

## Seminário crítico de investigação

Arte como armadilha - guia de leitura para um texto de Alfred Gell



**excertos para discussão**

**Mestrado Artes Plásticas | 1º semestre | 2018-2019**

Teresa Fradique

ESAD.CR | Politécnico de Leiria

## When is a fabricated object a 'work of art' and when is it something less dignified, a mere 'artefact'?

This essay explores the basis of the distinction commonly made between works of art or art objects, and 'mere' artefacts, which are useful but not aesthetically interesting or beautiful. It is argued that if the art object is identifiable as such in the light of the fact that it has an interpretation, as Danto claims, then many artefacts could be exhibited as art objects. The essay shows that animal traps could very well be exhibited as art, because they tend to embody complex ideas and intentions to do with the relationship between men and animals, and because they provide a model of the hunter himself and his idea of the world of the prey animal. It is concluded that an aesthetic definition of the art object is consequently unsatisfactory. (Gell 1996: 15)

### [resposta 1 | esteticizante]

A work of art can be defined as any object that is **aesthetically superior**, having certain qualities of visual appealingness or beauty.

**Artists are skilled in activating a capacity present in all human beings**, i.e. the capacity to **respond aesthetically to something**.

[This theory] is still widely held, especially by the **general public, who tend to think that visual attractiveness, or beauty, is something they can recognize automatically**.

(Gell 1996: 16)

### [resposta 2 | interpretativa]

The second theory holds that artworks are not, as the 'aesthetic' theory holds, distinguished by any external quality. (Gell 1996: 17)

Diz-nos Gell que o grande mérito da teoria interpretativa sobre a teoria de "estética" é que ela é muito mais sintonizada com as realidades do mundo da arte atual, que há muito abandonou o fazer "belas" pinturas e esculturas a favor da **arte como "conceito"** como vemos, por exemplo, com o **tubarão morto de Damien Hirst num tanque de formol - não é um objeto que poderia ser chamado de atraente**, nem uma obra de qualquer excelência em termos de manufatura. Mas **o tubarão de Hirst é um gesto altamente inteligível em termos de arte contemporânea**, não um malabarismo ou um sintoma de insanidade. E Gell dá-nos este exemplo não por acaso, como veremos.

Esta obra é um trabalho que se fundamenta e enraíza na **tradição pós-duchampiana** do "conceito" arte e, como tal, é capaz de ser avaliado como boa arte, má arte, arte mediocre, mas **definitivamente arte de algum tipo**, diz-nos o autor.

'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living' has become embedded in popular culture as one of the most iconic images of contemporary art. **Conceived by Hirst in 1989 whilst at Goldsmiths, the 'Natural History' work consists of a thirteen-foot tiger shark preserved in a tank of formaldehyde, weighing a total of 23 tons. The shark is contained within a steel and glass vitrine three times longer than high and divided into three cubes.**

According to the artist, the title was, "just a statement that I had used to describe the idea of death to myself". Thought of prior to the sculpture, it was taken from Hirst's student thesis on Hyper-reality and the work of Robert Longo and Umberto Eco. Hirst recalls liking the title's poetic clumsiness because of the way it expressed, "something that wasn't there, or was there".

**The sculpture, which successfully pushed the boundaries of contemporary art, generated colossal press attention when exhibited at The Saatchi Gallery's 'YBA 1'** at Boundary Road in London (1991). Explaining "I didn't just want a lightbox, or a painting of a shark" Hirst's intention was to force the viewer out of their element by introducing into a gallery setting, a shark that was "real enough to frighten you". By isolating the shark from its natural habitat, with the formaldehyde providing an illusion of life, the work explores our greatest fears, and the difficulty involved in adequately trying to express them. As Hirst states: "You try and avoid [death], but it's such a big thing that you can't. That's the frightening thing isn't it?"

