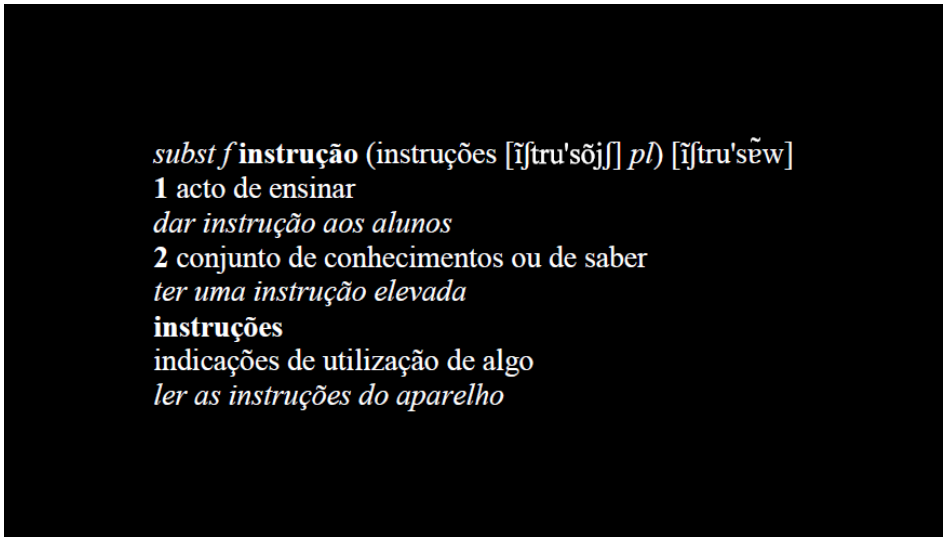
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais



seja faça experimente

Enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)

Por Eduardo Veras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte
Tese de doutorado

seja faça experimente

Enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)

Por Eduardo Veras
Orientação: Profª Drª Mônica Zielinsky

Porto Alegre, março de 2012

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte
Tese de doutorado

seja faça experimente

Enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, sob orientação da Profª Drª Mônica Zielinsky, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte.

Por Eduardo Veras
Porto Alegre, março de 2012

A banca examinadora, reunida para avaliação em 30 de março de 2012, foi constituída pelos seguintes professores:

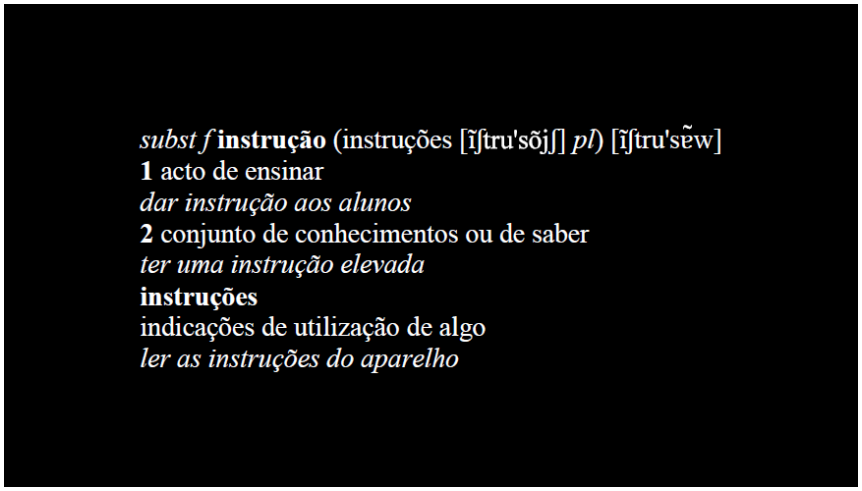
Profª Drª Sheila Cabo Geraldo (PPG Artes UERJ)

Profª Drª Tania Mara Galli Fonseca (PPG Psicologia Social UFRGS)

Profª Drª Elida Tessler (PPGAV UFRGS)

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos (PPGAV UFRGS)

Profª Drª Mônica Zielinsky (PPGAV UFRGS / orientadora)


subst f **instrução** (instruções [ĩʃtru'sõjʃ] *pl*) [ĩʃtru'sɐ̃w]
1 acto de ensinar
dar instrução aos alunos
2 conjunto de conhecimentos ou de saber
ter uma instrução elevada
instruções
indicações de utilização de algo
ler as instruções do aparelho

Para Clarice, Pedro e Manuel,
que atribuem novos sentidos aos
grandes e aos pequenos gestos;

Para Elida e Camila,
que estavam lá e atenderam
às minhas instruções;

Para Gerson Reichert (em memória),
amigo querido, que me ensinou
tanto em tão pouco tempo

Agradecimentos

Este trabalho vem assinalar o encerramento de um ciclo de intenso e estimulante aprendizado no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre. Foi ali que cursei, quase sem interrupção, desde março de 2004, o Mestrado e o Doutorado em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte. Sou grato, antes de tudo, pelo privilégio de ter estudado em uma universidade pública, gratuita e de qualidade. A experiência teve peso marcante e decisivo em minha formação intelectual e minha trajetória profissional – de jornalista a professor, pesquisador, curador independente e crítico de arte.

Agradeço a contribuição de todos os professores com quem tive a sorte de estudar, em especial minha orientadora, Mônica Zielinsky, inspirador exemplo de compromisso ético e de amor à pesquisa e à arte. Nunca esquecerei de certo imperativo enunciado por ela em uma de nossas primeiras aulas, quase oito anos atrás: "Sejam apaixonados". A ela, agradeço pela compreensão, pela delicadeza e pela partilha de sua erudição.

Meu profundo agradecimento aos professores doutores que aceitaram ler este trabalho e participar de seu processo final de avaliação: Sheila Cabo Geraldo, Tania Mara Galli da Fonseca, Elida Tessler e Alexandre Ricardo dos Santos. A Alexandre, agradeço ainda pelas ricas observações feitas na banca de qualificação da pesquisa – pelos caminhos indicados e pela reinvenção dos desvios.

Agradeço à professora Kathrin Holzermayr Rosenfield, que, na mesma banca de qualificação, ofereceu uma aula de filosofia da linguagem e me alertou para o caráter "mefistofélico" do artigo seminal de Joseph Kosuth. Agradeço à professora Maria Ivone dos Santos, por seus apontamentos, ainda naquela banca, acrescidos de preciosíssimo conselho: "Terás que fazer valer a força do título: seja, faça, experimente".

Aos coordenadores dos cursos em que atuo como professor na Unisinos, Edelberto Behs e Milton do Prado, pela parceria incondicional e altruísta. E a meus colegas daquela universidade, especialmente Thaís Furtado, Flavio Dutra, Debora Lapa Gadret, Luciana Kraemer e Tiago Coelho. Obrigado a todos os meus alunos, com quem aprendi sobre arte, sobre dar aulas e sobre mim mesmo.

Agradeço à turma lá de casa: Clarice, Pedro, Manuel, Adriane, Denise, Lorena, Thelma. E também aos amigos Carolina Porto Ruwer, Claudia Laitano, Ticiano Osório, Janine Malmann, Daniel Feix, Fernanda Zaffari, Renato Mendonça, Larissa Roso, Cris Gutkoski. E ainda: Tiago Perin, Marcelo Garcia, Lílian Stein. A Benito Bisso Schmidt, pela precisão do encontro. A Júlio Cordeiro e Carlos Stein, pela cessão de imagens.

A meus caríssimos interlocutores no campo da arte (e na conversa prazenteira): Jailton Moreira, Fernanda Albuquerque, Gabriela Motta, Gisela Waetge, Maria Helena Bernardes, Anico Herskovits, Fabio Del Re, Amélia Brandelli, Lilian Maus, Guilherme Dable, James Zortéa, Manuel da Costa e, novamente, Mônica Zielinsky e Elida Tessler. A Michel Zózimo, tão gentil no empréstimo de livros fundamentais.

Aos artistas cujas entrevistas se mostraram essenciais na elaboração do trabalho: Cildo Meireles, Ximena Labra, Sandra Gamarra e, em especial, Jorge Menna Barreto (parceiro solidário no meio da correria: "Edu, força na peruca!"). E aos entrevistados que acabaram nem entrando na tese (mas que foram decisivos na construção de minhas reflexões): Harrell Fletcher, Regina Melim e Kamilla Nunes.

Pela atenção diligente, Deisy Borges de Oliveira.

Pela provocação ao espírito, Mário Corso.

Por fim, um agradecimento singular à amiga Paula Ramos, por sua generosidade e sua perspicácia. Por acreditar em mim quando eu duvidava: "Edu, tu tens uma tese".

Resumo

Esta pesquisa parte da constatação de uma insistente ocorrência de enunciados no modo verbal imperativo no campo da arte contemporânea. Esses comandos se inserem na própria configuração dos trabalhos artísticos, na forma de textos que funcionam como "instruções como arte". A investigação se desenvolve no sentido de uma projeção anacrônica – da arte mais recente em direção à arte conceitual (anos 1960 e 70), em uma tentativa de apontar o que, no caso dos imperativos artísticos, poderia ser uma atualização de procedimentos e estratégias de um passado mais ou menos recente. Para tanto, a pesquisa recorre a dois estudos de caso: o primeiro sobre a exposição coletiva *Located work (Madrid)* (2008), concebida pelo norte-americano Joseph Kosuth, e o segundo sobre os três *Estudos para espaço e tempo* (1969-2001), do brasileiro Cildo Meireles. A análise revisa as disputas discursivas entre o conceitualismo político e o conceitual de viés tautológico, sinalizando para uma precariedade de conceitos e narrativas.

Palavras-chave: instruções, arte conceitual, Joseph Kosuth, Cildo Meireles

Abstract

This research rises from the verification of the somewhat frequent use of the imperative form in statements in contemporary art. The commands are inserted in the art work itself in the form of "texts" that function as "instructions as art". The investigation is developed in an anachronic projection – from the most recent art towards conceptual art (1960's and 70's), attempting to point out what, in the case of artistic imperatives, could be an updating of procedures and past strategies. In order to do that, the research seeks two study cases: one regarding the exhibit *Located work (Madrid)* (2008), conceived by Joseph Kosuth, and the other about *Estudos para espaço e tempo* (1969-2001), by Cildo Meireles. The analysis discusses the discoursives disputes between political conceptualism and tautological conceptual art, indicating a current precariousness of concepts and narratives.

Keywords: instructions, conceptual art, Joseph Kosuth, Cildo Meireles

Sumário

Resumo.....8

Abstract.....9

1 Introdução: **abra**.....12

1.1 Em busca de imperativos.....17

1.2 Da construção do problema.....21

1.3 Do método.....29

1.4 Acerca da estrutura da tese.....31

2 Capítulo primeiro: **transfira**.....33

2.1 Migração dos imperativos para a arte.....44

2.2 Nos manifestos.....47

2.3 No interior das obras.....50

2.4 Na arte conceitual.....51

2.5 Nas partituras do Fluxus.....54

2.6 No presente mais próximo.....58

3 Capítulo segundo: **seja**.....61

3.1 Arte e política.....65

3.2 Conceitualismo e política: a vertente latino-americana.....70

3.3 Depois da filosofia.....83

3.4 Arte por instruções.....95

3.4.1 Onde.....97

3.4.2 Quem.....107

3.4.3 Sobre a diferença entre *conceber* e *realizar*.....113

3.4.4 Em torno de significados.....116

3.5 Outra volta do parafuso conceitual.....119

4 Capítulo terceiro: **faça**.....129

4.1 Do contexto primeiro.....132

4.2 O salão que dividiu águas.....137

4.3 Sobre a arte de guerrilha.....140

4.4 Conceitual & político.....147

4.5 Conceitual tout court.....150

4.6 A palavra como obra.....154

4.7 Do apelo fenomenológico e outras aspirações do momento.....160

4.7.1 Na espessura do mundo.....168

4.7.2 Da possibilidade de nem cumprir.....172

4.8 Da reinscrição dos *Estudos* no campo da arte.....177

4.9 Outra dimensão política.....186

4.9.1 Do reencontro com a subjetividade.....190

5 Conclusão: **suspenda**.....193

6 Fontes bibliográficas.....201

7 Apêndice: entrevistas

7.1 Entrevista com Joseph Kosuth (por Christian Dominguez).....211

7.2 Entrevista com Ximena Labra (por Eduardo Veras).....215

7.3 Entrevista com Sandra Gamarra (por Eduardo Veras).....219

7.4 Entrevista com Cildo Meireles (por Eduardo Veras).....222

8 Caderno de imagens.....231

Introdução

abra

Sobre a ocorrência de instruções como arte e o desejo de compreender sua insistência

"Penetra surdamente no reino das palavras"

Carlos Drummond de Andrade[1]

Há uma proliferação de enunciados imperativos na arte contemporânea. Esse tipo de expressão verbal – que, na vida cotidiana, está ligado ao ordenamento de nossos gestos mais ordinários (*entre sem bater*), mas que também diz respeito ao consumo (*não perca*), às convocações (*participe*) e às súplicas (*orai por nós*) – aparece em um sem-número de trabalhos artísticos recentes. São palavras que convidam, incitam, ordenam. Têm caráter prescritivo e muitas vezes reproduzem a lógica dos manuais de instruções. Claramente se endereçam a alguém. Fazem apelo direto, franco, sem maiores rodeios, na tentativa de mobilizar as atenções do *leitor* (é preciso que se admita logo: não se trata de arte para quem não lê). Esses enunciados pedem que abandonemos condições mais passivas diante do mundo. Costumam indicar caminhos para ação, seja ela real ou imaginária.

[1] ANDRADE, Carlos Drummond de. "Procura da poesia". In: _____. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 13.

Na arte contemporânea, como no dia a dia, os imperativos assumem conformações diversas e inesgotáveis. Às vezes, aparecem de forma algo periférica, como um guia, um *do-it-yourself*, um faça-você-mesmo, passo a passo que enumera procedimentos em série que devemos atender como quem cumpre determinada tarefa; no caso, com o intuito de tomar parte de uma experiência criativa. Exemplo: ao exibir seus *Setamancos*, calçados em estilo oriental, com tiras de borracha e base de madeira no formato de setas, apontando cada pé em uma diferente direção, a artista paulista Lia Chaia fixa na parede um "modo de usar" (**fig. 1**). Em itens, o texto anuncia que o convidado deve descalçar os sapatos que trazia de casa, deve encaixar nos pés os *Setamancos* e deve, por fim, tentar percorrer as trilhas erráticas e antagônicas que as setas lhe propõem, para um lado e outro, ora um pé, ora o outro, talvez os dois simultaneamente.[2]

Às vezes, as instruções no campo da arte nos orientam sobre um conjunto de ações bastante específicas que devem formatar uma situação, podendo resultar na construção de um objeto ou pelo menos na modificação de um objeto já existente. Em *Manual*, seção presente em um livro de ensaios sobre arte e psicanálise, os artistas Carlos Fajardo e José Resende convidam o leitor a agir diretamente sobre o exemplar que ele tem em mãos.[3] Ao longo de 34 páginas, uma espécie de partitura autofágica – em flagrante contraste com os textos acadêmico-científicos presentes no mesmo volume – orienta o ataque às condições físicas do próprio livro: certas folhas devem ser riscadas; outras, esfregadas contra o chão; outras, coladas; outras ainda, rasgadas (**fig. 2**). Nota dos autores impressa no próprio *Manual* sinaliza o que estaria em jogo nesse conjunto de proposições: "Arte como uma disposição existencial de agir no mundo".[4]

Em sua aparição na arte contemporânea, os imperativos podem vir igualmente na forma de um enunciado singelo (ou provocativo), que apenas evoca um estado de espírito. A artista Téti Waldraff mandou imprimir grande quantidade de adesivos, como esses que se grudam em vidros de carros ou janelas de quartos de adolescentes (**fig. 3**). Sobre fundo laranja, letras pretas exclamam: "Dê alegria!".[5]

---

[2] *Setamancos* foi apresentado nas exposições coletivas *Ponto de equilíbrio* (2010), no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e *Convivências* (2010), na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.
[3] FAJARDO, Carlos; RESENDE, José. "Manual". In: BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 199-232.
[4] *Ibidem*, p. 201.
[5] Trabalho exibido na exposição coletiva *Palavra figurada* (2007), no Espaço Cultural da ESPM, em Porto Alegre. Na ocasião, os adesivos estavam colados em uma parede de vidro. Docinhos, reproduzindo o mesmo texto e no mesmo formato dos decalques, foram distribuídos pela artista na noite de abertura.

Há, obviamente, uma infinidade de outras possibilidades. É difícil determinar se toda essa sorte de comandos chega, de fato, a delimitar um gênero, embora sinalize, sem dúvida, uma recorrência – crescente, obsessiva, talvez já se encaminhando para o banal.

Durante a elaboração da presente tese, houve momento em que julguei viável montar uma tipologia que procurasse sistematizar essa estupenda variedade de aparições. Professores que participaram da banca de qualificação da pesquisa me advertiram para o absurdo da empreitada.[6]

Quatro décadas atrás, integrantes do Fluxus já haviam ensaiado uma catalogação das centenas de instruções que aquele grupo fazia circular pelo mundo na forma dos chamados *event cards*. Esses pequenos papéis, que eram irreverentes desdobramentos de partituras musicais, podiam ser distribuídos em festivais, despachados pelo correio ou ainda deambulavam livremente sem nenhum tipo de controle, de mão em mão (**fig. 4**). Propunham ações, no mais das vezes bastante simples, apresentadas como propostas para experiências artísticas. Caso, por exemplo, do *Evento das três lâmpadas*, de George Brecht (1961): "Liga. Desliga. Lâmpada. Desliga. Liga".[7]

O lituano radicado em Nova Iorque George Maciunas, principal nome do Fluxus, conhecido por sua obsessão pelas classificações, chegaria a elaborar um *Musical score system* que tentava dar conta das instruções – no total, perto de 500 – registradas nos cartões de eventos. Maciunas privilegiava a dimensão sonoro-musical daqueles textos, elencando categorias e subcategorias que, segundo ele, poderiam ser recombinadas entre si. Havia a dos "eventos humanos", a dos "orgânicos", a dos "inorgânicos", além de "gases", "fluídos" e "sólidos". A categoria que correspondia, por exemplo, a "eventos humanos" subdividia-se em ainda outras, contemplando "sons feitos com a garganta", "sons feitos com os lábios e a voz", "sons feitos num gargarejo ou ao beber", "sons feitos com a pele" e até mesmo "sons feitos com outras partes do corpo".[8]

[6] A qualificação foi realizada em 19 de junho de 2009, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com a participação dos Profs. Drs. Mônica Zielinsky (orientadora), Kathrin Holzermayr Rosenfield, Maria Ivone dos Santos e Alexandre Ricardo dos Santos.
[7] Conforme tradução de LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. *Fluxus em museus: museus em Fluxus*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009, p. 269.
[8] *Ibidem*, p. 195.

O tom pseudocientífico do rol assemelhava-se, talvez involuntariamente, àquele de "certa enciclopédia chinesa" citada por Jorge Luis Borges[9] e tantas vezes evocada por outros pesquisadores.[10] A lista misteriosa dividia os animais existentes no mundo em "pertencentes ao imperador", "embalsamados", "domesticados", "leitões", "sereias" e por aí avançava, em um enfileiramento mais e mais absurdo, citando bichos como "cães em liberdade", "incluídos na presente classificação", "inumeráveis" e "que de longe parecem moscas". Ao fim, ponderava o próprio Borges que, sabidamente, "não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural".[11]

Em agosto de 1964, um dos parceiros de Maciunas no Fluxus, o norte-americano Robert Watts, arriscou tipologia menos excêntrica. Em artigo para *The Times Literary Supplement*, revisou o que ele e os demais integrantes do grupo haviam feito desde fins dos anos 50 e sugeriu uma leitura que, esquematicamente, correspondia ao seguinte:[12]

a) Alguns dos eventos são somente coisas para pensar;

b) Outros são ações e podem ser levados a cabo diante de um público;

c) Alguns são ações para serem apresentadas em particular;

d) Alguns são instruções para ações, atitudes, posições ou posturas;

e) Alguns são impossíveis, outros inconsequentes;

f) Alguns eventos são feitos com uma ideia de performance em mente.

Acrescentava Watts que a tendência dele era analisar os eventos prescritos nos cartões como "ações de curta duração", que poderiam "não ter nenhum tipo de relação especial". Quando uma série dessas ações acontecia de uma só vez, como nos festivais do

[9] BORGES, Jorge Luis. "O idioma analítico de John Wilkins". In: _____. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 124.
[10] Penso, particularmente, em FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002, p. IX, e DYER, Geoff. *O instante contínuo – Uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 11.
[11] BORGES, J. L., *op. cit.*, p. 124.
[12] WATTS, Robert. "No evento". In: HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília / Rio de Janeiro / Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil / The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002, p. 113. No artigo, Watts elenca essas categorias no correr do texto. Sua separação em itens foi organizada por mim, para este trabalho, na tentativa de explicitar seu teor classificatório.

Fluxus, conhecidos como *festum fluxorum*, os cartões pareciam, segundo o artista, com "um cordão de contas em que cada conta representa um evento".[13]

Na comparação com o enfeixamento de Maciunas, o de Watts parece mais lógico. Encerra menos ambiguidades e deficiências. Como o do outro, porém, e como a grande maioria das tentativas de ordenação, resulta obrigatoriamente instável. A propósito disso, vale retomar certo comentário que Foucault desenvolve em torno da lista chinesa citada por Borges: afirma o filósofo que, entre o uso de "códigos ordenadores" e as reflexões teóricas sobre essas ordenações, haveria a "experiência nua da ordem e de seus modos de ser".[14] Foucault crê que essa experiência tem uma história a ser contada – uma história que não é a de "sua perfeição crescente" (evolucionista, predeterminada), mas, antes, a de "suas condições de possibilidade".[15]

Alertado de que um exaustivo catálogo talvez pouco esclarecesse sobre o que está em jogo na perseverança de imperativos na arte contemporânea, passei a me dedicar aos modos de ser das instruções como arte (suas questões ontológicas) e suas condições de possibilidade (questões históricas). Isso não equivale a desprezar as categorias imaginadas por Watts, mas a pensá-las de outra forma; no mínimo, consciente de que elas equivalem a escolhas de um momento – culturais, estéticas, ideológicas.

Percebi, enfim, que, mais importante do que mapear a diversidade em si mesma, era a pergunta sobre a insistência das aparições dos imperativos. O que eles, que são tão caros ao dia a dia, vêm fazer no campo da arte? Como se passa essa migração? Por que a arte de hoje se interessa com tanta sofreguidão por esse tipo de proposição?

1.1 Em busca de imperativos

Devo esclarecer que alcancei o tema das "instruções como arte" por um caminho enviesado. Eu andava bastante impressionado com um texto de 2001, que tinha ares de *manifesto*. No que era para ser um comentário – ensaio breve, apenas dois parágrafos – sobre o trabalho de uma artista, a também artista Maria Helena Bernardes convidava:

[13] *Ibidem*, p. 114.
[14] FOUCAULT, M., *op. cit.*, p. XVIII.
[15] *Ibidem*, p. XIX.

> Tente fazer um trabalho sem sentido, trabalho que não se destine a nada além de ser aquilo que ele é. Na vida, uma situação sempre leva à outra e mesmo uma obra de arte pode levar a muitas coisas e servir a alguma finalidade. O que se desprende da cadeia é absurdo. Tente fazer um trabalho sem sentido. Em sua melhor forma, o absurdo é mais que reação ou negação, pois não é reativo ao que vem antes e nem gera o que vem depois, simplesmente ignora a cadeia.[16]

Mais adiante, no mesmo texto, Maria Helena exortava, ainda no imperativo:

> Desconsidere agir como um artista e tente fazer um trabalho sem sentido. Tente uma arte menos artística, que não reverta em artistas. Elimine a finalidade. [...] Faça tudo muito bem feito como se fosse a última chance de apresentar uma ideia, de dizer uma coisa importante. Chame isto de trabalho e chame de público as pessoas que estiverem lá.[17]

Ao final do artigo, a autora citava o manifesto *Meaningless work*, do artista norte-americano Walter De Maria. Trata-se do texto, igualmente curto e afirmativo, em que ele propunha, 40 anos antes, que a "arte sem sentido" era, "obviamente, a mais importante e significativa forma de arte".[18] De Maria explicava que por "trabalho sem sentido" se referia a um trabalho que não retornasse em fama ou dinheiro, nem cumprisse qualquer finalidade social. Citava como exemplo o ato de transferir madeira de uma caixa para outra e depois devolver o material para a caixa original. Encerrava com uma sugestão: "Tente fazer um trabalho sem sentido na privacidade do seu quarto".[19]

Em uma entrevista, Maria Helena confirmaria que o texto destinado a comentar o trabalho da amiga assumira a função de manifesto para um trabalho dela mesma, *Vaga em campo de rejeito*, ação iniciada também em 2001 na cidade de Arroio dos Ratos: "Escrevi o texto e creio que ele passou a ser um norte, servindo como aval necessário para várias decisões; desde o fechamento do meu atelier até a saída diária às ruas, em busca dessa perplexidade com as coisas simples, do absurdo à luz do sol".[20]

---

[16] BERNARDES, Maria Helena. *Aurora... desperta todas as coisas e vê sucederem-se as gerações*. Porto Alegre: Torreão, 2001, sem numeração de páginas. O folheto registra a intervenção de mesmo título realizada por Mima Lunardi entre maio e junho daquele ano no Torreão, em Porto Alegre.
[17] *Ibidem*, sem numeração de páginas.
[18] MARIA, Walter De. "Meaningless work". In: STILES, Kristine; SELZ. Peter (org.). *Theories and documents for contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 526.
[19] *Ibidem*, p. 526.
[20] BERNARDES, M. H. Depoimento: entre julho e agosto de 2004. Entrevista concedida a Eduardo Veras por e-mail.

Pela mesma época em que li o manifesto e conversei com Maria Helena, acreditei ter descoberto um silogismo na tese de Arthur Danto sobre o fim das grandes narrativas que tentavam dar conta da História da Arte. Ao longo de sua argumentação, de forma recorrente, o filósofo ponderava que estava finda a "Era dos Manifestos", que equivalia, segundo ele, aos anos gloriosos da arte moderna. Nossa época, alegava o autor de *Após o fim da arte*, era "imune a manifestos".[21] Os discursos em que artistas anunciavam suas ambições e conclamavam seguidores teriam dado lugar a um novo gênero de manifesto: as resenhas críticas publicadas em revistas como *Artforum, October* e *The new criterion*, em que o crítico profissional "não pode elogiar um artista em que acredita – digamos Cy Twombly – sem denunciar outro, digamos, Motherwell".[22]

Ao mesmo tempo, insistia o pensador norte-americano que, no mundo da arte, e talvez unicamente no mundo da arte, o momento presente – o "momento pós-histórico", na acepção dele – se caracterizava por "profundo pluralismo e total tolerância". Na arte mais recente, tudo pode ser aceito como obra: "Nada está excluído".[23]

Ora, se nada está excluído do campo da arte – pensei, seguindo uma lógica que me parecia cara ao próprio Danto –, os manifestos ainda teriam um lugar. Só percebi mais tarde que ele não chegava a eliminar a chance de alguém vir a redigir manifestos no "presente pós-histórico", como Maria Helena havia feito e como Marina Abramovic, por exemplo, faria pouco depois.[24] Danto apenas sublinhava o óbvio esvaziamento de textos de caráter idealista e programático.

Àquele momento, porém, em busca de novos manifestos (porque o assinado por Maria Helena me impressionara tanto, e talvez pelo gosto de contrariar Arthur Danto), passei a procurar, dentro da arte contemporânea, por outros textos na mesma linha. Se, para o autor da tese da "transfiguração do banal", a marca maior dos manifestos de cada

[21] DANTO, Arhur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus, 2006, p. 33.
[22] *Ibidem*, p. 33.
[23] *Ibidem*, p. XVI.
[24] Em novembro de 2010, em visita ao Brasil, Marina Abramovic divulgou o seu *Manifesto sobre a vida do artista*, em que elenca, sob 18 tópicos, diretrizes acerca da conduta de um artista e suas relações com a sociedade, começando pela ideia de que "o artista nunca deve mentir a si próprio e aos outros" e culminando com as noções de que "o artista deve ter consciência de sua mortalidade" e de que "o artista deve morrer conscientemente e sem medo". Em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*, Abramovic lamenta que os manifestos tenham ficado "fora de moda". Enfatiza: "Eu realmente acho que manifestos de arte são importantes, porque de certa forma eles apontam para as novas gerações condições e perspectivas de questões morais que a arte deve respeitar, como não se tornar um ídolo, ou não superproduzir seu trabalho, ou não se comprometer, coisas que acredito". Ver CIPRIANO, Fabio. "Leia a entrevista de Marina Abramovic na íntegra". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 de novembro de 2010.

vanguarda moderna era o ataque às vanguardas precedentes (como forma de proclamar sua própria singularidade), a mim interessava mais a estratégia de linguagem que eles adotavam: o modo íntimo, direto, explícito como se endereçavam ao leitor, com frases no imperativo. Eu tinha em mente trechos como o do *Manifesto surrealista* de 1924, em que o poeta André Breton solicitava:

> Mandem trazer algo com que escrever, depois de se haverem estabelecido em um lugar tão favorável quanto possível à concentração do espírito sobre si mesmo. Ponham-se no estado mais passivo, ou receptivo que puderem. Façam abstração de seu gênio, de seus talentos e dos de todos os outros. Digam a si mesmos que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escrevam depressa, sem um assunto preconcebido, bastante depressa para não conterem e não serem tentados a reler.[25]

Em parte, era algo desse tipo que me entusiasmava no manifesto de Maria Helena: "*Tente* fazer um trabalho sem sentido", "*Desconsidere* agir como um artista", "*Elimine* a finalidade", "*Chame* isto de trabalho".[26]

Em minha busca por manifestos contemporâneos, encontrei quase nada, como bem previra Arthur Danto, mas, no caminho, deparei com uma extensa quantidade de comandos. Eram convites, ordens, proposições: *faça* isso, *faça* aquilo, *envie* fotos, *anote* tudo que puder, *descalce* os sapatos, *rasgue* uma folha de papel, *dê* alegria... Apesar de essas instruções se endereçarem a um leitor, como fizeram os manifestos das vanguardas históricas na virada do século XX e como repetiram os manifestos das últimas vanguardas nos anos 1960 e 70 (o de Walter De Maria, por exemplo), apesar, ainda, de se valerem do modo verbal próprio das prescrições (*seja*, *faça*, *experimente*), esses novos textos – em geral, muito breves – não eram mais paralelos às obras de arte.

