



O MIMETISMO ANIMAL E A PRODUÇÃO ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: ESTRATÉGIAS DE ASSIMILAÇÃO, INSERÇÃO E CIRCULAÇÃO EM AMBIENTES NÃO INSTITUCIONAIS.

Ruth Moreira de Sousa Regiani. UnB/UFRGS

RESUMO: Este artigo busca estabelecer relações entre as estratégias de assimilação ao ambiente que estão presentes no mimetismo animal e produções artísticas contemporâneas que envolvem a inserção da obra em circuitos não institucionais, assimilando-se a estruturas tomadas do cotidiano ou do sistema comercial. No que tange à produção artística, analisa-se o mimetismo não apenas em sua funcionalidade utilitária, mas também e sobretudo como uma função estética, sem abdicar de sua potência crítica ao colocar em questão uma teia de relações que envolve não só a obra, mas também estruturas, formas de inserção e pertencimento.

Palavras-chave: Mimetismo. Inserção. Circulação, Estratégia. Arte contemporânea.

ABSTRACT: *This article seeks to establish relationships between the strategies of assimilation to the environment that are present in animal mimicry and the contemporary artistic practice involving the insertion of the artwork on non-institutional circuits, assimilating the structures taken from the everyday life or the trade system. Regarding the artistic production, the mimicry is analyzed not only in its utilitarian functionality, but also and especially as an aesthetic function, without sacrificing its critical power to draw attention to a net of relationships that involves not only the artwork, but also structures, forms of insertion and belonging.*

Key words: *Mimicry. Insertion. Spread. Strategy, contemporary art.*

Este artigo busca analisar diferentes estratégias adotadas em projetos artísticos contemporâneos que se lançam no cotidiano e no mundo do comércio. Tais estratégias visam a inserção e circulação da obra nestes meios não-institucionais, seguindo critérios de adaptabilidade e assimilação que podem ser relacionadas com o mimetismo animal. Nesta perspectiva, o presente artigo se concentra nesta estratégia específica de assimilação ao ambiente, adotando da Biologia o conceito de mimetismo em sua operacionalidade, além do de camuflagem, que é um dos seus tipos.

No reino, animal, esta operação tem diversas funções. Uma delas seria permitir que o predador seja mais eficiente na caça ao conseguir se aproximar da

presa sem ser percebido. Outra função seria a de evitar um possível ataque por não ser percebido pelo predador.

Todavia, o mimetismo nem sempre é utilitário. Roger Callois, em seu artigo *Mimétisme et psychasthénie légendaire* (1986), apresenta surpreendentes indícios de uma função estética da camuflagem no reino animal. Neste sentido que aponta Callois, poder-se-ia ampliar o raciocínio da função estética da camuflagem animal e pensar em uma aproximação deste termo a determinados métodos de disfarce presentes em produções artísticas contemporâneas.

Neste sentido, poderíamos ensaiar tal aproximação a partir do trabalho do artista chinês Liu Bolin, que articula estas noções em seus trabalhos de inserção no cotidiano. Na série fotográfica *Hiding in the City* (2005), o artista se funde a cenários urbanos ao ter seu corpo pintado de forma a garantir a continuidade visual ao ambiente no qual está situado, gerando um engodo visual pelas cores e formas que tornam seu corpo quase imperceptível.



Figura 01: Liu Bolin. *Hiding in the City*. 2010.

No caso do trabalho de Bolin, o mimetismo dá forma à metáfora política de invisibilidade social, produzindo, assim, um protesto silencioso contra a perseguição a artistas na China. Acerca de tal questão, Liu declara em entrevista que autoridades chinesas fecharam seu estúdio em Pequim em 2005. Na época, muitas exposições também foram proibidas no país. O artista afirma que a postura do governo com relação aos artistas é uma das temáticas subjacentes à sua produção: “A situação dos artistas da China é muito difícil e o afastamento forçado dos estúdios é, de fato, minha inspiração direta para esta série de fotografias, *Hiding in the City*”¹.

