem* trazida pelo tema tradicional, que seria o alerta para a importância dada às vaidades, em vista de que a vida é breve, e esses bens e prazeres terminam com ela. Em resumo, pode ser afirmado que a *Vanitas* tradicional confronta a vaidade à efemeridade da vida, e assim, se esta *ideia* da *Vanitas*, este confronto entre vaidade e efemeridade da vida estiver presente na obra contemporânea, será considerado que a *Vanitas* faz parte da obra.

As obras analisadas por esta pesquisa são todas contemporâneas, e, portanto, o que não foi buscado nelas é que os artistas tivessem o mesmo objetivo que tinham os pintores das *Vanitas* tradicionais, quer dizer, que essa *ideia* tivesse um objetivo moralizante e/ou religioso. Não pensamos encontrar nas obras contemporâneas essa mesma intenção. Seria até mesmo anacrônico que os artistas atuais buscassem ditar regras de conduta ou hábitos, a não ser que isto acontecesse no nível da ironia ou do comentário. Dessa forma, enquanto a *Vanitas* tradicional fazia a contraposição efemeridade *versus* vaidade, visando incitar o seu espectador ou levar a vida de forma moderada (no caso da visão cristã), ou aproveitar a curta vida (na visão epicurista), para nós, a “*Vanitas* contemporânea” carrega apenas esse confronto entre vaidade e transitoriedade da vida, mas os objetivos por trás dele podem ser os mais diversos.

2.2.1 Pintura

Nigel Cooke é um artista contemporâneo conhecido pela pintura de delirantes paisagens em grande escala, que comportam os extremos da magnitude de sua dimensão com a fidelidade da representação de minúsculos pormenores. As paisagens dantescas de Nigel Cooke são desconcertantes; o espectador não consegue compreendê-las como um todo, não só por seus motivos artísticos incongruentes, mas também pelo tamanho mínimo destes (já que o artista pinta suas imensas telas usando óculos cirúrgicos), o que o leva a percorrer o espaço da pintura de forma pontual, nunca conseguindo apreender o todo e decifrar o que está representado ao mesmo tempo. Cada composição de Cooke geralmente se firma em uma estreita linha-base horizontal na porção bem inferior da tela. É ao longo dessa faixa que são encontrados os motivos (minúsculos), muitos, de acordo com Mary Horlock (2004, n.p.), vindos da iconografia *kitsch* dos filmes de terror populares. Seus motivos são geralmente associados a tudo o que é nocivo, insalubre, sinistro, decrépito ou muito clichê. São destroços de carros, prédios abandonados em ruínas, muros pichados com caveiras e frases indecifráveis, cabeças decapitadas, globos oculares, abóboras de *halloween*.

Para Andrea Rosen (2004, n.p.), nesse mundo construído por Cooke, onde a presença do homem é vista como um ser que rasteja em uma urbanidade decadente, que se resume a um cenário de dejetos indiscriminados, o artista busca recordar uma época em que os pintores de paisagem cultuavam o Sublime²⁰ criando cenas em escala heroica. Já para Benedict Seymour (2002, n.p.), um dos temas de Cooke é a crítica à futilidade das paisagens que reverenciavam o Sublime. Na visão deste autor, o Sublime para Cooke não revela uma espacialidade visionária, pois não é mais do que “horizonte fechado”. Seymour acredita que Cooke igualmente

²⁰ O termo sublime, do latim *sublimis*, entra em uso no século XVIII indicando uma nova categoria estética, distinta do belo e do pitoresco, e remete a uma gama de reações estéticas com a sensibilidade voltada para os aspectos extraordinários e grandiosos da natureza. Para o sublime, a natureza é ambiente hostil e misterioso, que desenvolve no indivíduo um sentido de solidão. Nas artes visuais, o culto do sublime conhece expressões muito variadas, embora seja possível localizar nele traços dominantes: o caráter visionário do sublime é representado, de modo geral, por cores empalidecidas e sem brilho, por traços marcados e gestos excessivos (Enciclopédia Itaú cultural). O Sublime é amplamente discutido pelo filósofo Immanuel Kant em sua obra *Crítica da Faculdade do Juízo* (2005), que divide o Sublime em duas categorias: o matemático-sublime e o dinâmico-sublime.

critica a vanidade das regras da pintura moderna, buscando, ao contrário desta, uma composição não-normatizada, a supressão da narrativa e a representação de “monstruosidades iconográficas”. Para o autor, isso serviria também para contradizer o caráter do Sublime, frustrando a tentativa de classificação de sua pintura como “boa pintura”. Para Seymour, o pintor faz mau uso das suas habilidades, dificultando a apreciação dos espectadores, que ficam entre o sentimento de admiração e o *bathos*²¹.

De acordo com o próprio artista, sua intenção diante da história da pintura é vê-la como um tipo de dicionário de ideais das quais ele tenta se apoderar o máximo possível:

Eu quero todas as características da pintura, do retardado ao sofisticado, para serem simultaneamente representadas, como se todas as vidas passadas do meio estivessem piscando diante dos seus olhos. Assim ela se torna uma espécie de pintura a-histórica. É um tipo de paródia das condenadas ‘últimas pinturas’ que alguns artistas tentaram criar no século XX – a morte da pintura jogada fora como um grande e inchado projeto de pintura. (GARRETT, 2004, n.p., tradução nossa).

As pinturas de Cooke são, muitas vezes, associadas às pinturas flamengas e às naturezas-mortas holandesas, por conta de sua preocupação com a fidelidade na representação do detalhe. No entanto o artista responde que a relação faz parte da multiplicidade que ele tenta colocar em sua obra: “A coisa Flamenga é uma parte dessa pluralidade – é sobre a doação de uma identidade visual intensa para cada polegada da imagem [...]” (GARRETT, 2004, n.p., tradução nossa). Na pintura chamada *Catabolic Vanitas*, de 2001 (Figuras 12 e 13), a relação com a natureza-morta holandesa vai além da técnica usada pelo pintor. Essa obra fez parte do módulo dedicado à *Vanitas*, da seção britânica da exposição *Still Life/Natureza-Morta* (2004-2005), com curadoria de Ann Gallagher. A pintura segue o esquema da composição baseada em uma linha-base horizontal, local onde se acumulam detritos indiferenciados e cabeças decepadas (mas com penteados bem feitos). Acima desta faixa de “terra” está o céu; no entanto, com um olhar mais atento, percebe-se que a presença de pichações e de certa textura podem transformá-lo em um grande muro e a terra, em uma calçada imunda.

²¹ Termo que designa o ridículo de um texto que falha em uma pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime.

Na base do muro, dezenas de pichações ilegíveis são vistas, sendo possível identificar apenas o desenho de uma vela e um crânio rabiscado a *spray* que segura um cigarro entre os dentes e tem uma coroa sobre si. Para Seymour (2002, n.p.), a leitura desta obra só pode ser relacionada com o insalubre: esta poderia ser a cena de um campo de concentração, um local de sacrifício religioso ou “algum pátio de escola de J. G. Ballard²², onde as crianças destruíram a biblioteca e enterram os professores”. O autor afirma também que a presença da vela e da caveira confirmam *Catabolic Vanitas* como um “verdadeiro *memento mori*”. Para Ann Gallagher (2004, p. 22), *Catabolic Vanitas* se parece com as representações cristãs do inferno e demonstra que a visão de Cooke é a da criação de uma distopia, ou seja, ao contrário de um mundo utópico imaginário mas ideal, positivo e perfeito, a distopia é a antítese disso, é a utopia negativa. No título da obra, *Catabolic Vanitas*, a palavra catabólico nos remete ao processo do corpo de desassimilação, de excreção, como se a obra de Cooke retratasse um mundo de restos, uma terra pós-apocalíptica onde o que sobrou foi destruição e detritos que denunciam a morte de tudo e de todos, como se o grafite da caveira no muro tivesse sido desenhado em uma atitude de deboche pela morte “em pessoa”, assinalando sua devastadora passagem por um mundo governado pela vaidade. Assim, *Catabolic Vanitas* poderia ser não apenas um *memento mori*, um lembrete da morte, como afirmou Seymour, mas uma “*Vanitas*”, pós-apocalíptica, onde a rainha morte levou tudo e todos.

Outra pintura de Cooke que fez parte da mostra *Still Life/Natureza-Morta é Smile for the Monkey Man* (Sorriso para o Homem Macaco), de 2001-2002 (Figuras 14 e 15). Nesta obra, da terra/calçada novamente povoada por cabeças decepadas e árvores desfolhadas, brota um arco-íris. O muro/céu é povoado por minúsculas janelas, de onde pende uma rede de cordas com homens-macacos dependurados. Ali se encontra a representação de algumas fendas estreitas que nos levam a outro ambiente, um extenso panorama com construções que parecem ter sido construídas pelo homem. Segundo Gallagher (2004, p. 22), isso poderia ser um “complexo penal ou uma cidade futurística”. Para a curadora, o arco-íris, que simboliza promessa, é um elemento que liga a parte de cima “potencialmente cômica” e a carnificina de

²² J.G. Ballard escreveu o romance mundialmente famoso chamado *O império do Sol*. A história do livro se passa na Xangai de 1941. Nas ruas chinesas repletas de corpos e destroços, o protagonista Jim é um menino inglês que se perde dos pais em meio ao caos instalado após o ataque japonês a Pearl Harbor. Aprisionado no campo de Lunghua, Jim é o narrador dos horrores e privações da Segunda Guerra Mundial: edifícios vazios, carros abandonados, paisagens desoladas. Este romance de guerra é inspirado em acontecimentos presenciados por J. G. Ballard na infância.

cabeças cortadas logo abaixo. Por se parecerem com rostos de músicos famosos e portarem chapéu de caubói ou óculos escuros, essas cabeças se tornam, na opinião de Gallagher “grotescamente bem-humoradas” (GALLAGHER, 2004, p. 22).

Na opinião de Seymour (2002, n.p.), este é um mundo governado pela “entropia, inércia, e indistinção”, um mundo de símbolos fechados onde não existe qualquer código para decifrá-lo. O crítico acredita que este estado de irresolução, de certa forma, é uma “condição libertadora”. Essa liberdade que tem *Smile for the Monkey Man* talvez se configure na quase inviabilização de qualquer leitura que tente encontrar as relações internas e externas que a obra pode colocar. Para nós, a sensação é de que o título possa ter sido uma ideia dada por Cooke de como devemos nos portar perante sua obra recheada de símbolos cifrados, pois talvez só nos reste mesmo sorrir para os homens-macacos. No entanto, acreditamos que seja possível pensar *Smile for the Monkey Man* de forma semelhante a *Catabolic Vanitas*: a visão de uma pós-hecatombe global, que mostra uma terra onde tudo foi destruído, inclusive as vaidades. Talvez aqui essa destruição não tenha sido causada pela Morte e sua gadanha, mas sim pelo próprio homem que lá habitava. Neste cenário, a presença de um possível outro mundo (que pode ser visto pelas fendas no muro) por detrás de toda a cena, local de onde porventura provenham as criaturas simiescas, talvez traga a questão de que, mesmo neste ambiente de morte e destruição, um recomeço é possível.

O paulista **Luiz Zerbini**, artista plástico, escultor, cenógrafo, escritor e compositor, expôs pela primeira vez em 1984, no Rio de Janeiro, na grande coletiva *Como vai você, Geração 80?*, que lançou artistas como Daniel Senise e Beatriz Milhazes. Em 1995, Zerbini entrou para o grupo Chelva Ferro, dedicado a investigações sonoras e visuais. Iniciando com uma obra figurativa e surrealista, Luiz Zerbini circula hoje por museus e galerias nacionais e internacionais com esculturas, vídeos, desenhos, fotografia e instalações multimídias. Zerbini diz trabalhar com temas clássicos, e, independentemente da linguagem escolhida, gêneros como a paisagem, o retrato e a natureza-morta perpassam sua carreira, o que pode ser conferido na obra *Minha última pintura* (2007), onde o artista expõe, em uma sala, quase toda pintada de preto (menos as colunas e as estruturas arquitetônicas, pintadas em diferentes cores), três telas espelhadas que reinterpretem gêneros da pintura: natureza-morta, retrato e paisagem. A imagem nestas telas se dá pelo reflexo. Uma delas reflete as estruturas coloridas, configurando-se como a

reinterpretação da paisagem; em outra, o reflexo da imagem do espectador a torna um exemplar do gênero do retrato; e, na última imagem, um crânio colocado diretamente no chão, reflete na tela formando uma natureza-morta, provavelmente referindo-se às naturezas-mortas do tema da *Vanitas*.

Os crânios são motivos vistos frequentemente nas obras do artista, entretanto a associação com a *Vanitas* raramente é feita pelos críticos de sua obra. Como um exemplo dessa relação, o também artista plástico Jozias Benedicto fez um comentário sobre a caveira em bronze *Sem Drama*, de 2007 (Figura 16): esta obra trata-se de “uma criativa contribuição à tradição das *Vanitas*” (BENEDICTO, 2008, n.p.). Dependendo do ângulo em que é visto, o crânio se transforma em uma carinha sorridente, o *Smiley*, um ícone singelo (que expressa a felicidade e o bom-humor) surgido nos anos 1970, que volta com grande força no final do século XX, com a disseminação das salas de bate-papo na Internet (servindo para o usuário destes *chats* expressar sentimentos de felicidade e alegria), e que faz um contraponto (ou, dependendo do ponto de vista, um complemento) bem-humorado com a caveira semibanguela de Zerbini. Mais um lembrete de morte do que uma *Vanitas*, esta obra mostra que talvez a morte possa ser encarada *Sem drama*, pois é um processo natural, faz parte do ciclo da vida.

Em *E aí Brother*, de 1997 (Figura 17), obra que foi apresentada na exposição *Natureza-Morta/Still Life*, na seção dedicada às naturezas-mortas sobre o tema da morte, o artista pinta, no centro da tela, um esqueleto humano que encara o espectador. Para Kátia Canton (2004), curadora do lado brasileiro da mostra, a obra “é uma das mais provocativas imagens *Vanitas* da exposição”. Segundo ela, a *Vanitas* é uma das imagens do *memento mori* que relembra a curta duração da vida, confrontando-a com as vaidades humanas. Na leitura de *E aí Brother* feita pela curadora, o esqueleto entre as folhagens espreita o espectador, e envolve-o em seu mundo ao invocá-lo para a morte irrevogável (CANTON, 2004, p. 50).

Com uma arcada dentária bem demarcada e dentes enormes, esse esqueleto parece sorrir, lembrando-nos inicialmente das figuras tragicômicas das Danças Macabras, já que, como elas, este símbolo da morte também nos convida a fazer parte do seu mundo, como se o complemento para o título *E aí Brother* fosse a pergunta “vamos embora?” No entanto, observando mais atentamente, esta pintura de Luiz Zerbini pode ir além do tema da Dança Macabra, já que traz dois símbolos recorrentes na *Vanitas* tradicional, as flores e o castiçal, pois, de alguma forma,

podemos pensar que os castiçais das *Vanitas*, com suas velas ardidadas, estão também presentes, já que a flor escolhida para ser representada por Zerbini trata-se da inflorescência de uma planta chamada Eritrina-candelabro, cujo nome foi dado por conta das suas flores, que lembram um castiçal de vários braços. Assim, as flores aqui podem ser tanto símbolos da beleza efêmera, como podem representar candelabros, receptáculos de velas já queimadas, avisando que o nosso tempo de vida se esgotou (além disso, não deve ser esquecido que as flores também são símbolos da transitoriedade e da fragilidade da vida, o que reforça o possível aviso, dado pelo quadro, de que a vida é breve).

2.2.2. Objeto-arte

Felix Gonzalez-Torres é um artista nascido em Cuba em 1957, que passou a infância em Porto Rico, onde também iniciou seus estudos em fotografia. Gonzalez-Torres mudou-se para a cidade de Nova York em 1979, aonde veio a falecer em 1996, por complicações de saúde causadas pela Aids. Os trabalhos de Gonzalez-Torres constituem-se geralmente de objetos e instalações baseadas em materiais simples e composições austeras, que combinam, de forma sutil, teoria e sistema das artes, questões políticas e experiências pessoais (incluída aqui a temática dos amantes, da mortalidade, da doença, da perda e da ausência). A relação que muitas obras de Gonzalez-Torres têm com a história e a teoria da arte vai além da conexão com a Arte Conceitual²³, pois alguns de seus trabalhos também se parecem muito com as esculturas de chão do Minimalismo. No entanto, ao incluir a participação física dos espectadores como parte da obra, o artista nega o princípio de autonomia estética reivindicado pelos minimalistas e questiona tanto como a obra de arte propaga suas ideias, como o conceito de singularidade do trabalho artístico.

Combinando experiências pessoais de Felix com questões sobre arte, existe a série de obras formadas por pilhas de papel. Nesta série, o artista coloca lado a lado pilhas de papéis apoiadas diretamente no chão. Nestas folhas, estão impressas imagens diversas, mas que variam de obra para obra. Em um destes trabalhos,

²³ Como esta vanguarda surgida no final da década de 1960 na Europa e Estados Unidos, os trabalhos de Gonzalez-Torres também priorizam ideias e conceitos ao invés da aparência da obra.

Sem-título (1991), Felix imprime imagens que são, para Ravenal (2000, n.p.), símbolos da natureza efêmera de nossa existência, como nuvens, pássaros voando e rostos de pessoas que foram vítimas fatais de tiro no período de uma única semana nos Estados Unidos. Nesta obra, como em muitas outras do artista, o visitante pode levar uma parte dela consigo, no caso, uma das folhas de papel impresso, o que leva a pilha a diminuir com o passar do tempo. A questão da renovação se faz presente, pois os papéis vão sendo repostos ao longo da exposição, criando um efeito de ciclo de vida para o objeto de dimensões instáveis.

Outra série que também trabalha a questão da natureza transitória da vida, entre outros temas caros a Gonzalez-Torres, como mortalidade, amantes, renovação, crítica à teoria e ao sistema das artes, são as esculturas formadas por trilhos ou montes de balas (ou às vezes, pirulitos) enrolados em papel celofane. Prateadas, brancas, verdes ou multicoloridas, estas esculturas vão sendo literalmente consumidas pelo espectador, que muitas vezes faz questão de comer os doces ali mesmo, levando à necessidade de reposição constante. Uma destas obras, chamada *Portrait of Ross* (Retrato de Ross), de 1991, tem um peso ideal de 79 kg, e nela a reposição é feita ao fim de todo dia, para que sempre mantenha este peso. Essa pilha de balas enroladas em celofane brilhante nas cores azul, laranja, magenta, verde, amarelo e prata é uma homenagem ao parceiro de Gonzalez-Torres, Ross Laycock, que morreu de Aids no mesmo ano da realização da obra. Quando diagnosticado com a doença, o médico definiu 79 kg como o peso ideal para Ross tentar manter, já que o HIV leva o paciente a emagrecer muito em um período curto de tempo.