[em <<http://www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of>>, último acesso 18/10/2017]

Os defensores da teoria "esteticista" ou "esteticizante" têm dificuldades com este tipo de trabalho já que é defensável apenas quando colocada "em contexto": o objecto torna-se uma obra de arte não porque lhe é reconhecida uma característica externa essencialista, mas na medida em que é interpretada à luz de um sistema de ideias criado/ancorado na tradição da história de arte. São muitas vezes objectos que não recorrem ao apelo da beleza ou mestria na utilização da técnica, assente na tradição, mas noutros factores como a surpresa, o insólito, a autenticidade ou a espectacularidade, entre outros.



Damien Hirst, 1991, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* Glass, painted steel, silicone, monofilament, shark and formaldehyde solution 2170 x 5420 x 1800 mm | 85.5 x 213.4 x 70.9 in [Young British Artists I](#) - Group Exhibition - 1992 Saatchi Collection, London, United Kingdom.

## [resposta 3 | intitucionalizante]

Esta teoria identificada por Gell, conhecida como a **teoria "institucional"**, afirma, tal como a teoria "interpretativa", que não é uma qualidade material do objeto-arte, que o classifica como tal. Trata-se de uma abordagem com uma raiz sociológica e não filosófica e é uma radicalização da teoria interpretativa. Os seus defensores admitem que a legitimação do objecto enquanto artístico é conferida pelo seu reconhecimento enquanto tal pelo **mundo da arte**. A diferença para a teoria interpretativa é que esta não implica a coerência histórica, mas assume o **campo do presente**.

Arthur Danto, um dos autores com quem Alfred Gell mais dialoga neste seu texto, só pode ser entendido à luz deste triângulo teórico: i) os objetos de arte são tais em virtude da sua interpretação; ii) uma interpretação que está historicamente ligada a um contexto (social e cultural) do presente; iii) a obra de arte é aquela que se relaciona com a sua história - numa abordagem progressiva e cumulativa.

Assim, de acordo com Danto, não há características que um objeto de arte possa ter que o faça por si um objecto de arte. A verdadeira diferença física, visível, entre uma caixa de detergente **Brillo Box** e a **Brillo Box de Andy Warhol** não é o que as distingue. E esta seria justamente o tipo de diferença exemplar entre uma **obra de arte** e um **artefacto**. É esta separação inequívoca que Alfred Gell pretende discutir e contestar.

"Danto proclaimed that the difference between 'the art' and 'that-which-is-not-art' has nothing to do with the idea of art as a beautiful object. **The difference is no longer visible at all**; the **ideas and intent behind an artwork** are now important determinants." (Gell, 1992: 20)

## [a rede de Vogel | ou um objecto radical de definição de arte insitucionalizante]

### exposição ART/artifact

Centre for African Art, NY, 1988,  
comissariada por Susan Vogel

Esta exposição apresentou 160 objectos de arte e etnográficos seleccionados a partir das colecções de três instituições [Buffalo Museum of Science; Hampton University Museum; American Museum of Art History, de carácter antropológico ou etnográfico fundadas em meados do século XIX, implicando ainda relações com outra duas instituições: Metropolitan Museum of Art (o MET de NY) e o American Museum of Natural History]. O que estava em causa era a predominância de um acervo de objectos de origem africana naquelas instituições principais e a vontade de reformar o olhar sobre os mesmos.

A exposição pretendia colocar assim as seguintes questões:

- como podemos olhar para objectos provenientes de culturas com sistemas de classificação diferentes dos nossos?
- como é que os museus de arte lidam com arte feita por pessoas que não lhes atribuem a categoria de arte?
- de que forma a percepção de uma obra de arte é afectada pela sua apresentação?