Posteriormente, Liu Bolin participou, inclusive, de uma campanha publicitária de apoio às crianças desprivilegiadas, intitulada *Don't Ignore Me* (2008), em que mais uma vez seu trabalho funciona como metáfora para a invisibilidade social – uma assimilação ao meio tomada na sua forma negativa, em que a fusão ao todo significa a despersonalização.



Headline: Don't ignore me.
China has over 1.5 million underprivileged children.
To help, call 020 82266673.

Figura 02: Liu Bolin. Fotografia da campanha *Don't ignore me*. 2010.

Outra forma de relacionar a noção de mimetismo com a produção artística contemporânea seria por uma via menos literal em sua visualidade, ou seja, pode-se pensar a camuflagem como a operação de fazer a obra se fundir a determinado meio de circulação da informação, de forma que a camuflagem habilita a obra a

funcionar neste outro sistema – que não é o do mundo da Arte – de maneira quase imperceptível.

Este é o caso do projeto de um grupo de artistas que se formou na *Royal College of Art*, composto por Stephen Hurrel, Peter McCaughey e Fiona Wright. Tal grupo se propôs a viajar para a cidade de Glasgow, e ali produzir obras temporárias que fossem integradas ao tecido da cidade, utilizando as várias redes de agenciamento disponíveis.

O trabalho de Stephen Hurrel envolveu a interrupção da transmissão televisiva de um noticiário ao vivo. Durante a transmissão, às vezes aparecia na tela um homem e uma mulher, como se eles estivessem conversando por uma vídeo-chamada. A proposta, segundo o artista, era que “a conversa privada deles havia de alguma forma caído na frequência errada e tivesse sido pega na mesma transmissão de sinal do programa de televisão ao vivo” (HURREL in HILL, 2000, p. 123).

Já a obra de Peter envolvia a criação de um trailer de um filme que não existe, intitulado *Não há caminho de volta*. O trailer de 72 segundos de Peter era entrecortado por trailers genuínos de seis cinemas diferentes ao redor de Munique. A obra de Fiona, por outro lado, envolvia sua reinvenção como um personagem, neste caso, uma atriz de seriado de televisão. Ela inventou o próprio seriado, sua história pessoal e biografia.

Hurrel descreve desta maneira a produção do grupo: “De certa forma, nós nos camuflamos nos sistemas mediáticos de forma que muitas pessoas não perceberam que o que estavam olhando era Arte” (idem, p.123).

Portanto, a inserção das obras dos referidos artistas nos circuitos cinematográficos e televisivos somente é possível pela forma como se assimilaram a estes meios. A camuflagem, neste caso, é a estratégia para o trabalho funcionar enquanto ficção difundida nos meios de circulação de massa.

Também é esta a função do mimetismo na obra de Cildo Meireles, intitulada *Inserções em Circuito Ideológico* (1970). A mesma estratégia (interferir no objeto comercial e devolvê-lo à circulação) é utilizada pelo artista em dois projetos distintos,

o *Projeto coca-cola* e o *Projeto cédula*. A seguir, tem-se a descrição de tais as etapas:

1. Projeto coca-cola: Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolve-las à circulação.
2. Projeto cédula: gravar informações e opiniões críticas nas células e devolve-las à circulação.

A estratégia do projeto se baseava justamente na assimilação da obra à rede de circulação: as garrafas de coca-cola tinham que retornar às fábricas para serem preenchidas, renovando seu ciclo, e o dinheiro circulava regularmente no comércio, funcionando tanto como obra quanto como troca comercial.

A estratégia de camuflagem de Meireles foi arquitetada de forma a cumprir seu objetivo, sendo que, uma vez que os itens se fundem ao sistema, não há como impedir a circulação, já que “a suspensão da possibilidade de circulação de informações implicaria a paralisação do próprio sistema” (MEIRELES apud HERKENHOFF, 2002: 60).