Com base no tema dos amantes, que, no caso de Gonzalez-Torres, é autobiográfico, *Untitled (Perfect Lovers)*, de 1991 (Figura 18), é uma obra que abrange também os temas: mortalidade, doença, perda, ausência e renovação, sem deixar de lado uma pequena crítica ao sistema das artes. Em *Untitled (Perfect Lovers)*, dois relógios à pilha comuns e iguais marcam o mesmo tempo. No entanto, com o passar das horas, como acontece com todo relógio comum, eles inevitavelmente acabam por sair de sincronia. De acordo com John Ravenal (2000, n.p.), o artista sempre preferiu que seus relógios fossem instalados em locais onde normalmente se pode encontrar um relógio, assim a obra não seria imediatamente reconhecida como arte. Isso vai ao encontro do costume do artista de questionar o sistema das artes, indagando aqui, sobre a questão do espaço de exposição como

legitimador da obra. Mesmo exaltando a vida em perfeita harmonia, *Untitled (Perfect Lovers)* se baseia na construção sob a falha, ou seja, logo que começarem a trabalhar juntos, fatalmente a sincronia dos ponteiros dos relógios será perdida, até que um deixe de funcionar. Arthur Danto, em uma leitura feita sobre esta obra, na época integrada à exposição *Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art*, afirma que os relógios de Torres nos falam sobre o ciclo da vida:

Um dos relógios deixará de funcionar antes do outro. Para ele o tempo se deterá antes que para seu companheiro. Seria bonito que os dois parassem no mesmo instante, como um casal morrendo ao uníssono. Resulta interessante ver os dois relógios como *Vanitas*. (DANTO, 2005, p. 197-198, tradução nossa).

Aqui Danto nos mostra como Gonzalez-Torres toma os dois relógios como metáfora do processo de morrer e da conseqüente fragilidade e da efemeridade dos laços humanos, face à chegada da morte, usando o relógio, símbolo da passagem do tempo de vida, também presente na *Vanitas* de séculos passados. Para Ravenal, curador da exposição *Vanitas: Meditations (...)*, os relógios podem ser vistos como a metáfora de um casal que, apesar de passar a vida juntos, morrerá um antes que o outro. O artista planejou incluir no trabalho a questão da renovação, possibilitando que as pilhas dos dois relógios fossem trocadas quando um deles deixasse de funcionar, reiniciando, assim, o ciclo e colocando os dois novamente em sincronia. Na visão de Ravenal, o significado disso é o contínuo ciclo de alegria e sofrimento que é a vida.

John Ravenal e Arthur Danto relacionaram essa obra com a *Vanitas*, mas não chegaram a clarificar qual seria o tipo de ligação que existe entre *Untitled (Perfect Lovers)* e o tema. No entanto, o que podemos entender do que foi dito por eles é que a relação encontrada está no uso do relógio, símbolo presente na *Vanitas* na figura da ampulheta, e no tratamento da questão da mortalidade. Estas duas características de fato estão presentes na *Vanitas*, mas, a partir delas, a obra pode representar apenas um *memento mori* contemporâneo, já que a questão que diferencia a *Vanitas* deste tema, é que a primeira toca também na questão da vaidade, assunto este que não foi mencionado nas leituras da obra feitas por Danto ou por Ravenal. No entanto, se for lembrado que, na *Vanitas* tradicional, entre as vaidades a que se referiam os pintores, estava também o desejo do amor terreno (que, de acordo com Grootenboer [2005, p. 139] era representado pelo coração em

chamas com uma adaga atravessando-o), é possível pensar os relógios como símbolos deste desejo. Dessa maneira, esta obra de Felix parece mostrar que mesmo o amor dedicado e o amor recebido são vaidades, e nosso breve tempo de vida vai inevitavelmente nos separar do objeto de nosso amor.

A brasileira **Jac Leirner** é uma artista que trabalha basicamente com objetos geralmente múltiplos e precários, que, em repetição de si mesmos, formam seus objetos e instalações. São cinzeiros, adesivos promocionais, sacolas plásticas, cartões de visita, maços de cigarro e cédulas de papel moeda em vias de extinção. O uso destes materiais exige de Leirner o demorado trabalho de reunir, compor e montar, e, de acordo com a artista, a definição do destino deste material é dada pelo seu próprio potencial plástico. Na obra *Corpus Delicti* (1985-1993), a artista reúne cinzeiros roubados de aviões, que são ligados por uma corrente, evocando uma joia. A instalação *Nomes* (1989) ocupa uma parede e parte do piso dos locais de exposição com sacolas de plástico das mais diversas, montadas em uma composição cromática. *Foi um Prazer* (1997) são cartões de visita de artistas, curadores e galeristas recebidos por Leirner e colocados na parede das salas de exposição. *Adesivos 44* (2004) faz parte da série de vidros cobertos por adesivos variados, reunidos durante mais de 20 anos pela artista, organizados por tema e por suas características plásticas. Em *Os Cem* (1987), Leirner utiliza notas de 100 cruzeiros, um dos materiais mais usados por ela na primeira metade da década de 1990. Nesta obra, cordões de poliuretano atravessam os maços de cédulas que são furadas no meio, formando tiras serpenteantes colocadas diretamente no chão. Na obra *Pulmão* (1987), feita quando a artista parou de fumar, os 1.200 maços de Marlboro consumidos ao longo de três anos de tabagismo formaram diferentes esculturas.

Sobre as questões trazidas por suas obras, Jac Leirner afirma que seu interesse é a arte mesmo: “As questões da economia inflacionária, do tabagismo ou do consumo são questões interessantes, mas não são as minhas questões.” (MOURA, 2002, n.p.). O trabalho de Leirner investiga a multiplicidade de formas e cores dos materiais, incorporando questões relacionadas à presença ou ausência da cor, da linearidade e da horizontalidade. Seu rigor formal vem do interesse pela tradição construtiva e pelo minimalismo. No entanto a semelhança termina quando se percebe que suas obras trazem características autobiográficas e forte sentido poético: as embalagens de Marlboro são cigarros que ela mesma fumou, os cartões

de visita de *Foi um Prazer* foram recebidos por ela de cada um desses artistas, galeristas e curadores cujos nomes figuram nas dezenas de papeizinhos.

De acordo com Rodrigo Moura, apesar de Jac Leirner insistir que sua questão é a arte e a técnica, e não crítica social, a artista aceita essa leitura que é feita quase com unanimidade por quem escreve sobre sua obra. Esse tipo de perspectiva tomada frente à obra de Leirner pode ser vista na fala de John Ravenal sobre a obra *Blue Phase* (Fase Azul) (Figura 19), de 1991-1998, feita por ocasião de sua exposição na mostra *Vanitas: Meditations on Life and Death in Contemporary Art*. De acordo com Ravenal, em *Blue Phase* (composta de uma tira formada por cédulas de cruzeiro furadas no centro, em maços de tamanhos diferentes, com duas cores cada, que dão uma padronagem listrada à peça), o uso de uma moeda que não possui mais valor econômico evoca (como as moedas de ouro na *Vanitas* tradicional) a fortuna e o poder, ao mesmo tempo em que lembra sua inconstância.

A grande quantidade de obras em que Leirner faz uso das cédulas de cruzeiro como matéria-prima é relacionada à *Vanitas* apenas por Ravenal. No entanto, buscando o que foi dito sobre essa série (que também se chama *Blue Phase*), existem apenas leituras acerca de suas questões formais e técnicas e algo sobre a artista estar fazendo uma crítica ao sistema econômico superinflacionado à época da realização dos trabalhos. Considerando toda a obra de Leirner, é possível pensá-la como uma crítica ao consumismo, esta vaidade vazia que é uma das características da sociedade contemporânea ocidental. Afinal a artista faz uso de objetos do mundo do consumo e do objeto que faz esse consumo possível, o dinheiro. Mas, para que cheguemos a uma aproximação com a *Vanitas*, faltaria ainda a questão da mortalidade, que também está ausente no trabalho *Blue Phase*, que trata da efemeridade da vida, mas da vida da moeda quando esta é substituída por outra, desagregada de valor monetário, transformando seu valor individual no valor da obra de arte da qual faz parte.

A obra *Pulmão*, de 1987 (Figura 20), já referida anteriormente, é um trabalho de Leirner que talvez se aproxime mais da *Vanitas*. *Pulmão* foi trazida por Kátia Canton na exposição *Natureza-Morta/Still-Life* (2004-2005), na seção dedicada às naturezas-mortas sobre o tema da morte. Para Canton (2004, p.49), além da organização construtiva, a obra fala sobre consumo, morte e movimento. O trabalho levado para a mostra trata-se de um cubo de acrílico incolor que traz, no seu interior, uma torre formada pelos celofanes transparentes que envolveram os maços de

cigarro consumidos pela artista. Em toda a série, também chamada *Pulmão*, cada obra foi construída com uma parte dos maços de cigarro. Primeiro os envoltórios em celofane, depois os selos, as carteiras de papel, e por último os papéis laminados, apenas os cigarros não fizeram parte, pois, como afirmou Guy Brett (2009), “tinham virado fumaça” (BRETT, 2009, n.p.). Completando a exposição desta série, Leirner coloca na parede uma radiografia de seus próprios pulmões. Para Bret, o *Pulmão* de Jac Leirner feito do celofane que envolve os maços de cigarro, um material descartável que normalmente é jogado fora, contradiz com a perenidade do órgão pulmão, que permanece conosco até o fim de nossa vida. Para o crítico, o que esta contradição assume é que cada embalagem do cigarro consumido está contando o tempo “da vida que se esvai”. A vanidade dos prazeres mundanos, no caso, o ato de fumar, frente à efemeridade da vida (efemeridade esta acelerada por conta da nocividade do próprio prazer) está mais presente em *Pulmão* do que em *Blue Phase*, pois, mesmo não tendo nenhum motivo correlato à *Vanitas* tradicional, aproxima-se mais desta temática.

Damien Hirst é um artista inglês nascido em 1965, na cidade de Bristol, que ganhou fama nos anos 1990, quando o publicitário e colecionador Charles Saatchi lançou um grupo de artistas que costumava expor junto, chamado Young British Artists, sendo Hirst a figura mais proeminente. Em 1991, Damien Hirst realizou uma de suas obras mais conhecidas até hoje, o tanque de formol com um tubarão taxidermizado dentro. O trabalho, chamado *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo), chamou bastante atenção naquela época e deu origem à série de animais mortos em tanques de formol. Hoje em dia, mais de 30 anos depois da criação do famoso tubarão, Hirst tornou-se um dos artistas contemporâneos de maior notoriedade e influência. A vida, o amor, a verdade, a imortalidade, a arte e principalmente a morte são questões que caracterizam todo seu trabalho. Crânios, cadáveres e remédios são motivos frequentes em sua obra, e, segundo Daydé (NITTI, 2010a, p.266), a relação de Hirst com esses motivos e com a questão da morte em geral pode ser explicada por sua origem católica e pelos anos em que o artista trabalhou em um necrotério, a fim de ganhar dinheiro para pagar os estudos. Em uma de suas obras de juventude, uma fotografia intitulada *With Dead Head* (Com Cabeça Morta), de 1991, o artista aparece no necrotério posando ao lado de uma cabeça decepada colocada sob uma mesa metálica.

Um dos principais motivos do trabalho de Hirst é a caveira, e a obra de maior destaque em que ela aparece é *For the Love of God* (Pelo Amor de Deus) [Figura 21], de 2007, um molde em tamanho real de um crânio humano modelado em platina a partir de um crânio do século XVIII, com dentes humanos naturais, e totalmente coberto por um pavê de 8.601 diamantes engastados, totalizando 106,18 quilates. *For the Love of God* deu origem a diferentes serigrafias, como *For the Love of God, Laugh* (Pelo Amor de Deus, Sorria) e *For the Love of God, Believe* (Pelo Amor de Deus, Acredite), que foram impressas para a exposição *Beyond Belief* (Além da Crença), na galeria londrina White Cube. *For the Love of God*, além de ser a obra mais cara vendida por um artista vivo em toda história, é também a que usou a maior quantia de fundos para ser realizada. *For the Love of God, Laugh* (Figura 22), uma das serigrafias originadas da caveira de diamantes, que foi colocada como uma “*Vanitas* contemporânea” por Anne-Marie Charbonneaux em *Les Vanités dans l’art Contemporain* e por Patrizia Nitti na exposição *C’est la Vie! Vanités de Caravagge à Damien Hirst*, trata-se da imagem do crânio cravejado de diamantes fotografado em meio perfil a flutuar sob um fundo cinza brilhante, formado por pó de diamante. Toda a série serigráfica de *For the Love of God* difere pouco entre si, variando apenas a posição da caveira, de frente ou meio perfil e fundo, com poeira de diamante ou completamente negro.

Por conta disso, foi priorizada a concentração no objeto protagonista de *For the Love of God, Laugh*, o crânio de diamantes, que é o responsável pela origem dos outros trabalhos. De acordo com o texto redigido pelo historiador da arte Rudi Fuchs para a mostra *Beyond Belief*, onde esta obra foi apresentada pela primeira vez, *For the Love of God* trata-se de um *memento mori*, um lembrete da transitoriedade humana. Para Fuchs, o trabalho pode ter uma leitura paradoxal, pois, ao mesmo tempo que sua construção em platina e rocha anuncia um êxito sobre a morte, essa mesma constituição parece tornar a morte ainda mais implacável. Para ele, comparando-se o crânio de Hirst com o sentimento de melancolia trazido pela *Vanitas*, *For the Love of God* “é a glória própria”. O esqueleto, símbolo do que nos resta após o desaparecimento de nossa carne, ou seja, apenas ossos, torna-se tão perecível e fraco como essa mesma carne quando colocado diante de seu par, construído na rígida platina e no perpétuo diamante. A morte, como afirmou Fuchs, parece transformar-se em um evento ainda mais inexorável. No entanto os diamantes não são apenas eternos, mas também são belos e valiosos.

Hirst poderia ter escolhido diamantes brutos para cobrir sua peça, mas escolheu reluzentes diamantes lapidados e pedras de alto quilate para adornar a frente do crânio, formando uma espécie de rosácea. Além do valor como obra de arte, este objeto tem valores extras: foi realizado pelo artista mais bem cotado no mercado de arte, foi construído a partir de uma matéria-prima considerada uma das mais belas e valiosas e ainda é a obra de arte mais cara já criada em toda história. Assim, *For the Love of God* não traz apenas um horrendo crânio, uma visão da morte, embelezada pelo brilho dos diamantes, mas suscita também questões sobre o consumo e seu excesso, o consumismo, assim como questões sobre o valor da arte. Emmanuel Daydé, que faz uma breve análise de *For the Love of God* e de *For the Love of God, Laugh* para o catálogo de *C'est la Vie (...)*, acredita que o diamante, por ser durável, confere a esta “*Vanitas* contemporânea ruínosa em forma de joia preciosa” o estatuto de obra imortal. Para Daydé (2010, p. 266, tradução nossa), este é um “*memento mori* ao inverso (que diz): saibas tu que não irás morrer”. Como toda caveira, *For the Love of God* pode ser um lembrete de morte, um *memento mori*. O que lhe confere um caráter de *Vanitas* certamente é sua constituição, é como se, da *Vanitas* tradicional, toda a riqueza, beleza, luxo, excesso, assim como a lembrança de que a morte se sobrepuja a tudo isso, houvesse se transformado em um único objeto. Afinal, o que pode lembrar-nos mais da futilidade dos bens materiais diante da certeza da morte do que um crânio de diamantes? A caveira zombeteira ri de nossas vaidades e afirma: mesmo que todos os nossos tesouros sejam duradouros, a morte vai inevitavelmente tirá-los de nós, pois, para cada um, eterna mesmo é só a morte.

A exposição *C'est la Vie (...)* também contou com outro crânio feito por Hirst. *Fear of the Death* (Medo da Morte) (Figura 23), também de 2007, é um duplo de *For the Love of God*, mas, ao invés de uma obra que pode durar materialmente para sempre, neste outro crânio humano real, revestido por moscas cobertas por resina, a putrefação é algo que talvez vá tardar, mas não falhar. Neste crânio, a platina se transformou em osso, os diamantes, em moscas, e os dentes viraram pó. Nele não há riqueza, beleza nem eternidade, apenas um asqueroso anúncio de morte e, quando colocado frente a *For the Love of God*, um aviso de que qualquer vaidade de nada serve para um morto, diamantes ou moscas valem o mesmo. Enquanto a morte trazida pela risonha caveira de diamantes é quase cômica, *Fear of the Death* mostra o lado mais repugnante da morte, a morte do corpo que é seguida pela

putrefação, que traz consigo as moscas. Em hebraico, Ba'al- Zvuv dá origem ao nome Belzebu, o diabo cristão, e significa Senhor das Moscas (Ba'al, senhor, e Zvuv, moscas). Assim, se o crânio de diamantes foi, para Daydé (2010, p. 266, tradução nossa), um “crânio de luz quase ceslestial”, *Fear of the Death* nos parece ter sido tocada por Lúcifer em pessoa. Esta caveira diabólica, além de lembrar que vamos morrer, e nosso corpo, deteriorar-se, ainda nos lembra de outro motivo que nos faz ter medo da morte, o fato de não sabermos para onde vamos após o fim, talvez para lugar algum, ou quem sabe poderemos subir ao céu ou descer ao inferno?