**A aceitação de objectos africanos na categoria de objectos artísticos dá-se com as vanguardas de meados do século XX e com a paixão que alguns artistas desenvolveram por este tipo de objectos.**

**Já em Picasso as coisas se passavam de uma forma interessante.**

Este é o seu relato a propósito da sua visita às reservas do Museu de Etnografia do Trocadero em 1907, no período em que trabalha no “*Demoiselles de Avignon*”, e das relações das máscaras e estatuetas com o seu quadro:

The masks weren't just like any other pieces of sculpture. Not at all. They were **magic things**. But why weren't the Egyptian pieces or the Chaldean? We hadn't realized it. Those were primitives, not magic things. The Negro pieces were **intercesseurs**, **mediators**; ever since then I've known the word in French. They were **against everything – against unknown, threatening spirits**. I always looked at fetishes. I understood; **I too am against everything**. I too believe that everything is unknown, that everything is an enemy! Everything!

(...) I understood what the Negroes used their sculpture for. (...) They were **weapons**. To help people avoid coming under the influence of spirits again, **to help them become independent. They're tools**. If we give spirits a form, we become independent. Spirits, the unconscious (people still weren't talking about that very much), emotion – they're all the same thing. **I understood why I was a painter. All alone in that awful museum, with masks, dolls made by the redskins, dusty mannequins**. Les *Demoiselles d'Avignon* must have come to me that very day, but **not all because of the forms; because it was my first exorcism-painting** – yes absolutely! (Malraux 1994: 10-11, citado por Fernandes Dias 2001).

## a proposta de Vogel

Uma rede zande, atada de forma a ser transportada era exibida numa alusão às **obras de arte modernas**, dando-lhe o mesmo contexto. O que a comissária pretendia fazer era quebrar a relação criada entre arte africana e primitivismo moderno consagrada em discursos como o do comissário da exposição *Primitivism in 20th century art*, William Rubin. Com esta *mise-en-scène*, Vogel sugeria que **os objectos africanos valem por si mesmos** e que podem ser abarcados por uma **concepção da obra de arte pós-duchampiana**.

Segundo a teoria institucionalizante, a rede torna-se arte na medida em que foi exibida enquanto tal pela comissária. Mas Danto, no seu ensaio que integra o catálogo da exposição, defende que as suas características enquanto obra de arte seriam apenas **superficiais**.

Mas para Gell, como irmos ver mais adiante, quer Vogel quer Danto, estão presos dentro da sua própria armadilha de argumentação institucional e interpretativa, ou seja, presos a uma narrativa da história de arte ocidental: **univocal, eurocentrista** e, por isso, **etnocêntrica**.

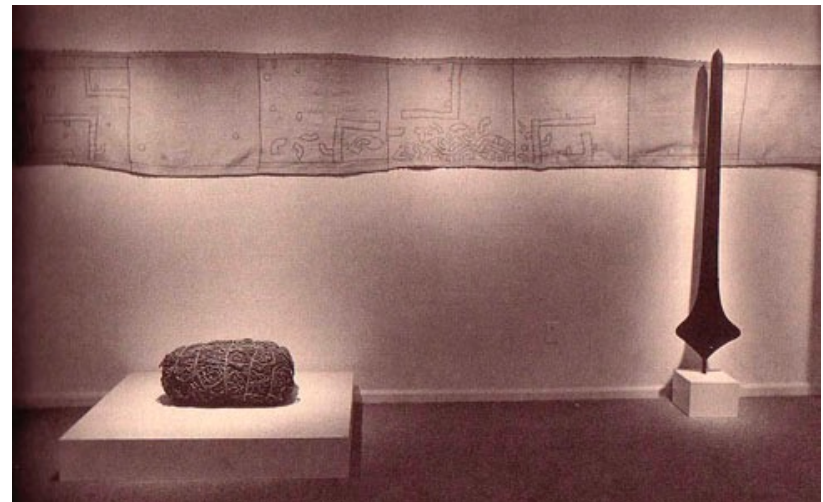
Diz Vogel, a comissária:

“Na exposição há uma trouxa cor de mel, grande e de aspecto interessante feita de corda com nós regulares que conseguimos perceber no meio da estrutura amarrada. [Essa trouxa] Está colocada sob luzes de um museu de arte e parece uma obra de arte moderna, apesar de ser menor do que a maioria. Na verdade é uma rede de caça feita pelo povo Zande do Zaire e recolhida para o American Museum de História Natural, por Herbert Lang em 1910. Para os Zande a sua função, finalidade e significado eram simples — servia para capturar animais em caçadas comunitárias que traziam carne para a aldeia. Como quer que os Zande simbolicamente ou metaforicamente conceptualizassem a caça, nenhuma intenção expressiva é aparente neste artefato. (Na formulação do Danto o seu significado era seu propósito). Além disso, a sua configuração presente não é a pretendida: para ser útil, ou até mesmo ser examinada pelos Zande, ela teria que ser desfaldada. A formação de crostas pretas intrigantes é acidental, talvez de alcatrão do barco que a trouxe até aqui.

Ao avaliar a sua rede, os seus autores [makers] Zande, estariam provavelmente preocupados com a sua manufatura, teriam-se provavelmente preocupado com espessura e uniformidade da corda, com a regularidade dos nós e a uniformidade das aberturas — todas as qualidades necessárias para o seu funcionamento. A maioria das línguas africanas têm uma única palavra que significa **bom, útil, bem feito, bonito, apropriado**. Esta rede teria certamente merecido essa expressão. Mas provavelmente não teria sido considerada como interessante para ser admirada [to look at]. Apesar de conter uma espúria (não autêntica) semelhança com obras de arte modernas, a rede não pode ela própria ser considerada uma obra de arte. (Vogel 1988: 16-17)”

Ficha Técnica: rede de caça, Zande, antigo Zaire, recolhida por Robert Lang em 1910. Foi adquirida para a colecção do American Museum of Natural History em 1915, e, aparentemente, esta rede nunca foi aberta / desempacotada. Para além das “skills de tracking” (ir no encalço), de perseguição e de pontaria, a mestria e proeza na caça também são atribuídas a poderes mágicos, cultivados e trabalhados de maneira a assegurar a cooperação dos espíritos do mato e dos animais de forma a que a caçada não falhe. Algumas substâncias mágicas eram por vezes aplicadas nas redes de forma a aumentar a sua eficácia. (Vogel 1988)

[nota: Os Azande - etnia da África central situada entre o Congo e o Sul do Sudão - foram estudados por um dos mais famosos antropólogos modernos - Evans-Pritchard - e têm tradicionalmente a feitiçaria como um dos aspectos centrais da sua cosmogonia.]



“Art Gallery Display”, vestido feminino Kuba, Zaire, 1989-1910 | rede de Caça Zande 1910 | Metal Currency, Kasai, Zaire, 1944

## a reacção de Danto à proposta de Vogel

Danto não pode deixar de assumir uma posição crítica face à *mise-en-scène*, porque para si a intenção e dimensão auto-reflexiva são essenciais à compreensão da arte contemporânea, numa tradição Ocidental.

E assim, o caçador Zande, que fez ou encomendou a rede, não participou do quadro histórico de referência das obras de arte que se assemelham à rede.

Danto's position is that art objects are such by virtue of their **interpretation**, and that interpretation is **historically grounded**. " (Gell, 1992: 12)

According to Danto, there are no characteristics that an object can have which make that object a work of art; the 'objective' difference between a *real Brillo box* and a mock *Brillo box* by Warhol is not what is responsible for the fact that only the latter is a work of art. Indistinguishably similar objects could be differentiated such that one would be an artwork and the other not. (This is exhaustively discussed in Danto, 1981.) But there is a big difference between the kind of **interpretation, context, symbolic significance**, etc. that an object must have if it is to be an artwork, compared to that attached to a non-artwork or 'mere' artefact. The interpretation must relate to a **tradition of art-making** that has internalised, reflection and develops from its own history, as western art has done since Vasari, and maybe before. According to Danto (and I am entirely persuaded by this) modern 'concept' art corresponds to the total take-over of the 'image-making' side of art by the 'reflecting on history' side of art: **concept art** is the final convergence of art-making, art history, art philosophy and art criticism in a single package. However, the key concept here is the notion of a **progressive, cumulative tradition**. (Gell, 1992: 19)