Os imperativos que se proliferam na arte mais recente não funcionam mais como textos de acompanhamento, que anunciam um projeto ou uma disposição criativa. Eles tampouco clamam por adesão. Os enunciados que fui recolhendo estão no interior mesmo dos trabalhos. Eles fazem parte de sua configuração. Eles *são* parte decisiva do trabalho, quando não são, por vezes, o próprio trabalho.

---

[25] BRETON, André. "Manifesto do surrealismo". In: TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro – Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 194. O texto original de Breton foi publicado em 1924. Seis anos depois, ele lançou o "Segundo manifesto do surrealismo".

[26] BERNARDES, M. H., *op. cit*,. sem numeração de página (grifos meus).

1.2 Da construção do problema

Ao mesmo tempo em que abandonava a tarefa inabarcável da tipologia e quanto mais buscava e encontrava instruções como arte, afirmavam-se, para mim, duas linhas que dariam o norte para a abordagem dos imperativos na contemporaneidade.

A primeira, de matiz mais ontológico (ao gosto de Arthur Danto), remonta à filosofia da linguagem e, sobretudo, a Ludwig Wittgenstein. As questões que eu me formulava diante, por exemplo, do *Manual* de Fajardo e Resende tinham a ver com a tentativa de identificar a natureza mesma da obra de arte: ela estava pronta na forma de enunciados impressos no livro, ou precisaria ser ativada para se tornar uma peça de interesse artístico? No caso de alguém cumprir o que os enunciados solicitavam, essa pessoa teria parte na autoria? Nesse gesto, a autoria de Fajardo e Resende se diluiria? O que aconteceria se alguém, sem pedir autorização aos dois idealizadores do *Manual*, cumprisse as instruções e expusesse o livro alterado em uma instituição? Ou se oferecesse o livro para que visitantes anônimos o atacassem?[27]

As perguntas, obviamente, não têm respostas muito fáceis. O mais provável é que sejam irrespondíveis, ou que se mantenham, com sorte, parciais e provisórias. Parte da força poética do trabalho provém, acredito, da própria formulação dessas dúvidas – e do desejo de mantê-las acesas. Onde está a obra? O que exatamente é a obra? Quem é o seu autor? Qual o papel reservado ao público nessa situação?

[27] Entre 29 de outubro e 13 de novembro de 2008, o grupo de pesquisa do qual faço parte, Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte, coordenado pela Profª Drª Mônica Zielinsky, realizou a exposição *Arquivos abertos*, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre. Os pesquisadores artistas que integravam o grupo apresentaram seus próprios trabalhos, entre obra acabada, registro e documentação. Os pesquisadores da Linha de Teoria, História e Crítica de Arte deveriam exibir o equivalente disso na produção de artistas que vinham examinando. Escolhi precisamente o *Manual*, de Carlos Fajardo e José Resende. Pelo pudor de atacar um livro, eu nunca cumprira as tarefas solicitadas, como rasgar certas páginas, riscar outras, esfregar ainda outras no chão. Decidi seguir os comandos especialmente para a exposição, mas não todos. Pedi a um amigo fotógrafo que registrasse os resultados e, na Pinacoteca do Instituto de Artes, exibi o conjunto de fotografias e o próprio livro. Dias depois, descobri que alguém dera continuidade ao que eu apenas começara: o volume organizado por Giovanna Bartucci ganhara novos riscos, dessa vez em tinta laranja, tivera uma página arrancada e outras coladas. Como Fajardo e Resende previam, o exemplar fora muito claramente "individuado". Por outro lado, descobri que mais de uma pessoa havia se queixado do fato de as fotografias – pela sua qualidade técnica, pelo bom acabamento da montagem – lembrarem mais um trabalho de arte do que uma documentação de pesquisa. A mim, pareceu admirável que a proposição feita pelos artistas paulistas tivesse encontrado em Porto Alegre esses contornos que eles nunca viram nem souberam (já que não haviam sido consultados sobre tomar parte da exposição). O trabalho que originalmente seria deles desdobrara-se em ações capitaneadas por mim e por alguma(s) outra(s) pessoa(s).

Toda essa pletora de questões conduz à seara da filosofia analítica. Esse tipo de leitura, de tradição anglo-saxã, não costuma levar em conta, por exemplo, o que seria o conteúdo da obra de arte ou os juízos de gosto. Concentra-se, de preferência, na forma de existência dos objetos artísticos, em seu modo de funcionamento e em seus aspectos constitutivos (com frequência, autolegitimadores). A obra de arte, nessa interpretação, deve nos interessar menos por suas qualidades propriamente "estéticas" do que pela maneira como se insere no "mundo da arte"; deve interessar antes como um jogo de linguagem do que como um objeto a ser subjetivamente apreciado.

Argumentam os antagonistas dessa linha – Pierre Bourdieu, por exemplo – que o filósofo da linguagem não percebe o quanto seu próprio olhar também é parte de uma invenção histórica. O pensador "puro", segundo o sociólogo francês, tende a tomar por universal uma percepção que é apenas sua, particular. O pensador "puro" comenta os objetos da arte como se seu próprio olhar fosse "um dom da natureza", e não um produto da história e da vida em sociedade; comenta os objetos de arte como se fossem, também eles, acontecimentos trans-históricos ou an-históricos. Com isso, corre o risco, adverte Bourdieu, de uma análise, mais do que equivocada, ingênua.[28]

Daí a segunda linha de investigação que, nesta tese, mal se desgruda da primeira, cumprindo um esforço para aproximar os supostamente inconciliáveis. Não substituirei as questões de viés mais ontológico pelas históricas, como chega a propor Bourdieu[29], mas não devo ignorar uma perspectiva que me projete como pesquisador em movimento entre o passado e o presente, portanto, na história.

A decisão é pautada por uma observação algo empírica, do momento mesmo em que eu ainda buscava manifestos contemporâneos e tentava erguer o corpus para análise. Anunciei antes que me motivava menos o caráter denunciativo dos manifestos valorizado por Danto – a pretensão de investir contra artistas, contra movimentos, contra escolas que tinham vindo antes – do que o teor imperativo de sua expressão verbal, a maneira como se endereçavam tão incisivamente a seu público.

Nessa busca, percebi um ir e vir de instruções ao longo da História da Arte dos últimos 150 anos ou pouco menos. Sua aparição ora se expandia, ora se retraía.

[28] BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 283-287.
[29] *Ibidem*, p. 288.

Os imperativos irromperam nos manifestos das vanguardas que hoje chamamos de históricas, aquelas que, entre a segunda metade do século XIX e as primeiras do XX, se guiaram por um movimento de autocrítica da própria arte como instituição burguesa. Ali, prestavam-se à divulgação de ideias e à arregimentação de novos seguidores. Pouco a pouco, porém, acompanhando as desilusões próprias do momento, minguaram até quase sumir, como bem notou o professor Danto.

As prescrições reapareceram com outras ambições e formatos nos anos 1960, no contexto das "operações revolucionárias" daquele período, sobretudo na chamada *arte conceitual*.[30] Os novos imperativos não mais serviam para convocações, ou, pelo menos, não somente para isso. Imiscuíam-se entre os textos internos às obras – *como* obras.

Iriam proliferar-se largamente para, então, mais uma vez, rarear. Não fui capaz de localizar uma única obra desse tipo concebida no Brasil no período que correspondia aos anos 80. Desde meados dos 90, porém, e de maneira crescente, deu-se uma recuperação do fôlego da palavra como elemento compositivo, interno aos objetos da arte. Novamente, com ela, vieram os endereçamentos explicitados: *seja*, *faça*, etc.

Nessa brevíssima revisão, que se ancora em minha observação, mas que deve ser melhor desenvolvida no correr da tese, em especial no capítulo primeiro, empreguei sem grandes pudores expressões como "aparição", "desaparecimento" e "retorno". Também recorri à separação por décadas: anos 1960, 70, 80... Uma coisa e outra solicitam esclarecimentos, que devem nos remeter ao que seria o problema central desta pesquisa.

Dizem respeito à própria relação entre passado e presente, entre o que foi e o que acreditamos estar sendo. Antes de tudo, sublinhe-se que o que habitualmente chamamos de "passado" é apenas "uma seleção particular da infinidade daquilo que é lembrado ou capaz de ser lembrado".[31] Quando me refiro a "anos 1960 e 70" ou "anos 90", pareço supor a existência de momentos estanques e já findos. Não se trata disso; a separação por décadas, benquista seja pelo senso comum ou por historiadores, serve, aqui, tão somente de baliza instrumental. Mesmo que tênue e precária, ela assinala pontos de referência e ajuda a delinear características, mas não deve ser rígida, porque imperfeita, nem deve fixar obrigatórias oposições entre ciclos fechados, imunes a cruzamentos ou contágios.

---

[30] CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 88.
[31] HOBSBAWM, Eric. "O sentido do passado". In: _____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 23.

Da mesma forma, quando menciono "aparição", "desaparecimento" ou "retorno", não pretendo evocar alternâncias, repetições e antagonismos predeterminados, em que o momento mais próximo é necessariamente antecipado pelo mais remoto, em uma linha lógico-evolutiva. Também não se trata de identificar os temas de uma época como legado direto e irrecusável de uma anterior (ou de uma anterior a anterior, como naquela imagem do pêndulo que ora tende para um lado, ora para o outro). A esse respeito, já advertia o historiador Roger Chartier:

> Quando sucumbe à quimera da origem, a história carrega, sem ter clara consciência disso, vários pressupostos: de que cada momento histórico é uma totalidade homogênea, dotada de uma significação ideal e única presente em cada uma das manifestações que a exprime; de que o devir histórico é organizado como uma continuidade necessária; de que os fatos encadeiam-se e engendram-se em um fluxo ininterrupto, que permite decidir que um é "causa" ou "origem" do outro.[32]

Ora, parto aqui da noção de que as razões de permanência de aspectos do passado no presente têm origem tanto em circunstâncias daquele tempo mais remoto, quanto no significado que atribuímos, hoje, a eles, a partir de questões que nos são caras no presente. Como lembra um dos pais da moderna historiografia, o francês Marc Bloch, o tempo é tanto um *continuum*, quanto "perpétua mudança",[33] e é justamente esse paradoxo – e a identificação e interpretação dos elementos de permanência e transformação – que deve consolidar meu problema de pesquisa.

Estabeleço como uma primeira hipótese a existência de uma relação íntima entre a produção artística mais recente (digamos, dos anos 2000 para cá) e as experiências dos anos 60 e 70 (em especial aquelas ligadas à arte conceitual), assim como uma conexão entre uma, outra e os manifestos das vanguardas já tidas como históricas. Isso tudo, a partir da observação e discussão sobre instruções no campo da arte. Insisto que não se trata de perceber, no passado, sinais do presente, projetando nas obras conceitualistas (ou nos manifestos modernos) um futuro em que adivinharíamos a arte contemporânea. A tarefa também não se restringe a cavoucar naqueles períodos as raízes da criação de agora. O que suponho é que questões que foram muito caras aos artistas conceituais nos anos 60 e 70 (assim como às primeiras vanguardas, ainda no século XIX e no início do

[32] CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2002, p. 127.
[33] BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 55.

XX) são recuperadas – atualizadas, apropriadas, reelaboradas – pela arte de hoje, por artistas e teóricos (eu, inclusive) e conforme as escolhas (culturais, políticas, estéticas) de hoje (embora, é óbvio, informadas pelo passado). Essas questões se recombinam a outras, novas ou ainda mais pretéritas. Ao mesmo tempo, os objetos artísticos que as corporificam não se limitam a meramente espelhá-las; eles também as constituem e as modificam. Na mesma trilha, a investigação que ensaio ambiciona iluminar não apenas nossas indagações acerca da arte de agora, mas também ressignificar o passado, nos levando à releitura de narrativas já consolidadas. Isso deve ficar tanto mais evidente a partir da consideração do método do historiador alemão Carl Einstein, revisitado pelo teórico francês Georges Didi-Huberman.

Empenhado em revisar a História da Arte como disciplina científica, contrariado com suas pretensões totalizantes e mecanicistas, Didi-Huberman busca formas um pouco mais fluidas de reflexão, menos enregeladas, porém ainda rigorosas. No livro *Devant le temps* (2000), coloca em xeque paradigmas epistemológicos convencionais da teoria e da prática histórica e passa a defender, como aporia incontornável e necessária, o tema – tabu – do anacronismo. Em sua argumentação, lembra que o olhar anacrônico, aquele que examina o passado com os conceitos e as ideias do presente, é frequentemente apontado como "o pecado maior do historiador", como "sua besta negra", como a "parte maldita" da disciplina, ou, ainda melhor, "sua verdade mal dita".[34] E, no entanto, é impossível compreender o presente ignorando o passado, assim como é precio conhecer o presente, e nele apoiar-se, para compreender o passado. O conhecimento histórico seria um processo ao revés da ordem cronológica, um retrocesso no tempo. Resume o autor: "[...] se diz que fazer a história é não fazer anacronismo; mas também se diz que se remontar ao passado não se faz senão com nossos atos de conhecimento que estão no presente. Reconhece-se assim que fazer a história é fazer – ao menos – um anacronismo".[35]

O marco de análise que Didi-Huberman elabora busca referência em três autores da primeira metade do século XX, que também seriam – pelo menos até *Devant le temps*, e cada um a seu modo – anacrônicos, porque inatuais, malditos. Aby Warburg (1866 – 1929) é o primeiro. Célebre na História da Arte, mais pelo instituto que leva seu nome do que por seu pensamento (como observa o próprio Didi-Huberman), ele calha de ser "singularmente ignorado" por historiadores e filósofos. Walter Benjamin (1892 – 1940) é

[34] DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires; Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 31-32.
[35] *Ibidem*, p. 35.

o seguinte, estimado por filósofos, mas "especialmente ignorado" por historiadores e historiadores da arte. Por fim, Carl Einstein (1885 – 1940) é "desconhecido em todos os domínios", salvo, corrige o professor da École des Hautes Études, por antropólogos dedicados à arte africana e historiadores interessados no cubismo.

Em busca de um modelo de abordagem histórica, revisemos, brevemente que seja, o tipo de analogia que Einstein traçava entre o cubismo e a arte africana. Identificado como "historiador inadmissível", o pesquisador alemão entendia a História da Arte como "uma luta, um conflito, uma tensão inextinguível".[36] Ele recusava as apreciações críticas – estéticas, idealistas, kantianas – vinculadas aos juízos de gosto e considerava a categoria do "belo" apenas como uma "burocracia das emoções".[37] Ao mesmo tempo, declarava-se contra as concepções de linearidade e diacronia temporal, contra a história positivista e evolucionista, e a favor de um pensamento que fosse dialético e multifocal; portanto, anacrônico. Propunha uma compreensão da obra de arte que George Didi-Huberman vai considerar "tipicamente genealógica", ou seja, "[...] capaz de interrogar-se, a seu turno, sobre as condições em que se *engendram* as obras e sobre o ritmo agonístico de suas *destruições*, de suas sobrevivências, de seus anacronismos, de seus retrocessos, de suas revoluções ou insurreições de todos os gêneros".[38]

O exemplo paradigmático da investigação de Einstein seria o ensaio *Negerplastik*, de 1914, em que o estudioso vincula a cultura europeia do momento à arte africana até então tida como primitivista. Nessa conexão, a origem (a arte africana) e a novidade (o cubismo) combinam-se dialeticamente. A origem não é mais pensada como simples fonte do futuro, assim como a novidade não é mais simples esquecimento do passado. No cerne da tese do "historiador anacrônico" está a noção de que a escultura africana não constituía um objeto de conhecimento para a História da Arte porque ela *não existia*, uma vez que a distância e o preconceito do olhar ocidental observavam-na apenas como objeto curioso, de função religiosa, sem historicidade e sem valor artístico. Na tentativa de erguer uma narrativa sobre a arte negra, Einstein busca naquela produção escultórica o que o presente – no caso, as obras de Braque, Picasso, Juan Gris – teria tornado sensível. Em sua análise,

[36] *Ibidem*, p. 232. Uma versão reduzida do capítulo de *Devant le temps* (2000) que trata da atualidade do pensamento e da metodologia de Carl Einstein está disponível, em português, como DIDI-HUBERMAN, Georges. "O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein". In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras – Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2003, p. 19-53.
[37] DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo…*, p. 234.
[38] *Ibidem*, p. 239 (grifos do autor).

trata-se da *percepção do volume* e da *experiência do espaço*. Resumindo: a abordagem nega o suposto primitivismo da escultura africana, mas não chega a modernizá-la, o que faz é uma "projeção cubista" sobre a arte africana. A história de um vem à luz graças ao choque com o ponto de vista do outro. Nesse sentido, segundo Didi-Huberman, Einstein logra ter *inventado objetos* para a História da Arte.[39]

Um modelo de análise feito esse deve repercutir de maneira clara – iluminadora – diante das analogias temporais que vim estabelecendo até aqui, em meio à busca por imperativos na arte: seu ir e vir, suas aparições e desaparições, suas continuidades e interrupções, seus desnovelamentos ao longo de pouco mais de cem anos, entre as vanguardas modernas, o conceitualismo e a produção mais recente. No caminho, devo *inventar* os imperativos *como objetos* para uma História da Arte.

Parece que até agora eles só foram examinados meio de soslaio. Poucos estudos perscrutam as instruções na forma de arte. Acredito que nenhum recorra ao movimento no qual as obsessões do presente – as ocorrências quase exasperadas de convites, ordens e incitações – são consideradas no contexto de um *continuum* e de uma eterna mudança. Essa mirada, da forma como pretendo conduzi-la, deve implicar na revisão de textos já canônicos da arte conceitual, sobretudo os que costumam opor *política* e *tautologia*.

Devo ressalvar que a análise a ser erguida neste trabalho não deve sair mais saborosa nem mais definitiva do que outras; é apenas um discurso possível e, como os demais, passível de tropeços e revisões. Tampouco advogo que as instruções como arte venham a encarnar um gênero novo, mais pulsante ou mais prenhe de encantamentos e significações do que os já estabelecidos. Porém, se classificá-las talvez correspondesse a um delírio, é certo que elas têm uma história a ser contada.

Ainda em torno da construção do presente problema de pesquisa, sublinho que a narrativa que aqui se esboça insere-se em um dos mais apaixonados e polêmicos debates teórico-historiográficos das artes visuais na contemporaneidade: aquele que concerne à *arte conceitual* e seus *desdobramentos* no século XXI. Um dos focos está justamente nas tentativas de se apontar o que – da arte conceitual que já tomamos por "histórica", ou seja, aquela que começa nos anos 1960 e se estende, no máximo, aos fins da década seguinte – permaneceria atuante neste momento.

[39] *Ibidem*, p. 293.

Em um livro recente, o historiador da arte norte-americano Alexander Alberro projeta desde o título essa questão, e o faz por meio de paradoxos.[40] *Art after conceptual art* não é apenas mera citação ou paródia do célebre artigo de Joseph Kosuth, "Art after philosophy", que, em 1969, alicerçou as disposições teóricas e programáticas da arte conceitual de pretensões mais ortodoxas.[41] O "depois", no título de Alberro, sugere que a arte conceitual teria chegado ao fim (assim como Kosuth claramente proclamava "o fim da filosofia" e "o início da arte" em seu manifesto de juventude). No prefácio, de fato, Alberro refere-se à arte contemporânea (ou, pelo menos, a uma parte importante dela) como sendo "postconceptual art", *arte pós-conceitual*. Também emprega repetidas vezes a expressão "legacy of conceptual art", *legado da arte conceitual*. Ora, isso tudo – o *depois*, o *pós* e o *legado* – remete ao que parece ser um defunto e sua herança. E, no entanto, Alberro, seu coorganizador, Sabeth Buchmann, e seus convidados declaram ao longo do livro que métodos e questões centrais dos anos 60 e 70 se mantêm atuais.

Alberro consegue sintetizar o problema em uma pergunta: "O que os legados da arte conceitual, como práticas artísticas e estéticas e como problemas culturais, podem revelar sobre as inéditas posições em aberto da arte contemporânea?".

Em seguida, ele próprio responde:

> Não é a emergência, *per se*, de novos movimentos da arte, segundo supomos, que torna consequente a arte depois da arte conceitual. O que acreditamos ser mais importante são, antes, os poderosos caminhos pelos quais muita dessa arte negocia e por onde revela a interdependência da arte com o panorama cultural e o contexto institucional.[42]

Alberro não deixa de advertir que "[...] há muitas histórias e muitos legados da arte conceitual", com um "impacto enorme" na produção artística dos últimos 40 anos.[43] Após anos de polêmicas diversas, sobre o que seria, precisamente, a arte conceitual, sobre a existência de diferentes conceitualismos e não apenas uma única vertente, sobre as oposições entre um conceitual mais tautológico *versus* um conceitual mais político, sobre se o conceitual desafiou ou aderiu ao mercado de arte e à institucionalização, a

[40] ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (org.). *Art after conceptual art*. Cambridge / Londres / Viena: The MIT Press / Generali Foundation, 2006.
[41] KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 210-234.
[42] ALBERRO, A.; BUCHMANN, S. (org.), *op. cit*., p. 14.
[43] *Ibidem*, p. 14.

arte conceitual já acumula um respeitável capital simbólico. Isso faz dela objeto de desejo e disputa, mantendo em aberto tantas de suas controvérsias narrativas.

É esse o ponto em que este trabalho se apresenta como contribuição aos estudos de História, Teoria e Crítica de Arte. A tese propõe a retomada e a revisão de discursos importantes e conceitos já consolidados. Opera também no sentido da construção de uma narração quase invisível, pouco explorada, ainda não sistematizada, mas que diz respeito a um fenômeno insistente e atualíssimo. Em um caminho que avança e recua ao longo da História da Arte do século XX, questionando-se sobre aquilo que se mantém e aquilo que se modifica, o presente trabalho investiga quais seriam os legados possíveis da produção conceitualista. Os resultados da pesquisa poderão, com sorte, estimular novas abordagens desde o ponto de vista da criação, além de incitar novos enfoques curatoriais e pedagógicos.

1.3 Do método

Até aqui, na construção do problema de pesquisa, fui delineando também o que seria o caminho metodológico a ser percorrido. A ambição de estabelecer uma narrativa em torno dos imperativos na arte deve passar necessariamente por uma leitura como aquela de Arthur Danto, que investiga os modos de ser dos objetos artísticos, mas não deve ignorar questões históricas e contextuais – se não à moda de Bourdieu, ao menos em uma abordagem anacrônica, como sugere Didi-Huberman a partir de Carl Einstein. Há, porém, ainda outro viés de fundo, em termos metodológicos, a ser observado.

Em um texto recente, Jorge Coli se queixa da *moda Warburg*. Apenas dez anos depois do ensaio em que Didi-Huberman denunciava a condição de "maldito" de Aby Warburg, o historiador da arte alemão estaria plenamente disseminado nas academias. Disseminado, porém, não quer dizer *assimilado*. Alerta Coli que, no Brasil, o autor do *Bilderatlas Mnemosyne* teria subsumido a leituras ingênuas, inadequadas. Na contramão do que anunciam teses e dissertações, não haveria nele um método ou nem sequer uma teoria a serem imitados. O mais importante em Warburg, de acordo com o professor da Unicamp, seria a postura (ou a convicção), ancorada em um exercício lento, intuitivo e atento de observação dos objetos artísticos. Anota Coli:

> Ora, nos tempos de minha formação, quando meus colegas e eu, ainda estudantes, líamos Warburg, nós o fazíamos não para conhecer Warburg, mas para entender melhor Botticelli ou Ghirlandaio, assim como Panofsky nos abria as portas para Poussin ou Piero di Cosimo. O importante era sempre o universo do artista, que tentávamos alcançar, penetrar, conhecer. Para ajudar-nos, estavam lá os grandes autores, excelentes guias.[44]

O que Coli propõe como método (sendo fiel a Warburg mas sem reduzi-lo a um mero esquema interpretativo) é que o olhar não se deixe submeter molemente às teorias. O primeiro pressuposto seria *confiar* nas obras a serem examinadas. "Antes de acreditar nos escritos", enfatiza, "é melhor acreditar nas obras". Coli insiste: "[...] ver antes de ler deveria ser o lema".[45] O segundo pressuposto, corolário do primeiro, pede que o observador evite as categorizações estreitas e redutoras, buscando novos caminhos. Que interrogue as obras com o auxílio de procedimentos comparativos e associações, e que, por fim, na hora de escrever, prefira a clareza à linguagem mais rebuscada.

Particularmente, confio que aí exista um método. Em minhas primeiras leituras no campo da arte, ainda jovem, percebia preocupações como essas em outros textos de Coli, fosse no seu *O que é arte*, cuja primeira edição remonta a 1981, ou em livro mais recente assintomaticamente intitulado *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*. No primeiro, Coli já fazia notar que os objetos da arte mantêm relação tão complexa com a cultura que os rodeia, tão "inesgotável e inapreensível", que os discursos que os acompanham calham de ser "incidentais": iluminam certos aspectos, chamam atenção para outros, mas nunca dão conta do todo.[46] No outro volume, sugere que o pesquisador adote, em lugar de esquemas interpretativos, o trabalho de observação "longo, paciente, por vezes desordenado, mas prazeroso".[47] Coli refere-se, desde o título, à arte do século XIX, mas suponho que haveria aí um caminho metodológico viável até mesmo para a arte contemporânea ou a arte conceitual, por mais afeitas que elas sejam aos textos que acompanham as obras, e que por vezes aderem a elas. Não se trata, sublinho, de rejeitar os discursos possíveis, mas apenas de não tomá-los como definitivos, nem antecipá-los às experiências diante das obras. Da mesma sorte, não reconheço uma contradição em abraçar ao mesmo tempo essa proposição e aquelas de Didi-Huberman. Coli não recusa Warburg, antes solicita mais rigor aos intérpretes que se inspiram nele.

---

[44] COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 12.
[45] *Ibidem*, p. 13.
[46] *Idem*. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 120.
[47] *Idem*. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 19.

No percurso que me proponho a empreender, as perguntas não se antecipam, elas provêm dos objetos e do contato com eles. Isso se combina, inevitavelmente, com revisão bibliográfica e pesquisa documental. Interrogo-me sobre os processos de criação e os contextos de época, assim como busco analogias com outros objetos da arte, em busca de similaridades ou diferenças com aqueles sob análise. Também recorro ao uso de entrevistas. Entendo que, metodologicamente, entrevistas funcionam como potente instrumento de pesquisa: possibilitam a aproximação – a partir do diálogo, em um texto que se trama a dois – com o pensamento dos artistas.[48] Essa disposição não contradiz aquela que entende as narrativas da arte em sua dinâmica entre passado e presente.

Acrescento que substituí a ambição enciclopedista, que tentava delinear um grandioso panorama de instruções como arte, pelo que seria seu extremo oposto. A tese estrutura-se, agora, em torno de estudos de caso. Examino a questão dos imperativos artísticos a partir de duas proposições bem específicas, concebidas por artistas que são referenciais, tanto da arte conceitual tida como histórica (anos 1960/70) quanto da produção contemporânea. O primeiro, comumente, é associado ao conceitual tido como mais puro, tautológico, o norte-americano Joseph Kosuth. O outro é tido como nome exemplar do conceitualismo de viés mais político, o brasileiro Cildo Meireles.

1.4 Acerca da estrutura da tese

O primeiro capítulo deste trabalho funciona como uma breve revisão de caráter teórico e histórico. A partir de considerações da filosofia analítica, da filosofia moral e da gramática, a indagação sobre os modos de ser das instruções na vida cotidiana converge para a investigação sobre sua ocorrência no campo específico da arte. Ali, será abordada a adoção de frases imperativas pelas vanguardas modernas na redação de seus manifestos e, na sequência, o deslocamento da palavra em geral – e das instruções, em particular – para o interior dos objetos artísticos. Na primeira parte, adoto como autores de referência Wittgenstein e R. M. Hare. Na segunda, concentro-me sobretudo em Ricardo Basbaum e sua tese sobre "a migração da palavra para a imagem".

[48] Discuto o valor da entrevista em estudos de História, Teoria e Crítica de Arte de forma mais exaustiva em minha dissertação de mestrado. Ver VERAS, Eduardo. *Entre ver e enunciar – O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

O segundo capítulo, na forma de estudo de caso, focaliza a exposição *Located work (Madrid)*, configurada a partir de um conjunto de instruções elaborado por Joseph Kosuth em 2008. Discuto a partir de um enfrentamento com a obra, o que teria levado o artista a essa formulação, bem como as complicações decorrentes da experiência que ele propõe. São meus parceiros nessa reflexão, sobretudo, o primeiro Wittgenstein, autor do *Tractatus logico-philosophicus*, e seu entendimento sobre a tautologia, as noções de autoria de Barthes e Foucault, e o próprio Kosuth, a partir de seu artigo-manifesto que fixa as bordas e os propósitos do primeiro conceitualismo. Aos marcos propostos pelo artista, serão contrapostas as teses que procuram ampliar a definição e o alcance da arte conceitual. No encaminhamento da análise, para a discussão das implicações políticas que podem estar associadas ao uso de instruções, recorrerei ao historiador espanhol da arte Simón Marchán Fiz e ao filósofo francês Jacques Rancière.