Outra obra de Hirst colocada como *Vanitas* por Anne-Marie Charbonneaux é *Party Time* (Hora da Festa) [Figura 24], de 1995, um cinzeiro gigante cheio de cinzas, pontas e embalagens vazias de cigarro que ainda cheira à fumaça. Damien Hirst diz que os cinzeiros trazem a vida e a morte em si e, em uma entrevista concedida a um periódico²⁴, afirma que a ideia desta obra veio por conta de sua ida a uma festa na casa de pessoas ricas, onde o cinzeiro minúsculo só comportava três pontas de cigarro. Para ele, uma festa é um local onde se deve ter um cinzeiro, e ter um cinzeiro tão pequeno é como isolar o horror: “É como se eles estivessem tentando reduzir o horror àquele ponto” (HIRST, 1995, n.p.). Para Hirst, não existe coisa mais perfeita na vida do que o suicídio, e quem fuma está se matando; no entanto, não sabe quando vai morrer, o que, na visão do artista, faz do tabagismo “a maneira perfeita de se suicidar sem realmente morrer”. Hirst, que é um fumante inveterado, diz fumar justamente pelo fato de o cigarro ser ruim e, se não fumasse, “se sentiria um cocô”. Assim fica fácil entender quando o artista afirma que seu cinzeiro gigante tem algo de positivo, pois, além do fato de Hirst ter prazer em fumar, seu cigarro ainda é uma incrível forma de cometer suicídio sem morrer. Segundo o próprio artista, seu cinzeiro gigante é o oposto do cinzeiro minúsculo, talvez porque mais celebre o tabagismo do que tente escondê-lo. Em vez de uma advertência aos males do fumo, um convite ao suicídio sem data de morte certa. Esta obra de Hirst pode funcionar muito bem como uma *Vanitas* epicurista, que avisa para que se aproveite os prazeres da vida, pois, no fim, a morte será para todos.

²⁴ Conversations: Damien Hirst. *The Idler*, 10 de julho de 1995.

2.2.3 Instalação

Christian Boltanski é um artista francês nascido em 1944 que vive e trabalha em Malakoff, arredores de Paris. Boltanski começou sua carreira como pintor, mas logo começou a utilizar outras linguagens artísticas não convencionais. Inicialmente o tema de Boltanski girava em torno de questões relacionadas à infância, mas atualmente se concentra em questões como transcendência e memória. Para o artista, a arte se baseia em um número limitado de temas: a busca de Deus, a morte, o amor e o sexo; e, segundo o próprio Boltanski, seu tema é a *Vanitas* (SLIZINSKA, 2001, n.p.). A obra *Le Théâtre d'Ombres* (O Teatro de Sombras), de 2005 (Figuras 25 e 26), que consta na publicação *Les Vanités dans l'art Contemporain*, de Anne-Marie Charbonneaux (2010), como um exemplar de “*Vanitas* contemporânea”, faz parte de uma série de instalações que Boltanski iniciou em meados da década de 1980 utilizando a técnica milenar do teatro de sombras (o artista começou a trabalhar com esta técnica depois da morte de seu pai, em 1984). Nesta obra, que foi construída no Museu D'Orsay, Boltanski posicionou suas figuras do lado de fora do museu, por trás do vidro leitoso da fachada. As luzes atrás das figuras marcavam a silhueta dos personagens, que eram vistos do interior do prédio, rodeando o imenso relógio dourado que decora o interior do salão. Para Catherine Grenier, esta obra remete tanto à Dança Macabra medieval como à festa dos mortos mexicana, ou ao mito do Golem da tradição judaica e mesmo à caverna de Platão dos gregos. Para ela, esta “encenação onírica e lúdica de fantasmas” é mais alegre do que inquietante e lembra as brincadeiras e os medos da infância (GRENIER, 2010, p. 110, tradução nossa).

Entre os personagens de Boltanski, existem demônios com tridentes, caveiras, máscaras de diabinhos, fantasmas, esqueletos, corujas e monstros diversos. Todas estas criaturas parecem saídas de pesadelos infantis e mesmo suas formas lembram os desenhos esquemáticos das crianças. Apesar de o artista dizer que sua questão é a *Vanitas*, dos motivos que estão presentes na temática, esta instalação conta apenas com as caveiras e o relógio do museu, que, de certa forma, também compõem a obra. Estas criaturas tragicômicas invadem nosso mundo para anunciar que chegou o momento de sermos levados para o além-túmulo e, tal como os esqueletos das Danças Macabras, vêm dançando (ou, para ser mais exato,

tremulando ao menor sopro de ar) e, ao mesmo tempo que nos fazem rir, nos lembram, como em um *memento mori*, que a morte nos espera.

Archive Dead Swiss é outra obra de Boltanski que também foi denominada “*Vanitas* contemporânea”, dessa vez por John Ravenal, que a selecionou para integrar *Vanitas: Meditations (...)*. Para Ravenal (2000, n.p.), na obra de Christian Boltanski, acumulação e decadência são recursos chave, mas, especificamente em tal trabalho, eles são fundamentados em vidas de indivíduos em vez de sistemas abstratos. Boltanski cria suas obras com base em fotografias, combinando imagens e objetos para abordar a questão da perda. Seu *Archive Dead Swiss* (Figura 27), de 1990 (arquivo-morto suíço), trata-se de uma estrutura de madeira de quatro andares com fotografias ampliadas e borradas de rostos não identificados em preto e branco. Na visão de Ravenal, apesar de muitas das faces estarem sorrindo e parecerem se envolver com o espectador, o embaçado da imagem, assim como os claros e os escuros exagerados, são como o resultado da ação do tempo, que as distancia do presente. Em *Archive Dead Swiss*, Boltanski usou fotos de suíços já falecidos, as quais foram encontradas pelo artista em um obituário ilustrado do jornal de uma pequena cidade suíça. Segundo Ravenal, a razão pela qual o artista escolheu a Suíça como objeto joga com o estereótipo que o francês tem deste país e sua histórica posição política de suposta neutralidade durante as guerras mundiais:

Eu escolhi os suíços porque eles não têm história. Seria horrível e repugnante fazer uma obra usando judeus mortos, ou alemães mortos neste caso. Mas os suíços não têm motivos para morrer, então eles poderiam ser qualquer um, ou todo mundo, razão pela qual eles são universais. (MARSH, 1989, p. 39 apud RAVENAL, 2000, n.p., tradução nossa).

Também de acordo com o curador, a escolha do artista por um grupo particular como emblema da condição humana se relaciona com a tradição medieval e renascentista da Dança Macabra, onde imagens representando esqueletos acuando lordes, senhoras, bispos ou cavaleiros alertam que a morte vem igualmente para todos, independente de sua posição na sociedade.

A prática de Boltanski de reproduzir imagens coletadas se estende à já existente conexão da fotografia com a perda e a ausência, a qual se baseia na fixação de seus sujeitos eternamente em um momento no passado. Em *Archive Dead Swiss*, a ampliação e o corte das imagens impressas em linho branco evocam a santidade de um altar (RAVENAL, 2000, n.p.). Entretanto, de acordo com a

curadoria da mostra, o arranjo casual destas faces sem nome, colocadas de forma inclinada em prateleiras sobrepostas, juntamente à aspereza da madeira da moldura, dá ao trabalho a qualidade de provisório, como um sistema de armazenamento temporário feito às pressas para exibir produtos baratos. As luzes presas por cliques (cujos cabos foram pendurados em frente às imagens) refletem nas fotografias e obscurecem as faces ao invés de iluminá-las, criando o sentimento de dúvida. Na opinião de Ravenal (2000, n.p.), a transformação destes indivíduos, de sujeitos em objetos, pelo duro brilho das luzes, o borrado das imagens e a apresentação aleatória dos rostos sem nome, implica no inevitável destino destas pessoas: o do desaparecimento, primeiro da vida, depois da memória. Como pôde ser percebido, a obra de Boltanski se liga muito mais ao *memento mori* e à Dança Macabra do que propriamente à *Vanitas*, e, mesmo quando o artista intitula sua obra como *Vanitas* (como será visto logo abaixo), a relação com a temática ainda tem considerável distância.

O trabalho *Vanitas*, de 2009, (Figura 28) trata-se de uma instalação construída no coro da cripta da Catedral de Salzburg, na Áustria, que reúne um jogo de sombras e uma parte sonora. Boltanski recortou pequenas figuras de folhas de metal que, sob a luz tremulante de velas, formam sombras nas paredes da cripta. O som que é ouvido é de uma gravação em *loop* de um *speaking-clock*, serviço telefônico que informa a hora certa através de uma voz mecânica. Esta instalação de Boltanski é uma obra bastante minimalista. Em um muro branco montado dentro da cripta, diversas sombras são projetadas. Estas sombras são provenientes dos pequenos seres metálicos que se assemelham a esqueletos humanos. Também há uma figura que representa uma coruja em pleno voo, e outra que lembra um rosto humano esquematizado, apenas com orifícios no lugar dos olhos, boca e nariz. Os “esqueletos” têm objetos em suas mãos: uma cruz, um tridente, um círculo, uma foice. Existe mais uma figura que tem sua sombra projetada no salão de pedra da cripta: um ser esquelético de perfil, com uma foice em uma das mãos. Novamente as figuras tragicômicas de Boltanski parecem dançar, tanto pela sua pose quanto pelo balançar da sombra causado pela tremulação da chama da vela, o que nos faz lembrar, mais uma vez, das Danças Macabras.

Apesar de essa obra ter sido intitulada *Vanitas* pelo próprio Boltanski e, mesmo que o artista diga que sua questão é mesmo a *Vanitas*, ainda assim essa instalação parece, tal como *Le Théâtre d'Ombres* (2005), mais um misto de

memento mori com Dança Macabra, já que esses seres tragicômicos, ao mesmo tempo em que parecem sorrir e dançar trazem os atributos tradicionais da figura que representa a Morte (a foice e o tridente), o que os torna ceifadores da vida à qual a “voz do relógio” alerta constantemente que se aproxima do fim. Dessa forma, a instalação de Boltanski é mais um lembrete da brevidade da vida do que um alerta sobre a efemeridade de seus prazeres. Talvez a noção de *Vanitas* de Boltanski seja aquela mais indistinta, de que a *Vanitas* e o *memento mori* são a mesma coisa. Como foi mencionado, *memento mori* e *Vanitas* são expressões que se confundiam e provavelmente ainda se confundam.

Marc Quinn é um artista inglês que ganhou fama junto com Damien Hirst fazendo parte dos Young British Artists na década de 1990. Seus temas transitam pelos dualismos: vida e morte, mortalidade e imortalidade, interior e exterior, corpo e espírito, natureza e antinatureza, entre outros. A instalação *Garden* (Jardim), de 2000, foi colocada como *Vanitas* pela publicação *Les Vanités dans l'art Contemporain*. Outras duas obras de Quinn foram trazidas pela exposição *C'est la Vie: Waiting for Godot* (Esperando por Godot), de 2006, e *Final Nervous Breakdown* (Ataque de Nervos Final), de 1999. Como estas obras tratam-se de objetos, decidimos priorizar apenas a instalação *Garden* (Figuras 29, 30 e 31). Nesta obra, Quinn imergiu em silicone líquido uma centena de espécies de plantas em plena floração, vindas de diferentes continentes, em uma espécie de vitrine transparente. As flores e o silicone foram então rapidamente congelados e deixados assim por meio de motores, que mantêm esse resfriamento. O silicone, por suas características próprias, continuou transparente mesmo após esse resfriamento extremo, e, assim, as flores, que, pelo congelamento praticamente instantâneo, não sofreram danos em sua forma, permanecem visíveis em seu estado de maior beleza pela eternidade, ou pelo tempo em que os motores permanecerem ligados e funcionando. Nesse jardim encerrado entre paredes e sob luz artificial, a nossa circulação pode ser feita apenas de forma imaginária, já que sua amplitude é apenas simulada por um jogo de espelhos.

Em entrevista para Rod Mengham (OLIVA; ECCHER, 2006, p. 163, tradução nossa), Marc Quinn fala sobre as flores congeladas de *Garden*: “Elas trocam sua vida biológica para se tornar uma permanente e tridimensional imagem delas mesmas. [...] elas são e não são elas mesmas. [...] se transformaram de um objeto para uma imagem”. O artista relaciona esta obra à outra série sua composta por

esculturas e desenhos feitos a partir da imagem da modelo britânica mundialmente famosa Kate Moss. Para Quinn, Kate Moss é uma imagem onipresente e sempre diferente, que circula separadamente do ser humano Kate Moss. Como as flores congeladas, Kate se transformou na imagem dela mesma e ambas convivem ao mesmo tempo, mas uma vive em um mundo virtual, da mídia, enquanto a outra vive no mundo físico. Apesar de o artista falar apenas (ao menos nesta entrevista) da problemática da imagem que *Garden* traz, alguns autores colocaram como temática desta obra as dualidades vida e morte, natureza e antinatureza, mortalidade e imortalidade, além de relacionarem *Garden* (e outras obras de Quinn) com a natureza-morta barroca e a *Vanitas*.

Christine Buci-Glucksmann é um desses autores que colocam *Garden* como *Vanitas*. Para ela, esse signo de vida e de morte é como a bolha de sabão da *Vanitas*, que se desmancha ao mínimo toque, pois, mesmo as flores estando rígidas e imóveis, caso a refrigeração fosse desligada, esse “Jardim do Éden” provavelmente se desmancharia em pouco tempo (BUCI-GLUCKSMANN, 2010, p. 78, tradução nossa). Já Achille Bonito Oliva (OLIVA; ECCHER, 2006, p. 63, tradução nossa) vê *Garden* com uma obra que contraria a “noção vitalista de natureza”, uma vez que Marc Quinn, ao congelar a vitalidade, transforma-a em morte. Para ele, o artista traz a natureza combinada com o antinatural, pois essas flores, além de estarem mantidas apenas pela máquina de refrigeração, ainda trazem a impossibilidade de plantas que vêm de locais distintos, com climas específicos, estarem florescendo naturalmente, ao mesmo tempo e em um mesmo ambiente.

De acordo com Bonito Oliva (OLIVA; ECCHER, 2006, p. 66), Quinn por vezes se utiliza de uma linguagem que é expressa através da preferência pelo gênero da natureza-morta barroca. Para Oliva, tanto *Garden* como a série de vasos com flores congeladas pelo mesmo método, assim como as pinturas de flores com cores psicodélicas sob um fundo nevado (Figura 32), fazem parte disso²⁵. Para Danilo Eccher, a aproximação com o Barroco na obra de Quinn não é apenas formal, mas também conceitual, pois, assim como as exuberantes obras deste período faziam, muitas vezes, referências à filosofia da Contra-Reforma (as *Vanitas* são um exemplo

²⁵ Fazem parte da série de flores congeladas no silicone as obras: *Eternal Spring (Sunflower)* e *Eternal Spring (Lilies)*, de 1998, entre outras. Das pinturas de flores sob a neve, temos: *Arctic*, *Antarctica*, *Northpole*, *Climate Change*, *Ozone*, *Tundra* e *Southpole*, de 2005, *Frozen River*, *Squall* e *Force 12* de 2005-2006, *Northpole Solstice*, de 2007, entre outras.

disso), *Garden* também esconde algo desconcertante por trás da profusão de formas e cores, ou seja, a própria morte. Eccher ainda afirma:

[...] Elas são o esplêndido rosto sorridente da morte, suas cores e formas. A epifânica imagem da alegria da vida, que na verdade já se consumiu na sua própria morte. A espetacularidade cromática das flores distrai o olho do abraço mortal da paisagem nevada ou do líquido de preservação. A morte é sublimada por uma irresistível beleza, o sorriso da imagem engana a natureza trágica do conto e assim a sufocante crueldade do drama desaparece na felicidade festiva do deleite colorístico. A tranquila imagem de uma flor na verdade revela o sorriso de escárnio da decomposição escondida. (OLIVA; ECCHER, 2006, p. 112, tradução nossa).

Como na *Vanitas*, *Garden* traz, por entre a abundante beleza e a promessa de sua eternidade, um elemento desanimador: esses corpos já estão mortos, e a beleza é só o que lhes resta enquanto forem mantidos artificialmente por, como afirma Bonito Oliva, “um tratamento cosmético sem data de volta marcada” (OLIVA; ECCHER, 2006, p. 69, tradução nossa).

Nesta primeira análise, onde buscamos determinar individualmente algumas características iconográficas, já pudemos ver que certas obras trazem motivos artísticos que estavam presentes na *Vanitas*, como caveiras, flores e relógios, e que alguns até podem simbolizar o mesmo que os motivos da *Vanitas* tradicional. Foi visto também que há, nestas obras, a presença de outros temas ou questões além da *Vanitas* e que, em algumas delas, existe apenas a associação a outras temáticas tradicionais. Agora que identificamos qual a formação do nosso conjunto de obras contemporâneas associadas ao tema da *Vanitas* e as características gerais de cada trabalho, será possível averiguar, nestes aspectos, quais deles provêm da *Vanitas* tradicional, para que posteriormente possamos através da sintetização de todos os dados, buscar uma identificação de como este grupo de obras se caracteriza como um todo.