The Zande hunter who made or commissioned the net did not participate in the historic frame of reference to which Windsor's similar-looking work refers, so **the analogy between them is misleading**. Nor could it be alternatively argued (Danto does not even consider this possibility) that **the 'artist' here is Vogel**, who is presenting the 'net' as a 'ready-made' in the tradition of such Duchamp prototypes as the shovel, coatrack, urinal, etc. - because Vogel is not presenting her self as a second Duchamp, but as a museum curator, offering us something to admire made in Africa, by an anonymous 'artist' who is certainly not Vogel herself. (Gell, 1992: 20)

## o dilema de Danto

Danto's dilemma is, essentially, that his interpretive theory of art is constructed within the implicit historical frame of western art, as was its Hegelian prototype. If he says that nothing that comes from without the historical stream of western art (which is certainly a broad stream) is 'art' in his sense, then he is certainly open to an unwelcome charge of Euro-centricity; but if he admits that exotic objects that do not participate in the *Geist* of western art are none the less art, how is he to exclude the 'net'? And if he allows the 'net' to be included, what is left of the explanatory value of the historically grounded interpretation, and the art/artefact distinction that is founded on it? The philosopher is truly ensnared in Vogel's net, fulfilling, at long last, its function, if not in the originally intended way. (Gell, 1992: 20)

Através da rábula do povo dos cestos e do povo dos cântaros Danto tenta dar um exemplo abstracto que ajude explicar a razão pela qual exclui a rede Zande da categoria de objecto de arte - ela é uma mera ferramenta e não tem à sua volta um contexto ritualístico. Tanto propõe assim uma distinção entre instrumentalidade e espiritualidade.

## a "escapada" de Gell

Como afirma Gell, quando chegamos ao núcleo da questão, percebemos que a razão pela qual Danto exclui a "rede" da categoria de obra de arte é porque ainda não encontrou um sábio que lhe seja capaz de contar um conto suficientemente convincente para passar a pensar o contrário. Ele assume que, por se tratar de uma rede e as redes servirem para caçar, e caçar servir para obter comida para salvaguardar uma subsistência básica (a alimentação), que estamos um **mero instrumento**, ou uma **mera ferramenta** (*tool*, veja-se a citação acima de Picasso), tal como um ralador de queijo ((Gell, 1992: 24).

Só que a etnografia africana, tal como Gell demonstra na segunda parte do ensaio, permite perceber que as práticas de caça estão ligadas a rituais ou são, pelo menos, desempenhadas de forma ritualística e não se trata de uma mera actividade de subsistência **pondo assim em causa** a a proposta de Danto de **separação entre instrumentalidade e espiritualidade**. (Gell, 1992: 24) (e vejamos mais uma vez as palavras de Picasso acima)

Um dos objetivos centrais de Gell é, tal com afirmei acima, demonstrar as limitações dos esforços de uma certa teoria da arte em **atribuir significados fixos e controlados** aos processos de **produção e significação em arte**. E esta é uma importante lição para o mundo de hoje.