Figura 03: Cildo Meireles. *Inserções em Circuitos ideológicos*. Gravações sobre cédula. 1970.

Neste sentido, a camuflagem de Meireles é utilizada como forma de viabilizar a circulação da obra, e é apenas devido a esta assimilação ao sistema é que se é capaz de subvertê-lo.

No caso dos projetos da coca-cola e, principalmente, da cédula, podemos também estabelecer uma relação com a metodologia do falsificacionismo. Neste sentido, remete-se ao filme *Die Fälscher* [em português: *Os Falsários*] (Stefan Ruzowitzky, 2007), que trata da maior operação de falsificação já realizada, a *Operação Bernard*, em que os nazistas obrigam especialistas judeus a produzirem notas falsas em larga escala, como estratégia de guerra para desestabilizar economicamente seus adversários.

O teste máximo da eficácia de uma falsificação é submeter o item falsificado ao próprio sistema que o regulamenta e o legitima. Submetendo-o ao reconhecimento do sistema legitimador, o próprio sistema se encarrega de colocar o item falsificado em circulação para que atinja seus objetivos. Assim, antes de serem colocadas no comércio de cada país, as notas falsificadas pelos nazistas eram reconhecidas como autênticas pelo Banco Central. Da mesma forma, as coca-colas de Cildo Meireles passam pela própria fábrica da coca-cola, que se encarrega de distribuir a mensagem subversiva.

Peter Hill, em seu PhD intitulado *Superfictions: The creation of fictional situations in international contemporary art practice* (2000), analisa diversos procedimentos ficcionais adotados por artistas contemporâneos. Ao discorrer sobre o uso da camuflagem na construção de ficções, Hill apresenta o trabalho do artista belga Guillaume Bijl como exemplo de tal uso: “O uso da camuflagem pode ser visto nos trabalhos de Guillaume Bijl e Res Ingold quando fazem obras que parecem tanto com seu entorno que quase desaparecem ou passam despercebidas”².

Antes de analisar o comentário de Peter Hill, convém apresentar a obra de Bijl. Este trabalha com a construção realista de estabelecimentos funcionais dentro de espaços da arte, como escolas, hospitais etc. Sua ocupação de galerias e museus com estes ambientes perfeitamente reproduzidos escala humana é uma resposta a uma exigência que as autoridades políticas de seu país teria feito de que as galerias e museus deveriam ser transformados em espaços considerados úteis para a sociedade.



Figura 04: Escola construída por Guillaume Bijl em uma galeria de arte.



Figura 06: Supermercado construído por Guillaume Bijl em uma galeria de arte.

A estrutura física crível de suas instalações – duplos em escala humana de ambientes inteiros³ – servem ao propósito de corroborar a suposta decisão governamental sobre a obrigatoriedade de “transformação de entidades culturais em instituições verdadeiramente úteis e funcionais para a sociedade”.

Todavia, o comunicado trata-se de um panfleto fictício escrito por Bijl em 1979. Sobre este documento, posteriormente intitulado de *manifesto de 1979*, Guillaume Bijl comenta:

Foi um “manifesto do Estado” intitulado *O Projeto de Liquidação de Arte*, com o Estado declarando a arte supérflua e planejando fechar os estabelecimentos artísticos e transformá-los em instituições mais funcionais ou negócios – como hospitais psiquiátricos, pistas de tiro, agências de viagem, autoescolas etc., o texto era a base de minhas *Instalações-Transformações*. Este tipo de instalação insinua que a galeria ou o espaço de arte ruiu e se transformou em um supermercado ou em uma loja de descontos (um sentido oculto destas instalações)⁴.

O mimetismo, neste caso, tem a função de dar credibilidade ao discurso ficcional. Todavia, a construção realista dos ambientes de Bijl não adota a forma de mimetismo que vem sendo analisada até o momento, ou seja, a fusão ao ambiente no qual a obra está inserida.