Imagens II – Figuras 11 a 32

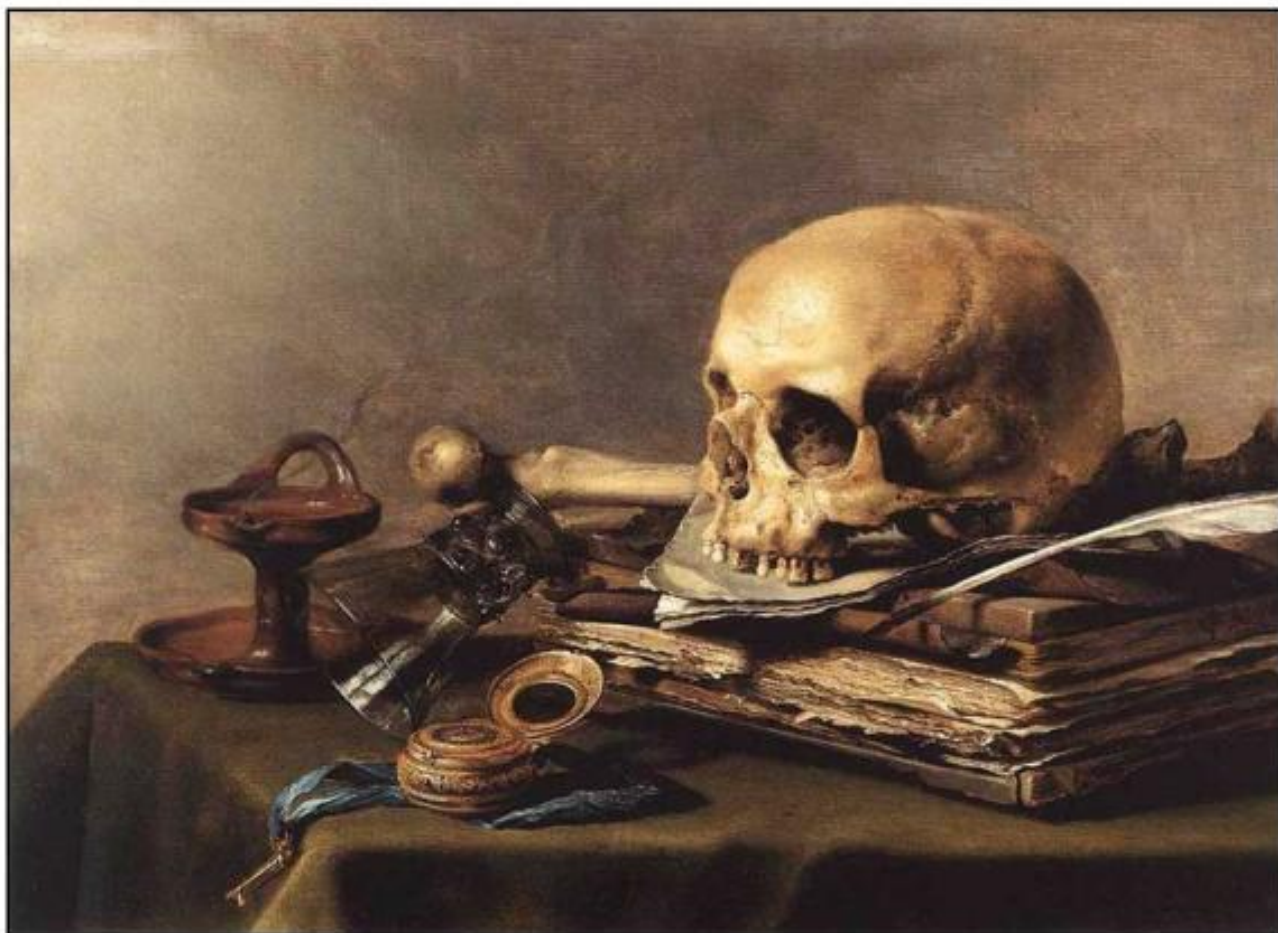


Figura 11
Pieter Claesz
Natureza-Morta Sobre o Tema da Vaidade (*Vanitas*), 1630.
39,5 x 56 cm.
Mauritshuis, Haia – Holanda.



Figura 12
Nigel Cooke
Catabolic Vanitas, 2001.
Óleo sobre tela, 152.5 x 213.5 cm.



Figura 13
Detalhe de *Catabolic Vanitas*.

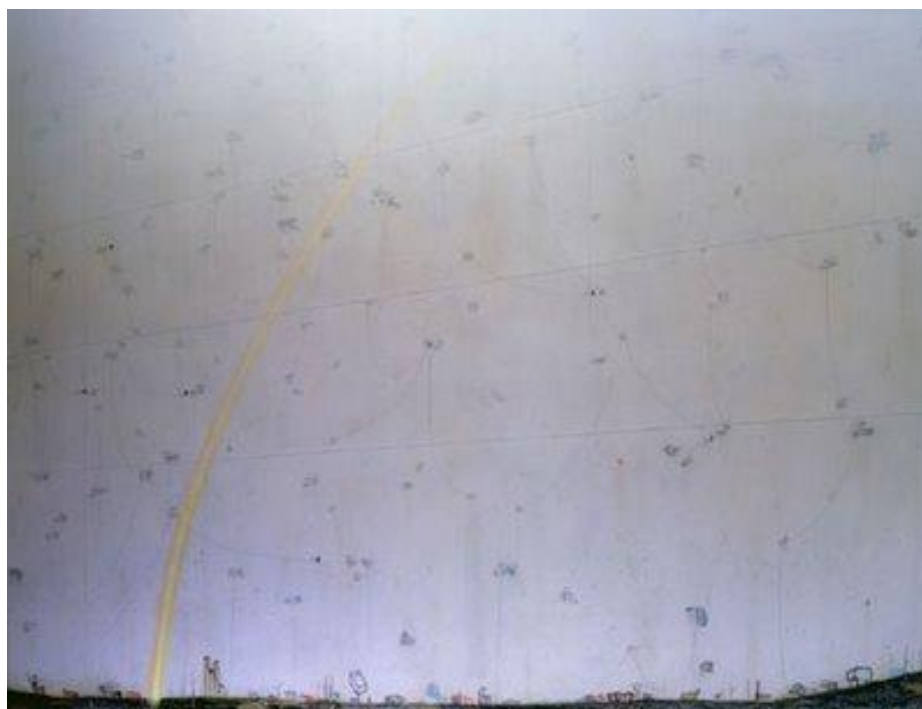


Figura 14
Nigel Cooke
Smile for the Monkey Man, 2001-2002.
Óleo sobre tela, 183 x 244 cm.

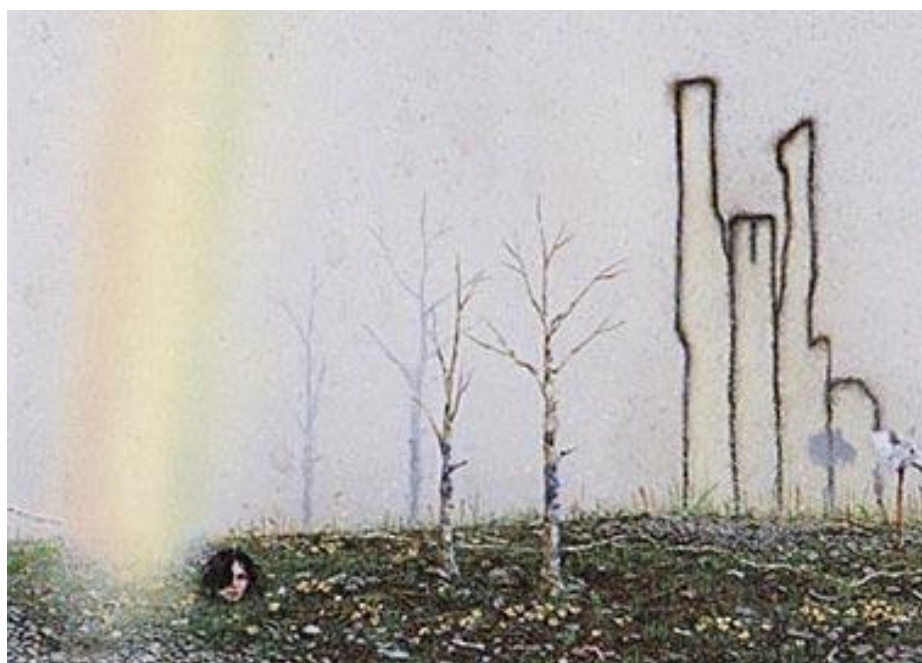


Figura 15
Detalhe de *Smile for the Monkey Man*.



Figura 16
Luiz Zerbini
Sem Drama, 2007.
Bronze, edição de 10.



Figura 17
Luiz Zerbini
E aí Brother, 1997.
Acrílica sobre tela, 163 x 198 cm.
Coleção Eduardo Miranda.



Figura 18
Félix Gonzalez-Torres
Sem título (Perfect Lovers), 1991.
Dois relógios à pilha.
Museu de Arte Moderna de Nova York, Nova York – EUA.

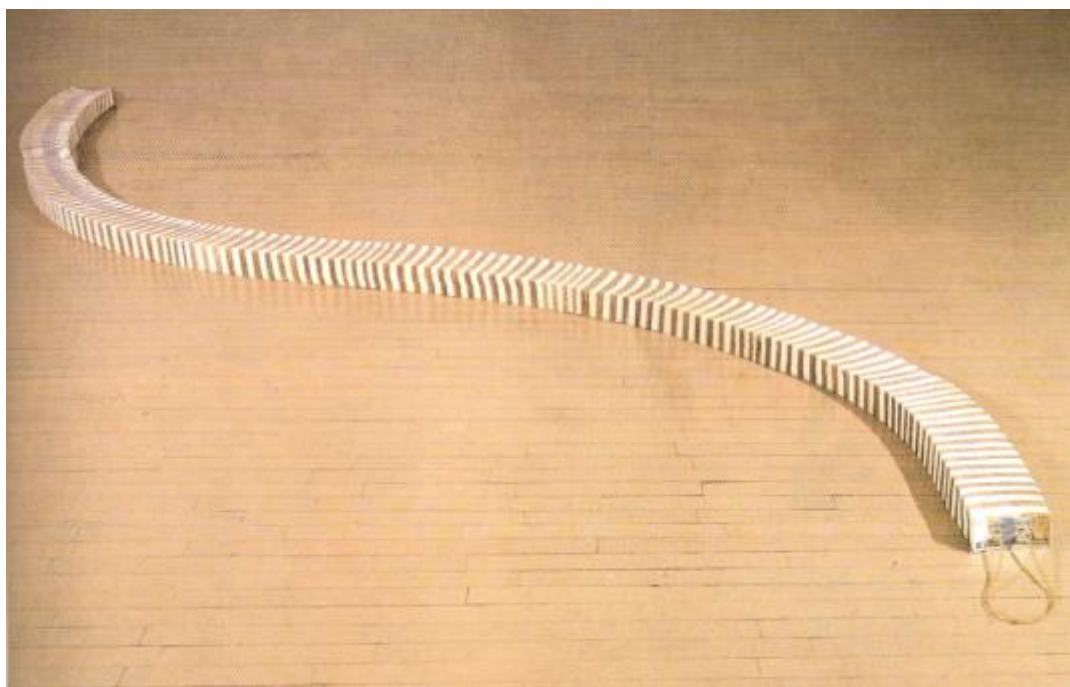


Figura 19
Jac Leirner
Blue Phase, 1991-1998.
Cédulas de dinheiro, corda de poliuretano e pexiglas, 17 x 15.9 x 469.9 cm.
Coleção da Fundação Bothen, Nova York – EUA.

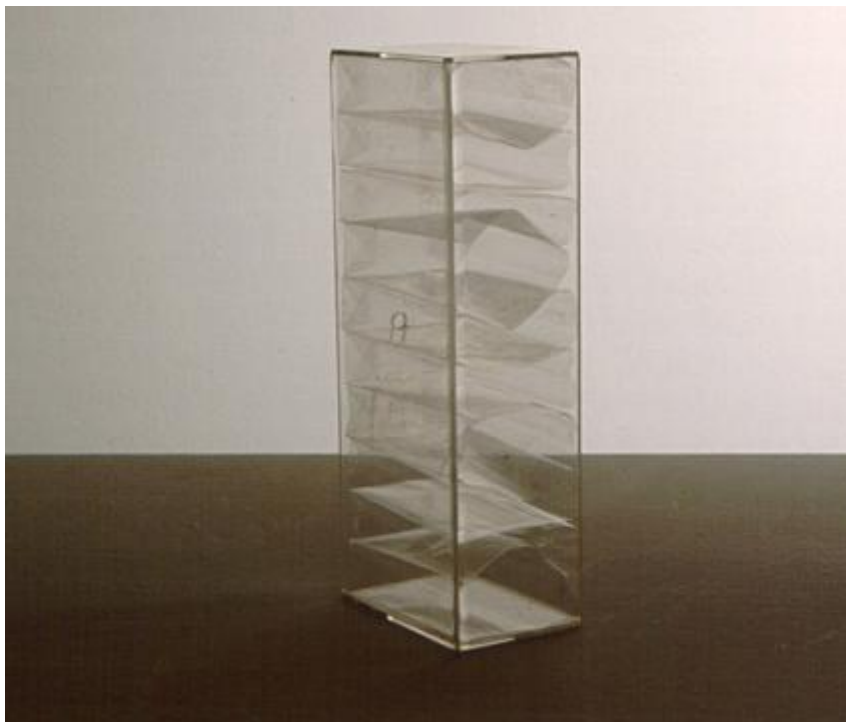


Figura 20
 Jac Leirner
 Pulmão, 1987.
 Caixa acrílica e celofane, 21 x 6 x 9 cm.
 Museu de Arte Moderna, São Paulo – Brasil.

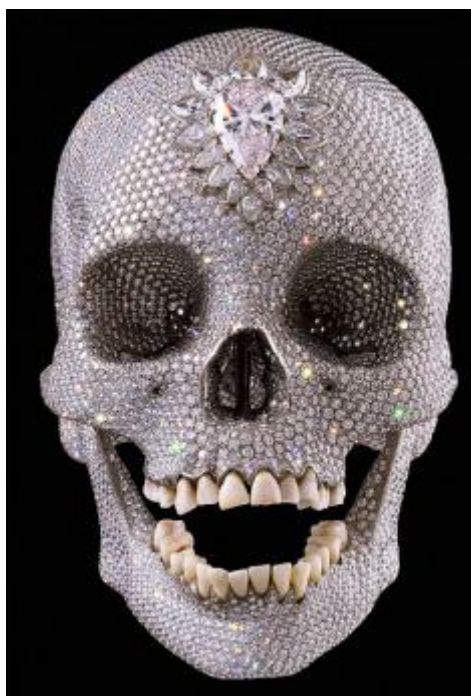


Figura 21
 Damien Hirst
 For the Love of God, 2007.
 Platina, dentes naturais e diamantes.
 Coleção particular.



Figura 22
 Damien Hirst
 For the Love of God, Laugh, 2007.
 Serigrafia, verniz e pó de diamante s/
 papel.
 18 x 13,6 cm. Edição de 250.



Figura 23
Damien Hirst
Fear of the Death, 2007.
Moscas e resina s/ crânio humano
18 x 13,6 x 20,5 cm.
Coleção Particular.



Figura 24
Damien Hirst
Party Time, 1995.
Materiais diversos, diâmetro 250 cm.
Galeria White Cube, Londres – Inglaterra.



Figura 25
Christian Boltanski
Le Théâtre d'Ombres, 2005.
Cobre laminado e lâmpada. Dimensões variáveis.
Museu D'Orsay, Paris - França. Fotografia: Patrice Schmidt/ Museu
D'Orsay.



Figura 26
Detalhe de *Le théâtre d'Ombres*, 2005.



Figura 27
Christian Boltanski
Archive Dead Swiss, 1990.
Fotografias preto e branco, lâmpadas, tecido e prateleiras de madeira
325,1 x 280,7 x 57,2 cm.
Galeria Marian Goodman, Nova York – EUA.



Figura 28
Christian Boltanski
Vanitas, 2009.
Cobre laminado e velas.
Salzburg, Áustria.
Foto: Stefan Zenzmaier.



Figura 29
Marc Quinn
Garden, 2000.
Materiais diversos, 320 x 1270 x 543 cm.
Fundação Prada, Milão – Itália.



Figura 30
Vista de *Garden*, 2000.



Figura 31
Detalhe de *Garden*, 2000.



Figura 32
Marc Quinn
Northpole Solstice, 2007.
Óleo sobre tela, 169 x 254 cm.
Coleção privada.

CAPÍTULO 3

3 “VANITAS CONTEMPORÂNEAS”: A BUSCA DE UMA SÍNTESE

Como já pôde ser visto na primeira análise realizada no capítulo anterior, algumas características iconográficas da *Vanitas* tradicional estão, em parte, presentes nas obras colocadas como “*Vanitas* contemporâneas”. Agora, neste capítulo, ao longo da segunda análise, buscamos identificar, em cada uma das obras, quais são os aspectos que as aproximam do tema tradicional da *Vanitas* e também como estes se apresentam. Isso servirá para que depois, já possuindo um conjunto de características dadas pelo primeiro e pelo segundo exame, seja possível sintetizar estes dados e, assim, identificar como nossas “*Vanitas* contemporâneas” se caracterizam formal, simbólica e tematicamente como grupo, evidenciando como podem ocorrer as incorporações de um tema antigo pela arte atual.

3.1 A *Vanitas* tradicional na “*Vanitas* contemporânea”

A realização da primeira análise serviu para que, neste momento, possamos comparar as características obtidas das obras contemporâneas com o que normalmente caracteriza o tema tradicional. Assim, torna-se possível compreender quais dos aspectos próprios da *Vanitas* foram trazidos pelas obras da atualidade e como podem se apresentar²⁶. Claro que, para que seja possível definir o que estas obras contemporâneas guardam de características do tema tradicional, há de se imaginá-las como *Vanitas* tradicionais; só assim será possível determinar qual característica da *Vanitas* elas podem ter, e qual não podem. Primeiramente, são

²⁶ Mesmo que algumas obras analisadas previamente não tenham demonstrado (em nossa opinião) uma ligação com a *ideia* da *Vanitas*, e conseqüentemente com a temática, tomou-se a decisão de incluí-las nesta parte da análise para mostrar que outros tipos de características destas obras remetem à *Vanitas*, pois estes aspectos podam ter levado alguns autores a chamá-las de “*Vanitas* contemporâneas”.

analisadas as características formais correspondentes à análise pré-iconográfica, ou primeiro nível da iconografia; depois, na análise iconográfica propriamente dita, define-se o que simboliza cada um dos motivos em relação aos simbolismos dos motivos da *Vanitas* tradicional; e, finalmente, determina-se se este grupo de motivos, juntamente com seus significados, manifesta a *ideia* da *Vanitas*.

3.1.1 Os motivos artísticos e alguns aspectos formais

Neste momento, procuramos observar características pré-iconográficas, isto é, verificar se alguns dos aspectos formais característicos da *Vanitas* estão presentes na obra contemporânea, como, por exemplo, se a linguagem escolhida foi uma pintura, qual foi a técnica usada, se a composição ou o tratamento pictórico têm alguma semelhança com seus correlatos da *Vanitas*²⁷. Ainda neste momento é feita uma leitura dos motivos de cada obra contemporânea, que são comparados aos motivos frequentes da *Vanitas* tradicional, determinando se podem se tratar *continuidades*, *atualizações*, *aproximações* ou (caso não tenham nenhuma relação com os motivos do tema tradicional) *novidades*.