Por fim, no terceiro capítulo, o foco de análise volta-se ao *Estudo para espaço*, ao *Estudo para tempo* e ao *Estudo para espaço/tempo*, que Cildo Meireles criou na virada dos anos 1960 e que ele próprio reeditou nos anos 2000. A abordagem, aqui, será algo diversa daquela do capítulo precedente. Imbuído do propósito já anunciado de condicionar os esquemas interpretativos às questões que emergem da experiência com as obras, prefiro dessa feita um caminho menos crítico e teórico, em proveito de um mais marcadamente histórico, que costura aspectos, informações e comparações para entender a trajetória de uma obra de arte no tempo.

Ou seja, nos dois esutdos de caso, minha abordagem se adéqua àquilo que os objetos de pesquisa solicitam. Autores importantes no segundo estudo de caso, além dos já presentes no capítulo anterior, serão Maurice Merleau-Ponty e não mais o primeiro Wittgenstein, mas o segundo, o das *Investigações filosóficas*. No arremate, novamente Rancière e a discussão sobre as dimensões políticas das instruções.

A tese não só procura problematizar a ocorrência de instruções no campo da arte contemporânea, discutindo as questões que estariam à mercê dessa presença, como procura testar uma aplicação metodológica em objetos contemporâneos. Esse embate deve apontar para a necessidade da contínua revisão de pressupostos que parecem se fixar a partir das narrativas históricas – no caso, as narrativas da arte conceitual.

Capítulo primeiro

transfira

Sobre a migração de instruções: do banal da vida para o campo da arte

"Faça algo errado, e diga que fui eu que mandei fazer".

Impressa no alto de uma folha de papel, a sentença acima é parte do trabalho de um jovem artista brasileiro contemporâneo que apresenta, ainda na mesma página, a história de uma pequena transgressão: revela o narrador que, aos tempos em que não tinha nenhum dinheiro mas queria muito viajar, encomendava uma passagem a uma companhia aérea e fazia planos, chegava a visualizar o voo, o assento e a tripulação. Mantinha a reserva até o cancelamento automático por falta de pagamento: "Entre o momento da reserva e o prazo de emissão, eu era um passageiro como qualquer outro, na beira do verossímil". Ao final, o texto acrescenta o telefone da central de reservas da empresa e sugere, no imperativo: "Voe".[49]

[49] O trabalho foi concebido por Jorge Menna Barreto especialmente para a publicação *pf (por fazer)*. O projeto, com curadoria de Regina Melim, funciona, segundo acepção dela, como uma "exposição móvel". Circula no formato de um bloco de faturas, com folhas duplas, destacáveis, correspondendo, a cada folha, o trabalho de um diferente artista. No total, são 36 nomes. O projeto conta também com uma versão eletrônica, em inglês, na internet, e eventualmente pode se configurar como exposição de arte em um espaço institucional. Ver MELIM, Regina. *pf (por fazer).* Florianópolis: Nauemblu/Bernúncia, 2006.

Na mesma folha, há uma terceira proposição. Pede que o leitor pinte, com suas cores prediletas, as letras vazadas de uma frase que trata de submissão: "Você existe para me satisfazer". Tudo, do início ao fim, parece se reportar à primeira oração, que também dá título ao conjunto: *Faça algo errado* (**fig. 5**).

Seu sabor, aquilo que nos desperta uma involuntária flexão nos cantos da boca, tem a ver com o contraste entre a primeira parte da frase, a que pede que se faça "algo errado", e a segunda parte, que solicita a transferência da autoria do *errado* para o autor da frase original, aquele que encomendara uma ação algo inespecífica, desde que *errada*. Na tensão entre a primeira e a segunda oração, a frase parece se dobrar sobre si mesma: ela manda fazer alguma coisa e, em seguida, manda uma segunda, que pode até mesmo contradizer a anterior, em uma sobreposição de mandos e desmandos.

Arma-se não um jogo, mas vários jogos, entre, por exemplo, *mandar fazer* e *mandar dizer que fez*; entre *mandar fazer* e *esperar* que o outro de fato o faça; entre *ler* a ordem e *cumpri-la*; entre *dar a ordem* e, logo adiante, *dar uma ordem* que comenta a primeira ordem; entre *cumprir* a primeira e *descumprir* a segunda, e por aí adiante.

Alguém que revestisse tudo isso com muita gravidade logo se perguntaria: em qualquer dos casos, aquele que deu a ordem pode ser considerado autor ou pelo menos coautor – cúmplice – daquilo que se fez ou pode ser feito? Moralmente, juridicamente, teria que responder pelo *errado*, caso alguém viesse a cometer algo imputável? Onde começa e onde termina a autoria do sujeito que se dispõe a atender o que foi prescrito? Ou, antes ainda, por outro caminho, se o leitor considerar que o *errado* a ser feito seria precisamente a operação de *dizer que foi outro que mandou fazer*, ele teria, nesse caso, *como* atender o segundo enunciado? Mesmo se quisesse realmente atender, teria *como* fazê-lo? O *errado*, no caso, poderia ser *nada dizer*? Portanto, o leitor teria de *nada fazer* em momento algum? Fazer e não fazer nada, infinitamente? As perguntas se tornam cada vez mais estranhas e parecem querer anular umas às outras.

Ao comentar a criação da frase, seu autor, o artista Jorge Menna Barreto (1970), calha de tornar o jogo – os jogos – ainda mais interessante: "[...] tinha uma coisa assim quando eu era criança, pedia algo para o pai, daí corria para avisar a mãe: 'O pai deixou eu fazer'. Acho que, às vezes, de uma certa forma, as instruções um pouco infantilizam

o público".[50] Ao reforçar esse modo aparentemente caro a tantas instruções, a instrução concebida pelo artista meio que se anula, ou, melhor, ela ri de si mesma. Ao explicitar a infantilização, a subordinação do espectador, o jogo não necessariamente revela uma face oculta da linguagem, mas, talvez, *desinfantiliza* quem lê. O conjunto todo – a história do voo, a frase por colorir, o título – joga novamente com isso.

Por ora, no entanto, não levemos em conta o tom tão divertido e provocador dessa sentença. Concentremo-nos nisto, que está no gérmen da enunciação: o texto no modo imperativo *instrui* alguém a fazer alguma coisa. Trata-se, pois, de um comando, uma frase de caráter prescritivo: *faça, diga*... No que implica esse tipo de enunciado? Como é mesmo que ele funciona? Para que serve?

* * *

Ludwig Wittgenstein observa que expressões que funcionam como ordens acompanham o homem, de maneira simplificada, desde o advento das primeiras formas de linguagem oral. O filósofo austríaco naturalizado britânico, nome de referência da chamada filosofia analítica, imagina a cena em que um construtor e seu ajudante se dedicam a erguer um prédio, recorrendo, para isso, a diferentes tipos de pedra: blocos, colunas, lajes e vigas. Para que o assistente lhe alcance a pedra correta na sequência necessária, o construtor se vale de determinadas palavras, que são justamente *bloco*, *coluna*, *laje* e *viga*. Conforme a premência do momento, ele grita uma delas; o outro, ao ouvir o nome, traz a pedra correspondente. Nota Wittgenstein que o segundo *aprendeu* a trazer a pedra que tinha de trazer porque ouviu o grito do primeiro.[51]

Em uma linguagem de maior extensão que essa primeira, o construtor passaria a incluir expressões como "para lá" e "isso", e também faria gestos com as mãos. Diria: "Isso para lá", ao mesmo tempo em que apontaria para, por exemplo, um tijolo. Não muito depois, recorrendo a uma linguagem mais sofisticada, o construtor já comunicaria o número de lajes desejadas, também poderia alterar o tom de voz e a expressão facial, ou recorrer a expedientes mais polidos e efeitos retóricos. Faria perguntas que, na realidade, seriam ordens: "Você gostaria de fazer isso?".[52]

[50] MENNA BARRETO, Jorge. Depoimento: 20 de julho de 2011. Entrevista a Eduardo Veras.
[51] WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 16.
[52] *Ibidem*, p. 25.

À medida que avança em sua elaboração, Wittgenstein vai delineando uma série de *jogos de linguagem* cada vez mais complexos e complicados, que, no momento, para o que nos interessa aqui, nem cabe revisar. Bastará dizer que ele parte de três espécies possíveis de frases – asserções, perguntas e ordens – e logo conclui que são bem maiores, inúmeras, as suas variedades possíveis, assim como também são diversos os jogos linguísticos. Nesse sistema, segundo o pensador, nada é fixo: "[...] novos jogos de linguagem surgem, outros envelhecem e são esquecidos".[53] E, no entanto, ao esboçar uma lista que meramente exemplifique a variedade dos jogos, ele posiciona, logo em primeiro lugar, o seguinte: "*Ordenar*, e agir segundo as *ordens*". Só depois lista jogos como "Descrever um objeto pela aparência e pelas suas medidas", "Produzir um objeto de acordo com uma descrição", "Relatar um acontecimento", ou ainda "Fazer suposições sobre o acontecimento".[54]

O filósofo que nos acompanha desde essas ponderações iniciais, que buscam uma problematização da persistente ocorrência de instruções no campo da arte, é o chamado "segundo Wittgenstein", o das *Investigações filosóficas*. Trata-se daquele que está mais interessado nas funções práticas das palavras – em seus usos e suas *formas de vida* – do que em seus possíveis significados.[55] Nesse texto labiríntico, que só veio à luz postumamente, em 1953, dois anos após a morte do autor, ele ora se aproxima, ora se afasta do tema das *instruções*, mas nunca o abandona. O mais comum é ele entendê-las como *ordens* ou *comandos*. Ao longo do livro, cuja primeira parte está organizada em reflexões numeradas, quase como aforismos, ele evoca a existência de "um abismo" entre uma ordem e sua execução; em outro trecho, comenta "a tradução" das ordens em

[53] *Ibidem*, p. 27.
[54] *Ibidem*, p. 27 (grifos meus).
[55] A tradição costuma dividir em duas fases o pensamento de Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951). A primeira compreende o período que vai de 1911 a 1921, do encontro do então jovem filósofo vienense com Bertrand Russell, em Cambridge, na Inglaterra, até a publicação de *Logisch-philosophische der naturwissenschaft*, que se tornaria mais conhecido pelo título em latim, adotado em 1922: *Tractatus logico-philosophicus*. O "segundo Wittgenstein" corresponderia ao que vai de meados da década de 20, quando ele, após decidir abandonar as atividades filosóficas, aos poucos vai retomando-as, até o momento de sua morte, em 1951. A principal obra dessa segunda fase são as *Investigações filosóficas*, escritas em duas partes: a primeira em 1945, e a segunda entre 1947 e 1949. O primeiro Wittgenstein propõe a existência de um paralelismo completo entre o mundo dos fatos reais e as estruturas da linguagem. Todo o problema da filosofia, segundo o autor do *Tractatus*, se reduz à distinção entre o que pode ser dito por meio de proposições linguísticas e o que não pode ser dito, mas pode ser mostrado. Em contraponto, o "segundo Wittgenstein" afirma que a linguagem engendra, ela mesma, suas "superstições", das quais seria preciso se desfaszer. A filosofia, nesse entendimento, deve ter como tarefa principal um esclarecimento que permita neutralizar os efeitos enfeitiçadores da linguagem sobre o pensamento. É comum ouvir que o segundo Wittgenstein refutaria em grande medida o primeiro; porém, revisões mais recentes consideram equivocada a separação. Especialistas sustentam que a diferença é apenas superficial e, ao contrário do lugar mais comum, haveria uma unidade profunda na lógica do autor. Ver MARQUES, Edgar. *Wittgenstein & o Tractatus*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 7-8.

diferentes formas: a proposição, a demonstração, a ação. Adiante, pergunta-se sobre a própria finalidade do conceito de *ordem*.

Por diferentes caminhos, que continuamente se cruzam em seus fragmentos, o autor investiga como a linguagem se presta a tudo isto: distinções entre querer que alguém faça algo e ordenar que alguém faça aquilo; entre dar um comando e fazer-se entender; entre receber uma ordem e, de fato, cumpri-la.

Na segunda parte do texto, na investigação número VIII, que aborda a instrução sobre sentimentos, Wittgenstein parece examinar um duplo sentido de *instrução*, que é o de *comandar*, mas também o de *ensinar* alguma coisa. Ele se pergunta se podemos *instruir* quando se trata de um sentimento. Pondera que o sentimento é "inexplicável", "especial", e, no entanto, prossegue o filósofo, temos que tentar ensinar, se não o sentimento, ao menos o uso das palavras. Por mais que se ensaie, porém, sempre haverá uma dúvida sobre se aquilo que foi instruído foi mesmo compreendido.[56]

Para o que se discute neste trabalho, o nervo da percepção de Wittgenstein sobre instruções está naquilo que diz respeito, sobretudo, à impossibilidade de encontrar sua *essência* como instrumento de linguagem. As instruções, nessa acepção, são *jogos* de linguagem. Nunca se fixam. Elas se combinam, se entrecruzam, se permutam. Prestam-se a dúvidas e ambiguidades. Que indaguemos, pois, sobre seus modos de existir.

Quando, no campo da arte, leio uma frase que me instrui a fazer algo errado – um *errado* qualquer, à minha escolha – e que me pede, em seguida, para dizer que foi outro que mandou fazer, pergunto: preciso cumprir de forma precisa o enunciado? Terei compreendido bem o que ele ordena? E se eu simplesmente me recusasse a atender? Ou ainda, como já aventei: se, ao atender a primeira parte da instrução (*faça algo errado*), eu julgasse que o *errado* seria a segunda parte (*diga que fui eu que mandei fazer*), eu teria, de fato, que fazer alguma coisa?

Wittgenstein está atento aos paradoxos que se armam feito *jogos*:

> Uma regra não poderia determinar um modo de agir, dado que todo modo de agir deve poder concordar com a regra. A resposta: se todo modo de agir deve poder concordar com a regra, então deve poder contradizê-la também. Por conseguinte, não haveria aqui nem concordância nem contradição.[57]

[56] WITTGENSTEIN, L., *op. cit*., p. 245-246.
[57] *Ibidem*, p. 113.

Haveria, antes, pondera o filósofo, um *equívoco*. Nossa tendência, em certos jogos, seria colocar uma interpretação atrás da outra, como se cada uma delas pudesse nos tranquilizar, ao menos por um instante, até a chegada de uma interpretação seguinte, que anularia a precedente, e assim por diante. Seria preciso reconhecer que "[...] há uma concepção de regra que não é uma interpretação"; ela corresponderia, antes, a algo como seguir a regra ou transgredi-la. O caminho, ele admite, é como um labirinto. Às vezes, nem sabemos se continuamos dentro dele.

Tudo fica tão mais confuso se a instrução que recebemos pede que façamos não algo que está certo, mas, sim, *algo errado*, uma transgressão.

* * *

Há um bom motivo pelo qual filósofos continuam se interessando pelo tema das instruções, sobretudo quando elas se dão no modo verbal imperativo: esse é o modo mais caro à apresentação dos princípios da moral e da ética. Não por acaso, Immanuel Kant chama de *imperativos categóricos* aos preceitos para ação que ele gostaria de ver aplicados a toda a humanidade: "Age de tal maneira que o motivo que te levou a agir possa ser convertido em lei universal".[58]

O filósofo britânico R. M. Hare, em geral associado à doutrina utilitarista (mas também influenciado por Kant), empreendeu, ainda na primeira metade da década de 1950, pela mesma época da publicação das *Investigações filosóficas*, uma das mais sistemáticas revisões e análises sobre o uso de instruções, em particular aquelas no imperativo: *faça*, *diga*, etc. Ele estava bem mais interessado do que Wittgenstein em possíveis significados das palavras e chegaria a discutir os sentidos de termos como *dever* e *bom*; porém, não deixava de debater os modos de ser dos comandos verbais – e reconhecia suas ambiguidades. Claramente não tinha muita paciência com a variedade de emprego dos imperativos. Ao anunciar seus próprios propósitos de pesquisa, ele menosprezava:

> Temos ordens militares (de desfiles e outras), especificações arquitetônicas, instruções para preparar omeletes ou operar aspiradores de pó, conselhos, pedidos, súplicas, e outros incontáveis tipos de sentenças, com muitas funções

[58] Conforme a tradução de Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger para a coleção *Os pensadores*. In: KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 15.

> que se sobrepõem umas às outras. A distinção entre esses vários tipos de sentenças proporcionaria material a um bom lógico para muitos artigos nos periódicos de filosofia; mas num trabalho desta natureza é necessário ser ousado.[59]

Em uma ampla revisão teórica, Hare coloca em xeque algumas das assertivas mais correntes entre gramáticos e filósofos analíticos, que ele trata como equivocadas ou redutoras. Contesta, por exemplo, a noção de que o imperativo possa corresponder à *expressão de um desejo* daquele que ordena. Duvida igualmente da ideia de que o imperativo busque *influenciar* comportamentos. Em sua perspectiva, instruções "[...] consistem em *dizer algo* a alguém, não em buscar influenciá-lo".[60] Claro que todas essas inferências são feitas a partir de seu interesse específico pelo *caráter prescritivo* da *linguagem moral*. Ele próprio especifica que, no debate filosófico, as coisas nem sempre podem ser ditas do modo como são ditas no linguajar comum.[61]

Para o que cabe neste trabalho, estou adotando quase sempre de forma indistinta os conceitos de *instrução, comando, ordem, imperativo* ou ainda *enunciado imperativo*. Apenas pontualmente faço valer eventuais diferenças.

De Hare, por ora, talvez baste levar adiante sua convicção de que o sujeito que recebe uma instrução, sendo ele livre e dotado de racionalidade, pode muito bem "[...] decidir descrer ou desobedecer-nos". Ele, o instruído, não cumpre a instrução e, nem por isso, essa disposição quer dizer que nós, os instrutores, fracassamos.[62]

Uma das possibilidades diante da instrução *Faça algo errado* é verdadeiramente apreciar o que ela diz, e, depois disso, nem cumprir o que ela pede. Ainda assim, como trabalho no campo da arte, ela terá funcionado.

* * *

[59] HARE. R. M. *A linguagem da moral*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 6. O texto original é de 1953.
[60] *Ibidem*, p. 17 (grifo meu).
[61] Em última instância, R. M. Hare (1919 – 2002) não propõe uma moral que possa orientar a conduta das pessoas, tampouco se dedica a uma filosofia da linguagem. Ele quer discutir, antes, a relação entre o uso da linguagem e a colocação de princípios morais. Trabalha, sobretudo, com o pressuposto de que o modo verbal imperativo tem como propriedade o caráter de prescrição – como o de uma receita prescrita por um médico, por exemplo. A linguagem da moral, segundo ele, é uma linguagem prescritiva.
[62] *Ibidem*, p. 15.

A gramática costuma discutir o uso de instruções no âmbito do que seriam as funções da linguagem e o processo comunicativo. Na tipologia mais tradicional, esse modelo de expressão verbal é compreendido como *frase imperativa*. Assim como as frases da modalidade dita *interrogativa*, as imperativas implicam na existência de um interlocutor, a quem a mensagem se dirige. Nisso, elas diferem das frases *declarativas*, *optativas* e *exclamativas*. Houaiss compara: nas do tipo exclamativo, o mais comum é que o enunciador, "[...] perplexo ou embevecido diante de alguma situação", fale de si para si, enquanto que, nas frases imperativas, o enunciador leva em conta a "presença regular" de outra pessoa: *você*, *tu*, *vocês*, *vós*.[63]

Barros recorda que uma das características muito próprias do imperativo como modo verbal é não aceitar a primeira pessoa do singular.[64] A língua pressupõe que ninguém dá ordens a si mesmo ou que, se tiver de fazê-lo, recorrerá, antes, à primeira pessoa do plural (*vamos lá!*), ou, como é ainda mais comum, à segunda ou à terceira do singular ("Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida").[65]

Ao serem estudadas como *atos de fala*, as instruções aparecem entre os *atos diretivos* – ou seja, "[...] aqueles que dão ao interlocutor indicações para proceder de uma determinada maneira".[66] Em geral, os gramáticos estão de acordo que o uso do imperativo como modo verbal ocorre "[...] quando o falante dirige-se a um ouvinte na tentativa de fazer com que este realize o processo expresso pelo verbo".[67]

No campo de estudos acadêmicos da Língua Portuguesa, as pesquisas têm se voltado às variações de emprego – morfológicas, sintáticas e semânticas – associadas à geografia, sobretudo aquelas que, no caso do Português Brasileiro, se relacionam às oscilações e combinações de emprego entre a segunda pessoa (*estuda*, *colabora*), enraizada na forma verbal do indicativo, e a terceira pessoa (*puxe*, *empurre*), que vem da forma verbal do subjuntivo. Em um plano teórico mais amplo, o corrente é examinar em que medida o imperativo pode se igualar ou se diferenciar do indicativo e do subjuntivo. Embora não preveja a variação temporal como os outros, o imperativo tem a

[63] AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 72-73.
[64] BARROS, Enéas Martins de. *Nova gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 1985, p. 153.
[65] ANDRADE, Carlos Drummond de. "Poema de sete faces". In: *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 15.
[66] AZEREDO, J., *op. cit.*, p. 76.
[67] FARACO, Carlos Emílio. MOURA, Francisco Marto de. *Gramática*. São Paulo: Ática, 1998, p. 350.

conotação de um porvir. Trata de projetar a ação para um futuro – imediato ou distante, realizável ou imaginário. O imperativo anuncia algo que ainda não está feito, algo que se encontra em um estado de latência, à espera. Daí o fato de se prestar a idealizações e orientações comportamentais. No mais banal da vida, ele é o modo preferencial, por exemplo, das estratégias de publicidade e propaganda, em seu apelo ao consumo e ao convencimento (*compre, venha*), assim como aparece nas preleções domésticas (*tira os cotovelos da cima da mesa*) ou nas sinalizações de trânsito (*pare*).

O imperativo também casa (e eis aqui uma lista que aborreceria um R. M. Hare) com a hierarquia militar (*ordinário, marche!*), as receitas gastronômicas (*leve ao fogo brando*), a preparação de jogos e brincadeiras (*recorte e cole*) e a redação de manuais para uso de máquinas e equipamentos (*gire para a esquerda*). Ele também aparece em rogos (*perdoai-nos*), máximas (*viva rápido, morra jovem*) e rompimentos (*cuide-se*). Classificações mais rigorosas, de natureza acadêmico-científica, prevêem categorias de análise como *imperativo propriamente dito*, *imperativo optativo*, *exortativo*, *proibitivo*, *premonitivo*, *permissivo*, *súplica afirmativa*, *súplica negativa* e *conselho*.[68]

Neste trabalho, especificamente, interessa o fato de o imperativo ser o modo verbal mais direto em termos de endereçamento e diálogo. Diz-se que, dentre todos, corresponde ao "[...] mais recorrente modo orientado para o falante".[69] Embora não contemple a primeira pessoa do singular, o imperativo prevê sempre um interlocutor, seja ele definido ou impessoal. Além disso, notemos que esse modo enuncia uma ação por realizar, aguardando uma resposta, no mais das vezes, imprevista.

Adiante, em um estudo de caso, levaremos em conta sua condição de modo "[...] ungido de certa rudeza, de severidade".[70] Ontologicamente, o imperativo determina, ele manda. O gramático Enéas Martins de Barros nota que a própria língua procura atenuar essa aspereza, modulando os ditames sob outros modos de expressão. Daí as frases nominais (s*ilêncio!*) e a substituição pelo futuro do indicativo (*honrarás pai e mãe*) ou pelo infinitivo (*ler, perfurar, cortar*).

---

[68] LIMA-HERNANDES, Maria Célia; RODRIGUES, Ângela Cecília de Souza; SPAZIANI, Lídia. "Graus de imperatividade em cartas brasileiras". In: CASTILHO, Ataliba T. (org.) *História do Português Paulista (Volume 1)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/lport/site/images/arquivos/PDF/MCcap20.pdf>. Acesso em 04/07/2011.

[69] BYBEE, Joan; PERKINS, Revere; PAGLIUCA, William. *The evolution of grammar*. Chicago: University Press, 1994, *apud* LIMA-HERNANDES, M. C.; RODRIGUES, Â.C.S.; SPAZIANI, L., *op. cit.*

[70] BARROS, E. M., *op. cit.*, p. 153.

* * *

"Diga que fui eu que mandei fazer".

A frase vai soar diferente na instrução de um pai para um filho ou no trabalho de um artista plástico. Instruções surgem sempre em situações específicas e podem mudar de sentido quando se deslocam. Uma mesma oração – "Vai em frente", por exemplo – pode ser empregada com disposições diversas: assumirá determinado significado na fala de alguém que informa um passante sobre o caminho a ser percorrido, terá novo sentido em uma abordagem policial, e ainda outro no conselho de um professor a um jovem aluno; poderá aparecer em uma situação de repreensão ou, bem na contramão disso, de encorajamento. Diferentes nuances serão evidenciadas em função dos contextos, das relações já existentes (ou não) entre os falantes, da entonação, etc.

Quando se desloca – do mais comum da vida e da linguagem verbal – para o campo específico das artes visuais, o emprego de instruções implica, de novo, em uma grande variedade. Segue, porém, uma lógica bem particular. Por vezes, a ocorrência de instruções na arte – ou instruções *como* arte, como prefiro – vai se ancorar na estranheza que emerge da própria condição de deslocamento.

Michel Zózimo da Rocha, artista que já se serviu de instruções na configuração de trabalhos, como em seu *Notorium magnificus 132 g*, aponta:

> As instruções, que poderiam ter um caráter pedagógico e indicações padronizadas de comportamento em outros campos de conhecimento, na arte operam de maneira inversa. Ou seja, podemos observar que certos trabalhos que possuem instruções são impregnados por um caráter subversivo, ambíguo e, até mesmo, vazio de certezas.[71]

Nesse caso, diferentemente do que se dá no dia a dia, as instruções que surgem na forma de arte não objetivam o esclarecimento, o entendimento ou a comunicação franca. Aparecem, antes, na linha do que Wittgenstein tomou por *jogos de linguagem*: elas se prestam a dúvidas e ambiguidades. Elas *estimulam* as ambiguidades. Por vezes,

[71] ROCHA, Michel Zózimo da. *Endemias ficcionais e o discurso da arte como vetores da prática artística*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008, p. 35. A pesquisa tem como ponto de partida o trabalho *Notorium magnificus 132 g – Droga de artista*, concebido no formato de uma embalagem de medicamento, incluindo uma bula prescritiva e material de divulgação publicitária. O projeto, cruzando discursos característicos do campo artístico e da literatura farmacêutica, supõe a existência de distúrbios sistêmicos e doenças fictícias no sistema contemporâneo de arte.

almejam exatamente isto: confusão e incerteza. Procuram explorar os sentidos duplos e sobrepostos. Ambicionam a ironia, a provocação e o deboche.

A instrução intitulada *Faça algo errado* obtém parte de seu efeito – o *esprit* e a transgressão – a partir daquilo que Freud considerou na teoria sobre o humor como uma "economia de gasto de afeto": diante de uma questão limite, repentinamente se dá um corte, subitamente ocorre uma criação simbólica, que faz irromper um sentido novo, proporcionando um "pequeno ganho de prazer". Segundo essa teoria, o humor inibe um afeto doloroso e o substitui por esse outro, que nem ocorre, que é "economizado": o afeto do prazer. Trata-se, pois, de um divertimento liberador, no sentido em que se opõe à amargura e ao ressentimento.[72] Também aqui a ideia é de um deslocamento.

A frase de Jorge Menna Barreto parece tanto mais divertida se considerarmos a expectativa que vem de seu deslocamento: onde se esperava um princípio moral, uma ordenação, um conselho, a linguagem oferece um duplo apelo à transgressão: fazer algo errado e dizer que não fez; fazer algo errado e culpar outro; ou, ainda, mandar alguém fazer algo errado e reivindicar a culpa pelo que nem sabe se aquele alguém fez ou vai fazer. Que pai instruiria um filho a semelhante coisa?

Mas talvez ainda não seja isso o mais importante. No deslocamento, do banal ao campo da arte, a instrução não apenas ganha um caráter subversivo. Ela perde o seu sentido pragmático, utilitário. Ela não mais instrui naquele outro sentido de *instruir*, sempre próximo, que é o sentido de um *ensinamento,* de pai para filho. A instrução – deslocada – vem fazer outro tipo de apelo. Discutiremos isso adiante.

2.1 Migração dos imperativos para a arte

Até aqui, este capítulo discorreu, com pretensa atemporalidade, sobre a presença de instruções na linguagem verbal que empregamos na vida cotidiana. Passamos pelo "segundo Wittgenstein", pela filosofia moral de Hare e por indicações da Gramática. O exame apontou ainda para a estranheza que frequentemente segue o deslocamento de ordens quando de sua inscrição no âmbito da arte.

[72] FREUD, Sigmund. "Os chistes e sua relação com o inconsciente". In: *Obras completas de Sigmund Freud (volume 8)*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 32.

A seguir, conforme anunciei na introdução, devo projetar uma perspectiva mais histórica sobre esse deslocamento, tendo em mente o anacronismo dialético, tal como ele é proposto por Didi-Huberman a partir de Einstein. Pautado pela constatação da persistente ocorrência de instruções como arte no presente mais imediato (anos 2000), busco aproximações com a intensa difusão desse tipo de trabalho artístico aos tempos da consolidação da chamada *arte conceitual* (anos 60 e 70 do século XX).