No caso deste artista, não se tem a ideia de uma obra “disfarçada” que é inserida em um circuito não artístico, mimetizando-se a um espaço urbano ou comercial, ao contrário das obras apresentadas anteriormente (Liu Bolin, Stephen Hurrel, Peter McCaughey, Fiona Wright e Cildo Meireles).

Um dos aspectos que sustenta a obra de Guillaume Bijl é justamente a estranheza de se ver montada toda a estrutura de um supermercado, de uma farmácia, de uma loja de conveniências, de um hospital ou de uma escola justamente dentro do espaço onde não se espera encontrá-la: o espaço destinado à Arte. Neste sentido, a obra não se funde ao espaço no qual é inserida; ao contrário, se contrasta deste, criando um desconforto por parte do espectador, o que leva a um questionamento sobre tal deslocamento, aos moldes do gesto duchampiano.

Todavia, apesar de não ocorrer em Bijl o mesmo tipo de mimetismo que ocorre na obra de artistas como Liu Bolin, é evidente que se ocorre em Bijl uma espécie de ilusão realista. A este tipo de mimetismo – que não é o da camuflagem por meio da fusão do elemento ao seu espaço, mas sim, da assimilação de características físicas de outro elemento, produzindo uma espécie de duplicata – propõe-se adotar o termo “mimetismo morfológico”, tal qual o apresenta Roger Callois (1986, p. 58):

O mimetismo morfológico poderia ser então, ao modo do mimetismo cromático, uma verdadeira fotografia, mas da forma e do relevo, uma fotografia no plano do objeto e não no da imagem, reprodução no espaço tridimensional com volume e profundidade: fotografia-escultura.

Segundo a ideia de “mimetismo morfológico” (Callois), a obra produz uma espécie de fotografia tridimensional do objeto ao qual se mimetiza, exatamente como no caso da obra de Bijl, em que realiza uma reconstrução minuciosa dos espaços seculares da vida cotidiana.

Ou seja, apesar de as suas instalações realistas não se fundirem à galeria, mas contrastarem com ela, causando estranhamento, ocorre um mimetismo quando se direciona a análise para a forma destas instituições reproduzidas, como duplicatas de escolas, supermercados etc. Portanto, ocorre um “mimetismo morfológico” nos termos de Caillois, em que se tem nas reproduções de Bijl a fotografia tridimensional das instituições funcionais mimetizadas.

Convém, todavia, apresentar uma crítica de elaborada por Nicolas Bourriaud (2009) acerca de projetos que se restringem, em sua análise, à reprodução da forma e não efetuam a manutenção do aparato funcional da estrutura, não atingindo uma real interação e inserção nas práticas sociais.

Para o autor, projetos como os de Bijl se restringiriam a construir replicadas do mundo real “sem extrair delas as conseqüências ideológicas e práticas, limitando-se assim a uma dimensão paródica da Arte” (idem, p. 50).

Nesta crítica, explicita-se uma oposição entre a própria concepção de Arte para Bijl e para Bourriaud. Enquanto este último defende a função da Arte no seu sentido de direcionamento para demandas sociais, Bijl vai contra a “funcionalidade da Arte”, aproximando-se da ideia de “inutilidade fundamental da Arte”. A ficção mimética que Bijl cria trata justamente de parodiar a busca por funcionalizar toda e qualquer prática artística, ao divulgar a informação de que o governo teria declarado que todos os museus e galerias seriam transformados em espaços úteis para a sociedade.

Ironicamente, os produtos expostos nas prateleiras do supermercado de Bijl são produtos reais que poderiam ser utilizados (poder-se-ia beber a coca-cola do supermercado de Bijl e limpar a casa com os produtos de limpeza expostos), sendo que o mesmo ocorre com seus outros espaços construídos (academias, lavanderias, lava-jato etc.). Todavia, para Bijl, construir a sua obra segundo a forma e a estrutura dos estabelecimentos funcionais é suficiente para atender à sua proposta, não sendo necessário colocá-la em funcionamento, apesar de sua estrutura operacional encontrar-se apta para tanto.