Por *continuidade* são considerados objetos que não mudaram sua configuração formal básica. Por exemplo, se o crânio humano da *Vanitas* tradicional era um motivo representado de forma realista e, na obra contemporânea, é um crânio apenas esquemático, uma imagem de raios-X ou uma apresentação de um crânio, o motivo continua sendo um crânio humano, e, portanto, trata-se de uma *continuidade*. A *atualização* da iconografia ocorre quando se tem um representante contemporâneo de algum objeto da *Vanitas* tradicional, por exemplo: um relógio digital em vez de uma ampulheta, ou uma lâmpada no lugar da vela, neste caso, ambos os objetos devem ter cotidianamente a mesma função, não importando se se tratam de uma apresentação ou representação. Por *aproximação* entendem-se aqueles motivos artísticos que não são exatamente os da *Vanitas* tradicional, mas

²⁷ Há de ser lembrado também que, pela época em que se desenvolveu, principalmente no século XVII, refletia as particularidades da arte do período, o Barroco, momento em que a pintura, a óleo, era realizada sobre tela ou madeira, a verossimilhança na representação se destacava, os pintores tinham particular interesse pela forma como a luz incidia no objeto, as composições preferidas eram as diagonais e especialmente as naturezas-mortas eram carregadas de motivos, arranjados geralmente em uma desordem ocasional.

que têm uma função ou forma semelhante a eles, por exemplo, um crânio de animal é uma *aproximação* do crânio humano, tanto na forma quanto na função; a batida de um coração não é um relógio, não marca o tempo exato, mas igualmente pode marcar o tempo de nossas vidas, pois um coração que para marca que o tempo de uma vida chegou ao seu fim (aqui houve uma aproximação da função, mas não da forma). Entendem-se por *novidade* todos os motivos artísticos presentes na obra contemporânea que não figuram, de maneira alguma, na *Vanitas* tradicional.

Não se deve esquecer que, neste nível da análise, não estamos comparando o significado dos motivos, mas sim buscando suas relações com os motivos da *Vanitas* tradicional e de que forma estas ocorrem.

As pinturas de Nigel Cooke, *Catabolic Vanitas* (2001) (Figuras 12 e 13) e *Smile for the Monkey Man* (2001) (Figuras 14 e 15), utilizam a linguagem, a técnica e até o mesmo tratamento realista que a *Vanitas* tradicional. A composição apresenta diferentes motivos em desordem, mas os tamanhos mínimos destes, comparados com a magnitude do quadro, fazem-nos “desaparecer”, contrapondo-se à geralmente exagerada quantidade de motivos que ocupava quase todo plano da obras do tema barroco. Alguns dos motivos representados por Cooke podem ser uma *continuidade* dos objetos da *Vanitas*, tais como o crânio, a coroa e a vela (podemos ver uma coroa na *Grande Natureza-Morta sobre o Tema da Vaidade (Vanitas)* [1663], de Pieter Boel [Figura 4], e a vela no *Autorretrato com Símbolos da Vaidade* [1651], e David Bailly [Figura 33]). As construções, as árvores desfolhadas, as janelas venezianas, os muros e calçadas, os seres simiescos e todos os detritos podem ser uma *novidade* em relação aos motivos tradicionais, juntamente com as cabeças decepadas com penteados bem feitos (*Catabolic Vanitas*) ou acessórios como chapéu e óculos escuros (*Smile for the Monkey Man*), que também não configuram um motivo habitual da *Vanitas*.

Na pintura *E aí Brother* (1997), de Zerbini (Figura 17), foram encontradas permanências de algumas características formais da *Vanitas* tanto na linguagem escolhida como na técnica, pois esta se trata de uma pintura a óleo. Neste quesito, a composição é o que a diferencia do tema antigo, juntamente como o tratamento pictórico dado aos motivos. As flores podem funcionar, nesta obra, como uma *continuidade* de seus congêneres da *Vanitas* tradicional, e os candelabros-flores, se *aproximam* formalmente dos castiçais com velas queimadas (como o castiçal que aparece na *Natureza-Morta sobre o Tema da Vaidade (Vanitas)* [1630], de Pieter

Claesz [Figura 11]). Já o esqueleto representado em meio corpo não é habitual da *Vanitas*, que normalmente tem apenas a caveira e as tíbias para simbolizar a efemeridade da vida. Se *E aí Brother* for pensada como uma *Vanitas*, o esqueleto, então, poderia se configurar como um motivo diferente, uma *novidade*.

A instalação *Untitled (Perfect Lovers)* [1991], de Felix-Gonzalez-Torres, é uma obra minimalista que opera muito mais pelo seu conceito do que pela sua forma ou pelos motivos utilizados. Ela se aproxima da *Vanitas* mais claramente pelo motivo do relógio, uma possível *atualização* das ampulhetas da *Vanitas*, que se trata de um modo atual de medição da passagem do tempo. No entanto a representação da ampulheta (que pode ser vista na *Vanitas Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta*, de Philippe de Champaigne [século XVII], [Figura 35]) é substituída pela apresentação de relógios retirados diretamente da vida cotidiana e transformados em motivos da obra de arte.

Blue Phase (1991-1998), de Jac Leirner (Figura 19), em termos de motivos artísticos, tem as cédulas de dinheiro, que podem ser consideradas como uma *atualização* das moedas de ouro e prata da *Vanitas* tradicional (Figura 33), onde a representação do motivo foi substituída pela apresentação do mesmo. Já na obra *Pulmão*, de 1987 (Figura 20), as embalagens plásticas que se constituem no principal motivo do trabalho podem ser uma *novidade* iconográfica.

O que existe para colocar *Party Time* (1995), de Damien Hirst (Figura 24), em relação com a *Vanitas* é o motivo do cigarro, que pode ser considerado uma *atualização* dos cachimbos da *Vanitas* (Figura 33). Já os outros motivos, como o cinzeiro e as caixas de cigarro, podem se tratar de *novidades* iconográficas. Em *For the Love of God*, de 2007 (Figura 21), no que esta diz respeito aos tipos de motivos utilizados, todos podem ser uma *continuidade* dos objetos da *Vanitas*: tanto o crânio moldado em platina com dentes naturais pode ser uma *continuidade* do crânio humano natural representado na *Vanitas*, como as centenas de diamantes lapidados podem ser as mesmas joias reluzentes representadas na temática tradicional (Figura 36). Na obra *Fear of the Death*, de 2007 (Figura 23), os insetos se tratam de um motivo que faz parte da iconografia da natureza-morta tradicional, e, portanto podemos considerá-los como uma *continuidade*, juntamente com o crânio que está sob eles. Em quase todas essas obras de Hirst, a representação dos motivos é

substituída pela apresentação, apenas o crânio de platina e o cinzeiro gigante foram elaborados especialmente para as obras das quais fazem parte.

Em *Le Théâtre d'Ombres* (2005), de Christian Boltanski (Figuras 25 e 26), os demônios, os fantasmas e a coruja, quando comparados com os motivos do tema tradicional, podem se apresentar como *novidades*, pois não são vistos usualmente nessa temática. O esqueleto completo também não é encontrado na *Vanitas* tradicional, é mais um atributo das Danças Macabras, Triunfos da Morte, Juízos Finais. Os motivos que poderiam configurar uma *continuidade* são o crânio humano, o relógio e as máscaras. A outra obra de Boltanski que foi analisada é *Archive Dead Swiss*, de 1990 (Figura 27). Esta obra traz poucos motivos: fotografias de rostos de pessoas, lâmpadas elétricas, uma estrutura de madeira e tecidos. Caso houvesse uma *Vanitas* aqui, seria dito que a lâmpada poderia ser uma *atualização* da vela, e os rostos dos suíços falecidos poderiam funcionar como uma *atualização* dos retratos pintados, comumente representados na *Vanitas* (ver Figura 33). A estrutura de madeira obviamente não tem correlato no tema antigo, e os tecidos poderiam configurar-se como uma *continuidade* das toalhas de mesa e outros tecidos que serviam como base para os objetos no tema barroco.

A instalação *Garden* (2000), de Marc Quinn (Figuras 29, 30 e 31), diferencia-se, em termos formais, quase que completamente da *Vanitas* tradicional, a não ser pela composição carregada por um exacerbado número de plantas floridas de espécies diferentes, que se aproxima dos arranjos que figuravam na *Vanitas*, os quais geralmente representavam muitos tipos de objetos diferentes. Das plantas, flores e silicone líquido, somente as flores (ver Figuras 33, 35 e 36) são um motivo que realmente podem configurar uma *continuidade*. Marc Quinn também escolhe a apresentação ao invés da representação de motivos artísticos.

3.1.2 O simbolismo dos motivos

O próximo passo é a análise do simbolismo dos motivos, que corresponde ao segundo nível da análise iconográfica, em que se averigua o que cada um pode simbolizar individualmente dentro do *corpus* de simbologias da *Vanitas* (e, caso não se tenha percebido na análise preliminar, se estes motivos podem possuir

significado dentro de outros temas tradicionais que não este). Como será visto, alguns dos motivos não têm simbologia correlata na *Vanitas*, como, por exemplo, as árvores desfolhadas de *Smile for the Monkey Man* (Figuras 14 e 15); em outros casos, os motivos podem simbolizar o mesmo que na *Vanitas*, como a vela de *Catabolic Vanitas* (Figuras 12 e 13), símbolo da passagem do tempo (e também da vida que se esvai em um sopro), ou podem ter um simbolismo duplo, como as flores de *Garden* (Figuras 29, 30 e 31), símbolos tanto da beleza efêmera e frágil como da transitoriedade da vida. Também haverá casos em que os motivos possam ser *novidades* iconográficas, mas que igualmente possam ter um simbolismo não-explicito (KLEIN, 1998, p. 351) igual ou semelhante ao de algum motivo da *Vanitas*, como as pontas de cigarro de *Party Time* (Figura 24), que podem simbolizar a efemeridade da vida, o que na *Vanitas* era função do crânio, e também os prazeres terrenos, o que tradicionalmente era função dos dados e cartas de baralho de jogo.

O simbolismo dos motivos das obras contemporâneas é classificado apenas como em *conformidade* ou em *não-conformidade* com os significados dos motivos da *Vanitas*.

As cabeças decepadas de *Catabolic Vanitas* e de *Smile for the Monkey Man*, de Cooke, apesar de não serem motivos da *Vanitas*, podem ter o mesmo simbolismo que o crânio possuía neste tema (e ainda trazer a questão da efemeridade e fragilidade da beleza por conta do capricho dos penteados e dos acessórios, como os óculos escuros e o chapéu de caubói), configurando-se como símbolo não-explicito em *conformidade* com a *Vanitas*.

Na pintura *E aí Brother*, de Zerbini, o simbolismo das flores e da “vela ausente” pode estar em *conformidade* com o que as flores e a vela consumida simbolizavam na *Vanitas*. O esqueleto representado em meio corpo não é habitual no tema, e como foi visto no primeiro capítulo, inicialmente este representava o indivíduo morto, mas era reproduzido na posição deitado (como no exemplo da pintura do esqueleto de um bispo [Figura 34]); com o surgimento da lenda *Os Três Vivos e os Três Mortos* e depois das Danças Macabras, passou a simbolizar a morte coletiva; e, em outros gêneros, como os Triunfos da Morte e Apocalipses, representa a entidade Morte. Na pintura de Zerbini, por conta do título interpelativo, o esqueleto parece representar a Morte (que convida ou obriga o vivente ou recém-falecido a seguir com ela) e, mais especificamente, aquela Morte das Danças Macabras, que é representada por um esqueleto mais tragicômico do que ameaçador (como os que

são vistos nos Triunfos da Morte [Figura 37], nos Apocalipses ou n'Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse). Mas, em *E aí Brother*, a presença do esqueleto não invalida a relação de *conformidade* que ele pode ter como símbolo da efemeridade da vida.

O simbolismo dos relógios de *Untitled (Perfect Lovers)*, de Gonzalez-Torres, pode estar em *conformidade* com aquele das ampulhetas, ou seja, a passagem do tempo de nossas vidas, que ruma em direção à morte. Mas, além disso, eles trazem a questão da passagem do tempo para um casal e escondem o desejo pela duração eterna do amor terreno. Este amor terreno, que se diferenciava do amor a Deus, era considerado, na temática barroca, como uma vaidade e era simbolizado pelo coração ardente com a adaga o atravessando.

Em *Blue Phase*, de Leirner, as cédulas de papel-moeda, tal como as moedas da *Vanitas* tradicional, também podem simbolizar a fortuna e o poder. Já na obra *Pulmão*, os celofanes podem funcionar como um lembrete de morte, já que os males do tabagismo só servem para encurtar a já efêmera vida humana. Os celofanes de *Pulmão* nos remetem ao motivo do cigarro, que, por sua vez, envia ao cachimbo apagado da *Vanitas* tradicional. Este cachimbo, apesar de ser um motivo que simbolizava a transitoriedade, pode ser também um símbolo (não-explicito) dos prazeres terrenos (e, neste caso especificamente, este prazer trata-se do ato de fumar) e conseqüentemente um elemento de vaidade. Dessa forma os celofanes desta obra podem ter um duplo simbolismo: a efemeridade da vida e a vaidade dos prazeres mundanos.

Os cigarros (e seus indícios) em *Party Time*, de Hirst, tal como os cachimbos na *Vanitas* tradicional, podem simbolizar (como foi visto a pouco), ao mesmo tempo, a vaidade do prazer de fumar e a efemeridade da vida. Em *For the Love of God*, o crânio moldado em platina com dentes naturais e as centenas de diamantes lapidados pode ter seu simbolismo em *conformidade* com o dos motivos da *Vanitas*: o primeiro simbolizando a efemeridade da vida, e o segundo, a vaidade da riqueza, da beleza, do luxo e da sobeja. Em *Fear of the Death*, as moscas e o crânio também possuem um simbolismo que passível de estar em *conformidade* com os trazidos pela *Vanitas* tradicional, pois as moscas podem ser símbolos do mal.

Em *Le Théâtre d'Ombres*, de Boltanski, o esqueleto completo, que é um atributo das Danças Macabras, Triunfos da Morte e Juízos Finais, parece representar a Morte como entidade que vem levar-nos consigo para o "mundo dos

mortos”. Já o crânio humano, o relógio e as máscaras, motivos que ainda vêm da *Vanitas*, podem ter seu simbolismo considerado em *conformidade* com seus motivos correlatos do tema tradicional, pois o relógio marca o tempo que corre em direção ao fim, o crânio representa a transitoriedade da vida, e as máscaras, a vanidade das artes (de acordo com Schneider [2009], a máscara representava o teatro). Em *Archive Dead Swiss*, a lâmpada poderia representar a vida que se apaga em um sopro, ou, no caso, em um clique, e as fotografias poderiam fazer o “papel” do crânio e funcionar como lembretes de morte, estando, assim, em *conformidade* com os simbolismos dos objetos a que estão relacionados na *Vanitas*. No entanto, para John Ravenal (2000), essas fotografias que representam um determinado grupo de pessoas podem ser figuras simbólicas da condição mortal de todo ser humano, caráter que o curador considera como sendo da Dança Macabra.

Em *Garden*, de Quinn, as flores, além de um aviso de que a beleza é uma vaidade frágil e de que a vida é breve, também podem trazer consigo um anúncio de morte, pois não estão se deteriorando lentamente, já estão completamente mortas, fazendo, assim, o que a caveira da *Vanitas* tradicional se propunha a fazer, configurando-se em uma possível relação de *conformidade* com este símbolo do tema barroco. Escondida entre uma profusão de beleza, fortuna, poder e outras vaidades, o crânio avisava que, como a morte nos espera, tudo ao redor se torna insignificante, por mais esplêndido que seja. É desse modo que as flores de Quinn podem ter o duplo simbolismo que costumavam ter na *Vanitas*, pois sua beleza é o que desvia nossa atenção da morte e da putrefação abscondidas. Como um todo, *Garden* manifesta também um motivo simbólico frequente da *Vanitas*, as bolhas de sabão (como foi visto no capítulo anterior, Christine Buci-Glucksmann [2010, p. 78] vê a obra como a metáfora do *homo bulla*), pois, ao desligar-se a refrigeração que mantém a beleza frágil dessas flores, elas facilmente iriam se desmanchar, como uma bela e débil bolha de sabão.

3.1.3 A presença do tema da *Vanitas*

Por último, ainda no segundo nível da iconografia, é determinado se o tema da *Vanitas* tradicional está presente nas obras contemporâneas, ou seja, se os

motivos artísticos que foram elencados e seus simbolismos manifestam ou não a *ideia* da *Vanitas*, confirmando se existe ou não a relação de cada obra como um todo com esta temática. Importa lembrar que, se a *ideia* da temática for verificada, pode-se confirmar a obra como relacionada à *Vanitas*.

Para Mary Horlock (2004), as obras de Nigel Cooke fazem, entre outras coisas, referência a filmes *kitsch*, e, para Benedict Seymour (2002), entre os temas do artista, estão a crítica à escala magnânima do Sublime e ao *memento mori*. Foi visto também que Graig Garrett (2004), ao entrevistar Cooke, fala sobre a ligação das obras do artista com as pinturas flamengas e as naturezas-mortas holandesas, mas não trata especificamente da *Vanitas*. Além disso, a curadora de *Still-Life/Natureza Morta*, Ann Gallagher, mesmo relacionando *Catabolic Vanitas* e *Smile for the Monkey Man* com a *Vanitas* tradicional, apenas toca nas questões distópica e dantesca trazidas pela obra. No entanto, nossa análise conseguiu visualizar a aproximação das duas pinturas de Cooke com a *Vanitas*. As edificações, as árvores caducas, as janelas venezianas, os muros e calçadas, as criaturas símias e todos os resíduos, apesar de serem *novidades* em relação aos motivos tradicionais, junto com o simbolismo dos motivos restantes, possibilitam que essas pinturas manifestem, em meio a outros temas, questões sobre a oposição das vaidades à efemeridade, ou seja, a *ideia* da *Vanitas* tradicional, colocando *Smile (...)* e *Catabolic (...)* como obras contemporâneas que incorporam a *Vanitas*. No entanto, é necessário destacar que, até o momento, pensamos o crânio e a coroa, representados em *Catabolic Vanitas*, como motivos separados um do outro, um simbolizando a efemeridade da vida, e o outro, o poder. Mas os dois motivos juntos, um crânio coroado, remetem ao esqueleto com coroa, motivo pertencente à iconografia dos Triunfos da Morte, como pode ser visto nas pinturas de Paolo Picciati (século XV) e Otto Dix (1934) [Figuras 37 e 38]. Visualizar esta obra como um Triunfo da Morte contemporâneo faz sentido no momento em que, como já foi percebido, a morte trazida por *Catabolic (...)* não é apenas a morte do indivíduo, mas a morte como entidade que vem ao mundo para ceifar vidas. Assim, além da *Vanitas*, o Triunfo da Morte pode ser mais um dos temas tradicionais associados à *Catabolic Vanitas*.