Não se trata de um percurso em busca de origens que possam predeterminar ou fazer antever, quatro décadas atrás, o gosto contemporâneo pelos imperativos. Não se trata igualmente de sucumbir ao fetiche das antecipações. O mais importante, no caso, seria a consciência do movimento, aquele que nos leva a reconhecer nas obras do passado as referências para as criações do presente – e que, da mesma feita, pelo exame das produções do presente, nos conduz a reconstituir, desde o presente e em direção ao passado, um novo objeto para o discurso crítico, teórico e historiográfico. As instruções como arte, embora amplamente difundidas no presente ou naquele passado nem tão remoto, não vêm merecendo, como já sublinhei, um estudo sistematizado.

Entre tantos caminhos possíveis para uma contextualização desse deslocamento das instruções, do comum da linguagem para a arte, escolho o que discute o convívio – no mais das vezes tenso, coalhado de incertezas – entre o campo dos discursos e o das obras de arte, entre imagem e palavra.

É sabido que esse constitui um apaixonante e vigoroso debate, com numerosos desdobramentos, que não caberia revisar nos limites desta tese. Para o que pretendo estabelecer aqui, tomarei como principal referência a tese de Ricardo Basbaum sobre a *migração da palavra para a imagem*. A partir dessa reflexão, apontarei o que seria uma *migração dos enunciados imperativos para o campo da arte*.

Basbaum supõe que não seria "natural" a separação entre *texto* e *obra de arte*. O autor atribui o entendimento corrente dessa distinção à ordenação do campo da cultura em termos de organização do saber e implantação de áreas especializadas de trabalho. De um lado, estaria a articulação conceitual/verbal, ligada à produção de conhecimento; e, de outro, a conjunção sensorial/visual, relacionada à construção da arte.[73]

[73] BASBAUM, Ricardo. "Migração das palavras para a imagem". In: _____. *A pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 26.

Observa Basbaum que essa divisão começa a ser posta em xeque, no sentido de um questionamento de sua "naturalidade", com o advento da arte moderna, em meados do século XIX. O momento tido como o da fundação da modernidade seria justamente aquele que afirma a autonomia do visual em relação ao verbal (e a outros campos da experiência humana). Essa autonomia, porém, não implicaria em um isolamento; ao contrário, suporia um agenciamento de forças paralelas, entrecruzadas, que, graças ao encontro, possibilitaria a consolidação do moderno. Anota Basbaum:

> É como se não houvesse [por parte do homem moderno] um contentamento, uma satisfação por finalmente possuir e dominar os limites do visível: mesmo podendo, pela primeira vez, relacionar-se com obras que fundam sua própria presença no instante em que vêm ao mundo – e que, portanto, instauram uma intensidade nunca antes vista, dentro mesmo do tempo presente, os homens do século XIX não se calam, não emudecem, e iniciam a atividade, insistente e contínua, de falar e escrever a partir da imagem (criticá-la, construí-la enquanto imagem em crise).[74]

Ou seja, no próprio entendimento do homem moderno sobre o que, afinal, é o moderno, estava prevista a necessidade de encontro entre campos e objetos – palavra e imagem, discursos e obras – que eram entendidos precisamente como autônomos. No dizer do autor, o enunciado, no momento inaugural da arte moderna, posicionava-se *junto* ao visual, ele *atravessava* as obras.

A meu ver, a tese de Basbaum não chega a contrariar fortemente as acepções formalistas que insistem na autonomia da visualidade em relação aos discursos. Avança, porém, ao duvidar – sem dogmatismo – da suposta "naturalidade" dessa separação e ao sugerir que, mesmo autônomos, os dois campos se combinariam para afirmar, não sem choque, a noção de autonomia. Para o que nos interessa aqui, o importante dessa formulação é o peso que ela atribui aos *discursos atravessadores*, compreendidos como paralelos mas não internos às obras.

Entre as tantas possibilidades que eles assumiram na fundação da arte moderna, despontavam os textos teóricos, as críticas, as narrativas históricas, as biografias, os textos de artistas, as primeiras entrevistas com artistas e, particularmente, para o que nos cabe examinar, os manifestos.[75]

---

[74] *Ibidem*, p. 26.
[75] *Ibidem*, p. 26-27.

2.2 Nos manifestos

Os manifestos foram a principal modalidade discursiva dos artistas modernos. Diferentemente da crítica ou das narrativas de cunho histórico, esse gênero de texto era produzido pelos artistas, e não por um terceiro, um comentador. O manifesto provinha da necessidade de apontar de maneira explícita as questões que supostamente teriam motivado a criação das obras. Na síntese de Lourdes Cirlot, o artista moderno "[...] não se contentava em executar a obra, ele necessitava expressar suas ideias através de escritos".[76] O manifesto carregava, com isso, a marca de um posicionamento político.

Em uma abordagem amplificada, que não distingue os manifestos artísticos dos literários, Gilberto Mendonça Telles destaca que esse tipo de texto, no momento mesmo de seu aparecimento, na virada do século XIX para o XX, fundou um gênero novo, que não era "[...] nem poesia, nem ficção e nem crítica". Os manifestos funcionavam, na visão do crítico pernambucano, como um "[...] misto de linguagem e metalinguagem". Segundo Telles, a forte intencionalidade poética desses documentos fazia com que fossem, em si mesmos, um exemplo de renovação.[77]

E, no entanto, seria preciso ressaltar que, apesar desse pendor metalinguístico, da ambição poética e da vocação renovadora, os manifestos eram textos *paralelos* às obras. Eles eram íntimos delas, provinham do mesmo autor, poderiam *atravessá-las*, como sugere Basbaum, mas não ocupavam o mesmo lugar.

É ainda Basbaum quem percebe uma "[...] proximidade física quase absoluta" entre os manifestos e a produção plástica a que eles se referiam. Havia, segundo o autor, uma "[...] quase superposição das matérias expressivas verbais e visuais". Porém, os manifestos *somavam*-se às obras e não se confundiam com elas:

> A obra de arte moderna é instrumento na luta por uma pureza plástica, na conquista da expressão puramente visual, através da exploração de elementos específicos, incompatíveis com outras disciplinas, que resguardariam e proclamariam a autonomia da obra de arte; os manifestos em sua maioria, declaram, detalham e especificam tais princípios. Ainda que exibam uma proximidade máxima com a obra em sua origem, os manifestos permanecem, entretanto, atrás de um limite nítido que dela os separa. Ambas as formas afirmam suas especificidades, resguardando fronteiras.[78]

[76] CIRLOT, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas – Textos y documentos*. La Plata: Terramar, 2007, p. 7.
[77] TELLES, G. M., *op.cit*., p. 10.
[78] BASBAUM, R., *op.cit* , p. 31.

Na maioria das vezes, os manifestos modernos não tinham a assinatura de um só autor, expressavam as ideias e os posicionamentos de grupos, escolas e movimentos que irrompiam pela Europa naquele período: as chamadas *vanguardas*, hoje identificadas, a partir da formulação de Peter Bürger, como *vanguardas históricas*.[79]

Desde suas primeiras manifestações públicas, na segunda metade do século XIX, as diferentes vanguardas artísticas se empenharam em discursos contra o passado e pela promoção da novidade. Anunciavam a disposição de preparar o futuro e supunham a vinda de tempos melhores, a ser engendrados pela ciência e pela técnica.[80] Porém, às vésperas da Primeira Grande Guerra, as vanguardas já não se contentavam apenas com isso. Queriam manifestar a sua "angústia do futuro", aquilo que Marc Jimenez define como a "[...] mistura de fascinação e de revolta numa época em que os lustres da Belle Époque se apagam um por um sob o sopro das revoluções sociais e políticas". Daí o gosto que as vanguardas modernas tiveram em produzir textos de caráter marcadamente agressivo e programático: "'Manifesto' é doravante a palavra da moda, perfeitamente apropriada para expressar a virulência das reivindicações".[81]

O exemplo emblemático é o artigo publicado em 20 de fevereiro de 1909 no jornal parisiense *Le Figaro* pelo ativista italiano Filippo Tommaso Marinetti. De inspiração anarquista, revolucionária e nacionalista, o *Manifesto Futurista* exalta a velocidade, a

[79] Originário do vocabulário militar, o termo *vanguarda*, do francês *avant-garde* (guarda avançada), começou a circular com o sentido de avanço utópico e político por volta dos anos 30 do século XIX, entre os republicanos franceses. A conotação estética ganhou projeção a partir de 1885, com a publicação do artigo "Critique d'avant-garde", que Theodore Duret dedicou aos pintores impressionistas. Rapidamente assimilado, o termo passou a designar o que seria a radicalização do projeto moderno. Os propósitos, as razões e mesmo o uso da expressão "vanguarda" são largamente discutidos por autores como Theodor Adorno e György Lukács. Em meados dos anos 70, Peter Bürger procurou sintetizar o debate, apontando para o engajamento político das vanguardas, sua anunciada disposição de reintegrar a arte à vida cotidiana e, sobretudo, sua forte inclinação contra o que seria a institucionalização da arte. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Mais recentemente, ao discutir os desdobramentos das vanguardas históricas nas neovanguardas dos anos 1960 e 70, o crítico norte-americano Hal Foster argumenta que, para artistas modernos mais afiados, como Marcel Duchamp, o objetivo maior da prática e do pensamento de vanguarda nunca foi negar a institucionalização da arte, ou reconciliar a arte com a vida, mas, antes, em um clima de experimentação, era contestar as convenções tanto da arte quanto da vida. ver FOSTER, Hal. *The return of the real*. Londres: MIT Press, 1996. No âmbito desta tese, adoto a acepção mais corrente do termo, empregada, por exemplo, por Marc Jimenez. Em seu compêndio sobre estética, as "vanguardas modernas" ou "históricas" aparecem como grupos ou forças que, desde as duas últimas décadas do século XIX, e até pelo menos as vésperas da Segunda Guerra Mundial, se voltaram, por definição, para o futuro, carregando como características o dinamismo, a virulência e o radicalismo. Ver JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999, p. 285-292.
[80] JIMENEZ, M., *op.cit*., p. 285.
[81] *Ibidem*, p. 287.

guerra e a destruição. A certa altura, compara museus e bibliotecas a cemitérios e, no modo verbal imperativo, convocava as massas a se livrar das quinquilharias que estariam guardadas nos acervos das instituições: "Venham, portanto, os bons incendiários de dedos carbonizados!... Ei-los aqui!... E metam logo o fogo nas prateleiras das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar as sepulturas dos museus!".[82]

Lourdes Cirlot nota que a linguagem empregada nos manifestos costumava ser clara, concisa e direta, porque as vanguardas tinham o propósito de atingir um grande número de pessoas com os seus discursos. Apenas eventualmente os textos se faziam mais difíceis e complexos, como os manifestos surrealistas – inacessíveis, segundo a pesquisadora, para quem não contasse com uma certa bagagem intelectual.[83]

A ambição de comunicar de uma forma mais direta explica em parte o frequente emprego dos imperativos nos manifestos: *metam logo o fogo!* Vimos que estudiosos da língua identificam este como o tipo de frase que fala mais abertamente ao interlocutor (no mesmo nível, estariam apenas certas frases interrogativas). O modo imperativo, nota Houaiss, supõe *sempre* uma outra pessoa, esteja ela no singular ou no plural.[84]

O uso de imperativos nos manifestos também se relaciona ao caráter cada vez mais engajado (segundo Bürger) ou virulento (conforme Jimenez) que as vanguardas foram assumindo no decorrer da primeira metade do século XX. Se os ideários, por mais diversas que fossem as propostas e os posicionamentos das diferentes vanguardas, não excluíam a violência, o imperativo parecia novamente ideal. Referem os gramáticos que esse modo verbal tende à rudeza e à severidade.[85]

Ocorre ainda que, explosivos e apaixonados, fragmentados e metapoéticos, os manifestos tinham a ambição de arregimentar seguidores, vindo daí seu frequente ardor conclamatório, proclamativo – novamente, *imperativo*. Cumpriam a função de formatar um *slogan* ou uma frase de ordem. O provável é que, nesse caso, a matriz, consciente ou não, fosse o *Manifesto do Partido Comunista*, lançado por Karl Marx e Friedrich Engels, em fevereiro de 1848. Trata-se do documento, recordemos, que se encerra com a célebre exortação: "Proletários de todo mundo, uni-vos!".

[82] MARINETTI, Filippo Tommaso. "O Manifesto do Futurismo". In: TELLES, G. M., *op.cit,*, p. 93.
[83] CIRLOT, L., *op.cit*., p. 7.
[84] AZEREDO, J. C., *op.cit* , p. 72-73.
[85] BARROS, E. M., *op.cit*, p. 153.

2.3 No interior das obras

Com o esgotamento das vanguardas modernas, findo o "tempo dos escândalos", como anota Mendonça Telles,[86] ou com o soterramento dessas mesmas vanguardas pelo "entulho das guerras", como prefere Paul Wood,[87] os manifestos minguaram. Os anos 1950 já não comportavam mais as convocações rebeldes.

É claro que aqueles que tinham encarnado a principal modalidade discursiva da arte moderna nunca desapareceriam de todo. Registrei na introdução deste trabalho que, em alguma medida, mesmo no século XXI, eventualmente ressurgem. Artistas como Marina Abramovic chegam mesmo a propor sua retomada, no sentido de apontar para as novas gerações de artistas "questões morais que a arte deve respeitar".[88] Porém, desde o pós-guerra, os manifestos já figuram como os menos benquistos entre diversos tipos de textos ligados às manifestações artísticas. Comparativamente, entrevistas, depoimentos e reflexões teóricas e críticas assinadas por artistas se tornaram muito mais frequentes. Os manifestos, pouco a pouco, foram relegados a um plano secundário.

Basbaum atribui esse eclipse à crescente assimilação da arte pelas instituições ainda no período tido como moderno. Também teria pesado a efetivação daquilo que o autor chama de "processo de demarcação do campo ampliado da arte". A eficiência institucional, de um lado, e a aproximação da arte às esferas da vida social e individual, de outro, teriam acelerado os tempos de fruição e consumo da obra por parte do público. Segundo essa teoria, enunciados e visibilidades passariam, então, a se confrontar em um mesmo tempo, no mesmo espaço, em uma "[...] ação mútua e combinada, como partes de um mesmo processo". Ou seja, a palavra *migra* para dentro da obra.[89]

Sublinha o autor:

> Para o artista moderno, a sincronia dessas temporalidades era dificultada por seu engajamento na conquista da pura linguagem visual, e o manifesto frequentemente precedia ou sucedida o objeto plástico. Mas o artista contemporâneo encontra condições de compactar esse intervalo de tempo, fazendo com que signo plástico e enunciado verbal aproximem-se de um mesmo instante, partes simultâneas e diferenciadas do mesmo processo: o enunciado criativo e seu espaço próprio deslocam-se para o interior da obra na qualidade de elementos de sua estrutura.[90]

[86] TELLES, G. M., *op.cit* , p. 9.
[87] WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 17.
[88] CIPRIANO, F., *op.cit*.
[89] BASBAUM, R., *op.cit* , p. 31.
[90] *Ibidem*, p. 31-32.

Seguindo essa teoria, deveríamos reconhecer o seguinte: o uso de imperativos pelas vanguardas modernas atendeu à necessidade de comunicar de forma direta e, ao mesmo tempo, firme e impositiva, por vezes violenta e conclamatória, ideias e posições que *acompanhavam* a criação artística. No que seria um novo ciclo histórico, para além das práticas e dos ideários das diferentes vanguardas modernas, já tidas como históricas, os imperativos vão aparecer não mais *em paralelo* às obras. Seu lugar preferencial passaria a ser *o interior* delas. Eles não seriam mais elementos auxiliares no processo de convocação e engajamento do espectador. No campo da arte, já desde fins da década de 50, os imperativos, como a palavra em geral, fariam parte da obra. Eles encarnariam, enfim, a ideia de *instruções como arte*.

Nesse modelo, os imperativos artísticos devem ser compreendidos como parte do que Basbaum chama de *condição enunciativa* do artista. Isso compreenderia: (1) a proliferação de textos de artistas, incluindo textos teóricos, aforismos e depoimentos; (2) a multiplicação de experiências em meios audiovisuais, como o cinema de artista e a videoarte, que incluem a oralidade; e (3) a crescente aparição da palavra "[...] como parte da materialidade da obra". Essa terceira possibilidade, por sua vez, prevê: (1) a palavra como um elemento a mais, entre outros estímulos, ainda em sua maioria visuais, e (2) a palavra trabalhada "[...] em sua espessura material ou contextual".[91]

O caso das instruções como arte seria justamente esse último, o da "espessura material ou contextual" da palavra. O ápice desse tipo especial de condição enunciativa corresponde ao uso da palavra pela chamada *arte conceitual*.

2.4 Na arte conceitual

Em um texto recente, a historiadora alemã Isabelle Graw observa que se tornou inútil procurar, ainda hoje, uma "definição universalmente válida" para arte conceitual.[92] A imprecisão do conceito, segundo a pesquisadora, estaria de certa forma na própria constituição do que é o fenômeno. A arte conceitual cultiva a ambiguidade.

[91] *Ibidem*, p. 32.
[92] GRAW, Isabelle. "Expressão conceitual – Sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos". *Arte & ensaios – Revista da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, nº 20, julho de 2010, p. 195.

Para uma aproximação ao tema, no entanto, não deve ser de todo ineficaz um esboço de definição, desde que se leve em conta sua condição parcial e provisória. Em linhas gerais, *arte conceitual* – ou, de forma mais abrangente, *conceitualismo* ou, ainda, *conceitualismos* – designa uma extensa série de manifestações e situações de ordem estética que tiveram início na primeira metade dos anos 1960 e alcançaram meados ou fins da década seguinte. Correspondem ao que teria sido uma espécie de recuperação – ou "regeneração", no dizer de Paul Wood – de atitudes, estratégias e procedimentos criativos das vanguardas históricas, em especial os que haviam sido propostos, já nos anos 1910, por Marcel Duchamp.[93] Os jovens sessentistas ataram às utopias políticas e sociais de seu tempo questões que se estendiam desde as origens da arte moderna, sobretudo as que se voltavam à crise do objeto artístico e suas relações com o artista, o público, o mercado, a crítica e as instituições.

O historiador britânico da arte Peter Osborne propõe uma síntese esquemática e vigorosa do que pode ter sido, de modo amplo, a arte conceitual: a arte que contestou as características tidas como a *essência* do objeto artístico mais tradicional.[94] O autor elenca isso em termos de quatro *negações*: (1) a negação da materialidade da obra artística, (2) a negação das especificidades de cada meio expressivo, (3) a negação da visualidade pura e (4) a negação da autonomia do objeto como obra. A arte conceitual atacava o objeto para desvinculá-lo do olhar. Equivalia ao "produto de sucessivas e concomitantes revoltas contra" o modo como o objeto fora compreendido até então, em particular, segundo Osborne, contra o modo como o objeto aparecia na crítica formalista de um Clement Greenberg: materializado, específico, visível e autônomo.[95]

[93] Na interpretação de Wood, as vanguardas históricas não chegaram a "inspirar" a geração conceitualista. Segundo ele, os jovens artistas dos anos 60, em uma tentativa de construir suas próprias posturas críticas em relação ao modernismo triunfante, representado sobretudo pelo discurso formalista de Clement Greenberg, procuraram quem seriam seus "antecedentes", quem, como eles, poderia ser entendido como oposição aos modelos de índole romântica-idealista. Wood lembra que Duchamp veio à baila graças ao músico John Cage e a pintores como Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Ver WOOD, P., *op.cit* , p. 17.

[94] OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. Londres: Phaidon, 2002, p. 18-19.

[95] Mais influente crítico dos anos 1940 e 50, comumente apontado como criador (e aniquilador) de carreiras e reputações, Clement Greenberg foi o articulador intelectual da consolidação do expressionismo abstrato. A partir de uma interpretação (que seus detratores dizem "muito singular") da terceira crítica de Kant e da *Estética* de Hegel, o autor norte-americano combinou a noção de autonomia das formas com a de uma linha histórico-evolutiva da arte, que culminava justamente na pintura expressionista feita nos Estados Unidos de sua época. Essa produção era valorizada por ele em razão de sua depuração e sua autonomia em relação a narrativas e contextos explicativos. Para os jovens artistas que começaram a se firmar nos anos 60, a leitura formalista tinha uma aparência, no dizer de Daniel Marzona, "fossilizada". Ver MARZONA, Daniel. *Arte conceptual.* Colônia / Lisboa: Taschen, 2007, p. 13.

Cristina Freire oferece uma acepção igualmente ampla e distendida, que pode ser eficaz para o tipo de abordagem que se propõe nesta tese. O relevante para a autora brasileira, na caracterização do conceitual, seriam (1) as estratégias utilizadas na elaboração das obras, com ênfase na ideia; (2) precariedade dos meios; (3) a atitude crítica frente às instituições artísticas e (4) a circulação diversificada.[96]

Já referi que há toda uma sorte de polêmicas ligadas ao que foi ou ao que pode ter sido a arte conceitual. Algumas das disputas – em particular aquelas que dizem respeito ao que seria a *arte conceitual pura*, ou *mais pura*, de pendor autorreflexivo e tautológico, e o que seria o *conceitual mais político* – serão retomadas nos capítulos seguintes, na forma de estudos de caso. Como anunciei antes, a discussão teórica estará subordinada às questões que buscarei nos próprios objetos em discussão. Nesse sentido, devo esclarecer ainda que, a exemplo de Freire, estarei usando de forma indistinta os termos *arte conceitual* e *conceitualismo*.[97]

Por ora, gostaria de me ater ao uso da palavra pelos conceitualistas. Vimos, há pouco, como Ricardo Basbaum descreveu o deslocamento de formas discursivas verbais para o interior das obras de arte, apontando para um agenciamento do texto na própria espessura dos trabalhos, em sua configuração como obra.

Para os jovens artistas dos anos 60, uma das principais referências para essa articulação teria vindo do *readymade* duchampiano. Basbaum cita Thierry de Duve para enfatizar que o ato de escolher um objeto banal, produzido industrialmente, para em seguida apresentá-lo como obra de arte equivale a um "empreendimento nominalista". Ou seja, a instauração do readymade carrega em si mesma uma enunciação. Há um texto, ou pelo menos um subtexto, junto ao *readymad*e. Ele afirma: "Isto é arte".[98] Duchamp articula essa enunciação em simultaneidade com o objeto.

Essa operação serviu de estímulo aos artistas conceituais na adoção da palavra como suporte para a criação. O historiador da arte Tony Godfrey destaca que o gosto pela linguagem estaria justamente entre as categorias que ajudam a definir a arte

[96] FREIRE, Cristina. *Arte conceitual e conceitualismos – Anos 70 no acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2000, p. 7.
[97] O termo *conceitualismo* entrou em voga nos anos 1990 a partir das teses que pretendiam justamente ampliar a compreensão sobre o que teria sido a *arte conceitual*, até então compreendida, preferencialmente, como aquela de ambições autorreflexivas e tautológicas. Esse tema será examinado com mais vagar no próximo capítulo da tese.
[98] BASBAUM, R., op. ct., p. 33.

conceitual.[99] Peter Osborne sublinha que a palavra funcionou como uma espécie de carimbo de reconhecimento da arte conceitual:

> A linguagem pode ser vista como o estilo de "assinatura" da arte conceitual. O final da década de 1960 testemunhou uma proliferação de textos em galerias de arte e uma ruptura na distinção entre espaços de exibição e publicações. [...] A linguagem se tornou o lugar de novos problemas para a arte, assim como um meio de entendê-los. Mais genericamente, a linguagem se tornou um meio a mais em uma concepção nova e ilimitada de materiais artísticos.[100]

A partir dos anos 60, na conformação de obras de arte, a palavra se associou à exautão com uma série de outros suportes: desde pinturas, desenhos e fotografias até fichários, mapas, cartas, cartões-postais, telegramas, bilhetes, anúncios classificados em jornais, documentos registrados em cartório, recibos, cartazes ou mesmo inscrições feitas diretamente na parede. Ora, entre tantas aparições, uma das mais intensas foi no formato de instruções em cartõezinhos de papel.

Dos manifestos caros às vanguardas modernas do final do século XIX e início do século XX, os imperativos que pipocaram no cerne da arte conceitual, guardam, com alguma sorte, a memória, a vontade de um endereçamento público que fosse mais direto – íntimo, explicitado, sem maiores intermediações – e um espírito de provocação e crítica. Isso deve ficar mais evidente a partir de uma breve revisão do Fluxus.

2.5 Nas partituras do Fluxus

Apontado ora como movimento, ora como grupo, o Fluxus foi provavelmente o maior responsável pela disseminação e pela assimilação de enunciados imperativos como obras de arte. Articulado em torno da figura de George Maciunas, o Fluxus correspondia a uma associação algo anárquica de artistas, músicos e poetas de diferentes países. Eles se dedicavam à edição de livros, revistas, panfletos, caixas e cartões e também promoviam concertos, performances, saraus, exposições e outros tipo de eventos – a orientação, no mais das vezes, era iconoclasta. Os chamados *fluxartistas* cultivavam a

[99] Segundo Godfrey, as grandes categorias definidoras da arte conceitual seriam o uso da palavra; a estreita referência no readymade duchampiano, que desvinculava a criação artística da mão do artista; a inserção da arte em um contexto inusitado; e a valorização da documentação, que poderia, por vezes, substituir a obra ou apenas evocá-la em fotografias, anotações ou outras formas de registro. Ver GODFREY, Tony. *Conceptual art*. Londres: Phaidon, 1998, p. 7.
[100] OSBORNE, P., *op. ct.*, p. 112.

irreverência e o bom humor. Importante destacar que nas narrativas canônicas da arte conceitual eles são mencionados apenas lateralmente.

O espanhol Simón Marchán Fiz, por exemplo, em sua alentada revisão sobre a "sensibilidade pós-moderna", situa o Fluxus entre "os novos comportamentos artísticos e a extensão da arte", em especial entre os happenings. Considera, porém, que o grupo estaria mais próximo da música do que das artes visuais.[101] Em sua referencial obra sobre a arte da performance, RoseLee Goldberg também reserva lugar para o Fluxus no capítulo dos happenings.[102] Apenas abordagens mais recentes e alargadas, como a de Cristina Freire, fazem questão de reiterar as ligações do Fluxus com o conceitual. A pesquisadora recorda que a própria expressão *arte conceito* foi empregada pela primeira vez por um integrante do Fluxus, o norte-americano Henry Flint, em 1961. O grupo de Maciunas, na acepção da autora, deveria ser lembrado, pelo menos, em termos de uma "proto-história" do conceitualismo.[103] De qualquer forma, para o que nos cabe aqui, não há dúvida sobre o papel do Fluxus na propagação de instruções como arte.

A estreia pública desse tipo de trabalho provavelmente se deu com os *word scores* (partituras verbais) que George Brecht levou à Reuben Gallery, de Nova Iorque, em outubro de 1959. Brecht se tornaria em pouco tempo um dos mais atuantes nomes do Fluxus. Naquela exposição, sob o título de *Toward events* (Rumo a eventos), com o subtítulo de *An arrangement* (Um arranjo), ele oferecia ao público, sobre uma mesa, dentro de uma caixa, extensa série de anotações em cartõezinhos de papel. Uma delas, sob o nome de *Música do pingo*, descrevia: "Para uma performance simples ou múltipla. Uma fonte de água e um recipiente vazio são dispostos de modo que a água caia dentro do recipiente". A seguinte, *Música do pingo (segunda versão)*, previa apenas isto: "Deixe escorrer".[104] As ações evocadas pelos cartões não eram executadas no local. Existiam, aparentemente, apenas como sugestões.

Menos de dois anos depois, o uso de enunciados imperativos como possibilidade artística se consolidaria com a exposição *Instruções para pinturas*, que Yoko Ono

---

[101] MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madri: Akal, 1997, p. 193.
[102] GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente.* São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 122.
[103] FREIRE, Cristina. *Arte conceitual.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 13-14.
[104] FRIEDMAN, Ken; SMITH, Owen; SAWCHYN, Lauren (org.). *The Fluxus performance workbook*., p. 22. Disponível em <http://www.thing.net/~grist/ld/fluxusworkbook.pdf>. Acesso em 02/07/2011. Minha tradução.

apresentou na AG Gallery, de Maciunas, também em Nova Iorque. A série compreendia 36 instruções por escrito, as quais deveriam substituir ou pelo menos evocar as pinturas que vinham algo ironicamente anunciadas no título da mostra. Uma delas, intitulada *Pintura para martelar um prego*, propunha:

> Martele um prego em um espelho, um pedaço de vidro, uma tela, madeira ou metal todas as manhãs. Também pegue um fio de cabelo que caiu quando você escovou os cabelos de manhã e amarre-o em volta do prego martelado. A pintura termina quando a superfície estiver coberta de pregos.[105]

Ao lado desse enunciado, havia de fato um martelo e pregos já pregados (**fig. 6**). Outra instrução, *Painting to be stepped on*, pedia aos visitantes que pisoteassem – e deixassem suas marcas sobre – uma tela estendida no chão (**fig. 7**). Outra, *Smoke painting*, solicitava aos fumantes que completassem uma pintura aproximando a brasa do cigarro de uma tela (**fig. 8**). Algumas das instruções restringiam-se ao enunciado. Nesse caso, as tarefas tinham de ser cumpridas fora do espaço da galeria, ou deveriam se limitar a uma projeção mental, como na *Pintura para ver os céus*: "Perfure dois buracos em um pano. Suspenda-o onde você possa ver o céu. Mude de lado. Experimente a janela da frente e a do fundo, para ver se os céus são diferentes".[106]

Essas instruções, assim como as de Brecht, são pouco anteriores à formalização do Fluxus como movimento, em setembro de 1962, no Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima, em Wiesbaden, na Alemanha. Elas serviriam de base para as mais de 500 partituras do gênero que o grupo faria circular ao longo de quase 20 anos. Na maior parte das vezes, as instruções orientavam o leitor para a execução de gestos ainda mais banais e despretensiosos, como acender e apagar uma lâmpada.