A resistência da obra de Bijl em tal operacionalização parece uma declaração reiterada de sua crítica à funcionalidade da Arte. Bijl parece propor a Arte como

resistência à burocratização da vida, à funcionalidade do espaço e do tempo humano. A desburocratização da vida em Bijl é oposta à operacionalização da Arte em Bourriaud.

Além de Bijl, parece também adotar uma postura crítica em relação à influência da Arte sobre a sociedade o artista Marcel Broodthaers. Criador do *Musée d'Art Moderne, XIX siècle. Département des Aigles* (1968-1972), ele assim declarava: “A águia desempenhava o papel de uma paródia social de uma produção artística e não de uma paródia artística dos fatos sociais”⁵. (Broodthaers in Harten, 1998, p. 394).

Assim, seu museu não tratava de parodiar os fatos sociais, como Bourriaud acusava a obra de Bijl (de ser uma paródia das instituições sociais), mas sim, tratava-se de construir uma sessão das águias para seu museu, que exercia o papel de uma paródia social da própria produção artística.



Figura 07. Marcel Broodthaers apresentando seu *Musée d'Art Moderne, XIX siècle. Département des Aigles*. Düsseldorf. 1970.

Broodthaers considerava, segundo Jürgen Harten⁶, que a Arte e o artista estavam não adaptados ao mundo, e se preocupava, sobretudo, com o caráter ideológico e mítico da águia em seu trabalho – caráter este que ele procurava desconstruir de diversas formas em suas exposições, inclusive, ao apresentá-las por

títulos que continham apenas *Fig* e o número de uma série, seguidos da desconcertante frase de inspiração em Magritte: “Isto não é uma obra de arte”⁷.



Figura 8. Placas de identificação “ceci n'est pas un objet d'art” que integram a exposição do *Musée d'Art Moderne*.

O próprio Broodthaers declara que teria falhado em seu trabalho quando, após uma ampla divulgação na mídia de sua exposição e uma quantidade de visitantes que excedia na casa dos dez mil, não teria “atingido a consciência” de seus visitantes, pois estes entenderam que se tratava de uma exposição cuja temática era a água e não que a própria concepção de Arte estava sendo colocada em jogo, pois sequer se deram conta da inscrição mencionada anteriormente, localizada abaixo da numeração de cada figura.



Figura 09: Exposição do *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section des figures*. Documenta de Kassel, curadoria de Harald Szeemann. 1972.

A conflituosa relação com a noção de Arte como transformação social apareceu, todavia, de forma ainda mais enfática quando Broodthaers decidiu “considerar a arte como um trabalho inútil, apolítico e pouco moral” (Ibidem, p. 71) ⁸.

Neste sentido, podemos direcionar a questão para também para a obra de Bijl. Pode-se considerar que, uma vez que o uso do termo “realismo operatório” de Bourriaud se mostra inapropriado, por sua obra não se caracterizar pelo uso prático do sistema comercial, se sustentando não como instituições funcionais de fato, mas sim, como ficções miméticas que seguem a estrutura comercial, e não a utilização prática desta estrutura.

Assim, retoma-se a aproximação inicial com o mimetismo animal estudado por Caillois, cuja surpreendente conclusão foi a de que em determinadas espécies a função mimética não é apenas utilitária, mas estética. Da mesma maneira, as obras analisadas ao longo deste breve artigo apresentam similaridades com procedimentos de disfarce para inserção da obra em determinados circuitos não-institucionais da Arte e também de assimilação de características de objetos tomados do comércio.