A pintura *E aí Brother*, de Luiz Zerbini, foi colocada como *Vanitas* por Kátia Canton, a curadora da seção brasileira da mostra *Natureza-Morta/Still-Life*. Canton define corretamente a *Vanitas* como uma das imagens do *memento mori* (que,

segundo ela, recorda a brevidade da vida e a confronta com as frivolidades e vaidades mundanas), mas não explicita como, nesta pintura, este confronto é trabalhado. Mesmo assim, percebe-se que o motivo das flores está presente e, como foi mencionado anteriormente, a vela (ou sua ausência), de certo modo, pode ter sido invocada pela forma das flores, que se parecem com candelabros vazios, aspecto a que se deve seu nome popular, Eritrina-Candelabro. Nesta obra de Zerbini, os simbolismos dos motivos podem lembrar a efemeridade da vida, confrontando-a com a vaidade, e manifestando assim, a *ideia* da *Vanitas*.

Em *Untitled (Perfect Lovers)*, de Felix Gonzalez-Torres, os dois relógios, que podem ser, ao mesmo tempo, símbolos da passagem do tempo (e da consequente efemeridade da vida) e também símbolos da vaidade, confrontam a vaidade dos prazeres mundanos com a questão da transitoriedade da vida, fazendo com que a obra manifeste a *ideia* da *Vanitas*. Em *Blue Phase*, de Jac Leirner, a questão da vaidade pode ter sido trazida pelas cédulas de dinheiro, mas lhe falta o tratamento da mortalidade, o que a torna uma obra que não manifesta a *ideia* da *Vanitas*, sendo, assim, excluída do conjunto de obras onde se busca a relação com esta temática. Diferentemente de *Blue Phase*, na obra *Pulmão*, as questões da vaidade e da efemeridade da vida, incorporadas pelo motivo dos celofanes, tornam o tema da obra como um todo compatível com a *ideia* da *Vanitas* e colocam *Pulmão* entre as obras que se relacionam com a temática tradicional.

Em *Party Time*, de Damien Hirst, a relação com o tabagismo é diferente daquela de *Pulmão*, de Leirner, pois o cinzeiro gigante não alerta para os males do fumo, mas celebra o prazer trazido pelo cigarro. No momento em que os motivos de *Party Time* funcionam como um lembrete de morte, eles trabalham mesmo é como um lembrete de que a vida é passageira e, portanto, as vaidades ou as coisas prazerosas devem ser usufruídas, uma leitura positiva, epicurista, mas que também pode ser feita a respeito da *ideia* trazida pela *Vanitas* tradicional, confirmando a existência da relação deste trabalho com o tema. *Fear of the Death* é uma obra que, mesmo possuindo dois motivos que podem ter a mesma simbologia que seus correlatos na *Vanitas* tradicional (as moscas e o crânio), traz apenas as questões da transitoriedade e do mal, faltando-lhe o elemento que aborde a vaidade. Dessa maneira, *Fear of the Death* não trabalha a dualidade vaidade-efemeridade fundamental na *Vanitas*, ficando fora do nosso conjunto de “*Vanitas* contemporâneas”. Em *For the Love of God*, acreditamos que a *ideia* da *Vanitas* é

sim manifestada e, ainda contrariando Daydé (2010, p. 266, tradução nossa), que afirma que este é um “*memento mori* ao inverso que avisa que não vamos morrer, consideramos que esta obra é mesmo um exemplar de “*Vanitas* contemporânea”. A *ideia* desta “*Vanitas*” poderia ser: saibas tu que vais morrer e, assim como da tua vida e dos teus dentes, dos teus diamantes também tu há de te separar.

No jardim de plantas e flores mortas-vivas de Marc Quinn, chamado *Garden*, o artista consegue nos lembrar de que a única forma de nos mantermos belos para sempre é morrendo, antes que nosso corpo comece a envelhecer e decair (e obviamente sendo congelados no seu silicone líquido e para sempre mantidos dessa forma). Ou seja, o único meio de driblar a perda de uma de nossas vaidades, no caso, a beleza, seria morrendo, mas quem morre deixa de usufruir do prazer desta vaidade e novamente todo o processo de morte e congelamento não serve de nada. Assim, *Garden* só confirma que a morte, de qualquer maneira, separa-nos de nossas vaidades e, por isso, está no grupo de obras contemporâneas que se relacionam com a *Vanitas*.

Dos artistas que tiveram obras examinadas no capítulo anterior, Christian Boltanski foi o único que não teve nenhuma obra onde a relação com a *Vanitas* tenha sido percebida. Como a análise inicial mostrou, *Le Théâtre d’Ombres* teria uma aproximação maior com o tema da Dança Macabra e do *memento mori*, pois apenas a questão da efemeridade da vida é trabalhada, faltando algo que incorpore a questão da vaidade. Desse modo, *Le Théâtre d’Ombres* frustra nossa análise, que tentava encontrar o que da *Vanitas* tradicional resta nas obras ditas “*Vanitas* contemporâneas”, pois, apesar da presença de alguns motivos da *Vanitas*, como o crânio e o relógio, não foi encontrada a relação com a *ideia* da temática. Como em *Le Théâtre d’Ombres*, *Archive Dead Swiss* incorpora o lembrete de que a vida é breve, mas não traz nenhuma questão acerca das vaidades humanas, não manifestando, assim, a *ideia* da temática, que é o mínimo que foi determinado para afirmar que a obra tem relação com o tema. O que foi concluído a respeito das obras de Boltanski colocadas como “*Vanitas* contemporâneas” tanto pelo próprio artista como por John Ravenal (2000) e Anne-Marie Charbonneaux (2010) é que, mesmo trazendo alguns dos motivos do tema antigo talvez com o mesmo significado, elas falham como *Vanitas*. Talvez a concepção de *Vanitas* de Boltanski seja aquela mais indistinta, de que a *Vanitas* e o *memento mori* são a mesma coisa. Como foi

mencionado, *memento mori* e *Vanitas* são expressões que se confundiam e provavelmente ainda se confundam.

Essas obras de Boltanski fazem parte daquelas em que não encontramos uma ligação com a *ideia* e conseqüentemente com a temática da *Vanitas*. Neste caso, é o próprio artista quem não distingue (provavelmente) a *Vanitas* do *memento mori*, e, além disso, suas obras possuem motivos simbólicos que têm correlatos na temática tradicional, como, por exemplo, o esqueleto e o relógio, que acabam por reforçar sua aparente (em nossa opinião) ligação com a *Vanitas*. Ao escrever o texto sobre *Fear of the Death*, de Hirst, para o catálogo da exposição curada por Nitti, Emmanuel Daydé (2010, p. 266) afirma que a obra é o duplo putrefato de *For the Love of God*, obra que ele chama de *memento mori*. Talvez aqui novamente exista a indistinção entre as temáticas, ou, talvez, uma confusão, ocasionada pela presença do crânio e das moscas, motivos presentes na *Vanitas* tradicional que podem ter o mesmo simbolismo que aqueles do tema barroco. A obra de Jac Leirner *Blue Phase* foi considerada *Vanitas* por Ravenal (2000), curador da mostra *Vanitas: Meditations (...)*, e deve ter sido associada ao tema possivelmente por conta dos seus motivos artísticos, possíveis *atualizações* dos motivos das moedas da *Vanitas* tradicional e também por conta de estes motivos permitirem uma leitura semelhante àquela da *Vanitas*, ou seja, ambos podem ser símbolos da riqueza.

3.2 Como se caracterizam algumas “*Vanitas* contemporâneas”

Após a análise geral do conjunto de obras onde se considerou que existe a incorporação da *Vanitas* e depois de destacar quais das características iconográficas da *Vanitas* tradicional permanecem na “*Vanitas* contemporânea” (e como estes aspectos se mantêm), finalmente, contando com as características obtidas pelos dois exames anteriores, torna-se possível a aproximação de um resultado para nosso objetivo, que busca identificar como essas “*Vanitas* contemporâneas” se caracterizam formal, simbólica e tematicamente, buscando mostrar como podem ocorrer as incorporações do tema da *Vanitas* pela arte contemporânea.

3.2.1 Características formais

Formalmente, as obras que analisamos se diferenciam muito da *Vanitas* tradicional. Primeiramente pela linguagem, onde a pintura ainda tem espaço, mas convive com instalações e objetos; e esmo que estas pinturas possam ser uma *continuidade* na escolha da linguagem, ainda carregam pouquíssimas proximidades formais com o tema barroco: a técnica a óleo, na obra de Luiz Zerbini e nas duas pinturas de Nigel Cooke, e o tratamento pictórico semelhante ao dado às *Vanitas* tradicionais, também nas obras de Cooke. Em termos composicionais, a instalação de Quinn é a única obra onde foi observada certa proximidade com os arranjos da *Vanitas*. Já os motivos das obras contemporâneas, quando comparados com os motivos frequentes da *Vanitas* tradicional, são, na maioria das vezes, *novidades*. Contudo existem também algumas possíveis *continuidades*, como a vela, a coroa, a caveira, as flores, as moscas e as joias, três *atualizações* (relógios, cédulas de dinheiro e cigarros) e uma *aproximação* (candelabros/flores).

Os motivos que constaram em mais de uma obra foram as flores (em *Garden* e em *E aí Brother*) e o crânio (em *Catabolic Vanitas* e em *For the Love of God*), mas nem por isso podemos afirmar que são motivos comumente encontrados no nosso grupo de obras contemporâneas que trazem a *Vanitas*. O crânio, diferentemente de sua presença quase unânime nas *Vanitas* barrocas, não é um motivo indispensável nas obras atuais, que geralmente são minimalistas em relação à diversidade de motivos, sendo formadas, em grande parte dos casos, por dois ou três tipos de elementos, como pôde ser observado nas obras de Zerbini (um esqueleto e uma planta florida), Hirst (um molde de crânio, dentes naturais e diamantes), Gonzalez-Torres (dois relógios) e Leirner (um cubo de acrílico e celofanes). O que podemos afirmar sobre as obras atuais analisadas nesta pesquisa é que a representação dos motivos, muitas vezes, é substituída pela apresentação, ou seja, o objeto real substitui sua representação, e obviamente isso se deu nas obras que se tratam de objetos e instalações.

3.2.2 Características simbólicas

No segundo nível da análise iconográfica, o primeiro aspecto relativo às características simbólicas que observamos nas obras contemporâneas onde foi percebida a incorporação da *Vanitas* foi que, com a diminuição da quantidade de motivos, consequentemente restaram menos elementos para simbolizar as vaidades, a passagem do tempo e a efemeridade da vida. Ainda, notamos que alguns destes motivos, cujo significado pode estar em *conformidade* com as simbologias de algum dos elementos da *Vanitas*, também têm relação com gêneros ou temas análogos a esta, como a Dança Macabra e o Triunfo da Morte, como foi o caso do esqueleto em meio corpo da obra de Luiz Zerbini e da caveira coroada na pintura *Catabolic Vanitas*, de Nigel Cooke. Também foi constatado que alguns elementos que fazem parte destas obras não apareciam na *Vanitas* tradicional, mas são vistos nos trabalhos contemporâneos portando um possível simbolismo que pertencia a outros motivos da temática barroca, como é o caso das embalagens de cigarro e do cinzeiro das obras de Jac Leirner e Damien Hirst, que podem ser símbolos não- explícitos da transitoriedade da vida e também dos prazeres terrenos.

O que não foi encontrado foram os símbolos dos prazeres libidinais e da luxúria e os símbolos das ciências, das artes, das letras e humanidades. O que observamos repetidas vezes foram motivos que podem simbolizar a passagem do tempo e a transitoriedade da vida, que apareceram: nas formas do crânio e do esqueleto em *For the Love of God*, de Hirst; em *E aí Brother*, de Zerbini; e em *Catabolic Vanitas*, de Cooke; na forma de cabeças decepadas, tanto em *Catabolic (...)* como em *Smile for the Monkey Man*, novamente em Cooke; na forma do relógio em *Sem Título (Perfect Lovers)*, de Gonzalez-Torres; na forma das flores em *E aí Brother* e em *Garden*, de Quinn; e na figura da vela (ou sua ausência) novamente na pintura de Zerbini e em *Catabolic Vanitas*. Também consideramos como símbolos da efemeridade da vida os índices do tabagismo de *Party Time*, de Hirst, e de *Pulmão*, de Leirner, e finalmente toda a instalação *Garden*, de Quinn, como uma bolha de sabão que simboliza a fragilidade e a transitoriedade da vida. Também estiveram presentes possíveis símbolos da vaidade da fortuna e do poder: as joias em *For the Love of God*, e a coroa em *Catabolic Vanitas*. A vaidade da beleza foi contemplada por *Garden* e por *E aí Brother* na forma das flores, no crânio de diamantes de Hirst,

na forma das pedras preciosas e também nos penteados e acessórios, como chapéus e óculos escuros de *Catabolic Vanitas* e *Smile for the Monkey Man*. A única obra onde houve um motivo que poderia simbolizar o desejo pelo amor terreno foi *Sem Título (Perfect Lovers)*, de Gonzalez-Torres.

3.2.3 Características temáticas

As características temáticas abrangem a questão do tema das obras e também pertencem ao segundo nível da análise iconográfica. Dentre estas características, temos mais destacadamente: a multiplicidade de temas, que se manifesta tanto por gêneros ou temas análogos à *Vanitas*, como também por temas da contemporaneidade; a impossibilidade, na maioria das vezes, de afirmar se os artistas consideram estar desenvolvendo obras sobre o tema da *Vanitas*, ou que comportem esta leitura; e a mudança no apelo do tema. Estas três características são mais bem explicadas a seguir.

Como pôde ser percebido, o tema da *Vanitas* está, muitas vezes, em meio a uma multiplicidade de outros temas. Dos temas análogos à *Vanitas*, existe a presença da Dança Macabra, em Luiz Zerbini e do Triunfo da Morte, em *Catabolic Vanitas*, de Nigel Cooke. O *memento mori* faz parte de todas estas obras, visto que, como foi referido, toda *Vanitas* é uma forma de *memento mori*, pois, quando avisa que nossa vida é passageira, relembra, ao mesmo tempo, que a morte é certa. Além dos temas análogos à *Vanitas*, existe também uma referência ao Sublime, que foi observada nas duas pinturas de Nigel Cooke. Na maioria das obras analisadas, além das incorporações de temas de períodos recuados na história da arte, estão presentes outros temas, ou questões, que refletem a época atual e marcam uma face de sua contemporaneidade que vai além da apropriação da tradição. São algumas delas: a vida cotidiana, a realidade urbana, a arte, a cultura popular, a beleza, o consumo, o mercado de arte, o sistema das artes, o amor, a perda, a economia, o vício, a doença, a imagem etc. A intenção aqui é apenas destacar outros temas que já foram observados nas obras desses artistas e que são mais próprios da arte contemporânea, visando indicar que as relações com a *Vanitas* e

com outras temáticas de um passado distante da arte, apesar de pertinentes, não são a única leitura que pode ser feita.

Na obra de Nigel Cooke (Figuras 12 a 15), assim como o tema da *Vanitas* e das paisagens da época em que o Sublime era reverenciado, a cultura popular e a realidade urbana também estão presentes na iconografia dos filmes de terror populares, nos grafites pintados nos muros e nas ruínas e detritos que estão por toda parte e que refletem, segundo o artista, a realidade urbana de algumas grandes cidades e suas zonas sem lei, com construções precárias ou degradadas, frequentadas por drogados, sem-tetos, prostitutas, traficantes e todo tipo de ser humano marginal (GARRETT, 2004, n.p.). Estas outras temáticas trabalhadas pelo artista ajudam suas duas pinturas a trazer o tema da *Vanitas*, pois, como foi visto, suas paisagens distópicas evocam a ideia de que toda uma sociedade e suas vaidades foram levadas pela morte.

A aparente simplicidade dos dois relógios de *Sem Título (Perfect Lovers)* (Figura 18) torna-os capazes de misturar as questões da arte conceitual com a forma austera do minimalismo, somados a uma crítica ao sistema de arte que, segundo Elena Filipovic (2011, n.p.), funciona desestabilizando as certezas da obra de arte como fixa, do autor como o doador último da forma e da exposição como um local de olhar, mas não de tocar. Além destes tantos questionamentos, podemos afirmar que *Sem Título (Perfect Lovers)* incorpora as temáticas amor/amantes, perda, mortalidade, doença, ausência e renovação e que especificamente a questão amor/amantes, juntamente com a questão da mortalidade, é que são capazes de ligar a obra ao tema da *Vanitas*.

A questão do tabagismo suscitada por *Pulmão* (Figura 20), de Jac Leirner, e por *Party Time* (Figura 24), de Damien Hirst, acaba por trazer outras questões, como o consumo e o vício, fazendo-nos pensar como as modalidades socioeconômicas características do nosso estilo de vida colaboram para a criação e manutenção deste consumo (que leva quase sempre à dependência química, física e psicológica do cigarro ou outras drogas legalizadas). *Party Time* pode ser ainda associada ao trabalho de outros dois artistas que discutem, cada um ao seu modo, a problemática do objeto comum como arte: Claes Oldenburg, com seus objetos em grandes dimensões (principalmente a obra *Fagends Giant*, de 1967, um cinzeiro gigante cheio de pontas de cigarro na mesma proporção), e Duchamp e seus *ready-mades*, como *A Fonte*, de 1917, e *Roda de Bicicleta*, de 1919. *Pulmão* também traz o objeto banal

elevado ao *status* de obra artística, já que um dos principais materiais da obra é o celofane que envolve as carteiras de cigarro. Além disso, como foi visto anteriormente, a obra de Jac Leirner traz ainda influências construtivas e minimalistas que, neste trabalho, são denunciadas pelo rigor e pela simplicidade da forma.

Das seis obras em que a presença da *Vanitas* foi observada, *For the Love of God* (Figura 21) talvez seja a que mais evidencie a temática, certamente por conta da presença do crânio, que é o símbolo mais destacado da *Vanitas* e o que mais imediatamente a diferencia dos outros temas do gênero da natureza-morta. Contudo, esta obra incorpora outras problemáticas, e, dentre elas, a mais destacada é certamente a questão da relação artista/obra/mercado, tema este que atravessa toda a produção de Hirst. Trilhando o caminho aberto por Andy Warhol, Damien Hirst levou o conceito de reprodução e circulação massiva da arte a limites nunca antes vistos. Como já foi dito, *For the Love of God* é a mais cara já produzida, com o maior valor de venda alcançado até hoje na história, e sua multiplicação vai de serigrafias e pôsteres (que, quando assinados pelo artista, aumentam vertiginosamente de valor) a chaveiros, lápis, camisetas, livros e postais, todos vendidos em um *site* licenciado por Hirst. Na *Garden* (Figuras 29, 30 e 31), de Marc Quinn, a questão do tempo, além de compor o tema da *Vanitas*, pode atuar isoladamente, afinal suas flores estão mantidas em um presente perpétuo, pois, mesmo estando mortas, suas formas não se modificam. A problemática da dicotomia da imagem entre real e virtual também está presente e é um aspecto bastante relevante que foi inclusive destacado pelo próprio artista na entrevista dada a Rod Mengham (Capítulo 2, item 2.2.3, p. 75).