As ações eventualmente eram executadas ao vivo, diante de uma plateia, que poderia participar ativamente, se quisesse, mas o mais comum era circularem como publicações, sobretudo, como cartões avulsos, a exemplo dos *event cards* de Brecht. Esses papéis, do tamanho de cartas de baralho, traziam textos que podiam aparecer em diferentes idiomas. No trabalho em que discute as tentativas de musealização do Fluxus, Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima supõe que os cartões fossem um meio para o

[105] Cf. Tradução de LIMA, A. P. F. C., *op.cit.*, p. 266.
[106] *Ibidem*, p. 271.

grupo "[...] se manter vivo e alargando limites". Graças a eles, os *fluxartistas* estariam "[...] ampliando sua proposta para além do momento e do local de sua execução".[107]

Não por acaso, esses cartões de eventos também eram conhecidos como *scores* (partituras). Muitos dos membros do Fluxus eram músicos ou haviam estudado música: Brecht, Yoko, Higgins, La Monte Young, Maciunas. Vários deles frequentaram as aulas do compositor John Cage na New School for Social Research, em Nova Iorque, na segunda metade dos anos 1950, e, mesmo os que não tinham sido seus alunos, como Yoko, estavam próximos a ele.

Em artigo que revisa a trajetória do Fluxus e procura entender como proposições feito essas foram reconhecidas como arte, Arthur Danto aponta duas origens comuns para as partituras, as duas provenientes de Cage. A mais óbvia é Duchamp e seu gesto de fazer arte a partir da apropriação de um objeto ordinário, sem interesse. A outra, mais curiosa, é o zen-budismo. Danto recorda que, no final dos anos 1950, na Columbia University, em Nova Iorque, Cage teria se aproximado do escritor, professor e tradutor japonês Daisetsu Teitaro Suzuki, que divulgava com sucesso, nos Estados Unidos, a filosofia oriental. O ponto alto de seu pensamento era a disposição de aproximar a espiritualidade – o Nirvana – do decurso mais comum do cotidiano, prevendo que "[...] a consciência mais elevada poderia ser alcançada mediante a mais comum das atividades". Exemplo disso estaria no score que Alison Knowles apresentou em 1962, sob o título de *Proposição*: "Prepare uma salada".[108]

O que Danto apenas menciona secundariamente e que eu gostaria de sublinhar é a vocação *irreverente* nesse gosto dos fluxartistas pelo *irrelevante*. Dar ao mais simples o estatuto de uma partitura era uma alternativa debochada a procedimentos artísticos de ambições épicas. A proposição tornava-se tão mais estraha ao ser anotada na forma de uma música. Consta que, pouco antes de sua morte, ao fazer um balanço do Fluxus, o próprio Maciunas teria admitido: "Acabamos sendo um bando de palhaços".[109]

[107] *Ibidem*, p. 224.
[108] DANTO, Artur. "O mundo como armazém: Fluxus e filosofia". In: HENDRICKS, J., *op. cit.*, p. 225.
[109] KELLEIN, Thomas. "Fluxus: 'Acabamos sendo um bando de palhaços'". In: HENDRICKS, J., *op. cit.*, p. 54.

2.6 No presente mais próximo

Obviamente não se pode restringir ao Fluxus o recurso às instruções como arte durante os anos 1960 e 70. Muitos artistas aderiram a essa estratégia para apresentação de propostas de caráter conceitual naquele período – inclusive no Brasil, como se verá adiante, em um estudo de caso.

Há que registrar, antes, um declínio no gosto pelos imperativos como arte nos anos 1980 e sua recuperação em fins da década seguinte. Ainda que revisões recentes apontem para uma aliança entre tendências conceitualistas e a pintura *neoexpressionista* e *selvagem*, que aparentemente dominou os 80, com forte projeção no mercado, aquele foi um momento de inegável recuo dos conceitualismos. Nisso, a palavra se tornou um pouco menos interessante como obra, e as instruções escassearam.

No final dos 90, quando a produção dos 60 e 70 já era estudada como *histórica*, o campo da arte assistiu a uma recuperação de fôlego da palavra – e, por conseguinte, dos imperativos – como elemento compositivo, interno aos objetos da arte. Na mesma medida em que despontavam as teses que alargavam a percepção sobre o conceitual, propondo definições mais amplas e discutindo seu legado, as instruções como arte novamente se alastraram. Bastaria citar dois projetos curatoriais: o internacional *Do it* e o nacional *pf (por fazer)*. Sublinhe-se que os artigos ligados a esses projetos figuram entre os poucos textos que aludem diretamente aos imperativos da arte contemporânea.

Do it – concebido pelo suíço Hans-Ulrich Obrist, todo-poderoso curador da prestigiosa Serpentine Gallery, de Londres, e nome persistente na lista anual da *Art Review* sobre as personalidades mais importantes do mundo da arte – reúne instruções preparadas por mais de cem artistas de diferentes países. Opera desde 1998, com um site na web, que funciona aos moldes de uma reserva técnica, elencando os enunciados disponpiveis e a eventual documentação de ações geradas por eles.[110] Inclui ainda publicações, vídeos e mostras esporádicas.

Em texto usado à guisa de prefácio para a primeira itinerância internacional do projeto, o museólogo norte-americano Bruce Altshuler aponta o que seriam, no seu entender, os "precedentes históricos" do programa de Obrist, sua "pré-história".

[110] Disponível em http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html. Acesso em 10/02/2011.

Altshuler elege Duchamp como "progenitor crítico" da arte por instruções e estabelece, embora rapidamente, na premência de um texto muito breve, uma original aproximação do tema das instruções com o da autoria *versus* manualidade: evoca os ateliês da Idade Média, quando artesãos moldavam e esculpiam graças a maquetes e notas preparadas pelos mestres, e alcança a disposição minimalista de "remover a mão do autor", confiando a execução a um operário.[111]

Sucinto, sem fazer referência, por exemplo, ao uso do modo verbal imperativo (o mais comum nas instruções) e sem evocar a similaridade com os manifestos das vanguardas modernas, Altshuler identifica outras características que seriam próprias desse tipo de proposição verbal – características que coincidem com o que problematizo nesta pesquisa e que eventualmente devem ser retomadas e aprofundadas no correr da tese. São elas: (1) a condição autorreferente de uma exposição de instruções, uma vez que, como os trabalhos em si, também ela se configura em uma espécie de negatividade, como algo ainda por realizar; (2) a tensão entre ideia e realização material e (3) o jogo de acaso e imprevisibilidade que se arma quando alguém decide abrir mão de formatar uma obra para apresentá-la sob a forma de um texto.

Do it serviu de referência direta para *pf (por fazer)*, projeto curado no Brasil por Regina Melim. Seu formato mais corrente é o de um bloco de faturas, que reproduz instruções de 36 artistas, incluindo *Faça algo errado*, de Jorge Menna Barreto. A curadoria é desdobramento de cursos ministrados por Melim em Santa Catarina e de pesquisas que ela desenvolve em torno de performance.

Em sua tese sobre o corpo e os espaços relacionais da arte, a autora já havia cunhado o conceito de *espaços de performação* para designar o que tenho chamado aqui de *instruções como arte*.[112] Melim compreende os enunciados verbais como *alargamento* da noção de *performance*, em contraponto ao senso comum que costuma associar o gênero ao uso do corpo (em geral, o do artista) em uma ação ao vivo.[113] As proposições por escrito seriam "um procedimento que se prolonga no espectador-participador".[114]

---

[111] ALTSHULER, Bruce. "Art by instruction and the pre-history of do it", seção de ensaios do projeto *Do it*: Disponível em <http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/notes.html>. Acesso em 10/02/2011.
[112] MELIM, Regina. *InCORPOrAÇÕES: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Tese (Doutorado). Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2003.
[113] MELIM, Regina. *Performance nas artesvisuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 57.
[114] *Ibidem*, p. 62.

Por outro lado, como curadora, Melim dá preferência à mobilidade dos "espaços de performação", fixando, em decorrência desse conceito, um segundo, o de "exposição portátil". Ao reunir, em livros ou blocos de notas, textos e desenhos em que diferentes artistas lançam convites para ações, ela planeja "expandir" os formatos mais tradicionais de exibição de arte – embora, conforme faz questão de reiterar, seus projetos não sejam *contra* os museus ou a institucionalização da arte.[115]

Nesta pesquisa, não insistirei na ideia de instruções como sorte de performance, já estabelecida por Melim. Há uma questão, porém, que ela menciona, que Altshuler comenta, que Wittgenstein não desdenha e que, a mim, se faz cara. Trata-se da noção de que um comando verbal, seja ele uma ordem, uma convocação ou uma súplica, pode ou não ser atendido. Não temos como prevê-lo.

Teríamos de perguntar que questões, hoje, tornam tão vivas as instruções como arte. O que estaria em jogo, contemporaneamente, no endereçamento tão direto, íntimo, ao espectador/leitor? Em que medida ainda ecoa nos imperativos artísticos a memórias dos manifestos das vanguardas históricas ou das partituras musicais do Fluxus?

Essas interrogações devem se tornar mais potentes a partir de uma discussão que parta de questões sugeridas por obras específicas, como se verá a seguir em dois estudos de caso. Na fase conclusiva do trabalho, devo apontar para uma dimensão política que pode estar associada na escolha dos artistas por esse formato.

* * *

Quando, em um livro de artista, encontro uma instrução que me pede para fazer algo errado e dizer que foi o artista (ou o enunciado) que me mandou fazer, saboreio a ambiguidade, o humor, os deslocamentos. Aprecio a sensação de algo fora do lugar, as possíveis contradições e a moral meio torta que emana dali. Penso em tudo quanto tenho feito de errado e no quanto seria inútil (ou engraçado) repassar sua autoria a Jorge Menna Barreto (ou não exatamente a ele, mas a uma instrução anotada em um bloco de faturas). Dá vontade de, deliberadamente, fazer algo errado.

[115] *Idem*. "Espaço portátil: exposição-publicação". *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo.* São Paulo, vl. 4, nº 7, 2006.

Capítulo terceiro

seja

Sobre "instruções como arte" como arte e mais além da tautologia

Um artista dá instruções para que um segundo artista dê instruções para que um terceiro artista dê corpo a uma obra de arte. O conjunto inicial de comandos ocupa toda uma parede da sala de exposições (**fig. 9**). Em letras graúdas, muito elegantes, letras brancas sobre fundo cinza, logo à direita de quem entra, lê-se:

> Instruções
>
> Parte I. Descreve em um parágrafo uma obra tua para que outra pessoa a elabore. Essa descrição deve ser redigida de maneira que o parágrafo funcione como um conjunto de instruções para fabricar a obra. A descrição deve ter o maior nível possível de detalhes, mas os materiais e processos devem ser facilmente acessíveis, não muito especializados nem caros. A obra proposta nas instruções deve estar na linha de tua própria produção como artista.
>
> Parte II. Agora, entrega isso ao curador. Ele te proporcionará um parágrafo similar ao teu, escrito por outro dos artistas participantes.
>
> Parte III. Uma vez que disponhas das instruções para fabricar uma obra de arte, tua tarefa consiste em elaborar uma peça que se aproxime, tanto quanto possível, das instruções que recebeste. No caso de as instruções serem vagas ou contraditórias, deves interpretar as intenções do artista.
>
> Parte IV. Escreve dois parágrafos. No primeiro, descreve o melhor que possas o significado da obra para a qual redigiste as instruções. No segundo parágrafo, escreve um texto com uma descrição do que, na tua opinião, significa a obra que fabricaste a partir das instruções que recebeste.[116]

[116] Este texto, reproduzido na entrada da exposição, também está disponível em espanhol no catálogo oficial da mostra. A tradução para o português, aqui, é minha. Ver. KOSUTH, Joseph. *Located work (Madrid)*. Madri: La Casa Encendida, 2008, p. 9.

Na sequência, ao longo da galeria, o visitante se depara justamente com seis enunciados para a confecção de obras de arte. Diante de cada um, aparece materializado o trabalho correspondente, e, junto de cada uma dessas duplas de enunciado-e-obra, estão os dois parágrafos em que se discorre sobre seus supostos "significados".

O conjunto inicial de instruções é criação do artista norte-americano Joseph Kosuth. Para acatar suas proposições, ele convidou seis jovens artistas, todos eles de língua espanhola e origem latino-americana. A exposição, intitulada *Located work (Madrid)*, foi criada especialmente para La Casa Encendida, reputado centro cultural madrilenho. Esteve lá entre fevereiro e março de 2008.

A mexicana Hisae Ikenaga (1977), atendendo ao pedido de Kosuth, pediu que um de seus colegas artistas construísse uma cama valendo-se de uma mesa e quatro cadeiras. Sua intenção – explicou ela, no parágrafo destinado aos "significados" da obra – era criar um objeto a partir de outros sem que os originais perdessem seus atributos (**fig. 10**). O venezuelano Alexander Apóstol (1969), designado para fabricar a cama sugerida por Hisae, deu instruções para a realização de um vídeo que deveria reproduzir frases feitas sobre pontos turísticos de Madri, sendo que tais frases teriam de aparecer nas vozes de imigrantes marroquinos, colombianos, equatorianos, romenos, que estivessem há pouco tempo na Espanha. Apóstol solicitou ainda que aquele que rodasse o vídeo trata-se de lhe dar um título. Hisae produziu (e batizou) *Spain is different*.

A mais jovem do grupo, Busto Bocanegra (1984), nascida na comunidade autônoma da Cantábria, norte da Espanha, filha de uma colombiana e de um galego migrado para a Venezuela, preparou instruções bem abertas, prevendo a musicalização de um texto (a ser redigido ou já existente, e sobre qualquer assunto). No parágrafo destinado ao que seria o significado de suas pretensões, mencionou a ideia de que "a arte é uma disciplina alegre" e citou seu interesse em estimular a experimentação, "sem dominar o discurso do outro".[117] Como resposta, o mexicano Mario Aguirre (1966) montou um karaokê em que, sob diferentes ritmos e arranjos, o público é convidado a cantar o *Hino da Internacional Socialista* – aquele cuja letra original, em francês, clama ao povo, em nome do "amanhã", para que se una em uma "luta final".

[117] *Ibidem*, p. 35.

Como proponente, Aguirre foi extremamente minucioso: definiu o título do trabalho, *La anomalia del Pêndulo de Foucault en el Norte (observe como se mueve el mundo),* especificou os materiais, indicou sites por meio dos quais se poderia encontrá-los e explicou passo a passo como deveria ser feita a montagem da instalação, com a reprodução de um mapa do Hemisfério Sul anterior a 1850, uma projeção em vídeo deste mesmo mapa e um saco de boxe, no qual se leria, em inglês, "Hit me" (bata-me), convidando os espectadores para que, de fato, soqueassem o saco e fizessem com que a projeção do mapa viesse a rodopiar sobre o primeiro mapa.

Sandra Gamarra (1972), de Lima, Peru, propôs que, a partir de determinado catálogo de arte, o da 38ª edição da Art Basel, tida como a maior feira de arte do mundo, com sede na Suíça, um artista deveria selecionar as imagens em que aparecesse um círculo. Com uma folha semitransparente e o auxílio de um carbono já usado, o "fabricante" deveria reproduzir as páginas em uma cartolina, valendo-se de material de desenho ou pintura, para, por fim, apresentar essas reproduções ao lado das páginas originais. A mexicana Ximena Labra (1972) foi a encarregada.

Por seu turno, Ximena propôs que, durante uma semana, uma pessoa registrasse todas as instruções que recebesse, fossem provenientes de seres humanos, máquinas ou "qualquer outra circunstância da vida cotidiana", não importando se escritas, faladas, simbólicas, auditivas, visuais, implícitas. Ximena encerrava suas instruções pedindo que o outro artista escolhesse a melhor maneira de apresentar seu "manual de instruções semanais".[118] Designada para a tarefa, Sandra não exatamente atendeu ao pedido. Ela acomodou no espaço expositivo uma grande quantidade de papeizinhos em branco, com um projetor ligado sobre eles, reproduzindo justamente o texto de Ximena. Parecia sugerir aos visitantes que pusessem em prática, eles próprios, a empreitada (**fig. 11**).

Nas partes e no todo, *Located work* sugere estimulante série de questões. No cerne, aparentemente, estaria o debate sobre a natureza mesma da obra de arte – e nossas sempre vãs tentativas de tentar defini-la. As primeiras questões dizem respeito precisamente ao que, em meio a essa embaralhada trama de relações, seria o objeto artístico. Onde ele se localiza? Nos objetos e instalações, nas instruções, nos seus significados? Ou no processo todo? Quem seria o autor? Autores? O que pode estar em jogo quando nos oferecem instruções e parecem esperar o cumprimento delas? O que

[118] *Ibidem*, p. 45.

ocorre quando nos pedem que explicitemos os significados daquilo que fazemos ou daquilo que nos pedem que façamos?

Anunciei que, metodologicamente, minha pretensão era permanecer perto das obras e, apenas a partir delas, passar à problematização. Elencadas as perguntas iniciais, será com elas que buscarei os marcos teóricos de referência. Já estamos, pelo caráter das questões, em uma seara próxima da filosofia analítica. O percurso deve nos conduzir em um vaivém que recua ao advento da arte conceitual, nos anos 1960.

Antes, porém, retornemos aos objetos em exposição na Casa Acesa: móveis que escultoricamente se convertem em outro móvel, um videodocumentário estrelado por imigrantes, um karaokê que atualiza um velho hino, um mapa que rodopia sobre outro mapa, um catálogo que se constrói a partir de outro catálogo, pilhas de papeizinhos em branco que nos convidam a uma catalogação. Aparentemente, pouco ou quase nada une esses objetos – ou pouco ou quase nada deveria uni-los – além do fato de terem sido construídos a partir de um jogo, uma espécie de corrente, em que um artista ordena a outro que cumpra certa tarefa. Detalhe importante: até as vésperas da abertura da exposição, nenhum dos artistas sabia quem eram os outros participantes, tampouco tinha conhecimento sobre as demais instruções em curso. Aparentemente, o único critério que os agrupava, além da aliança colaborativa, era a condição de serem jovens, de língua espanhola e ascendência latina. Porém, coincidência ou não, um certo viés político calhava de agregar os trabalhos.

Anotei "um certo viés" e já corrijo: distintos vieses.

3.1 Arte e política

O primeiro sentido de *político* que eu sublinharia em *Located work (Madrid)* não corresponde àquele que o filósofo Jacques Rancière consagrou ao examinar a relação entre estética e política: o de *partilha do sensível*, o qual devo retomar adiante, no desenvolvimento deste capítulo.[119] Político, aqui, tampouco corresponde àquele teor que Agnaldo Farias aponta, pejorativamente, como o que estaria acompanhando "ações

[119] Por *partilha do sensível*, o filósofo francês Jacques Rancière refere-se ao regime estético que superaria as hierarquias sociais tradicionais em nome de uma real participação de todos no espaço comum da cidade. Nessa formulação, que parte de uma espécie de equiparação entre política e estética, o autor defende que as expressões artísticas podem ser formas exemplares de ação e distribuição do *comum.* Ver RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

discutíveis" que se articulam em torno do "binômio arte e política".[120] Na exposição madrilenha, os vieses políticos, ao menos em uma percepção mais imediata, dizem respeito a um posicionamento crítico, em certa medida, engajado. Ou seja, próximo daquele que Benoît Denis define como *consciência crítica do real*. No caso, uma consciência com valor trans-histórico: um direcionamento social que envolve "escolha ética", "vontade de participação" e "urgência".[121] Se não, vejamos.

Parte das obras que emergiram das trocas de instruções entre os jovens artistas alude de maneira firme e por vezes irônica a questões muito caras à coletividade, às dinâmicas sociais e às disputas de poder no mundo contemporâneo. Esse viés se faz mais evidente no vídeo *Spain is different*, na instalação *A anomalia do pêndulo de Foucault no Norte (observe como se move o mundo)* e no *Karaoke anarco random*.

Em suas instruções, Apóstol previa a gravação de um vídeo com imigrantes recém-chegados a Madri. Segundo suas determinações, eles deveriam ter entrado *legalmente* no país, mas precisariam estar lá por razões econômicas. Diante da câmera, repetiriam frases típicas do turismo oficial, em particular aquelas adotadas aos tempos da ditadura franquista e correntes ainda hoje: "España: un país con un patrimonio histórico-artístico y natural fuera de lo común", "España, tierra de toreros", "Spain is different". Esses slogans, quando surgiram, nos anos 1960, tinham o propósito (cínico, em alguma medida) de vender internacionalmente uma imagem mais simpática do país – recordemos que a Espanha vivia sob regime autoritário desde o fim da Guerra Civil, em 1939, e seguiria assim até a morte de Francisco Franco, em 1975.

Imaginado por Apóstol e produzido por Ikenaga, o vídeo funciona como comentário sobre a diáspora – idealizada e ilusória – que atrai à Europa, ainda hoje e

---

[120] Em artigo recente, sem citar nomes, mas provavelmente aludindo ao trabalho de Vik Muniz no aterro sanitário do Jardim Gramacho, no estado do Rio, Agnaldo Farias reclama de propostas artísticas em que "[...] a ingenuidade e o voluntarismo andam de braços dados com problemas de má consciência pequeno burguesa". Ver FARIAS, Agnaldo. "Cildo Meireles: o lugar do artista, da obra, do público". In. JAREMTCHUK, Dária; RUFINOMI, Priscila (org.). *Arte e política – Situações*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 37-38.

[121] DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento – De Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002, p. 42. O crítico francês parte de duas definições de "engajamento": uma delas (a que ele prefere) está historicamente situada. Corresponde a uma "consciência crítica" do escritor/artista do século XX e tem Jean-Paul Sartre como figura paradigmática. A produção literária/criativa, nesse caso, é "suscetível de tornar-se um meio a serviço de uma causa que ultrapassa largamente a literatura [e a criação artística em geral]" (p. 25). A outra acepção, trans-histórica, é mais ampla e flexível. Recua pelo menos até meados do século XIX, abarcando autores que, em sua produção inventiva, fizeram-se "os defensores de valores universais, tais como a justiça e a liberdade", opondo-se, pela própria obra, aos "poderes constituídos" (p. 17). É essa segunda possibilidade que incorporo, neste momento da análise, para identificar o que seria o "político".

cada vez mais, tanto turistas quanto imigrantes. Quase sempre é com um visto (e um olhar) de turista que os expatriados desembarcam no continente. Um e outro, turista e imigrante, malgrado seus objetivos distintos e inconciliáveis, são os estrangeiros, os que vêm-de-fora, aqueles que estão eternamente disponíveis para se deixar encantar por um país que, ao menos na fachada, vibra como *diferente*. "El jamón ibérico es la joya de la gastronomía madrileña", entusiasma-se um dos locutores.

Na instalação *A anomalia do pêndulo de Foucault no Norte (observe como se move o mundo)*, a projeção luminosa de um velho mapa do Hemisfério Sul coincide com o próprio mapa, estendido no chão. A projeção vem da parte inferior de um saco de boxe. Ao ser acionado pelo golpe do visitante, o saco oscila, fazendo oscilar também a projeção. Com isso, o mapa projetado desloca-se – dança, rodopia – à esquerda e à direita do mapa original. O título e o movimento se referem a uma experiência que se tornou célebre, concebida pelo físico francês León Foucault no século XIX, para demonstrar a rotação da Terra em relação a um ponto de referência. Ao combinar mapa, soco, movimento e energia, o trabalho idealizado por Aguirre e levado a cabo por Bocanegra faz menção às relações de poder que ajudam a definir nosso lugar no mundo – no mundo mesmo e em suas representações.

O mapa oscilante remete ao já clássico *Mapa invertido*, que o uruguaio Joaquín Torres García apresentou em 1943, virando de cabeça para baixo a representação mais tradicional do planeta, para que a América do Sul ficasse por cima. Poderia remeter também ao mais recente *Mundo alinhado*, da dupla Angela Detanico e Rafael Lain, em que o mapa-múndi, definido por linhas, ora se alinha à esquerda, ora à direita, ora se centraliza ou se justifica, como se fosse um texto no computador. Em *A anomalia do pêndulo de Foucault no Norte*, o mapa, que era uno, se desdobra em dois, e é o gesto de soquear que nos dá a consciência da fragilidade das representações geopolíticas. Nada é o que parecia ser havia apenas um instante, antes do golpe. Ocorre que o comentário político combina-se com este aspecto lúdico: é o soco que faz o trabalho funcionar.

Também há diversão participativa, embora de outra ordem, no *Karaoke anarco random.* Trata-se de um karaokê em que o público é convidado a cantar a *Internacional*. O tradicional hino político das esquerdas aparece em versão instrumental, sobre a qual o visitante deve entoar a letra, a qual vai se desnovelando, verso a verso, em uma projeção de vídeo. *L'Internationale*, porém, soa ora como gameboy, ora como heavy metal, ora

como reggae e até mesmo samba. Esse cardápio de frequências, a variedade em si e o inusitado das versões instauram uma dimensão quase herética, profana. A letra é velha conhecida, a melodia também, só não se esperava encontrá-la em um karaokê, ainda mais em toda essa sorte de ritmos. A obra, que nasce das instruções de Bocanegra e ganha esse bem-humorado formato graças a Aguirre, combina o riso com uma nota melancólica. Sugere que as grandes utopias políticas e sociais dos séculos XIX e XX, os ideais cultivados por militantes socialistas, comunistas e anarquistas, são hoje nostálgica lembrança. Um de seus símbolos mais caros – seu hino – talvez seja mais interessante como parte de um passatempo brega e inconsequente. Que massas seriam convocados à "luta final" em razão disso? Que luta, aliás?

É talvez menos evidente o veio político no trabalho encomendado por Ikenaga e executado por Apóstol, mas também ali ele aparece. Ikenaga pediu e Apóstol executou uma cama que se origina do cruzamento entre uma mesa e quatro cadeiras. A operação *non sense* evoca certa tendência ao improviso que seria própria de locais em condições adversas. No texto da parede, acima da cama, Ikenaga confirma:

> Em meu país natal, México, é muito comum encontrar objetos transformados para suprir outros e cobrir as necessidades que aparecem no momento. No caso concreto desta peça, se trata de um capricho que surge a partir de uma reflexão sobre outro tipo de necessidades aparentemente triviais.[122]

Seguindo essa linha, as instruções e a escultura decorrente delas fazem, de uma só feita, o elogio do improviso, motivado por razões socioeconômicas, e o elogio do capricho, tão caro a grande número das invenções artísticas.

É ainda menos explícito, no sentido de um engajamento, o viés político da obra imaginada por Labra e realizada por Gamarra, assim como naquela que foi imaginada por Gamarra e realizada por Labra. Uma delas pedia que se sobrepusesse, ao catálogo de uma feira de arte, uma outra possibilidade de catalogação, quase aleatória, mas formal, baseada na presença de círculos. No texto da parede, Gamarra destacava:

> A partir das imagens de um catálogo, agrupadas supostamente sem nenhum fim em conjunto, realizo uma seleção determinada. Retiro-as do contexto em que aparecem e volta a apresentá-las mediante os meios que escolho. A informação que chega a nós está sempre selecionada, ainda que não estejamos conscientes disso e ainda que se apresente sem essa intenção. Ao

[122] KOSUTH, J., *Located*..., p. 21.

> consumi-la, transformamos esse fluxo, e, ao expor esta resseleção, respondemos, assinalando uma posição a esse acúmulo inabarcável em que se transformou agora a comunicação.[123]

Também Labra, por seu turno, ao se endereçar a outro artista do grupo, pedia que ele tratasse de criar um catálogo – no caso, um registro, em ordem cronológica, de todas as instruções que lhe chegassem ao longo de uma semana. Labra especificava: "[...] todas as instruções que recebas por qualquer meio – escrito, falado, simbólico, auditivo, visual, implícito, etc – proveniente tanto de seres humanos como de máquinas, objetos e circunstâncias de tua vida cotidiana".[124] As catalogações que as duas artistas propunham acionam nossa percepção em relação às coisas do mundo: em um caso, a percepção das imagens; no outro, das tantas ordens e apelos que, dia após o outro, sem nem mesmo perceber, quase mecanicamente, estamos sempre a enunciar ou obedecer. No caso desses dois trabalhos, comparando-se com os outros quatro que compõem *Located work (Madrid)*, me parece que o viés político é de outra ordem. Ao mesmo tempo em que insistem para que reparemos, de forma quase obsessiva, naquilo que nunca reparamos, as obras de Labra e Gamarra estendem esse convite ao público, seja ele quem for. Não se trata mais de uma imagem política, de uma alusão política ou de um comentário político, trata-se agora de estar *no* político.

Aqui, sim, deveria evocar Rancière, sobretudo em uma definição mais ampla de *político*. Farei isso adiante. Adio o debate por mais algumas páginas porque, em certa medida, passa por aí o eixo nervoso deste trabalho. Antes, parece necessário perscrutar o que seria a perspectiva do próprio Kosuth. Certamente ele se ocuparia muito menos dos *objetos artísticos* que vim comentando até agora. A política, na visão dele, afasta-se da matéria e das interpretações. Isso não quer dizer que ele não tenha interesse pelo tema. A política está na pauta de Kosuth, embora como algo de outra natureza.

Em entrevista ao curador espanhol Christian Domínguez, reproduzida no catálogo de *Located work (Madrid)*, Kosuth menciona o que seria o teor *político* que, desde a década de 60, estaria presente em suas proposições e que teria alcançado, como referência, os artistas mais novos.[125] Para estabelecer o que seria esse viés, o criador de

[123] *Ibidem*, p. 27.
[124] KOSUTH, J., *Located...*, p. 28.
[125] Essa entrevista, em versão traduzida por mim para o português, está disponível na seção de Anexos deste trabalho. O texto original, em espanhol, consta do catálogo KOSUTH, J. , *Located...*, p. 11-16.