Vejamos como Gell descreve uma das armadilhas que ele escolheria para uma hipotética exposição de arte contemporânea:

There would be nothing amiss, I think, should the imaginary visitor to our exhibition see here, in the arrow trap, a representation of **human being-in-the-world**. It is a representation that the narrow-minded might prefer to censor and repress, were they only aware that the trap could be a representation. For it shows being-in-the-world as unthinking, poised violence, which is not perhaps a pretty thought, but not for that reason an untrue or inartistic one. Initially, a trap such as this communicates a deadly absence - the absence of the man who devised and set it, and the absence of the animal who will become the victim (...). Because of these marked absences, the trap, like all traps, functions as a powerful sign. Not designed to communicate or to function as a sign (in fact, designed to be hidden and escape notice), the trap nonetheless signifies far more intensely than most signs intended as such. The static violence of the tensed bow, the congealed malevolence of the arrangement of sticks and cords, are revelatory in themselves, without recourse to conventionalization. Since this is a sign that is not, officially, a sign at all, it escapes all censorship. We read in it the mind of its author and the fate of its victim. (Gell, 1992: 26).

It therefore seems to me that, even without ethnographic context, without exegesis from any wise men, animal traps such as these might be presented to an art public as artworks. These devices embody ideas, convey meanings, because a trap, by its very nature, is a transformed representation of its maker, the hunter, and the prey animal, its victim, and of their mutual relationship, which, among hunting people, is a complex, quintessentially social one. That is to say, these traps communicate the idea of a nexus of intentionalities between hunters and prey animals, via material forms and mechanisms. I would argue that this evocation of complex intentionalities is in fact what serves to define artworks, and that suitably framed, animal traps could be made to evoke complex intuitions of being, otherness, relatedness. The impact of these traps, now being presented as artworks, might however be increased if they were exhibited in conjunction with western artworks (of which it is easy to find numerous examples) that seem to occupy the same semiological territory. (Gell, 1992: 29-30).

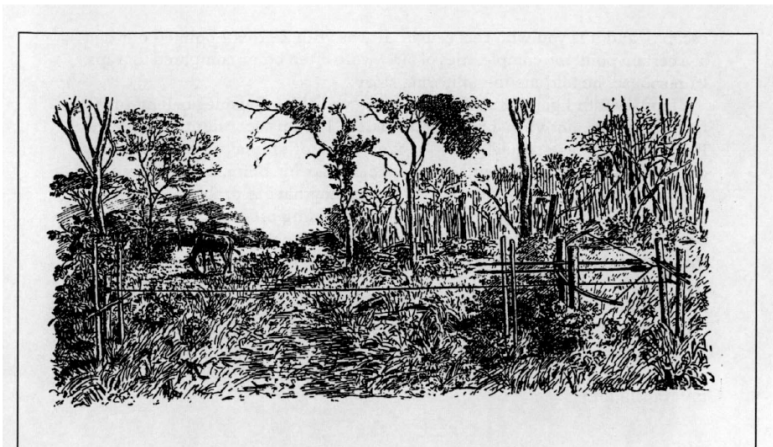


FIGURE 4 Arrow trap, Central Africa; sketch by Weule

A determinado momento Gell cita como exemplo um relato de um sábio, cantor de longas narrativas épicas - *mvvet*, recolhido por uym outro antropólogo, Boyer.

*Like wild animals, and like **evur** (wisdom/magical power) **mvvet** (epic) is a thing of the forest, in that it is evanescent; you think you can get hold of it, but it escapes, and it is you who gets caught. It was with Ze that I pointed out that at a certain point the complexities of mvvet were often being compared to traps. In response, he told me the following story:*

*'In my youth I got to know the Pygmies well. The Pygmies belong to the forest, they are not village people like us.... I often went hunting with the Pygmies, they have special traps for every kind of animal, that is why they obtain so much game. They have a special trap for chimpanzees, because chimpanzees are like human beings: when they have a problem, they stop and think about what to do, instead of just running off and crying out. You cannot catch a chimpanzee with a snare [laço] because he does not run away [and thus does not pull on the running-knot]. So the Pygmies have devised a special trap with a thread [fio], which catches on the arm of the chimpanzee. The thread is very thin and the chimpanzee thinks it can get away. Instead of breaking the thread, it pulls on it very gently to see what will happen then. At that moment the bundle [saco] with the poisoned arrow falls down on it, because it has not run away like a stupid animal, like an antelope would.'* (Boyer, 1988: 55-6, my translation)