Sobre a questão da intenção do artista, tal como Kátia Canton afirmou que, na exposição *Natureza-Morta/Still Life*, não se sabia se os artistas reunidos se consideravam praticantes da natureza-morta, nesta pesquisa também não pudemos afirmar com certeza se todos os artistas cujas obras foram examinadas tinham a intenção de produzir obras que incorporassem o tema *Vanitas* nem se estes estão de acordo com as leituras que relacionam suas obras à temática. Dos artistas aqui reunidos, apenas Christian Boltanski afirma que seu tema é a *Vanitas*. Porém, o exame que foi feito das obras de Boltanski que estiveram tanto na mostra *C'est la Vie (...)* como na *Vanitas: Meditations (...)* revelou que os trabalhos se aproximam muito mais da Dança Macabra e do *memento mori*. Mesmo na sua obra intitulada

Vanitas, a relação com esses outros temas faz mais sentido do que com esta temática. Contudo, podemos supor (mas não afirmar com certeza) que, nas obras *Catabolic Vanitas*, de Nigel Cooke, e *E aí Brother*, de Luiz Zerbini, houve realmente uma intenção de incorporar a *Vanitas*. Na primeira, o fato de a *Vanitas* estar no título dado por Cooke e também o fato de o próprio artista declarar seu interesse pela história da pintura como uma fonte para a criação de suas telas, levam a crer que houve a intenção de se incorporar aspectos da *Vanitas*, apenas não sabemos quais características exatamente o artista buscou incorporar. Na segunda obra, é também através da declaração do artista de que seu interesse é voltado aos temas clássicos que podemos acreditar que houve uma intencionalidade em produzir uma pintura onde a questão da *Vanitas* estivesse incorporada.

Foi definido que a *ideia* da *Vanitas* era a oposição entre as vaidades mundanas e a transitoriedade da vida, não importando se a finalidade do tratamento desta questão tivesse um fim moralizante, como na *Vanitas* tradicional, ou mesmo qualquer outro fim. Dessa forma, não objetivávamos buscar os propósitos dessas obras ao confrontarem a vaidade à efemeridade da vida (inclusive, ao procurar as possíveis intenções por trás da oposição destas duas questões, entraríamos no campo na iconologia, o que ainda não é a intenção), mas, de qualquer forma, não pudemos deixar de notar certo apelo comum entre algumas das obras analisadas nesta pesquisa. Portanto este aspecto das obras é trazido neste momento, mesmo que de forma breve.

Ao longo da leitura dos trabalhos e das fontes bibliográficas, percebemos que, apesar de essas obras não terem a referência teológico-moral que era indispensável ao conceito das *Vanitas* do século XVII, existia principalmente a referência (que inclusive está de acordo com o pensamento de Charbonneau [2010, p. 10]) a questões que dizem respeito à dominação coletiva sofrida pela sociedade ocidental e capitalista, em que as próprias vítimas do sistema econômico-social, através do consumo, frequentemente excessivo, contribuem para que este subjugo continue se fortalecendo cada vez mais. Geralmente essa referência se configurava em um posicionamento em tom de crítica ou denúncia, usando da ironia ou do sarcasmo para expor a questão; no entanto, em nossa opinião, alguns trabalhos faziam uma constatação neutra da existência desse quadro.

Quando há uma crítica ou denúncia, de certa forma, podemos pensar na existência de uma ligação com a censura que a *Vanitas* fazia ao consumo

exagerado, fruto do sistema econômico em formação na época. No entanto, diferentemente da época da *Vanitas*, a crítica das obras de hoje não tem um fim religioso e/ou moralizante, mas tenta mostrar, sem deixar a moral completamente de lado, que nosso sistema econômico-social, criador da sociedade do consumo, não vai levar-nos para longe de Deus, como tentava alertar a *Vanitas* tradicional, mas sim encaminhar-nos a ser uma sociedade subjugada e manipulável pelos que comandam este sistema, já que nos tornamos dependentes das mercadorias produzidas por ele.

Anne-Marie Charbonneaux (2010) dá exemplos de obras que considera como “*Vanitas* contemporâneas” que acabam por fazer referência a essa dominação econômico-social que ela acredita que nossa sociedade venha sofrendo. Entre outros trabalhos, destaca *You Want What You Have* (2004), de Claude Closky, e o projeto *H.U.M.A.N.W.O.R.L.D.*, de Guillaume Paris. *You Want What You Have* (2004) [Figura 39] constitui-se em uma filmagem de uma sala com dois painéis de vídeo que mostram frases como: “Você quer tempo” e “Você tem um Rolex Oyster Perpetual”. Marcando o início da filmagem, há um homem de costas entre esses dois painéis que dizem: “Você quer um poder excepcional de compra” e “Você tem um cartão de crédito Visa Platinum”. Para Charbonneaux (2010, p. 10, tradução nossa), este homem que se aventura no desfile de seus desejos é enfrentado por um “vídeo-cenário que manifesta a força motriz de um sistema social”.

Charbonneaux indica também o projeto *H.U.M.A.N.W.O.R.L.D.*, do artista francês Guillaume Paris, que se interessa pelas embalagens de produtos que apresentam a imagem de um rosto humano que tem a intenção de criar uma identificação com o consumidor potencial (e, assim, vender a mercadoria). De acordo com Lambotte (2010, p. 40, tradução nossa), o projeto pluridisciplinar *H.U.M.A.N.W.O.R.L.D.* (Holistic and Utopian Multinational Alliance for New World Order and Reserch in Living and Dying) é uma obra que traz produtos “re-humanizados” que “falam” e que possuem uma “vida”. Assim, por exemplo, *Whitering I* (1998) [Figura 40] é um vídeo-objeto constituído por um monitor que produz permanentemente a imagem de uma embalagem de iogurte (que data de 1992), onde a figura de uma mulher que compõe o projeto gráfico conta sua história e a relação que ela tem com a sua fotografia, até que uma mancha de mofo vindo do canto superior da embalagem comece a cobrir sua imagem.

Estas duas obras mostram o interesse dos artistas em destacar a sedução

que exercem os objetos de consumo, terminando por evidenciar como as ações e opiniões do homem contemporâneo podem ser influenciadas através da publicidade que cria esta sedução, tornando-o dominável e manipulável pelos interessados em promover esse consumo.

Nas obras analisadas, também pudemos constatar essa possível nova referência, talvez não de forma tão evidente como as obras de Closky e Paris, mas os motivos artísticos das obras de Nigel Cooke, Marc Quinn, Damien Hirst e Jac Leirner, nos enviam à questão do consumo de itens como beleza, prazer e *status*.

A busca pela beleza, pelo prazer e pelo *status* a todo custo e pelo máximo de tempo possível são as marcas da sociedade de consumo. Estes itens abstratos são todos encontrados também na forma de mercadoria, geralmente consumidos em exagero, pois esta mesma sociedade, seu sistema econômico, sua mídia e sua publicidade impelem a consumir excessiva e continuamente e tornam este consumo uma obrigação, quando não um vício.

Em *Catabolic Vanitas* e *Smile for the Monkey Man*, de Nigel Cooke, a vaidade da beleza está presente nas cabeças avulsas, mas bem penteadas de *Catabolic (...)* e nos óculos escuros e chapéu de caubói dos decapitados de *Smile (...)*. Nestes mundos arruinados, não se sabe ao certo o que causou essa devastação, tudo foi destruído, inclusive a beleza. Todavia, entre outras possibilidades de leitura, pode-se imaginar que esse seja o cenário de uma guerra civil onde a sociedade desistiu da busca por satisfazer seus impulsos de consumo e decidiu se voltar contra o sistema dominador.

Já a caveira de diamantes de Hirst e a instalação *Garden*, de Quinn, são, entre outras coisas, ícones da busca pela beleza eterna. Em *Garden*, as flores estão na verdade mortas, e apenas mantêm um *status* de objeto belo, lembrando a busca sem fim pela manutenção da beleza que marca nossa sociedade; em *For the Love of God*, a beleza é real, mas, como em *Garden*, também tem a morte por trás. Esta obra de Hirst ainda traz a questão do *status* conferido tanto ao objeto de arte em si como ao seu comprador, que adquiriu a obra mais cara da história. Em tal trabalho, a crítica à dominação da sociedade de consumo pode ser vista em um tom de sarcasmo, pois mesmo seu título, segundo o próprio artista (HIRST, 2010, n.p., tradução nossa), traz a ironia da expressão “pelo amor de Deus”, que significa que fazemos algo pelo amor que temos por Deus, mas também é aquela exclamação dita quando alguém faz algo de errado ou faz algo que não se consegue entender a

razão. No caso de *For the Love of God*, a frase poderia ser: “Pelo amor de Deus, porque você cravejou uma caveira com diamantes?” ou “Pelo amor de Deus, quem compraria uma caveira de diamantes?” Claro que, pela lógica da nossa sociedade de consumo, a resposta da segunda pergunta é óbvia: se pudessem, todos a comprariam, pois sentem que necessitam tê-la, e essa obrigação da posse não vem propriamente da obra, mas da possibilidade que ela dá de ser consumida massivamente por ter sido multiplicada em milhares de outros objetos²⁸ e também porque a mídia faz parecê-la mais bela, mais importante e mais interessante do que ela realmente possa ser.

É possível pensar que estas obras abordam, entre outras questões, aquela do consumo da beleza, do prazer e do *status*: pois o homem de hoje busca o corpo perfeito, a beleza “eterna”, e, para isso, compra todo tipo de produto e tratamento que prometa ser a nova fonte da juventude; ele também busca o prazer constante nas “pílulas da felicidade” e noutras drogas, como cigarros e bebidas (e acaba dependente da felicidade artificial); o *status*, mais do que a riqueza e o poder propriamente ditos, define “quem é esse homem”, pois parecer rico ou influente é até mais importante do que realmente ser. Esses três mercadorias, três vaidades, que também eram simbolizadas pela *Vanitas* tradicional, seduzem muito mais o homem contemporâneo ocidental, pois nos dias de hoje, estas e outras vaidades são promovidas e desejadas a ponto de tornar este homem dependente da eterna busca por elas e dominado pelos que produzem esses bens. Muito diferente daquele homem, objeto da *Vanitas* barroca, que não deveria sucumbir a essas vaidades, sinônimos de pecado, sob pena de arder eternamente nas chamas do inferno.

Neste capítulo obtivemos os dados sobre a caracterização formal, simbólica e temática do nosso grupo de “*Vanitas* contemporâneas”, destacando quais destas características provêm do tema tradicional. Apesar de os aspectos identificados variarem bastante de obra para obra, eles apresentaram diversos pontos em comum, o que pode lhes dar a possibilidade de funcionar como exemplo da incorporação da *Vanitas* pela arte contemporânea.

²⁸ *For the Love of God* é uma das obras do artista que mais rendeu subprodutos, ou seja, objetos utilitários e decorativos, que vão de pôsteres a camisetas, chaveiros e broches. No entanto os preços populares desses produtos (que são vendidos em um *site* na Internet em meio às obras de arte propriamente ditas) na verdade acabam criando apenas um desejo quase incontrollável de consumo, o que possivelmente não deixa de fazer parte da intenção do artista, já que a realização de seus trabalhos segue o método da produção em escala (a grande maioria das obras do artista é realizada por assistentes e posteriormente assinada por ele) com posterior divulgação maciça feita por uma rede de marketing.

Imagens III – Figuras 33 a 40



Figura 33
David Bailly
Auto-retrato com Símbolos da Vaidade, 1651.
Óleo sobre madeira, 89,5 x 122 cm.
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden – Holanda.



Figura 34
Esqueleto de um Bispo sobre seu Catafalco, Século XVI.
Alemanha.
25 x 62 cm.
Academia Carrara, Bérgamo – Itália.



Figura 35
Philippe Champaigne
Vanitas Natureza-Morta com Tulipa e Ampulheta. Metade do século XVII.
Museu de Tessé, Le Mans - França.



Figura 36
Antonio de Pereda
O Sonho do Cavaleiro, 1608-1678.
Óleo sobre madeira, 152 x 217 cm.
Real Academia de São Fernando, Madri – Espanha.



Figura 37
 Otto Dix
 Triunfo da Morte, 1934.
 Museu de Arte de Stuttgart. Stuttgart – Alemanha.



Figura 38
 Paolo Picciati
 Triunfo da Morte, (detalhe). Século XV.
 Parede externa da Igreja da Disciplina, Clusone – Itália.



Figura 39
 Claude Closky
 You Want What You Have, 2004.
 Vídeo-instalação, dois monitores de plasma, dimensões variáveis.



Figura 40
 Guillaume Paris
 Whitering I, 1998.
 Monitor de vídeo colocado sob pedestal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, esta pesquisa trouxe um histórico do tema da *Vanitas*, que incluiu seus antecedentes, os temas e os gêneros análogos a ela, a história do seu surgimento como um tema da natureza-morta e seu reaparecimento na arte moderna, nas obras de alguns artistas. O estudo também buscou destacar quais são os objetos comumente representados pela *Vanitas*, o que estes significam e também qual era a intenção por trás das obras desta temática. Apresentar este histórico que contemplava do que a *Vanitas* se tratava, como surgiu e como se configurava, serviu para que depois as obras contemporâneas que lhes foram relacionadas pudessem ser comparadas a ela. Ainda inicialmente, para que a “*Vanitas* contemporânea” fosse introduzida ao leitor, falamos sobre um possível retorno do tema na arte contemporânea e também sobre a tendência deste período em tentar se apropriar do passado, o que pôde explicar, em parte, a ocorrência desta “volta da *Vanitas*” em exposições e publicações de arte contemporânea, como as que foram trazidas no decorrer da pesquisa.

Na segunda parte do estudo, definimos o objetivo principal, que era identificar como um pequeno conjunto retirado da *série* de obras contemporâneas que foram chamadas de “*Vanitas* contemporâneas” se caracterizava em termos formais, simbólicos e temáticos. A intenção era que este grupo servisse de exemplo de como podem ocorrer, na prática, ou seja, nas obras de arte propriamente ditas, as incorporações do tema da *Vanitas* pela arte contemporânea, evidenciando como a arte de hoje pode se apropriar da tradição. Neste ponto do estudo, também foram definidos o método de leitura das obras, a metodologia e também os critérios para a escolha dos trabalhos a serem analisados.

A análise das obras foi composta por duas leituras. A primeira buscou uma análise iconográfica geral de cada uma das obras, que foram divididas nas três linguagens que mais vezes foram encontradas: a pintura, a instalação e o objeto-arte. Neste momento, destacamos também a relação que cada trabalho tinha, em geral, com o tema da *Vanitas*. Para esta primeira análise, serviram de base não

apenas a nossa opinião, mas também informações advindas de leituras feitas por críticos, historiadores e curadores, além de entrevistas concedidas pelos artistas. A segunda leitura priorizou comparar as características de cada uma das “*Vanitas* contemporâneas” com as características que marcam o tema tradicional, a fim de destacar quais aspectos das obras contemporâneas poderiam vir da temática antiga e em qual relação se encontravam essas características dos trabalhos atuais com aquelas da temática tradicional.

Essas duas leituras serviram para que conhecêssemos melhor a ligação que nosso grupo de obras tinha com a *Vanitas*, pois forneceram um panorama amplo dos trabalhos, permitindo que o objetivo da pesquisa fosse alcançado. A primeira leitura trouxe uma visão geral de cada obra, e a segunda comparou as características de cada uma delas com os aspectos que marcam a *Vanitas* tradicional. Isso serviu para que, no último momento, os dados obtidos pudessem ser sintetizados, e as características dessas obras, observadas como um conjunto, possibilitando identificar como esse grupo se configura formal, simbólica e tematicamente.

Assim, temos que formalmente todos os trabalhos analisados se distanciam muito da temática tradicional, e, mesmo quando a linguagem escolhida é a pintura, (que convive com o objeto e a instalação), a proximidade com o tema barroco é mínima. Os motivos artísticos dessas obras contemporâneas, além de aparecerem, na maioria dos casos, em número reduzido, geralmente são diferentes (*novidades*) daqueles da *Vanitas* tradicional. No entanto ainda existem alguns que foram considerados como permanências (*continuidades* e *atualizações*). Dos motivos presentes na *Vanitas* tradicional que também estão nas obras atuais, constam, em maior número de vezes, as flores e o crânio. Este crânio, mesmo sendo praticamente onipresente no tema barroco, não se mostrou um motivo constante na totalidade das obras contemporâneas. Outra característica encontrada na maioria dos trabalhos é a substituição da representação de motivos pela apresentação dos mesmos.

No nível simbólico, constatamos que a redução na quantidade de motivos levou à conseqüente diminuição de possíveis símbolos da vaidade, da efemeridade da vida e da passagem do tempo. Também percebemos que um mesmo motivo pode ter uma simbologia ligada à *Vanitas* e também a outros temas tradicionais. A passagem do tempo e a transitoriedade da vida foram os significados que mais

puderam ser atribuídos aos motivos presentes nas obras, e, por vezes, estes significados foram detectados em alguns elementos que, em nossa opinião, podem se configurar como símbolos não-explicítos, pois agregaram o significado de algum outro motivo da *Vanitas*. Os motivos presentes puderam simbolizar as vaidades da fortuna, do poder, da beleza e do amor terreno. Não foi encontrado nenhum motivo que pudesse simbolizar os prazeres libidinais, a luxúria, as ciências, as artes, as letras e as humanidades.

Tematicamente, observamos que a multiplicidade de temas caracteriza essas obras e se manifesta tanto por temas tradicionais como também por temas da contemporaneidade, tal como a vida cotidiana, a realidade urbana, a arte, a cultura popular, a beleza, o consumo, o mercado de arte, o sistema das artes, o amor, a perda, a economia, o vício, a doença, a imagem. Também observamos como uma característica que pôde ser aplicada à quase totalidade desse grupo de obras, a falta da afirmação, por parte do artista, a respeito de sua intenção ou, ao menos, de sua aceitação de relacionar sua obra com o tema da *Vanitas*. Por último, percebemos, em determinadas obras, uma mudança no propósito do tema, da referência teológico-moral para a crítica à dominação coletiva sofrida pela sociedade ocidental capitalista, ligada principalmente à busca pela beleza, pelo prazer e pelo *status*, o que, apesar de não fazer parte do objetivo inicial, foi um aspecto que não pudemos deixar de notar.