Uma e três cadeiras retoma alguns de seus conhecidos argumentos contra a crítica de arte de base formalista – ou aquilo que Christian chama de "autoridade autorreferencial do modernismo". O artista rejeita o sistema de crenças que considera a arte como "portadora de uma mensagem"; tal sistema, diz ele, entende a arte como "inerentemente transcendente", como "um envoltório neutro" pelo qual se transmite a mensagem. Ao tentar afirmar um significado, ela anularia a possibilidade de realmente produzir significados. Segundo Kosuth, essa transcendência *despolitiza* a arte; enquanto o conceitual, historicamente, teria nos legado uma alternativa mais assertiva e crítica.

A lógica kosuthiana não está distante, nesse caso, de quase tudo quanto ele vem afirmando desde pelo menos 1969, como se verá em seguida. Chama atenção, porém, a ênfase que ele coloca no matiz *político* de sua arte conceitual: o fato de ela não se preocupar em produzir *significados*.

3.2 Conceitualismo e política: a vertente latino-americana

Difícil imaginar que foi por acaso que Joseph Kosuth e Christian Domínguez[126] convidaram pessoas com idades entre 24 e 39 anos para atuar na exposição colaborativa de Madri. Conforme os dois afirmam na entrevista reproduzida no catálogo, os "jovens artistas" (não só aqueles seis, mas os "jovens artistas", em termos gerais) receberam de herança – do próprio Kosuth e de sua geração – o enfoque "desconstrutivo" da arte.

Tampouco haveria casualidade no fato de os convidados serem de ascendência latino-americana e estarem, àquele momento, residindo na Espanha, muito embora, nos textos do catálogo, haja apenas uma única e rápida alusão a esse dado: o artigo do historiador da arte e crítico espanhol Sergio Rubira que, no final do volume, menciona as dificuldades das "traduções culturais" e as distâncias entre o espanhol das Américas e o castelhano europeu.[127] Apenas isso e nada mais.

[126] Não está muito claro qual dos dois teria feito a escolha dos jovens artistas participantes de *Located work (Madrid)*. No final do catálogo, Christian Domínguez é quem aparece creditado como "curador", embora, na entrevista reproduzida no catálogo, o próprio Domínguez refira-se a Kosuth como sendo ele, Kosuth, o curador da exposição. Trata-se, sem dúvida, de mais uma das tantas ambiguidades que Kosuth fez questão de inserir no projeto.

[127] RUBIRA, Sergio. "Instrucciones, instructor, instruido, instruir". In: KOSUTH, J., *Located*...,, p. 62.

Porém, seria razoável supor que Kosuth e Domínguez não estavam totalmente indiferentes aos debates sobre a arte conceitual e os conceitualismos na América Latina e suas especificidades. É razoável, mas não determinante. Ainda que à revelia do artista e do curador, a mim parece não só inarredável – tem a ver com o eixo mesmo da argumentação que eu gostaria de propor – examinar este *Located work (Madrid)* à luz dos acalorados debates sobre o sentido político da arte conceitual em geral e o dos conceitualismos latino-americanos em particular.

Conforme antecipei de forma muito breve no início deste trabalho, uma série de discursos, vivos e importantes, polêmicos e apaixonados, afirmam-se e desafiam-se em torno dessa questão. As narrativas, aí, são tão divergentes e contraditórias como aquelas que pretendem definir o que teria sido, afinal de contas, a arte conceitual (ou o quanto ela teria durado, ou quem teriam sido seus protagonistas).

Autores importantes enfatizam a diferença entre o conceitual em países de tradição anglo-saxã e aquele produzido, por exemplo, na América Latina ou no Leste Europeu. Alguns, por distintos caminhos, identificam um acentuado matiz político nas investidas das vanguardas sul-americanas ainda na década de 60. O pendor era para o pensamento de esquerda, sobretudo o de ambições mais revolucionárias, que se assumiam anticolonialistas e anti-imperialistas. Recordemos que parte significativa dos países da América do Sul viveu sob o peso de ditaduras militares ou civis-militares durantes os anos 1960, 70 e início dos 80. A arte, em um contexto de repressão e censura, encarnava uma possibilidade de contestação e resistência.

O historiador espanhol Simón Marchán Fiz, ainda nos anos 70, no seminal *Del arte objetual al arte de concepto*, já defendia a existência de um conceitualismo mais largo que o das proposições ontológicas, tão caras, por exemplo, a Kosuth e aos ingleses do grupo Art & Language. Supunha Marchán Fiz que, externamente a esse referencial, já vigorava o que ele batizou de "mais além da tautologia". Segundo o pesquisador, em diversos países, fora do eixo anglo-saxão, as práticas conceituais estavam submetidas a grandes tensões, advindas de "contradições sociais peculiares", e, em razão disso, já tinham outros contornos. Marchán Fiz, aliás, assumia-se simpático a esse "mais além", que ele percebia como uma possibilidade de "superação" da tautologia nova-iorquina e

britânica. Essa, a seu ver, vinha se mostrando demasiado unidimensional, menos crítica e expansiva do que poderia ser.[128]

Entre os países em que vicejava a alternativa (Espanha, Alemanha), Marchán Fiz incluía a Argentina. Destacava que ali já era corrente um "conceitualismo ideológico", e, ainda que fosse em uma nota de rodapé, o espanhol arrolava artistas argentinos de perfil, ao mesmo tempo, conceitual e político, como o Grupo de los Trece e Edgardo Antonio Vigo. Sublinhava Marchán Fiz que, em casos como o de *Tucumán arde*, havia um comprometimento político explícito.[129] Para um conceitualista mais ortodoxo, ele imaginava, isso pareceria algo como uma "versão degenerada".[130]

O entusiasmo desse autor diante do "conceitualismo ideológico" da Argentina serviria de mote para outras teses notáveis, com desdobramentos controversos ainda hoje. Uma das formulações mais significativas é aquela empreendida pela curadora e historiadora da arte Mari Carmen Ramírez. Em texto de 1993, por ocasião da mostra *Latin american art of the twentieth century*, no MoMA, em Nova Iorque, a pesquisadora porto-riquenha afirmaria a vigência, na América Latina, de uma arte conceitual peculiar e autóctone – nascida no próprio continente.

Para ela, as poéticas compreendidas por essa linha, apesar do parentesco com o conceitual produzido nos Estados Unidos, teriam características singulares. Enquanto o conceitualismo do Norte tendia para uma, segundo ela, exagerada autorreflexão, dando voltas sobre si mesmo; o outro, ao Sul, procurava, frequentemente em um nível bem mais sociológico do que plástico ou estético, dar conta dos contextos sociais, políticos, históricos e econômicos com os quais pretendiam se relacionar.

Mari Carmen chegaria a delinear um esquema comparativo: [131]

---

[128] MARCHÁN FIZ, S., *op. ct.*, p. 269.

[129] *Tucumán arde* foi um movimento promovido em 1968 por cerca de 30 artistas – em parceria com intelectuais e sindicatos de trabalhadores – na província argentina de Tucumán. O grupo tinha como principal objetivo denunciar o desemprego e a miséria na região. A situação, decorrente de políticas econômicas implantadas pelo governo, era sistematicamente censurada na imprensa. *Tucumán arde* culminou com um evento na sede da CGT, na cidade de Rosário, no formato de uma exposição pouco convencional, que combinava slogans, panfletos, pôsteres, filmes e fotografias. A exposição em Buenos Aires, pouco depois, foi fechada pela polícia no dia mesmo da inauguração.

[130] MARCHÁN FIZ, S., *op. cit*, p. 269.

[131] RAMÍREZ, Mari Carmen. "Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America". In: ALBERRO. Alexander; SIMSON, Blake (org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge / London: The MIT Press, 1999, p. 556.

Conceitual na América Latina	***Conceitual na América do Norte***
Contextualização	*Autorreflexividade*
Referencialidade	*Tautologia*
Ativismo	*Passividade*
Mediação	*Imediatismo*

Afirmava a pesquisadora que o modelo latino-americano de arte conceitual, em sua "inversão", funcionava como indicador não apenas de uma distinta estrutura de desenvolvimento dessa região, mas também como uma resposta ao "desalinhamento das políticas globais": uma resposta às contradições geradas pelo fracasso tanto dos projetos de modernização pós-Segunda Guerra quanto dos modelos artísticos adotados na região. O conceitualismo do Sul, portanto, não poderia ser interpretado como simples reflexo, derivação ou réplica da arte conceitual dos grandes centros. Para além da instituição da arte moderna (que costuma ser apontada como o marco contra o qual a arte conceitual se insurge), a vertente sul-americana se voltava para uma esfera pública mais ampla.[132] Segundo essa tese, que Mari Carmen desenvolveria em uma série de outros artigos e ensaios, movimentos como *Tucumán arde*, anteciparam a virada política que, só na década seguinte, seria verificável na Europa e nos Estados Unidos.

Na fase conclusiva dessa tese, Mari Carmen afirma que o conceitualismo latino, apesar de suas "realizações ímpares", não teria superado as contradições intrínsecas de seu propósito utópico: "Seu êxito enquanto modo de pensar também anunciava seu fracasso".[133] Acredita a curadora que a arte, nesse caso, não apenas extrapolou o campo da estética, mas deixou de ser arte para se tornar outra coisa: uma "experiência limite", mais próxima da sociologia, da antropologia ou de uma prática cultural. Evocando a perspectiva de antiarte do brasileiro Hélio Oiticica e a memória de *Tucumán arde*, ela conclui que a produção local teria chegado a "um ponto de não-retorno":

[132] *Ibidem*, p. 557.
[133] RAMÍREZ, Mari Carmen. "Táticas para viver da adversidade – O conceitualismo na América Latina". *Revista Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nº 15, 2007, p. 192.

> Com efeito, muitos artistas envolvidos em propostas conceituais radicais abandonaram a arte em favor de outras experiências, incluindo mesmo o regresso a modos de arte tradicionais. Outros continuaram a produzir nas margens (rock and roll, profissões liberais, lazer, exílio) de um *status quo* artístico revitalizado que os ignorava. Os restantes enfrentaram considerações éticas acerca da "redoma artística" de que eram prisioneiros.[134]

Pondera Mari Carmen que essa situação não foi uma exclusividade da América Latina. Porém, aqui, segundo ela, o impacto teria sido mais forte, devido à ênfase que os artistas davam à tentativa de eliminar "o fosso que os separava da sociedade". No cerne, a autora recorda a noção do estudioso norte-americano Benjamin H. D. Buchloch, sobre a "ingenuidade crítica" dos expoentes da arte conceitual mais ortodoxa. Eles teriam a ilusão de que a transformação da obra de arte em intervenção linguística e textual aumentaria o número de leitores e, com isso, haveria uma politização da prática cultural. Mari Carmen considera que isso seria igualmente verdade para os conceituais latino-americanos – com a diferença de que, tendo desde o início percebido as limitações, já teriam moldado suas práticas pensando no potencial comunicacional e ideológico de suas propostas. De certa forma, ela conclui que, mesmo no insucesso, os conceitualistas latinos fracassaram *menos*:

> Aqui o conceitualismo significava reformular essas práticas, o que se traduziu por: *táticas para viver na adversidade*. Esse fato salvou, sem dúvida, o conceitualismo latino-americano do impasse tautológico e do academicismo estéril que viriam a caracterizar as formas anglo/norte-americanas de arte conceitual.[135]

Não isento do receio de simplificar a questão, eu arriscaria dizer que, com um distanciamento de mais de três décadas, examinando o auge da produção conceitual e seus desdobramentos na contemporaneidade, Mari Carmen Ramírez parece reafirmar como *diagnóstico* aquilo que, nos anos 70, Simón Marchán Fiz apresentava à guisa de *proposição*, como uma possibilidade a ser cumprida: os artistas, defendia o crítico, deveriam aproveitar o próprio potencial não explorado das práticas autorreflexivas para superar os propósitos da "arte como ideia" e seus usos neopositivistas. Não era o caso, ele fazia questão de sublinhar, de aderir a um realismo puramente sociologizante ou conteudista, mas, antes, de abraçar algo que se desprenderia do desenvolvimento pleno e consciente das premissas das poéticas conceituais. Propunha o autor: "Tratar-se-ia [...]

[134] I*bidem*, p. 192.
[135] *Ibidem*, p. 193.

de transgredir a estrutura passiva, conformista, de nosso comportamento diante da realidade, tão marcada pelos reflexos condicionados da atual comunicação 'alienante' dos novos meios e das pautas sociais".[136] Veremos adiante se algo nessa linha ecoa de alguma forma na colaboração dos jovens latino-americanos em *Located work*.

Na vertente teórica aberta por Marchán Fiz e desenvolvida por Mari Carmen, outros autores tiveram papel importante ao afirmar o que haveria de específico e/ou alternativo nas práticas conceituais latino-americanas. Um dos grandes paradigmas, nesse caso, foi a exposição *Global conceptualism: points of origin, 1950's-1980's*, apresentada em 1999, no Queens Museum of Art, em Nova Iorque. A mostra, com curadoria de Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss, contestava as narrativas que alardeavam a arte conceitual dos Estados Unidos e da Europa Ocidental como a matriz de todo os distintos conceitualismos. Postulava que as novas poéticas, mais do que um mero desdobramento do último colapso do modernismo, correspondiam a um movimento internacional que eclodira quase simultaneamente em diferentes pontos do planeta. Procurando examinar essa tese com algum distanciamento, o britânico Paul Wood consegue sintetizá-la em uma só frase:

> A história expandida [dos conceitualismos] começa a desenterrar um enorme conjunto de artistas, tanto homens como mulheres, que teriam trabalhado, acredita-se, de uma maneira "conceitualista" já a partir da década de 50, em uma série de temas emancipatórios que abarcavam desde o imperialismo até a identidade, em lugares tão distantes entre si quanto a América Latina e o Japão, a Austrália aborígene e a Rússia.[137]

Na perspectiva de Camnitzer, Farver e Weiss, as poéticas que eles identificavam como fazendo parte do conceitualismo global estavam fortemente conectadas às suas realidades locais; elas não se apartavam dos contextos regionais em que apareciam, mas, ao mesmo tempo, e isso era importante, elas mantinham conexões para além de suas fronteiras geográficas. Sugeriam os curadores que uma das palavras-chaves que vinham acompanhando as narrativas sobre a arte conceitual, *desmaterialização* (estabelecida por Lucy Lippard e John Chandler em 1968), fosse substituída por *contextualização*, que, segundo eles, seria "mais sensível".[138] Do Queens Museum, a exposição seguiu no mesmo ano para o Walker Center de Minneapolis, para o Museum of Contemporary Art

[136] MARCHÁN FIZ, S., *op. cit* , p. 269-270.
[137] WOOD, P., *op. cit.*,p. 10.
[138] CAMNITZER, Luis; FAVER, Jane; WEISS, Rachel (org.). *Global conceptualism: points of origin, 1950's-1980's*. Nova Iorque: The Queens Museum of Art, 1999.

de Miami e para o MIT List Visual Arts Center, em Cambridge. O enfoque, segundo Camnitzer, foi acatado e ampliado em uma mirada ainda mais aberta, "verdadeiramente global", na exposição *Beyond geometry: experiments in form, 1940's-1970's*, montada em 2004 no Los Angeles Museum of Art, com curadoria de Lynn Zelevansky.[139]

O crítico norte-americano Robert C. Morgan, que tinha sido dono de uma galeria do SoHo voltada à arte conceitual "mais pura" e é autor de ensaios sobre artistas dessa linha, como Robert Barry, logo respondeu à tese expansiva proposta pela exposição do Queens Museum. Morgan diferenciava a "reavaliação histórica", a qual seria sempre desejável por todo discurso histórico autocrítico, desde que baseada no descobrimento de novos materiais e nova fontes, do "revisionismo histórico", o qual carregaria consigo a incredulidade ou a "má intenção". Concluía que a revisão ensejada estava pautada menos por uma investigação objetiva do que por preocupações ideológicas.[140]

Camnitzer, que fora ele próprio um dos artistas mais sinceramente engajados nas experiências conceitualistas da América Latina desde a década de 1960, respondeu a provocação no livro *Didáctica de la liberación*. Bem-humorado, aceitou que sua tese se encaixava no "pior dos casos do revisionismo". Sugeria que as narrativas até então dominantes fossem substituídas pela sua, não porque elas fossem falsas, mas (e nesse ponto ele se valia da própria argumentação de Morgan) porque "ignoravam totalmente" uma série de experiências e estavam, por isso, elas sim, carregadas ideologicamente. O artista uruguaio não negava a disposição político-ideológica de sua narrativa. Segundo ele, o conceitualismo latino-americano tinha como uma de suas referências a utopia de que as comunidades locais se expandiriam em nações, as nações em um continente sul-americano transnacional, espécie de supernação, a qual, enfim, levaria à "consolidação de todo o Terceiro Mundo em uma entidade autossuficiente e independente".[141]

O autor identifica como "conceitualismo do mainstream" aquele que, não só nos Estados Unidos, mas também na América Latina, seguiu a tese de Lucy Lippard sobre a "arte desmaterializada". O *conceitualismo do mainstream*, nesse caso, seria uma derivação da ideia de "redução de matéria" e "negação do estético" que estivera, antes,

---

[139] CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación – Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires / Montevidéu: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Centro Cultural de España en Montevideo, 2008, p. 343.
[140] MORGAN, Robert. Conceptualism: reevaluation or revisionism?. *Art journal*, nº 58, 1999. *Apud.* CAMNITZER, L., *op. cit* , p. 18.
[141] CAMNITZER, L., *op. cit.*, p. 31.

na pauta do movimento minimalista. Para Camnitzer, trata-se de uma especulação de caráter formalista. Em resumo, ele acredita que tanto os adeptos da Minimal Art quanto os da arte conceitual "mais pura", incorrem, no fundo, no mesmo fascínio pelas formas que haviam seduzido as gerações precedentes e que eles, minimalistas e conceitualistas, pretendiam atacar. Pondera o autor da *Dialética da liberação* que, nas poéticas latino-americanas que ele quer afirmar, a desmaterialização não decorreu de investigações formalistas. Seria, sobretudo, "veículo oportuno para a expressão política". Teria sido "útil, devido a sua eficiência, sua acessibilidade e seu baixo custo". Camnitzer insiste: "Nos casos em que houve desmaterialização, ela se deu por motivos ideológicos, práticos ou econômicos".[142]

Em síntese, o cocurador de *Conceitualismo global* afirma que o conceitualismo latino-americano teve inspirações utópicas, não era uma mera versão da arte conceitual consagrada nos Estados Unidos e na Europa, caracterizava-se, em última instância, por uma tradição ampla de desinstitucionalização, pela criatividade ativista dos artistas, por manter um vínculo com a realidade e pelo interesse no contexto social, ético e político. Camnitzer percebe, por exemplo, uma similaridade de ideias, métodos e ações entre certas ações conceituais latino-americanos (como *Tucumán arde*) e o movimento guerrilheiro dos Tupamaros, surgido nos anos 1960, no Uruguai.[143] Ele é ousado nas analogias e não deixa de ser divertido ao afirmar que, sim, estaria fazendo uma história *tendenciosa*, embora alternativa às até então hegemônicas.

Entre as narrativas renovadoras da arte conceitual, também causaram impacto as teses reunidas no livro *Rewriting conceptual art*, organizado em 1999 por Michael Newman e Jon Bird. Nele, Alexander Alberro, professor da Miami University, destaca que eventos importantes na América Latina, especialmente na Argentina e no Brasil, ocorreram em paralelo ou até mesmo precederam algumas das mais celebradas chaves da arte conceitual dos Estados Unidos e da Europa. Sublinha Alberro que, ao menos no início, havia "divergências significativas" entre esses dois mundos. Na América do Sul,

[142] *Ibidem*, p. 48.
[143] Também conhecidos pela sigla MLN (Movimento de Liberação Nacional), os Tupamaros foram uma guerrilha urbana que atuou fortemente nas décadas de 1960 e 70, no Uruguai, e se tornou um símbolo de resistência à ditadura militar no país (1973-1985). Os Tupamaros começaram com assaltos a bancos e, na fase mais aguda da repressão, promoveram sequestros políticos e assassinatos. Em Montevidéu, também eram conhecidos por distribuírem dinheiro e comida para os pobres. Em 1985, com a redemocratização do regime, os Tupamaros se legalizaram como partido político. Integrando a coalizão Frente Amplio, elegeram deputados, senadores e, em 2009, o presidente da República, José Mujica.

a arte conceitual interessava-se mais por questões extralinguísticas, que combinavam, segundo ele percebia, um "discurso radical" que advogava a unidade cultural dessa parte do continente, e um otimismo em relação ao futuro.[144]

Entre as características particulares das poéticas conceituais latino-americanas, Alberro citava o deslocamento de eixo do objeto artístico para um sistema abstrato de informação, circulação e distribuição, em diferentes meios, que frequentemente eram de caráter não-artístico. O caso exemplar seria o das *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), de Cildo Meireles. Trata-se do trabalho em que o artista carioca recolhia objetos industrializados do seu meio, interferia sobre eles e os devolvia à circulação.

No *Projeto Cédula*, por exemplo, durante a fase mais repressiva da ditadura militar no país, Cildo serigrafava ou carimbava mensagens subversivas em notas de um cruzeiro e, em seguida, as reinseria no circuito, simplesmente usando o dinheiro. Na mais conhecida dessas ações, ele estampou a frase "Quem matou Herzog?", em alusão às causas não esclarecidas do suposto suicídio do jornalista Wladimir Herzog durante interrogatório nas dependências do DOI-CODI em São Paulo.[145] No *Projeto Coca-Cola*, o artista recolheu garrafas vazias do refrigerante que era símbolo maior do consumismo e da presença norte-americana no mercado internacional e gravou, no preciso padrão dos originais, mensagens que pregavam "Yankees, go home" e que instruíam os consumidores a repetirem o procedimento, imprimindo informações não-autorizadas.

No plano de Cildo, os vasilhames eram reintroduzidos no sistema. Voltavam à fábrica, eram lavados e, preenchidos com Coca-Cola, circulavam novamente. Alberro compara essa estratégia a uma "tática de guerrilha". Cildo, segundo ele, teria dado um novo sentido à máxima do teórico canadense Marshall McLuhan. No caso das *Inserções em circuitos ideológicos*, "[...] o meio, literalmente, tornara-se a mensagem".[146]

Wood, professor da Open University, reconhece a força das duas grandes linhas narrativas, que ele chega a chamar de "rivais" – a primeira mais voltada ao cânone anglo-

[144] ALBERRO, Alexander. "A media art: conceptualism in Latin America in the 1960s". In: NEWMAN, Michael; BIRD, Jon (org.). *Rewriting conceptual art*. Londres: Reaktion Books, 1999, p. 140.
[145] O Destacamento de Operações de Informações (DOI), subordinado ao Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), foi um órgão do Exército que funcionou durante a ditadura civil-militar instaurada no Brasil em 1964. Tinha como objetivo maior coordenar e integrar as ações de combates às organizações armadas de esquerda. Sobre a atuação do DOI-CODI e a repressão política durante a ditadura militar. Ver FICO, Carlos. *Como eles agiam – Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política.* Rio de Janeiro: Record, 2001.
[146] ALBERRO, A., *op. cit.*,p. 151.

americano, "agora histórico", conforme ele próprio reitera; e a outra professando um conceitualismo de grande escala, global –, mas, em sua revisão, o pesquisador britânico anuncia que não vai abraçar com maior ênfase nem uma nem outra.[147] Contudo, no capítulo em que revisa as relações entre arte conceitual e política, demonstra que, nos países de língua inglesa, os artistas não se voltaram a questões de caráter social e político senão nos anos 1970. Wood não deixa de notar que o viés crítico não foi exclusividade latino-americana. Aos tempos de *Tucumán arde*, artistas europeus, sobretudo na França e na Itália, consideravam o potencial de inconformidade crítica da arte.[148] Ou seja, também ele, tende a incorporar uma visão mais abrangente do que seria o conceitual.

Referência importante para a revisão que venho apresentando aqui é o estudo recente de Dária Jaremtchuk sobre a produção conceitual de Anna Bella Geiger. A autora sistematiza o debate nos termos do que ela chama de *teses alargadas sobre arte conceitual*.[149] Dária enfatiza que, malgrado suas diferenças de abordagem ou enfoque, historiadores e críticos como Mari Carmen Ramírez, Luis Camnitzer, Tony Godfrey, Carla Stellweg e Peter Osborne tendem a concordar que as variadas vertentes da arte conceitual surgiram no âmbito de uma crise geral da arte moderna, aquilo que Paul Wood apelidara de forma precisa como "crise profunda, talvez terminal" da arte mdoerna.[150] Esses autores estariam igualmente de acordo com a noção de que isso se deu em diferentes lugares do mundo e mais ou menos ao mesmo tempo.[151]

Em um dos pontos decisivos de sua reflexão, a pesquisadora brasileira procura matizar as teorias de Mari Carmen sobre a condição autóctone do conceitualismo latino-americano. A partir de um acurado levantamento do que se publicou no Brasil sobre a nova arte nos anos 1960 e 70, Dária demonstra, por exemplo, que já eram correntes no país, àquele momento (e diferentemente do que assinalava Mari Carmen), expressões como "arte conceitual" ou "artista conceitual". Afirma a professora da USP que o Brasil não se mantinha isolado em relação aos grandes centros artísticos:

---

[147] WOOD, P., *op. cit.*, p. 9.
[148] *Ibidem*. P. 55.
[149] JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte / São Paulo: C/Arte / Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
[150] WOOD, P., *op. cit.*, p. 10. Segundo o autor, no fim da década de 1960, o modernismo, tal como fora teorizado pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, alcançou o esgotamento. As teses formalistas enfrentaram uma série de contestações por parte de artistas e críticos, e a pintura expressionista abstrata foi pouco a pouco perdendo sua hegemonia triunfante.
[151] *Ibidem*, p. 20.

> O meio informava-se por revistas, publicações e pelas viagens dos artistas ao estrangeiro, que, naquela época, começaram a privilegiar os Estados Unidos ao invés da Europa. Os museus, inclusive, realizaram importantes mostras com a participação de artistas conceituais internacionais, promovendo intercâmbios. E suas bibliotecas, principalmente do MAM/RJ e do MAC/USP, possuíam importante e atualizado acervo de livros, periódicos e catálogos.[152]

Dária também nota que, ao contrário do que supunha a curadora porto-riquenha, existiu uma produção conceitual brasileira que, já nas décadas de 60 e 70, dialogava com as proposições norte-americanas. Anna Bella seria o caso paradigmático. Em suas obras daquele período, a artista carioca procurava valorizar antes a ideia do que o objeto: interrogava-se sobre a natureza ontológica da obra de arte e sobre o sistema em que a obra se inseria. Adotava diferentes suportes (fotografia, xerox, vídeo, super-8, cartões-postais) e flertava com um acabamento amadorístico, não-profissional. Anna Bella buscava enfatizar o aspecto mais intelectual e menos perceptual da arte, mas não compartilhava com os conceitualistas ortodoxos a rejeição total à materialidade. Sobre o quadro geral no país, Dária observa que não se efetivou no Brasil a negação que Kosuth professava contra a filosofia e a subjetividade.

Sobre as teses de Luis Camnitzer, Dária nota que, apesar de coincidir com Mari Carmen na ideia de que o conceitualismo sul-americano teria suas especificidades, ele é menos veemente do que ela na defesa de uma condição autóctone. O problema, aqui, seria outro. A professora da USP cita como exemplo a genealogia que o artista uruguaio estabelece entre os poetas concretos da São Paulo dos anos 1950 (os irmãos Campos e Décio Pignatari), e os artistas conceituais brasileiros da década seguinte: "[...] o autor descontextualiza e simplifica a análise destes exemplos para que sirvam ao seu propósito. É inegável que o autor incorre em certos vícios do historicismo, pois utiliza somente os argumentos que comprovam sua teoria e eclipsa os que a refutariam".[153]

Apesar das ressalvas, no cerne mesmo de sua análise, Dária está afinada com as "teses alargadas". Ela reitera a noção de que a arte conceitual teria especificidades na América Latina, sobretudo em termos de sua carga ética e ideológica. No exame da obra de Anna Bella, a autora de *Passagens conceituais* toma como principal guia o historiador

[152] *Ibidem*, p. 29.
[153] *Ibidem*, p. 32. Dária comenta não o livro mais recente de Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, até porque o livro dela é anterior ao dele. Isso talvez não faça grande diferença, uma vez que os argumentos do artista uruguaio em *Didáctica* não são substancialmente diferentes dos que ele apresentava no texto comentado por ela: *Una genealogia del arte conceptural latino-americano* (1997).

inglês Peter Osborne, também ele, autor de uma tese alargada. Osborne se distancia da historiografia que privilegiava o conceitual derivado diretamente do minimalismo e ancorado na filosofia da linguagem. Para ele, a arte conceitual extrapola uma poética específica e abarca artistas de diferentes partes do mundo. Ele se mostra interessado nas formas de ativismo cultural e crítica social que as práticas conceituais podem assumir, extrapolando o campo artístico e delineando-se como campo reflexivo.[154]

De forma geral, o marco teórico que assumo neste trabalho aproxima-se das concepções de Osborne e Dária, assim como das de Wood e Cristina Freire. Entendo que a arte conceitual e os conceitualismos correspondem a uma ampla e diversificada ocorrência de fenômenos artísticos nos anos 60 e 70, com desdobramentos que se projetam ainda hoje, no terceiro milênio, alguns mais, outros menos óbvios. No que seriam as suas origens, havia, sim, uma recusa ao *establishment* artístico-institucional, em geral identificado com os discursos formalistas e as lógicas de mercado, questão essa que pouco repercutiria no presente mais recente.