Não pensemos que Alfred Gell é ingénuo. O autor não pretende defender que as armadilhas são da mesma natureza das obras de arte. O que pretende é pensar a **possibilidade de uma arte para além da representação** única e inequívoca assente numa única narrativa sobre a legítima tradição de identificação da obra de arte. A tradição da arte *duchampiana* adquire um valor profundo para a sua argumentação sobre a possibilidade de uma exposição de obras de arte contemporânea que incluíssem armadilhas africanas. Vejamos alguns excertos que nos demonstram isso exactamente:

Additional examples of post-Duchampian artworks (even work by Duchamp himself, such as the *Trébuchet* of 1917) that could figure in this exhibition could easily be selected, but Hirst and Horn will do for now. It is not that I would insist that a trap from Africa and the latest work of Damien Hirst are instances of the same kind of thing at all, but only that **each is capable, in the context of an exhibition, of synergizing and drawing meaning out of the other**. They are not the same, and are not entirely different or incommensurable either; they are, in Marylin Strathern's (1991) phrase **'partially connected'**. (Gell 1996: 32)

Gell recorre na última parte do ensaio recorre a exemplos cada vez mais complexos de armadilhas que evocam os seus argumentos de objectos passíveis de serem interpretados à luz de uma arte pós-duchampiana que escape dos constrangimentos culturais de uma narrativa eurocentrada e que abra os critérios que legitimam um objecto enquanto obra de arte.

E isto diz-nos coisas importantes sobre a sua visão de uma arte pós-Duchamp:

Do I mean that any object of human manufacture what so ever can be circulated as an artwork? Is this what is implied by the 'institutional' theory of art? Potentially, perhaps, yes; but this has been trivial, in terms of contemporary art theory, since 1917, when Duchamp exhibited his notorious urinal (or Fountain). That was in the time of my grandfather, and the time of the great-grandfathers of today's artists, such as Damien Hirst. **So if selecting and exhibiting arbitrary objects as 'art' were all that defined the post-Duchampian tradition, there would be little left to expect from it by this late stage**. Actually, things are otherwise; Duchamp's ready-mades were carefully selected and thematically tightly integrated to his two major projects (the Large Glass (1915-23) and the Waterfall (1944-66)). What is interesting about Duchamp's ready-made art objects was never the objects themselves, but Duchamp's reasons for selecting them (divulged in the course of a life-long strip-tease performance) and the same is true for the art produced by his many followers. **The apparently 'arbitrary' objects of concept art are only apparently arbitrary**, and they all work, if they do work, because they have **complex** (Dantoesque) **historic and iconographic resonances**, of which the gallery public is, to a greater or lesser extent, made aware. They are objects that are **scrutinized as vehicles of complicated ideas**, intended to achieve or mean something interesting, difficult, allusive, hard to bring off, etc. **I would define as a candidate artwork any object or performance that potentially rewards such scrutiny because it embodies intentionalities that are complex, demanding of attention and perhaps difficult to reconstruct fully**. (Gell 1996: 36)

Thus it takes more to make a post-Duchampian artwork than merely exhibiting it in a gallery - an interpretive context also has to be developed and disseminated. In this respect the purely institutional theory of the artwork is less than satisfactory because it has nothing to say about the criteria that govern **the creation of the kinds of contextual resonances** to which the educated gallery public are sensitive. To this extent Danto is right to insist on the **priority of interpretability in the constitution of the artwork**. What is wrong with his theory, at least so far as the artwork vs artefact distinction is concerned, is **its dependence on an over-idealized distinction between 'functional' artefacts and 'meaningful' artworks**. (Gell 1996: 36)