Abordamos aqui também os *modos* como podem ocorrer as incorporações da *Vanitas*. O termo “modo” foi usado no plural, pois, como era esperado, não foi possível definir uma única maneira de trazer a *Vanitas* à contemporaneidade, já que cada trabalho se tornava uma obra contemporânea que traz o tema da *Vanitas* de maneiras distintas do outro. Porém, apesar de não ser possível afirmar que o grupo de obras analisadas tem uma forma igual para incorporar o tema da *Vanitas*, podemos afirmar que existem duas características marcantes que se aplicam a todas elas (e que provavelmente se aplicariam a qualquer outra a ser analisada): a grande distância formal do tema tradicional e a presença de diversos temas.

Este último aspecto, que se trata da presença de outros temas junto ao da *Vanitas*, levou-nos à decisão de colocar o termo “*Vanitas* contemporâneas” entre aspas, ou, ao se mencionar as obras analisadas, usar as expressões “obras que incorporam a *Vanitas*” ou “obras que trazem”, “que se ligam”, “que se relacionam com esse tema” etc. Isto ocorreu, pois achamos que “*Vanitas* contemporânea” é um

termo muito definitivo para obras que tratam de diversas questões além daquelas da *Vanitas* e também porque, para nós, algumas nem tratam do tema. Claro que, para ser possível inferir o que essas obras contemporâneas guardavam de características do tema tradicional, havíamos de imaginá-las como *Vanitas* mesmo, só assim teríamos como determinar quais características da *Vanitas* essas obras podiam ter e quais não podiam.

Talvez em algumas obras onde o tema da *Vanitas* é mais evidente (por conta dos motivos escolhidos, ou pelo título, ou porque o artista diga que o tema do trabalho é a *Vanitas*), o termo “*Vanitas* contemporânea” fosse mais pertinente. Seria o caso de *Catabolic Vanitas*, de Nigel Cooke (por conta do título); de *For the Love of God*, de Damien Hirst; e de *E aí Brother*, de Luis Zerbini (pelo crânio e pelo esqueleto, que são os motivos mais rapidamente associados à *Vanitas*). No entanto, não podemos afirmar que estas obras são “mais *Vanitas*” do que as outras apenas por seu título ou porque algum motivo é mais conhecido como pertencente à iconografia do tema tradicional. Todas as obras em que encontramos a *ideia* da *Vanitas* foram consideradas “*Vanitas* contemporâneas”, mas com aspas, para retirar o sentido literal que este termo poderia ter, pois, em nossa opinião, não é possível que uma obra seja uma *Vanitas* contemporânea, sem aspas, pois o tema da *Vanitas* vai estar sempre incorporado a outros temas, o que é característica da polissemia das obras contemporâneas. Assim, as obras analisadas não são, em nossa opinião, propriamente *Vanitas*, mas sim obras que trazem, que incorporam esta temática. Podemos mesmo afirmar que outra característica das obras que foram analisadas, retirando-se as que ficaram de fora do grupo de “*Vanitas* contemporâneas”, é que, se elas não mostraram uma aproximação formal, simbólica e temática, ao mesmo tempo, apresentaram uma ligação ao menos simbólica e temática. Isto porque, quando algum de seus motivos pôde simbolizar a vaidade e a efemeridade da vida, e fornecer, assim, a *ideia* da *Vanitas*, conseqüentemente permitiu à obra que incorporasse o tema da *Vanitas* (já que foi definido que, quando uma obra trouxesse a *ideia* do tema, ela automaticamente traria junto o tema).

O que podemos concluir a respeito de nossa investigação é que esse grupo de obras em que identificamos sua caracterização formal, simbólica e temática serviu como exemplo de como podem ocorrer as incorporações de um tema tradicional por obras contemporâneas e, mais ainda, de como podem ocorrer as incorporações do tema da *Vanitas* em obras da arte atual. Supomos também que, se

tivesse sido possível analisar todas as obras que já foram chamadas de *Vanitas* contemporâneas, talvez a configuração de todos esses exemplares não fosse tão distinta daquela do nosso grupo, ou seja, que novamente, nessas outras obras, a *Vanitas* estivesse em meio a outras questões, que os motivos pudessem ser, ora os mesmos, ora aproximados e ora completamente distintos, que o artista não incorporasse conscientemente a *Vanitas* à obra, que haveriam símbolos não explícitos, entre outras características que foram por nós identificadas, funcionando daí (certamente no nível das possibilidades inverificáveis) como um modelo, em vez de ser apenas um exemplo.

Como foi explicitado em nosso estudo, existe contemporaneamente uma tendência da arte de retornar à tradição, e isto, de certo modo, explicaria por que não falamos (nestas duas últimas décadas) apenas em obras sobre o tema da morte, do tempo e da vaidade, mas sim no tradicional tema da *Vanitas*. No entanto, uma questão que nos inquietava bastante durante a pesquisa (e que, na verdade, foi nosso primeiro questionamento) é por que a *ideia* da *Vanitas* retornou principalmente na primeira década do século XXI. No entanto, no momento atual, pensamos não exatamente por que a *Vanitas* “retornou”, mas sim por que os temas da morte, da passagem do tempo e das vaidades, isolada ou conjuntamente, foram tão abordados nesta virada de século (o que a simples tendência da arte contemporânea de retornar à tradição não explica, pois, antes de essas obras serem ou não *Vanitas* que “retornam” à contemporaneidade, elas tratam de questões sobre a passagem do tempo e a efemeridade da vida e, por vezes, incluem questões sobre as vaidades humanas, o que pode ser sintoma de algo que vem de fora da arte).

Existem algumas possibilidades de entender esse “retorno”, como, por exemplo, o fato da proliferação de crânios nos domínios da moda, da publicidade e da cultura de massa como um todo (ocorrida à mesma época das “*Vanitas* contemporâneas”), que nos leva a pensar se esse “regresso” se reflete na arte ou se a arte é que é refletida por ela; ou se a mudança na forma da exposição da morte nos dias de hoje, que a banaliza e superexpõe através de filmes, séries de televisão e jogos eletrônicos extremamente violentos, pode ter sido um dos motivos do “retorno” da *Vanitas*²⁹. John Ravenal (2000) sugere também outra possibilidade

²⁹ A inclusão no texto, da questão da mudança na forma da exposição da morte como um dos possíveis motivos para o “regresso” da *Vanitas*, foi uma sugestão da professora Ana Maria Albani de Carvalho, membro da banca, durante o processo de avaliação final.

quando argumenta sobre os possíveis motivos para a abundância de “*Vanitas* contemporâneas” (que, para o curador, tratam-se apenas da lamentação sobre vida e morte), as quais, Ravenal acredita, ressurgem na virada do milênio por conta dos conflitos da época, como as guerras e o aumento da desigualdade social e dos problemas ambientais. Patrizia Nitti (2010) também expõe sua opinião sobre a disseminação de crânios e esqueletos, afirmando que é apenas uma questão de moda e que estes crânios representam a dissolução espiritual da civilização atual.

Essas e outras questões talvez possam explicar o porquê da grande quantidade de obras sobre a efemeridade da vida e/ou sobre as vaidades que apareceram nas últimas décadas, mas somente um estudo mais aprofundado poderia responder a esta questão de forma mais ampla e bem embasada. Talvez a iconologia fosse um método que nos auxiliasse a chegar a um resultado, permitindo-nos compreender essas obras como sintomas do período histórico em que surgiram. Este poderia ser o tema de uma pesquisa futura, que complementaria a etapa já realizada e onde não apenas se compreenderia o porquê da presença da *Vanitas* em obras contemporâneas, mas algo que vem antes da relação dessas obras atuais com essa temática, que é sua relação com o tempo e a morte e, em alguns casos, também com as vaidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENNETT-CARPENTER, Benjamin. **Moving *memento mori* pictures:** documentary, mortality, and transformation in three films. 2008. 240 f. Dissertação (PhD em Religião e Cultura)–Catholic University of America, Washington D.C., 2008.
- BOIS, Yves-Alain. **Matisse e Picasso.** São Paulo: Melhoramentos, 1999.
- BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (Ed.). **A morte na Idade Média.** São Paulo: Edusp, 1996.
- CANTON, Kátia. **Natureza-morta/still life.** São Paulo: MAC USP/Sesi, 2004.
- CATTANI, Icleia. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2002. p. 35-50.
- CHARBONNEAUX, Anne-Marie. **Les vanités dans l'art contemporain.** Paris: Flammarion, 2010.
- DANTO, Arthur. **El abuso de la belleza:** la estética y el concepto del arte. Barcelona: Paidós Estética 37, 2005.
- DAYDÉ, Emmanuel. Damien Hirst. In: NITTI, Patrizia. **C'est la vie!** Vanités de Pompéi a Damien Hirst. Paris: Flammarion, 2010. p. 266-269.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- FABBRINI, Renato do Nascimento. **A arte depois das vanguardas.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2002a.
- GALLAGHER, Ann. **Still life/natureza-morta.** Londres: British Council, 2004.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. Les Vanités secondes. In: CHARBONNEAUX, Anne-Marie. **Les vanités dans l'art contemporain.** Paris: Flammarion, 2010. p. 52-87.

GRENIER, Catherine. Les Vanités comiques. In: CHARBONNEAUX, Anne-Marie. **Les vanités dans l'art contemporain**. Paris: Flammarion, 2010. p. 88-132.

GROOTEMBOER, Hanneke. **The rhetoric of perspective**: realism and illusionism in seventeenth-century Dutch still-life paintings. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1989.

HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Traduzido da 2. ed. alemã de 1793. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**. São Paulo: Edusp, 1998.

KOOZIN, Kristine. **The vanitas still life of Harmen Steenwyck**: metaphoric realism. Lampeter: Mellen Press, 1990. v. 1. (Renaissance Studies)

LAMBOTTE, Marie-Claude. Les Vanités dans l'art contemporain: une introduction. In: CHARBONNEAUX, Anne-Marie. **Les vanités dans l'art contemporain**. Paris: Flammarion, 2010.

NITTI, Patrizia. **C'est la vie!** Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Paris: Flammarion, 2010a.

_____. **C'est la vie!** Vanités de Caravage à Damien Hirst. Dossier de presse (release de imprensa). Paris, 2010b.

OLIVA, Acchile Bonito; ECCHER, Danilo. **MACRo**: Marc Quinn. Museu de Arte Contemporânea de Roma, 22 de junho a 30 de setembro de 2006 (Roma, Itália). Milão: Electa, 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos em iconologia**: temas humanísticos da arte do renascimento. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. **Significado nas artes visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

QUIN, Elisabeth. **Le livre dès vanités**. Paris: Editions du Regard, 2008.

RAVENAL, John. **Vanitas**: meditations on life and death in contemporary art. Charlottesville: University of Virginia Press, 2000.

RÉAU, Louis. **Iconografía del arte cristiano**. Barcelona: Ediciones Del Serbal, 1996. Tomo 1. v. 2.

ROSENTHAL, Norman et al. **Sensation**: young british artists from Saatchi Collection. Royal Academy of Arts, 18 de setembro a 28 de dezembro de 1997. (Londres-Inglaterra). Londres: Thames & Hudson, 1998.

SCHNEIDER, Norbert. **Natureza-morta**. Colônia: Taschen, 2009.

SCHUB, Judith. Paul Cézanne. In: NITTI, Patrizia. **C'est la vie!** Vanités de Pompéi à Damien Hirst. Paris: Flammarion, 2010. p. 94-95.

_____; Bordeaux-Groult, Liselotte. Pablo Picasso. NITTI, Patrizia. **C'est la vie!** Vanites de Pompéi a Damien Hirst. Paris: Flammarion, 2010. p. 110-111.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **Epicuro**: o filósofo da alegria. 4. ed. Porto Alegre: Ed. da PUC-RS, 2010.

Exposições:

GALLAGHER, Ann; CANTON, Kátia. **Still Life/Natureza-Morta**. Galeria de arte do SESI: 2004. (São Paulo, Brasil; de 20 de nov. 2004 a 27 de fev. 2005: Museu de Arte Contemporânea de Niterói. (Niterói-RJ, Brasil).

NITTI, Patrizia. **C'est la Vie!** Vanités de Caravagge à Damien Hirst. De 3 de fev. a 28 de jun., 2010: Musée Maillol (Paris, França).

RAVENAL, John. **Vanitas**: meditations on life and death in contemporary art. De 29 de mar. a 18 jun., 2000: Museum of Fine Arts (Richmond-Va, Estados Unidos).

Web:

BELTING, Hans. Image, medium, body: a new approach to iconology. **Critical Inquiry**, University of Chicago, n. 31, 2005. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/20314486/belting-2005-image-medium-body-a-new-approach-to-iconology-critical-inquiry>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

BENEDICTO, Jozias. **Outra vanitas (sem drama...)**. 2008. Disponível em: <<http://joziasbenedicto.blogspot.com/2008/12/outra-vanitas-sem-drama.html>>. Acesso em: 2 jan. 2012.

BRANDÃO, Antonio Jackson de Souza. **O gênero emblemático**. 2009. Disponível em: <<http://jackbran.blogspot.com/2009/11/o-genero-emblematico.html>>. Acesso em: 20 out. 2010.

BRETT, Guy. A bill of wrongs. **ARS**, São Paulo, v. 7, n.13, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202009000100007&script=sci_arttext>. Acesso em: 23 nov. 2011.

CALHEIROS, Luís. **Entradas para um dicionário de estética**. 2007. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millennium/pers13_4.htm>. Acesso em: 25 set. 2010.

CHRISTIAN Boltanski: “*Vanitas*”. **Salzburg Art Project**, 2009. Disponível em: <<http://www.stiftungkunst.de/index.php?id=52&L=1>>. Acesso em: 23 set. 2011.

DIAS, Otávio. **O crânio dá o seu recado em exposição de arte em Paris**. 2010. Disponível em: <<http://blogdofavre.ig.com.br/2010/03/o-cranio-da-o-seu-recado-em-exposicao-de-arte-em-paris/>>. Acesso em: 20 fev. 2011.

ECLESIASTES 1:2. **Bíblia On-Line**. Disponível em: <http://www.bibliaon.com/eclesiastes_1/>. Acesso em: 5 jul. 2010.

ECLESIASTES 3. **Bíblia On-Line**. Disponível em: <http://www.bibliaon.com/eclesiastes_3/>. Acesso em: 20 fev. 2012.

FILIPOVIC, Elena. **Felix Gonzalez-Torres**: specific objects without specific form. De 29 de jan. a 25 de abr. de 2011. MMK: Museum für Moderne Kunst Frankfurt. (*Release de imprensa*). Disponível em: <http://www.mmk-frankfurt.de/en/ausstellung/current-exhibitions/exhibition-details/exhibition_uid/2603/>. Acesso em: 5 jan. 2012.

FUCHS, Rudi. **Damien Hirst: For the love of God**. De 2 de jun. a 6 de jul. de 2007. White Cube Gallery, Londres, Inglaterra (Texto para a exposição *Beyond Belief*). Disponível em: <https://www.othercriteria.com/browse/all/projects/for_the_love_of_god_project/>. Acesso em: 25 out. 2011.

GARRETT, Craig. Mud in a Vehicle. **Revista Flash Art**, n. 236, maio/jun. 2004. Disponível em: <<http://www.papercoffin.com/writing/articles/cooke.html>>. Acesso em: 23 nov. 2011.

HANNUD, Giancarlo. **Aby Warburg**. 2008. Disponível em: <<http://www.28bienalsaopaulo.org.br/artigo/aby-warburg>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

HIRST, Damien. Conversations: Damien Hirst. **Revista Idler**, 10 jul. 1995. Disponível em: <<http://idler.co.uk/conversations/damien-hirst/>>. Acesso em: 5 dez. 2011.

HIRST, Damien. Damien Hirst: “a arte não devia ter medo do dinheiro”. Entrevista de Damien Hirst a Ricardo Figueira. **Euronews**, 23 dez. 2010. Disponível em: <<http://pt.euronews.net/2010/12/23/damien-hirst-a-arte-nao-devia-ter-medo-do-dinheiro/>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

HORLOCK, Mary. Nigel Cooke. **Revista Art Now**, 7 de fev. a 28 de mar. de 2004. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/artnow/nigelcooke/default.shtm>>. Acesso em: 12 mar. 2011.

MEMENTO mori. **Glossário da Tate Collection**. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=162>>. Acesso em: 8 fev. 2011.

MOURA, Rodrigo. O mundo assinado por Jac Leirner. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 14 fev. 2002. Disponível: <http://www.aaafaap.org.br/netmail/art_83.htm>. Acesso em: 11 jul. 2011.

PEREIRA, Olavo S. **Belzebu**, origem da palavra. Disponível em: <<http://www.verdadesbiblicas.com.br/estudos/40-belzebu>>. Acesso em: 23 dez. 2012.

ROSEN, Andrea. **Nigel Cooke**. De 8 de abr. a 15 de mai. de 2004. Andrea Rosen Gallery (*Release* de imprensa). Disponível em: <http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/2004_4_nigel-cooke/>. Acesso em: 20 ago. 2011.

SALOMÃO, Gilberto. **Guerra dos Trinta Anos**: conflito entre católicos e protestantes marcou Europa de 1618 a 1648. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/historia/guerra-dos-30-anos.jhtm>>. Acesso em: 12 jan. 2011.

SEYMOUR, Benedict. When worlds collide. **Revista Frieze**, mar. 2002. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/print_article/when_worlds_collide/>. Acesso em: 12 jul. 2011.

SUBLIME: definição. **Enciclopédia Itaú cultural**: artes visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3655&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8>. Acesso em: 11 dez. 2011.

SCHWABSKY, Barry. Nigel Cooke: Modern Art - London - Brief Article. **Revista ArtForum**, maio 2002. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_40/ai_86647214/>. Acesso em: 12 jul. 2011.

SLIZINSKA, Milada. **Christian Boltanski**. De 4 de set. a 11 de nov. de 2001. The Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsóvia, Polônia (*Release* de imprensa). Disponível em: <http://csw.art.pl/new/2001/boltanski_e.html>. Acesso em: 10 jul. 2011.