Neste sentido, o mimetismo ativa a percepção não só do elemento mimetizado, mas do seu contexto, envolvendo um complexo raciocínio sobre estruturas, formas de inserção e pertencimento. Estas obras apresentam um pensamento estético sobre o mimetismo, muitas vezes pensando-o como crítica a estruturas e formas de pensamento engessadas. Assim, são capazes de romper e subverter determinados funcionamentos sociais pela assimilação destas formas, entendendo a própria forma como uma ideologia, como forma pensante.

NOTAS

¹ ENTREVISTA de Liu Bolin, 2010.

² Livre tradução de: “*The use of camouflage can be seen in the works of Guillaume Bijl and Res Ingold when they make work that so resemble its surroundings that it almost disappears or goes unnoticed*”. Cf. Hill (2000, p. 56).

³ Peter Hill se refere a Guillaume Bijl como um dos maiores expoentes do *Nouveau Realisme*. Cf. Hill (2000).

⁴ Livre tradução de: “*Timothée Chaillou: Please tell us about your 1979 manifesto. Guillaume Bijl: It was a ‘State Manifesto’ entitled The Art Liquidation Project, with the State declaring art superfluous and planning to close down all art venues and transform them into more functional institutions or businesses – like psychiatric hospitals, shooting-ranges, travel agencies, driving schools, etc. The text was the basis of my Transformation-Installations. This type of installation insinuates that the gallery or art space has gone bust and become a supermarket or Matrass-discount (an underlying meaning of these installations)*”. CHAILLOU, Timothée. Entrevista a Guillaume Bijl. 20 de março de 2012. In: **Annual Art Magazine**. Disponível em: <<http://www.annualartmagazine.com/conversation/conversation-with-guillaume-bijl/>>. Acesso em: 09 mar. 2013.

⁵ Livre tradução de: “*L’aigle, comme toutes les institutions culturelles d’ailleurs [...] jouait le rôle d’une parodie sociale de production artistique et par ailleurs celui d’une parodie artistique de faits sociaux*”. Cf. Harten (1998, p. 394).

⁶ Cf. Harten (1998, p. 394).

⁷ Livre tradução de “ceci n’est pas un objet d’art”.

⁸ Livre tradução de: “[...] *decidé à considérer l’art comme un travail inutile, apolitique et peu moral*”. Cf. Ibidem (1998, p. 71).

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **A estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenía legendária. **Che Vuoi?**, São Paulo, v. 1, n.0, 1986.

HILL, Peter. **Superfictions: the creation of fictional situations in international contemporary art practice**. University of Melbourne: RMIT, 2000.

HARTEN, Jürgen. L’Aigle de l’oligocène à nos jours, Düsseldorf 1972. In: _____. **L’Art de l’exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX e siècle**. Paris: Éditions du Regard, 1998.

HERKENHOFF, Paulo [org]. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MEIRELES, Cildo. Inserções em circuito ideológico. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LAMBRECHTS, Jef. **Catalogue Kunsthalle**. Bern: Alemanha, 1986.

MULDERS, Win Van. In: BIJL, Guillaume. **Exhibition Catalogue: 43° Biennale Di Venezia 1988**. [S.l. : s.n.], 1988.

_____. Kunstbeeld. In: **Vlaanderen Wandaag**. Lannoo: Tielt, 1982.

ELETRÔNICOS

ENTREVISTA de Liu Bolin. The Daily Mail. 20 de novembro de 2010. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/worldnews/article-1201398/Liu-Bolin-The-Chinese-artist-turns-Invisible-Man.html#ixzz1IsXtY7Pp>>. Acesso em: 26 jun. 2011.

ENTREVISTA de Guillaume Bijl por Timothée Chaillou. *Annual Art Magazine*. Disponível em: <http://www.annualartmagazine.com/conversation/conversation-with-guillaume-bijl/>>. Acesso em: 09mar. 2013.

Ruth Moreira de Sousa Regiani

Doutoranda do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha de pesquisa de Poéticas Visuais. Atualmente é professora assistente do curso de Teoria, História e Crítica de Arte da Universidade de Brasília (UnB).