Perhaps contemporary gallery artworks do nothing but evoke meaning; but most artworks have political, religious and other **functions which are 'practical'** in terms of local conceptions of how the world is and how humans may intervene in its workings to their best advantage. (Gell 1996: 36)

## a proposta de Gell

A broader notion of **interpretability**, encompassing the **objectification** of '**complex intentionalities**' in **pragmatic and technical modes**, as well as the project of **communicating autonomous symbolic meaning**, seems to me to overcome the problems contained in both the 'interpretive' and 'institutional' theories of art. (Gell 1996: 37)

**So was Vogel's net an artwork?** I believe that the New York gallery-goers who took it for one **were not mistaken**. Nor were they entirely swayed by the mere fact that they were institutionally invited to see it as one, by the gallery setting and the chance rhymes between the Zande net and the work of well-known western concept artists such as Jackie Windsor. They were also, I am sure, **responding to the very notion of a 'net' and the paradoxical way in which this net had been itself caught, and tightly bound, within a second net**. This recursive **metaphor of capture and containment** would have been itself enough to give them pause, **halt them in their passage, and induce them to stand and stare**, like Boyer's fated chimpanzee. **Every work of art that works is like this, a trap** or a snare that **impedes passage**; and what is **any art gallery but a place of capture**, set with what Boyer calls 'thought-traps', which hold their victims for a time, in suspension? Vogel's net was set with care, and in it she captured, besides sundry philosophers and anthropologists - including this one - a large part of the question 'what is art?'. (Gell 1996: 37)

## bibliografia do dossier:

### Fundamental:

GELL, Alfred, 1996. "Vogel's Net : Traps as Artworks and Artworks as Traps", *Journal of Material Culture* 1(15): pp. 15-38. [em <<http://mcu.sagepub.com/content/1/1/15>>, último acesso a 08/11/2018]

### Complementar:

Gell, Alfred, 1992. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology"; J. Coote e A. Shelton (eds.), *Anthropology Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, pp. 40-66.

DANTO, Alfred, 1988, "Artifact and Art", *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections*. New York: The Center for African Art / Prestel Verlag.

FERNANDES-DIAS, José António, 1990, "Uma definição de arte para uma antropologia da arte", *Ler História*, 20: 131-157.

FERNANDES-DIAS, José António, 1991-92, «Rito e Mistério: Os Objectos e a sua Eficácia», *Antropologia Portuguesa*, nº 9-10.

### Outras referências:

Definição de Artefacto de Fernandes-Dias: «Enquanto item material fabricado e, ou usado numa comunidade, qualquer objecto cultural é uma coisa socializada; uma coisa produzida, legitimada e consumida segundo princípios locais, culturalmente regulados, e profundamente interpenetrados por uma espécie de economia moral que regula o seu valor, os seus valores e os seus consumos.» (in Fernandes-Dias, José António, 1991-92, «Rito e Mistério: Os Objectos e a sua Eficácia», *Antropologia Portuguesa*, nº 9-10.)

1. Cultural artifact (or social artifact) is a term used in the social sciences, particularly anthropology,[1] ethnology,[2] and sociology[citation needed] for anything created by humans which gives information about the culture of its creator and users. They provide a wealth of information about the time in which they were manufactured and used. Cultural artifacts can provide knowledge about technological processes, economy and social makeup, and a host of other subjects.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cultural\\_artifact](https://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_artifact)

Definição de cultura material de Daniel Miller: «Se a cultura é entendida não no sentido restrito enquanto um elemento particular do meio ambiente humano, mas antes num sentido mais alargado enquanto processo através do qual os grupos humanos se constroem a si próprios e são socializados; então a cultura material torna-se num aspecto da objectificação, tornando-se nas formas materiais que este processo toma.»

(in MILLER, Daniel, 1994, «Artefacts and the meaning of things» in INGOLD, Tim in Companion Encyclopedia of Anthropology, London, Routledge, p. 399.)