Além disso, entendo como inegável que as manifestações conceitualistas na América Latina tiveram suas especificidades – entre elas, a atenção ao contexto em que a obra iria se inserir. Essa atenção implicou em um viés político mais acentuado, sendo que *político*, aqui, corresponderia à acepção corrente de engajamento crítico, em geral à esquerda e como resposta direta aos contextos autoritários da época. Ao mesmo tempo, reconheço que determinar se esse viés apareceu aqui antes do que em outros lugares do mundo não tornará as obras de arte menos ou mais interessantes.

A revisão que se ensaiou até agora tinha sua razão de ser. Foi necessária para que eu pudesse entender melhor o que estaria em jogo no convite de Joseph Kosuth para que seis artistas – jovens e de origem latino-americana – colaborassem com ele em uma exposição na Espanha. A presença desses jovens no interior do projeto aciona uma tensão. Examinar essa tensão nos permitirá perceber como convivem – não mais na arte conceitual dos anos 60 e 70, mas na produção mais recente, nos desdobramentos da arte conceitual – as forças que, em uma mirada menos problematizante, pareceriam rivais e excludentes: ou bem um legado conceitualista político, ou bem um legado tautológico.

[154] OSBORNE, P. *op. ct*., p. 37-42.

Aludi antes que não seria casual a escolha por jovens artistas nem o fato de eles serem todos latino-americanos, talvez nem mesmo os vieses políticos que emergiram de suas obras. Não há como apontar o quanto haveria de consciente ou não nos propósitos de Kosuth ao formular os convites. Nem ele teria como saber tudo o que colocaria em marcha. De qualquer sorte, a exposição em si mesma já nos autoriza a pensar na tensão decorrente do convívio entre as proposições de Kosuth e as dos seus convivas.

Antes de encerrar esta etapa do trabalho, sublinho que, se foi ou não fortuita a escolha de artistas jovens e latino-americanos para configurar a exposição, certamente não foi acaso a coincidência entre a mostra no interior do prédio e uma outra, no mesmo período e na mesma Casa Encendida, com assinatura do mesmo Kosuth. Tratava-se de uma intervenção no lado de fora do edifício (**fig. 12**). Sob o título de *Al fin creí entender*, ela oferecia fragmentos de textos de três autores que, a exemplo dos participantes de *Located work*, eram de língua espanhola sem terem nascido na Espanha: o uruguaio Juan Carlos Onetti e os argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. No total, 63 frases, pinçadas de diferentes obras desses escritores, estampavam-se pelas fachadas.

Estrategicamente iluminadas, lidas em sequência, as sentenças pareciam compor um quarto texto, com sentido independente dos originais: “No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí”, “Encontraría a la Maga?”, “Pero el instante aconsejaba otra cosa, otra manera de ser mirado”, “Entonces no había desorden”, “Busqué algo más tenaz, más vulnerable”... A última delas, que vinha de Onetti, parecia uma confirmação: “Eso era todo, y alcanzaba”. Números coloridos, ao final de cada frase, sugeriam uma ordem de leitura; as cores remetiam cada uma delas a um dos autores: azul para Borges, violeta para Cortázar, amarelo no caso de Onetti. Isso tudo se construía de forma que, ao leitor, tornava-se possível reagrupar e desagrupar mentalmente o texto que corria por três faces do edifício, como se fosse um livro-prédio, tanto mais legível quanto mais escura era a noite. Também aqui, seguindo um esquema não de instruções mas de apropriações (no caso, de textos já existentes), se embaralhava a noção de autoria: ainda interessa quem é o autor? Por que os autores escolhidos são todos já mortos e estrangeiros? Há diferença entre a língua que se fala na Espanha e a das suas ex-colônias?

Em vista dos caminhos que estou trilhando, parece oportuno rever, ainda que brevemente, o percurso do próprio Kosuth no campo da arte. Não que se espere encontrar na trajetória do artista uma chave mágica que permita decifrar os tantos

enigmas que este *Located work (Madrid)* sugere. Ocorre que sua obra e seu pensamento – uma mesma coisa, se levarmos em consideração certos argumentos do próprio Kosuth – tornaram-se marcos quase indesviáveis em estudos sobre as poéticas conceituais dos anos 1960 e 70 e seus desdobramentos na contemporaneidade. Além disso, mencionei as críticas de Marchán Fiz e Mari Carmen à esterilidade do conceitual autorreferente, sem que eu tenha apresentado um pouco mais sistematicamente o modo de pensar do principal artífice dessa vertente.

Também anotei há pouco que Kosuth provavelmente teria reservas diante de leituras como aquelas que ensaiei neste capítulo sobre as dimensões políticas presentes nas obras de *Located work*. Uma revisão do caminho trilhado por ele deve esclarecer acerca das sutilezas dessas supostas contrariedades: Kosuth foi um dos mais ativos representantes da geração que pretendeu abolir do campo da arte, mais do que o objeto artístico em sua materialidade, a pretensão de que ele oferecesse *significados*.

Adiante, ainda neste capítulo, retomarei o prometido exame do que Kosuth e seus jovens colaboradores teriam colocado em movimento: suas diferenças ontológicas, suas convergências, novas possibilidades de convívio.

3.3 Depois da filosofia

Nascido em 1945, na cidade de Toledo, no estado norte-americano de Ohio, Joseph Kosuth lançou-se, ainda muito jovem, na segunda metade dos anos 60, a um exame filosófico da natureza ontológica da arte. Rapidamente consagrou-se como uma das mais importantes referências do que seria a arte conceitual. Talvez, mais do que isso, ele tenha sido – e se mantenha como – a figura paradigmática do artista conceitual de linha mais tautológica, autorreferente, ou seja, a arte conceitual em seu sentido mais *estrito*, *purista* e *ortodoxo*, conforme pontua Marchán Fiz. Os elementos seminais da presença de Kosuth nesse contexto correspondem à série de trabalhos *Art as idea as idea* e ao artigo "Art after philosophy".

Segundo o próprio Kosuth, seu primeiro trabalho de caráter conceitual, após uma breve passagem pela pintura, foi *Leaning glass*, em 1965 (**fig. 13**). Tratava-se de uma série de chapas de vidro "qualquer", com um metro e meio de altura, recostadas numa

parede "qualquer".[155] Kosuth enfatizava esse "qualquer" para sublinhar o grau de indiferença que buscava alcançar, tal qual Marcel Duchamp defendera meio século antes ao inventar os *readymades*. Combinando isso com a neutralidade de aparência e a insipidez de estilo próprias dos minimalistas, Kosuth passou do vidro à água. Ele conta que trabalhou com gelo, vapores, cartões-postais com imagens de quedas d'água, até se decidir, em 1966, por uma cópia fotostática do verbete *water* (água), colhido de um dicionário (**fig. 14**).[156] Sob o título de *Title (Art as idea as Idea)*, iniciava-se ali a série em que o artista reproduziria, no mesmo esquema de cópias, em alto contraste e exageradamente ampliadas, palavras que diziam respeito a abstrações: *nothing* (nada), *meaning* (sentido), *theory* (teoria), *art* (arte), *universal* (universal). O artista previa que a exibição pública poderia se dar tanto pela colocação de um verbete ao lado do outro, na parede, quanto pela combinação das definições de distintos dicionários para uma mesma expressão. Afirma Kosuth que ele decidiu interromper a série quando percebeu que as cópias fotostáticas começavam a ser confundidas com pinturas, adquirindo uma aura de objeto que ele não desejava.[157]

Antes ainda, em 1965, Kosuth teria realizado aquela que se tornaria uma de suas obras mais lembradas, *Uma e três cadeiras*, que combinava em um mesmo arranjo uma cadeira, a fotografia daquela cadeira e a cópia fotostática do verbete do dicionário que correspondia à "cadeira" (**fig. 15**). O título, aparentemente, parecia aludir à ideia – platônica – de cadeira, e não foram poucos os autores que se ocuparam em apontar fossem as glórias ou os insucessos do que o artista pretendera ali, do já citado Simón Marchán Fiz a pesquisadores de campos como Filosofia, História e Psicanálise. Em artigo recente, a professora Annateresa Fabris destaca o caráter processual do que estaria em jogo em *Uma e três cadeiras*. Observa que a cada montagem, com uma nova cadeira, é preciso que se faça uma nova fotografia, para que o conjunto não perca a "identidade absoluta" entre suas partes.[158] Como bem aponta Annateresa:

> Ao recorrer à redundância, Kosuth demonstra que o aspecto determinante de sua operação não está nos objetos, mas além deles, na alusão a algo que não

[155] KOSUTH, J., *A arte depois...*, p. 232.
[156] *Ibidem*, p. 233.
[157] *Ibidem*, p. 234.
[158] Não deixo de notar que, nos registros que se costuma providenciar do conjunto agrupado, ou seja, a cadeira, a fotografia e a fotocópia, uma junto da outra, de frente para o observador, Kosuth faz questão de que a cadeira-objeto esteja na mesma posição e sob a mesma luz, precisamente com a mesma sombra, da cadeira-fotografia.

> pode ser declarado. Seus objetos não aludem simplesmente à idéia (platônica ou a conceitos entendidos como operações mentais), mas, antes de tudo, ao processo que leva à formação da ideia.[159]

Batizada tempos depois sob o título geral de *Protoinvestigações* (em referência a outras séries, conhecidas por *Primeiras investigações* e *Segundas investigações*), *Uma e três cadeiras* seria seguida por dezenas de outros trabalhos na mesma linha: *Um e três martelos, Uma e três réguas, Uma e três molduras*, sempre com a data de 1965.

Mais tarde, em 1990, Kosuth travaria uma inflamada polêmica com Benjamin H. D. Buchloh em razão dessas obras iniciais. Em artigo na revista *October*, o historiador insinuou que o artista falseara seu papel nas origens da arte conceitual. Lembrando que a primeira exibição pública de trabalhos de Kosuth ocorreu somente em 1968, em uma nota de rodapé Buchloh revela ter entrevistado artistas que eram próximos a Kosuth em 1965: Robert Barry, Mel Bochner, Dan Graham, Lawrence Weiner. Nenhum deles vira as *Protoinvestigações* naquela época, e não havia nenhuma foto ou qualquer evidência que confirmasse as datas mencionadas por Kosuth. Ainda no mesmo texto, Buchloh asseverava que a expressão "conceitual" fora usada por um integrante do Fluxus, Henry Flynt, já em 1961. Além disso, enumerava artistas – Sol LeWitt, Dan Flavin, On Kawara – que teriam feito obras conceituais antes de Kosuth.[160]

O criador de *Arte como ideia como ideia* não se intimidou na resposta. Em artigo em coautoria com o marchand Seth Siegelaub, acusou o historiador de "partidário" e "tendencioso". Escreveu: "Desafortunadamente, o moralismo que está na raiz do jornalismo do Sr. Buchloh não se traduz em ética profissional".[161] Em uma entrevista de 1995, Kosuth ainda iria se referir a ele e a outros editores da *October* como "meus inimigos".[162]

Malgrado as polêmicas em torno das obras e de suas datas, são inegáveis a força e a permanência do texto de Kosuth. Publicado originalmente em três partes, em três números consecutivos da revista *Studio internacional* (outubro, novembro e dezembro de

---

[159] FABRIS, Annateresa. "Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico". *ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia, vl 10, nº 16, p. 32, Janeiro-junho de 2008.
[160] BUCHLOH, Benjamin. "Conceptual Art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions". *October*, vl. 55 (inverno, 1990), p. 105-143.
[161] KOSUTH, Joseph; SIEGELAUB, Seth. "Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual art". *October*, vl. 57 (verão 1991).
[162] EFTEKHAR, Manuchehr. *Kosuth y la historiografia conceptual (1966-1974)*. Tese (Doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Madri, 1998, p. 889.

1969), “Art after philosphy” teve grande repercussão no campo da arte já no momento de sua aparição. Funcionou como uma espécie de manifesto ou carta de intenções da nova arte. Muito rapidamente alcançou, segundo estimativa do próprio Kosuth, de 16 a 20 idiomas diferentes.[163] Fez com que o autor se tornasse, conforme anotação de Kristine Stiles, o principal nome em termos de teoria e prática da arte conceitual.[164] Historicamente, observa o inglês Paul Wood, correspondeu à mais extensa declaração teórica feita por um artista conceitual até aquela altura.[165]

É bem verdade que, dois anos antes, Sol LeWitt já havia publicado os seus “Parágrafos sobre arte conceitual”, na revista *Artforum*, enfatizando a superioridade das ideias e dos conceitos sobre a execução das obras em si. Porém (e muito diferentemente do que faria Kosuth), Le Witt procurava atenuar o que pudesse se assemelhar a uma forma de “aridez intelectual”, como refere Wood.[166] Seus parágrafos incluíam frases como “A arte conceitual não é necessariamente lógica”, “As ideias [dos artistas] não precisam ser complexas”, “Ideias são descobertas por intuição” ou ainda “A arte conceitual na verdade não tem muito a ver com matemática, filosofia ou qualquer outra disciplina mental”.[167] Nas suas “Sentenças sobre arte conceitual”, publicadas no catálogo *0-9* nº 5, em 1969, mesmo ano de “Art after philosophy”, LeWitt reafirmava sua desconfiança diante dos cerebralismos. Logo na primeira sentença, alertava: “Artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar”.[168] Era bem outra, como se verá a seguir, a disposição de Kosuth.

No Brasil, com o título de “A arte depois da filosofia”, a primeira parte do artigo saiu em setembro de 1975, no primeiro número da revista *Malasartes*, editada por jovens artistas e críticos de arte do Rio de Janeiro. As três partes originais ganharam uma segunda versão apenas mais recentemente, com tradução de Pedro Süssekind, no livro *Escritos de artistas – Anos 60/70*, organizado por Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim. Ainda hoje, passadas quatro décadas do seu lançamento, o ensaio permanece como marco incontornável em estudos sobre os diferentes conceitualismos. Daí a necessidade

[163] *Ibidem*, p. 874.
[164] STILES, SELZ, *op. cit.* p. 808.
[165] WOOD, *op. cit.* p. 38.
[166] *Ibidem*, p. 38.
[167] I*bidem*, p. 179.
[168] *Ibidem*, p. 205.

de retomá-lo. Qualquer abordagem da obra de Kosuth dificilmente poderá dispensar uma revisita ao pensamento daquele jovem de Ohio, então com 25 anos.

Fortemente calcado no positivismo lógico e na filosofia da linguagem, leitor atento de Rudolf Carnap, Gottlob Frege, A. J. Ayer e sobretudo Wittgenstein, Kosuth queria discutir a natureza geral da arte, sua ontologia. Acredita Peter Osborne que o artista estava menos interessado nas propriedades da linguagem como material artístico do que como modelo teórico para a própria obra de arte.[169] Propunha Kosuth que a obra fosse examinada como proposição analítica, ou seja, como uma tautologia.

A partir de um raciocínio lógico, ele proclamava: "Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem. [...] A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição de arte".[170]

Anota Marchán Fiz que Kosuth parecia evocar "quase ao pé da letra"[171] o que Wittgenstein registrara em seu *Tractatus logico-philosophicus*, de 1921. Naquele comumente apontado como o "primeiro Wittgenstein", lia-se: "A tautologia não possui condições de verdade, pois é verdadeira sob qualquer condição".[172]

Na interpretação de Kosuth, a arte como tautologia se apresentaria como uma função em si mesma, uma função *de* si mesma e de nenhuma outra coisa. "Um trabalho de arte", escreveu Kosuth, "é uma tautologia na medida em que é uma apresentação da intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular é arte, o que significa: é uma definição de arte".[173]

Logo no início, "Art after philosophy" já rechaçava a tradição de pensamento transcendental que havia passado por Kant, Husserl e alcançava Merleau-Ponty e os existencialistas. Kosuth esnobava a filosofia.

No parágrafo de abertura, já avisava:

> A filosofia hegeliana fez sentido no século XIX e deve ter sido um alívio para um século que estava apenas começando a superar Hume, o Iluminismo e Kant. [...] O resultado da influência de Hegel foi que os filósofos contemporâneos, em sua grande maioria, são na verdade pouco mais do que historiadores da filosofia,

[169] OSBORNE. P. *op. cit.*, p. 32.
[170] KOSUTH, J., *A arte...*, p. 226.
[171] MARCHÁN FIZ, *op. cit.*, p. 257.
[172] WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosoficus.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968, p. 87.
[173] KOSUTH, J., *A arte...*, p. 220.

> Bibliotecários da Verdade, por assim dizer. Começamos a ficar com a impressão de que não há "nada mais para ser dito". E certamente, se compreendermos as implicações do pensamento de Wittgenstein, e do pensamento influenciado por ele ou que o seguiu, a filosofia "continental" não precisa ser considerada seriamente aqui.[174]

Ou seja, se a arte é uma função em si, a filosofia da arte não tem mais função.

Um dos pontos mais fortes do ensaio de Kosuth, decorrente justamente de sua aversão à "filosofia tradicional", diz respeito à separação que ele propõe entre *estética* e *arte*. A estética, ele pondera, por estar voltada para o *belo* e para o *gosto*, ignora as *funções* dos objetos artísticos que já foram consagradas pela tradição: representar temas religiosos, retratar aristocratas, detalhar arquitetura. Portanto, deduz Kosuth, a estética não leva em conta a própria *razão de ser* dos objetos. A não ser, ele ressalva, quando a função dos objetos artísticos é estritamente estética, ou seja, quando se trata, por exemplo, de um "objeto decorativo". Desse argumento, Kosuth desenvolve aquele que é talvez seu mais ácido comentário: contra a pintura e a escultura formalistas, ou mais particularmente contra a crítica que legitimou e afirmava a autonomia das formas. "A arte formalista", ele provoca, "é a vanguarda da decoração". Em seguida, tripudia: "[...] seria possível afirmar de maneira razoável que a sua condição artística [da pintura e da escultura formalistas] é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética".[175] Kosuth chega a citar nominalmente o maior algoz de sua geração: Clement Greenberg.

O autor de *Rumo a um mais novo Laooconte* aparecia, não só para Kosuth, mas para grande parte dos jovens artistas dos anos 1960 e 70, como um representante do *establishment*, amarrado às estruturas de poder – e não era só Greenberg. A geração de Kosuth rejeitou muito diretamente o caráter centralizador e poderoso do crítico de arte em geral. O crítico era visto como símbolo do conservadorismo social e político, podia ser associado facilmente e, por vezes muito simploriamente, a fatos como, por exemplo, o financiamento da Guerra do Vietnã.

Em seu artigo, Kosuth se pergunta se as teorias de Greenberg que professam a supremacia das formas sobre todas as demais questões da arte seguem "alguma lógica". Também cobra do crítico seu desinteresse por Ad Reinhardt, pintor que, para Kosuth, é

[174] *Ibidem*, p. 210-211.
[175] *Ibidem*, p. 215.

figura muito cara. Reinhardt, um artista abstrato (ou não-pictórico, como se dizia àquela época), não caíra nas graças da percepção formalista, mas suas considerações sobre arte-como-arte serviriam de mote tanto para o ensaio, como para as obras iniciais de Kosuth. Chegariam a lhe servir de epígrafe. Abaixo do subtítulo "A função da arte", ainda na Parte I de "Arte depois da filosofia", Kosuth cita Reinhardt: "A única coisa a ser dita sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. A arte como arte não é nada além de arte. A arte não é o que não é arte".[176]

Outro artista que foi referência importante para o jovem Kosuth e também se faz presente nas epígrafes e nos eixos argumentativos de "A arte depois da Filosofia" é Marcel Duchamp, falecido um ano antes. O jovem conceitualista nota que, a partir dos *readymades*, a arte ocidental teria abandonado a esfera perceptual e retiniana. Kosuth chega a proclamar que, depois de Duchamp, toda a arte é conceitual: "[...] a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função".[177]

Questão que se desprende dessa e que o autor enfatiza a partir de Duchamp tem a ver com a crença do francês no potencial reflexivo do artista. O criador de *A fonte*, para a glória de Kosuth, havia priorizado a potência do artista como ser pensante e não mais como um criador manual. O artista pós-Duchamp é um sujeito que faz escolhas e que questiona a natureza da arte. Esse questionamento, pondera Kosuth, não pode ser feito com pinturas e esculturas tradicionais.

Para ele, o formalismo, a pintura expressionista abstrata que estava no cume da admiração de Greenberg e que seria o ponto máximo de toda a arte moderna na acepção daquele crítico, poderia ser considerada como arte "apenas em virtude de sua semelhança com obras de arte anteriores". O caminho, aponta Kosuth, é apresentar a arte na forma de proposições: uma obra de arte seria uma espécie de proposição dentro do contexto da arte como um comentário sobre arte. O trabalho artístico seria a definição de si mesmo. Para Kosuth, a ideia-de-arte e a arte convertem-se em uma mesma coisa. A linguagem verbal torna-se o suporte ideal para o desenvolvimento de sua poética.

[176] *Ibidem*, p. 213.
[177] *Ibidem*, p. 217.

Em nome de Wittgenstein, Kosuth aproxima a arte de disciplinas como a Lógica e a Matemática. O raciocínio, argumenta, deveria ser o mesmo no domínio da arte como naqueles. Os contextos não importam. As questões da arte devem se resolver nela e somente nela. O conteúdo, acredita, precisa ser verdadeiro a partir do que apresenta.

Mergulhado no pensamento analítico e tendo renegado qualquer chance de um viés interpretativo, Kosuth alcança, na sequência do artigo que tento sintetizar aqui, um dos pontos mais polêmicos de sua argumentação: se a arte conceitual é ela própria uma reflexão teórica, um método investigativo, uma pesquisa sobre o próprio fenômeno que ela é, então ela deixou de ser uma imagem ou um objeto a ser interpretado. Daí, ele conclui: se os termos para a apreensão do objeto estão no objeto em si e as referências externas foram anuladas (contexto, condições históricas, condições culturais, questões expressivas, questões simbólicas), esvaziam-se os significados. A fruição se transforma, mais do que tudo, em uma operação tautológica.

Autosuficiente e autoexplicativa, a obra de arte conceitual, conforme sugere o autor de "A arte depois da filosofia", não justificaria o esforço da crítica. Não haveria mais espaço para interpretações e valorações; as referências para a leitura, se estivessem em algum lugar, estariam ali mesmo, no próprio trabalho.

Calhou de o artigo de Kosuth, naquele final de década e ao longo da seguinte, tornar-se um texto de referência. As diretrizes lançadas por ele – rejeição radical da materialidade, da visualidade do trabalho artístico e da relação entre arte e estética (beleza e gosto) – logo ganharam a força de um cânone.

Se a adesão foi rápida, também foram céleres as abjurações. Já nos números seguintes da revista *Studio Internacional* iniciou-se uma série de réplicas e tréplicas ao artigo de Kosuth. Na edição de janeiro de 1970, Michel Claura publicou "Conceptual misconceptions" (Falsos conceitos conceituais), em que combatia, sobretudo, a terceira e última parte de "Art after philosophy", lançada um mês antes, aquela em que Kosuth determinava quem seriam e quem não seriam os conceitualistas "puros".

Claura ironizava:

> Kosuth é um ótimo arquivista. Emerge de seu estudo que a arte conceitual nasceu com ele. Depois, vieram os seguidores, com os quais Kosuth é encorajador e magnânimo (...). Para ajudar aqueles que ainda não entenderam, Kosuth é o lider

> da Arte Conceitual. Além disso, daqui para frente, quando quisermos dizer "Arte Conceitual" deveremos falar "Arte Kosuth".[178]

Em fevereiro, ainda em *Studio Internacional*, Dore Ashton, historiadora da arte e crítica identificada com o expressionismo abstrato, publica "Joseph Kosuth: The facts". O próprio Kosuth responde a Claura também em fevereiro e publica uma segunda réplica em junho. Em setembro, a historiadora da arte Barbara Reise, colaborada da revista, entra na polêmica.[179] No mesmo ano e na mesma publicação, sem citar Kosuth ou seu ensaio, o artista Daniel Buren lança um vigoroso ataque ao que ele considera um entendimento equivocado sobre a arte conceitual. Embora partilhe com Kosuth a abordagem analítica, o francês alega que o conceitual deveria ser adotado pelos artistas antes como método de trabalho do que como novo dispositivo intelectual. O texto chama-se "Advertência" e previne: "Sob o pretexto do 'conceito', o anedótico vai reflorescer e, com ele, a arte acadêmica". Supõe Buren que haveria aí o equivalente a um retorno do romantismo:

> [...] a tentação de tomar uma ideia, transformá-la em arte e chamá-la de "conceito" seduzirá mais de um. É esse procedimento que nos parece o mais perigoso, o mais difícil de desbancar, por ser muito sedutor e por levantar um problema atual: como se livrar do objeto? [...] Observemos apenas desde já que nos parece que expor um conceito é, no mínimo, cometer desde o início um contra-senso fundamental que pode, se não tomarmos cuidado, nos fazer embarcar em uma sucessão de raciocínios falsos. Expor um "conceito" ou entender a palavra conceito como arte equivale a pôr o próprio conceito no nível do objeto. Expor um "conceito" equivale a dizer que se trata então de um "conceito-objeto", o que é uma aberração.[180]

Buren já publicara esse texto em outubro de 1969, no catálogo da exposição *Konzeption/Conception*, do Städtisches Museum, de Leverkusen, na Alemanha, mas não deve ter sido coincidência o fato de que ele tenha decidido revisá-lo e reeditá-lo na *Studio Internacional* logo após a série de Kosuth. Em sua antologia de textos fundamentais de artistas nos anos 60 e 70, Gloria Ferreira e Cecília Cotrim afirmam que essa versão de "Advertência" seria uma "clara referência" do francês às teses do norte-americano[181].

---

[178] CLAURA, Michel. "Conceptual Misconceptions". S*tudio international*, janeiro de 1970, p. 5-6, *apud* BRAGA, Paula Priscila. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.
[179] Ver ALBERRO, *op. cit.*, p. XXX-XXXI.
[180] BUREN, Daniel. "Advertência". In: FERREIRA, G., COTRIM, C. (org), *op. cit.*, p. 250-251.
[181] *Ibidem*, p. 250.

Na Espanha, em 1975, Victoria Combalía Dexeus afirma, no livro *La poética de lo neutro – Analísis y crítica del arte conceptual*, que Kosuth muito mecanicamente tomou emprestada uma definição (a tautologia) de outra disciplina (a filosofia analítica) e, com isso, alcançou apenas uma "pequena fascinação". No todo, ele teria falhado:

> [...] Kosuth pretende ter solucionado o problema quando na verdade não trouxe nenhuma solução, pois dizer que algo é igual a si mesmo é como dizer que a arte é o que é a arte, o que é dizer muito pouco. Com ele, não só não podemos sair do estreito marco da tautologia, que não traz nenhum conhecimento, como também descartamos voluntariamente qualquer elemento de contraste, contradição e crítica.[182]

No Brasil, também em 1975, já no número 2 da revista *Malasartes* (o artigo de Kosuth saíra no primeiro), a poeta e filósofa Suzana Geyerhahn lançou uma resposta à preleção tautológica do norte-americano. Anotou que ele desdenhava a experiência humana e a própria materialidade do mundo: "Parece que tudo vem do medo de ser lançado fora da órbita da arte para o espaço infinito da condição humana".[183]

Também no Brasil Hélio Oiticica não teria ficado alheio ao texto de Kosuth. Na tese de doutorado em que discute as singularidades da obra do artista carioca, Paula Braga supõe que, mesmo sem citar diretamente "Arte após o fim da arte", o criador dos *Metaesquemas* estaria familiarizado com seu conteúdo. Oiticica não convencera-se da necessidade de eliminar a matéria para afirmar a ideia. Acreditava que, mesmo sem configurar objetos, muitos conceitualistas seguiam ainda a lógica da arte como produto. Em carta a Aracy Amaral, ele afirma: "Detesto arte conceitual, nada tenho a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal".[184] Em setembro de 1971, em Nova Iorque, escreveria:

> [...] não me interessam "posições meramente conceituais", como se assumir uma posição confortavelmente intelectual bastasse: o aspecto fenomenal, que não se resume somente na "concretização de uma obra" mas no processo explicitante dos problemas propostos, é imprescindível.[185]

[182] DEXEUS, Victoria Combalía. *La poética de lo neutro – Analísis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.
[183] GEYERHAHN, Suzana. "A arte dos mestres". *Malasartes*, nº 2, dezembro de 1975 a fevereiro de 1976, p. 20-21.
[184] OITICICA, Hélio. Carta a Aracy Amaral, 13/05/1972, *apud* BRAGA, P., *op.cit*, p. 110.
[185] *Ibidem*.

Restrições ainda mais severas vieram de Benjamin Buchloh. Passados 20 anos, em 1989, o ensaísta afirma que o Kosuth de "A arte depois da filosofia" estaria, no final das contas, apenas atualizando o projeto modernista de autorreflexão que ele tanto criticava. Para estabelecer os conceitos de desinteresse e autossuficência do objeto de arte, Kosuth teria sujeitado o modelo de jogo de linguagem de Wittgenstein e o modelo de *readymade* de Duchamp às restrições do modelo de significados que opera na tradição modernista do paradoxo. Ou seja, no fundo, resumindo, Kosuth seria tão formalista quanto Greenberg.[186]

O inglês Peter Osborne, seguindo outra lógica, chega a uma conclusão similar. Diz que Kosuth transformou a mera negação *abstrata* da concepção estética de arte que estava presente nos *readymades* duchampianos em em uma *determinada* negação artística, com a produção de arte conceitual. Essa nova arte, conclui Osborne, seria o terceiro termo de uma tríade dialética: objeto estético / readymade / arte conceitual. "Como resultado", nota o autor de *Conceptual art*, "essa arte conceitual permanece interna à concepção moderna de autonomia do objeto de arte".[187]

Simón Marchán Fiz também é inclemente na leitura de Kosuth. Ao propor um balanço crítico do conceitualismo de linha mais tautológica, que ele chega a chamar de "tautologia militante", o historiador espanhol – já sem citar nomes, aludindo algo genericamente aos "conceituais mais puristas" – afirma que as experiências analíticas na arte nos levam a tropeçar em "um novo idealismo objetivo", o qual estaria "disfarçado de análise da linguagem".[188] Poderia ser considerado, ele concorda, como "uma das formas preferidas do pensamento de direita".[189]

Mesmo mais recentemente, as teses do jovem Kosuth se mantém polêmicas. Em sua teoria sobre o fim da arte, em gestação desde meados dos anos 80, o filósofo norte-americano Arthur Danto percorre um caminho que é, em alguma medida, inverso ao do autor de "A arte depois da filosofia". Mais do que isso: parece vingança. É como se, dessa vez, fosse o filósofo a agir mefistofelicamente. Ao elaborar a tese sobre o fracasso das grandes narrativas que tentavam dar conta da arte, Danto sugere que, desde a década de 1960, com a Pop Art, e não com a arte conceitual (nem esse gosto ele dá a Kosuth), as práticas artísticas teriam iniciado uma escalada em direção à autorreflexão. Esse

[186] BUCHLOH, B., *op. ct.*, p. 105-143.
[187] OSBORNE, P., *op. cit.*, p. 33.
[188] MARCHÁN FIZ, *op. cit.*, p. 260.
[189] *Ibidem*, p. 261.

percurso corresponderia, segundo Danto, ao fim da arte moderna e de sua História. Mais ainda: ao fim da arte e ao começo da arte-após-o-fim-da-arte.

O caráter progressivamente – hegelianamente, diria Danto – mais e mais plural e mais e mais tolerante da arte contemporânea teria, enfim, liberado os artistas para... fazer arte, deixando o filosofar para... os filósofos. Na lógica de Danto, o "fim da arte" consiste na tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte. Sendo assim, esse fardo, o fardo da autoconsciência, poderia ser transferido para os filósofos. Os artistas, liberados do peso da História, liberados do "preconceito histórico", poderiam fazer arte do jeito que bem quisessem[190].

De certa forma, tanto tempo depois, o filósofo está rebatendo o que o artista havia formulado em 1969, valendo-se em alguma medida do seu gênero de argumentos. Aos intérpretes, supõe Danto, o que é dos intérpretes. Aos artistas, o que é dos artistas. Em certo ponto da tese, Danto quase desautoriza a ambição teórica de Kosuth. Elogia sua disposição filosófica: "Joseph Kosuth é um artista com conhecimento filosófico em um nível excepcional, tendo sido um dos poucos artistas que, em atividade nas décadas de 1960 e 1970, teve condições para empreender uma análise da natureza geral da arte". Sugere, ainda guiado pela lógica do próprio Kosuth,[191] que "A arte depois da filosofia", para lograr seu intento, seria um trabalho de arte antes de um ensaio teórico.[192]

Após "A arte depois da filosofia", Kosuth publicaria pelo menos mais uma dezena de artigos. Na década de 1970, ele chegaria a estudar Antropologia na Graduate Faculty of The New School of Social Research, em Nova Iorque, e assumiria, em seus artigos e entrevistas, uma crescente ênfase no social e no político. No ensaio "O artista como antropólogo", de 1975, retoma as críticas ao modernismo e reitera a ideia de que a arte deve dissolver sua pretensa autonomia em relação ao mundo. Em uma alentada revisão do Kosuth teórico, Fernanda Pereira Medina percebe que, ali, o artista procura corrigir algumas ambivalências de seu texto fundador, reconhecendo que o isolamento de certo conceitualismo teria contribuído para um fracasso das proposições. Propõe que,

[190] DANTO, A. *Após o fim...*, p. 18.
[191] Embora não o faça explicitamente, Danto parece aludir ao trecho de "A arte depois da filosofia", em que Kosuth alega que, se o artista Robert Smithson tivesse reconhecido seus artigos em revistas como sendo sua obra – "como poderia e deveria ter feito", enfatiza Kosuth – e se considerasse o trabalho como mera ilustração daqueles artigos, sua influência, conclui Kosuth, seria "mais relevante". In: KOSUTH, J., *A arte...*, p. 232.
[192] DANTO, *Após o fim* ...,p. 17.

ao assumir uma postura antropológica, o artista siga com a análise da linguagem de arte mas se envolva também com uma responsabilidade cultural.[193]

Nos anos seguintes, sintetiza Medina, Kosuth passa a encarar sua prática artística individual como parte de um contexto social mais abrangente. Nos anos 80, volta-se ao legado de Freud. Quer agora que o artista encarne, além do antropólogo, o psicanalista e o arqueólogo. Em 1991, ele reúne seus principais artigos em uma antologia que ganha o sintomático título de *Art after philosophy and after*.[194] Ao propor esse nome, o autor parece sugerir que seu artigo de estreia ainda é sua maior obra de referência e que, talvez, ele, Kosuth, siga fiel à noção de arte como proposição tautológica.

Como artista, conforme o currículo que ele próprio fez publicar no catálogo de *Located work (Madrid)*, Kosuth participou de cinco edições da Documenta de Kassel, na Alemanha, e quatro Bienais de Veneza, na Itália. Mantém estúdios em Roma e Nova Iorque. Como curador, assinou duas grandes mostras, por vezes compreendidas menos como exposições de arte do que como instalações.

3.4. Arte por instruções

Até aqui, no desenvolvimento deste trabalho, a persistência confusa da minha subjetividade objetiva me levou a adiar o que seria o exame propriamente dito daquilo que está em jogo nos enunciados imperativos na arte contemporânea – em especial, no que se move em *Located work (Madrid)*. Contornei o assunto ao discutir implicações políticas mais ou menos evidentes nos trabalhos em exposição, precisei depois examinar (ainda que rapidamente) as particularidades da arte conceitual latino-americana (para, no fundo, poder mirar seus desdobramentos na contemporaneidade) e propus, enfim, uma revisão do percurso de Kosuth no campo da arte a partir do seu texto inaugural, "Art after philosophy", de 1969. Supus que poderia haver mais em jogo na mostra de La Casa Encendida do que se adivinha em um primeiro momento. No próximo trecho, ainda em torno de *Located work*, proponho que se examine o "trabalho localizado" bem

[193] MEDINA, Fernanda Pereira. *Joseph Kosuth: análise de uma teoria da arte*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007, p. 29.
[194] KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after – Collected writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991.

de perto. Metodologicamente, não deixarei de considerar os depoimentos do próprio Kosuth e os de duas das artistas participantes. O referencial teórico levará em conta, sobretudo, o próprio Kosuth (que não pretendo desautorizar como teórico, como supus que Danto teria feito), mas também o autor mais caro a ele, Wittgenstein, o qual parece nortear ainda, meio século depois, a disposição intelectual do artista, além de autores que pensaram o tema da autoria (Barthes, Foucault) e, ainda, mais para o final, Simón Marchán Fiz e seu alerta para que se busque um "mais além da tautologia".

Comecemos pelo catálogo. Nota de rodapé em uma das últimas páginas adverte: "Dado o caráter da obra de Joseph Kosuth, cujo trabalho está ligado aos textos, o artista concebe o catálogo como parte de sua obra e participou ativamente de todo o processo de concepção, criação, desenho e seleção de critérios estilísticos do livro".[195] Trata-se de um catálogo sem atrativos excepcionais, comum, eficiente, que procura dar conta do que foi a mostra. Reproduz as instruções de Kosuth, as dos jovens artistas, fotografias das obras que eles realizaram, os parágrafos que cada um redigiu a pedido de Kosuth sobre os significados da obra que planejaram e da obra que ergueram. Cada conjunto de instruções-fotos-comentários aparece duas vezes: na primeira, sob assinatura de um dos artistas envolvidos; na segunda, sob a égide de outro. É como se Kosuth não tivessse feito uma escolha, e coubesse ao leitor do catálogo decidir quem é *o autor* de cada peça.

Uma entrevista abre o catálogo e merece nossa atenção. Mesmo que o livro não fosse parte da obra, a entrevista – breve conversa de pouco mais de três páginas entre Kosuth e o "curador" Christian Domínguez – pode ser tomada como fonte ou índice para uma discussão do que está em curso no *Trabalho localizado*. Não se trata apenas de Kosuth ser homem de escritos, ou de seu trabalho estar "ligado aos textos". Histórica e metodologicamente, entrevistas têm sido reconhecidas e saudadas como um potente instrumento de pesquisa; elas permitem uma aproximação, a partir do diálogo, com o pensamento dos artistas, suas hesitações, suas dúvidas e determinações.

Examinemos, pois, a breve entrevista de Kosuth como instrumento de apoio no esforço de problematizar as questões despertadas pela exposição colaborativa. Nesses quatro pares de perguntas e respostas, haveria três ou quatro elementos que poderiam nortear uma análise do que, afinal, se instaurou em La Casa Encendida. Primeiro, há uma pergunta sobre o *lugar* da obra; em seguida, a pergunta sobre a *autoria* da obra; e,

[195] KOSUTH, *op. cit.*, p. 66.

por fim, outras duas, que se desprendem das primeiras: a diferença entre *elaborar* a obra e *conceber* a obra, e o que seriam os seus significados segundo a percepção de seus autores. Não há dúvida de que esses quatro pontos são íntimos uns dos outros e que se embaralharam; porém, pode ser útil separá-los, mesmo que provisoriamente.

3.4.1. Onde

Há uma pergunta de ordem, digamos, sintática, que acompanha desde o início a exposição colaborativa que Joseph Kosuth orquestrou em Madri:

– Onde está o trabalho?

O questionamento sobre o lugar já se insinua desde o título da mostra: *Located work* (trabalho localizado). Kosuth, ele mesmo, trata de confirmá-lo na entrevista que aparece no catálogo. Christian Domínguez lhe dá a deixa:

– Em *Located work (Madrid)*, cada artista se encarregou de duas coisas: realizou "instruções" para sua própria obra e produziu uma obra a partir das "instruções" de outro artista. Você pretende com isso questionar o conceito mesmo de "obra"?

Kosuth responde:

– O primeiro que devo dizer é obviamente que sim. A primeira pergunta deste projeto é: "Onde se encontra a obra?".

O visitante mal circula pela sala, mal começa a saborear as instalações, o vídeo, a escultura, mal desfere um soco no saco de boxe, mal examina o mapa que dança sobre o outro mapa, talvez ainda hesite se vai ou não cantar no karaokê, e, no entanto, já se encontra imerso em uma série de dúvidas.

De fato, existem ali obras de arte: instalações, vídeo, escultura, mapa. O cidadão minimamente instruído, o homem culto, o "amador ilustrado" a que se refere Pierre Bourdieu,[196] já entendeu, pelo tanto que ele frequenta exposições de arte contemporânea ou pelas instruções estampadas na parede, que instalações, vídeo e escultura podem ser

[196] BOURDIEU, P., op. cit., p. 297.

obras de arte. Ainda assim, ele logo se pergunta se elas são verdadeiramente as obras de arte. Ou ainda: se *apenas* elas o são.

O trabalho, aparentemente, não se resume aos seis itens apresentados como "obras", aqueles que têm uma presença material – sólida, objetiva, inegável – no espaço físico da exposição, primeiro andar de La Casa Encendida. Seria desprezar a potência poética do projeto como um todo e até a potência dos próprios objetos, tomados individualmente, se nos restringíssemos a nomear como "obra" ou "trabalho" apenas o que se configura como *objeto*. Recordemos que foi precisamente a geração de Kosuth que propagou o tema da *desmaterialização* como questão importante e inarredável da arte do século XX.

Por diferentes caminhos e com diferentes propósitos, muitos dos artistas que foram jovens na segunda metade dos anos 60 negaram a matéria, fosse por uma recusa à mercantilização da arte, por uma recusa à institucionalização, fosse ainda pelo gosto de afirmar outras possibilidades de invenção, que não aquelas da arte tida como *perceptual*. Tornaram-se indissociáveis da nova arte os discursos que postulavam a invisibilidade da matéria. Desde pelo menos 1961, antes ainda da onda conceitualista, o francês Yves Klein, notável pintor que passara das telas monocromáticas à performance, e dessa ao elogio do vazio, já saudava: "Vida longa ao Imaterial!".[197] Em 1968, em parceria com John Chandler, a curadora e crítica de arte Lucy Lippard lançaria na *Arts international* a tese sobre a desmaterialização, que ela esmiuçaria, cinco anos adiante, no hoje clássico *Six years: the dematerialization of the art object*. Um dos eixos de sua argumentação anunciava que a forma material – objetual – era apenas um dos muitos aspectos que uma obra de arte poderia assumir, e nem precisaria ser o mais interessante.[198]

Paul Wood, em sua revisão dos conceitualismos, lembra que o próprio Kosuth, em parceria com Robert Barry, Douglas Huebler e Lawrence Weiner, associou-se ao marchand Seth Siegelaub na produção de um trabalho que foi decisivo para o tema da imaterialidade. Com um título que era ao mesmo tempo uma data (*January 5-31, 1969*), a obra indagava o que exatamente era uma exposição e que formas ela poderia assumir. Enquanto alguns objetos vinham a público não na galeria de Siegelaub mas em prédios alugados, o verdadeiro espaço da exposição era o catálogo. Segundo o marchand, o

[197] KLEIN. Yves. "Manifesto do Hotel Chelsea". In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, C., *op. cit.*, p. 66.
[198] LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. "The dematerialization of art". In: ALBERRO. A.; SIMSON, B., *op. cit*., p. 47-50.

catálogo deixara de ser elemento *secundário* para se tornar *primário*. A transformação, na síntese de Wood, foi notável.[199]

E, no entanto, no caso de *Located work (Madrid)*, parece que não seria a hora de, recusando a matéria, tomar por "trabalho" *apenas* as instruções. Dessa feita, nem o próprio Kosuth parece disposto a refutar as obras. É ele o primeiro a chamá-las assim. Em suas instruções iniciais, na parede, à direita, logo na entrada, enuncia: "Descreve em um parágrafo uma *obra* tua para que outra pessoa a elabore. [...] A *obra* proposta nas instruções deve estar na linha de tua própria produção como artista. [...] Descreve o melhor que possas o significado da *obra*..." [os grifos são meus].[200] Não há, aqui, segundo acredito, nenhuma negação tão veemente dos objetos – ou da possibilidade de construção deles. Recordemos que, mesmo nos anos 60 e 70, nem toda a arte conceitual empenhou-se em uma total desmaterialização. Kosuth mesmo já se manifestara em desacordo com a tese de Lucy Lippard. Em uma entrevista de 1995, sem citar o nome dela, o artista observava que o discurso pela desmaterialização estava estranhamente próximo ao da crítica formalista. Do ponto de vista de Kosuth, os argumentos reforçavam aquilo mesmo que tentavam negar. "A ênfase na desmaterialização", advertia, "é simplesmente uma continuação do enfoque nos objetos".[201]

Enfim, de volta à exposição colaborativa de La Casa Encendida, parece que igualmente não basta imaginar que tudo, desde a elaboração das primeiras instruções até os comentários finais de cada artista sobre os supostos "significados", constitua um *único* trabalho, cujo *autor* seria precisamente... Joseph Kosuth.

Quase fui levado a acreditar que o "trabalho localizado" localizava-se, de uma só feita, nas instruções iniciais de Kosuth e nas instruções dos artistas por ele convidados, assim como no processo de seguir as instruções e confeccionar as obras, e também nos objetos resultantes dessa ação, e ainda na explicitação do que isso poderia significar, em dois parágrafos acima dos objetos. O trabalho estaria, simultaneamente, em cada ponto e no conjunto completo reunido sob o título de *Located work (Madrid)*.

Recordo, porém, neste momento da reflexão, da leitura de Foucault em torno do cachimbo de René Magritte. Depois de discutir e rediscutir cada um dos elementos –

[199] WOOD, P., *op. cit.*, p. 36.
[200] KOSUTH,J., *Located*..., p. 9.
[201] EFTEKHAR, M., *op. cit.*, p. 880.

visuais e verbais – de uma das tantas versões de *A traição das imagens*, o filósofo conclui que o cachimbo não está em sua representação visual, não está na palavra "cachimbo" e nem mesmo na palavra "isto", anotada na legenda caligráfica, como se um dedo apontasse para a figura do cachimbo: "Isto não é um cachimbo" (no original, "Ceci n'est pas une pipe"). Insiste Foucault: "Em nenhum lugar há cachimbo".[202]

A citação é meio longa, mas – dado seu sabor – vale retomá-la. No ensaio de 1973, anota o autor de *As palavras e as coisas*:

> Tudo está solidamente amarrado no interior de um espaço escolar: um quadro "mostra" um desenho que "mostra" a forma de um cachimbo; e um texto escrito por um zeloso professor primário mostra que é bem de um cachimbo que se trata. Não vemos o dedo indicador do mestre, mas ele reina em todos os lugares, assim como sua voz, que está articulando claramente: "Isto é um cachimbo". Do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único. Mas por que introduzi ainda a voz do mestre? porque mal ela disse "Isto é um cachimbo", e já foi obrigada a retomar e balbuciar: "Isto não é um cachimbo", "Isto não é um cachimbo, mas uma frase dizendo que é um cachimbo", "A frase: 'Isto não é um cachimbo' não é um cachimbo". "Na frase: 'Isto não é um cachimbo', isto não é um cachimbo: este quadro, esta frase escrita, este desenho de um cachimbo, tudo isto não é um cachimbo".
>
> As negações se multiplicam, a voz se embrulha e se engasga; o mestre confuso abaixa o dedo indicador estendido, dá as costas ao quadro-negro, olha os alunos que se torcem de tanto rir, e não se dá conta de que, se eles riem tão alto, é que, acima do quadro-negro e do mestre balbuciando suas denegações, um vapor que acaba de se elevar pouco a pouco tomou a forma e agora desenha, com toda exatidão, um cachimbo. "É um cachimbo, é um cachimbo", gritam os alunos em algazarra, enquanto o mestre, cada vez mais baixo, mas sempre com a mesma obstinação, murmura, sem que ninguém mais o escute: "E entretanto isto não é um cachimbo". Ele não está errado: porque esse cachimbo que flutua tão visivelmente sobre a cena, como a coisa a que se refere o desenho do quadro-negro, e em nome da qual o texto pode dizer com justa razão que o desenho não é verdadeiramente um cachimbo, esse cachimbo, ele próprio, é apenas um desenho; não é um cachimbo.[203]

Foucault trata aqui do modo como opera um sistema de representação – e como esse próprio sistema parece saborear a impossibilidade (ou o fracasso) da representação: em nenhum lugar há cachimbo. Nada nos impede de transpor essa lógica, de uma tela, de uma única pintura, para uma exposição inteira. Pensando com Foucault, e para além do tema da representação, troquemos "cachimbo" por "trabalho". Torna-se impossível localizar o "trabalho" em apenas uma das instâncias de *Trabalho localizado (Madri)*: o

[202] FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 34.
[203] *Ibidem*, p. 35-36.

trabalho não está *apenas* nos objetos, nem nas instruções, tampouco em seus supostos "significados". Não seria sequer o caso de enxergá-lo em *todos* esses elementos de uma vez: objetos, instruções, etc. Em *nenhum* lugar há trabalho.

A qualidade maior da exposição, com sorte, revela-se no jogo de ambiguidades que desafia a lógica mais consensual. É como se o "trabalho" se localizasse na constante ambivalência entre as partes e o todo, ora em um ponto, ora noutro, sobretudo no jogo mesmo, entre um e outro. Ele está em *todos* da mesma feita, e, ainda ao mesmo tempo, em *nenhum* deles. Está e não está. É e não é. Em vez do inevitável "Ser ou não ser?", temos uma afirmativa: "Ser *e* não ser".

Conclui-se que, no cerne, no que de fato exacerba a confusão, no deleite em torno das ambiguidades, nos refestelamos *ainda* em um pleno exercício tautológico. O Kosuth de *Located work (Madrid)* diverte-se ainda como o jovem Kosuth de "Arte depois da filosofia". É como se o criptomanifesto de 1969 ainda se desdobrasse, nestes 2000, na galeria madrilenha. A pergunta pelo *onde* se faz em uma total indiferença diante dos objetos em exibição na sala – ou pelo menos diante dos sentidos que se possa extrair desses objetos. A tentativa de se determinar o preciso *lugar da obra* é alheia à nossa percepção ou ao nosso movimento em face dos objetos. Nem mesmo o fracasso dessa tentativa tem a ver com a presença dos objetos ou das possíveis relações entre eles. Nesse sentido, tanto faz o que está lá.

O jogo de instruções, se levado ao pé da letra, armou-se – tautologicamente – antes mesmo de os jovens artistas receberem as instruções uns dos outros. O assunto da exposição, do ponto de vista de Kosuth, não pode ser outro se não a própria exposição. Pouco importa se há um viés mais ou menos político em diferentes obras, em cada uma delas, ou mesmo nas relações entre uma e outra. A exposição dá voltas sobre si mesma. É feito uma cobra que morde o próprio rabo. Tece uma espécie de comentário sobre como ela mesma se construiu. O entorno não importa. Como queria o Wittgenstein do *Tractatus lógico-philosophicus*: "Sempre se pode conceber a lógica de tal modo que cada proposição seja sua própria prova. [...] Cada tautologia, ela própria, mostra que é uma tautologia".[204] Dizia o filósofo que olhar para o mundo para responder uma questão

[204] WITTGENSTEIN, L., *Tractatus*..., p. 119.

da lógica (uma questão, que, segundo ele, poderia ser respondida pela própria lógica) seria enveredar por "pistas basicamente falsas".[205]

Located work – ao menos desse ponto de observação, do ponto de onde se faz a pergunta "Onde está a obra?" – se recusa a olhar para o mundo, o lugar das pistas falsas. Como queria o Kosuth de "Arte depois da filosofia", a arte deixou de ser uma imagem ou um objeto que poderia ser interpretado e passou a ser um comentário sobre o próprio fenômeno da arte. Ignoram-se as referências externas: contexto, condições históricas e culturais, questões expressivas e simbólicas. Esvaziam-se todos os significados. O que poderia ser *fruição* se converte em *operação tautológica*. Como queria Kosuth quando tinha 25 anos: "A única exigência da arte é com a arte. A arte é a definição de arte".[206]

Ocorre ainda que o recurso às instruções se presta bem aos jogos de linguagem. Instruções dizem respeito a algo que está por fazer, algo que ainda não é, algo que se anuncia. Obviamente, uma instrução não é a coisa mesma que ela manda fazer, ela tão somente prevê sua possibilidade. Mas essa previsão calha de prefigurar, ela antecipa. A instrução faz funcionar o mundo. Ela presentifica, em discurso e pensamento, algo a ser realizado. O sujeito que lê a instrução é levado a imaginar a tarefa já sendo cumprida. Ele se impõe um futuro, por vezes tão irrevogável como o passado.

Quando ocorre de se apresentar a instrução e a coisa que dela resulta, uma ao lado da outra, como em Madri, uma e outra não se confundem, isso já sabemos, e creio que até Wittgenstein o diria. Porém, mesmo não se confundindo, um ao lado do outro, instrução e objeto se redundam e se sublinham.

Em razão disso, chega a surpreender que Kosuth não tenha recorrido antes ao uso de instruções. Instruções, aliás, foram caras a alguns de seus contemporâneos de juventude. Nos anos 1960, aos tempos em que o jovem de Ohio, ávido leitor de Ludwig Wittgenstein, pinçava e fotocopiava verbetes do dicionário para expô-los em espaços de arte, Lawrence Weiner já se servia de enunciados – não exatamente no imperativo, como é frequente nas instruções, mas no particípio passado: um galão *lançado*, tinta *aplicada*, seis pregos *pregados*. Vindo da pintura, com telas riscadas geometricamente ou padronizadas mecanicamente, em uma só cor, seguindo procedimentos minimalistas, Weiner foi um dos expoentes da decantada desmaterialização. Na *Declaração 021*, em

[205] *Ibidem*, p. 109.
[206] KOSUTH, J., *A arte...*, p. 226.

1968, ele sugeria: "Uma remoção de 1m X 1m do reboco ou do estuque ou do revestimento de uma parede". A *Declaração 054*, do ano seguinte, evocava: "Uma remoção em forma de quadrado de um tapete em uso".

Desde o final dos anos 1950 (como já abordado em capítulo anterior), o grupo Fluxus vinha experimentando largamente os seus cartões de eventos e as partituras para ação. Por meio de instruções, artistas como George Brecht, Yoko Ono e Ken Friedman, em vez de realizarem eles mesmos alguma ação (quase sempre banal e despretensiosa, como aludi anteriormente: "Aperte-se a mão", "Fique rindo por uma semana", "Coloque objetos sobre o piso"), sugeriam a alguém que a cumprisse.

Mencionei o gosto de Weiner e do Fluxus pelas instruções em razão do interesse recente de Kosuth por esse gênero de enunciado verbal, mas talvez não seja essa uma comparação muito pertinente. Embora Weiner tenha sido um dos parceiros de Kosuth em mostras importantes como o *January 5-31*, de Siegelaub, o próprio Kosuth, na época mesmo da parceria, já assinalou distâncias que os separavam. Na parte final do célebre "Arte depois da filosofia", na parte menos conhecida e menos citada, em que o autor faz uma espécie de ajuste de contas, dizendo quem pode e quem não pode ser chamado de artista conceitual, Weiner aparece como "impuro". Kosuth chega a anotar que o amigo tinha posições "hostis" às suas e que ele, Kosuth, não entendia certas decisões suas.

Quanto ao Fluxus, embora em revisões recentes, o grupo seja descrito como *conceitual* (ou pelo menos *protoconceitual*, como reivindica Cristina Freire[207]), são ainda maiores as distâncias entre a turma de George Maciunas e o criador de *Uma e três cadeiras*. O nonsense, o espírito zen e o humor algo lírico que o Fluxus exercita a partir de John Cage talvez combine com Weiner, mas não deve interessar deveras a Kosuth. A ironia, em Kosuth, e ela sem dúvida está lá, é de outra ordem, ao mesmo tempo mais direta e mais cerebral, tipo a frase "Five words in orange neon" escrita com essas mesmas cinco palavras em neon laranja. Se há concordância no geral (crítica ao sistema institucional da arte, rejeição ao formalismo greenberguiano, ênfase antes no projeto do que na construção de objetos, vontade de usar a linguagem verbal e menor ênfase na produção de imagens), Fluxus e Kosuth não se confundem no particular.

[207] FREIRE, C. *Arte conceitual*, p. 14.

Nesse sentido, talvez fosse mais apropriado aproximar Kosuth de outro artista, de uma geração anterior, comumente lembrado como nome maior da Pop Art e apenas eventualmente associado à arte conceitual: Andy Warhol. Alex Alberro já atentou para as afinidades entre ambos. Acredita o historiador que Kosuth aprendeu com Warhol, 17 anos mais velho, o valor das relações públicas e da autopromoção. Nota Alberro que, aos 20 anos, recém-desembarcado em Nova Iorque, o menino-prodígio de Toledo em pouco tempo já era dono de uma galeria de arte, assumia o papel de curador de eventos, organizava debates e sessões de leituras e escrevia artigos para a revista *Arts magazine*. "Kosuth cultivava sua imagem pública tanto quanto fazia arte", enfatiza o historiador.[208]

O autor de *Conceptual art and the politics of publicity* acredita que não foi só a postura estilística pop que inspirou o jovem Kosuth. Warhol "ressoou profundamente" no "projeto artístico" do outro: em comum entre os dois haveria o gosto pela repetição serial e pela reprodução mecânica, a fusão da cultura de massa com a alta cultura, o desinteresse pela manualidade, o uso de assistentes para a manufatura de trabalhos. Alberro lembra ainda da similaridade entre a exposição de estreia de Kosuth, em 1968, na Gallery 669, de Los Angeles, com cópias fotostáticas de definições de uma dezena de diferentes dicionários da língua inglesa para a palavra "nothing" (**fig. 16**), e a exposição que Warhol realizara seis anos antes, na Ferus Gallery, também em Los Angeles, com a série que reproduzia 32 diferentes sabores de sopa Campbell's enlatada.[209]

Também no catálogo de *Located work (Madrid)*, no texto que fecha o volume, o crítico espanhol Sergio Rubira associa Kosuth a Warhol. Recorda duas séries de obras do mestre pop. A primeira é a das sete pinturas *Dance diagrams*, de 1962, em que Warhol reproduzia, em telas exibidas horizontalmente, emolduradas, mas rentes ao chão, os tradicionais diagramas usados nas aulas de dança de salão para ensinar passos de fox trot ou tango (**fig. 17**). Seria uma paródia, afirma Rubira, ao método da *action painting* de Jackson Pollock. Warhol estaria ironizando com esses manuais o gesto performativo do pintor expressionista, que estendia a tela branca no solo e a percorria por inteiro, em uma espécie de transe, espargindo e derramando tinta, como se dançasse. Obedecendo ao manual, qualquer um teria a chance de pintar seu próprio Pollock...

[208] ALBERRO, A. *Conceptual art and the politics of publicity.* Cambridge: MIT, 2003, p. 26-27.
[209] *Ibidem*, p. 31-32.

A segunda série citada pelo autor espanhol é *Do it yourself*, irrefutável deboche sobre a arte da pintura como um todo: Warhol reproduz, no formato de pinturas a óleo, desenhos como aqueles de cadernos concebidos para crianças "aprenderem" a colorir, aqueles em que um número predeterminado corresponde a uma certa cor (**fig. 18**). Nas telas de *Do it yourself*, parte da coisa já está pintada e parte por pintar, como um convite ao espectador para que ele complete a tarefa deixada pela metade.[210]

Faz sentido a aproximação que ensaia Rubira. Pollock e a pintura expressionista, ou, ainda antes, a ideia mesma de pintura, sempre estiveram na lista de abjeções de Kosuth. Se um guia de dança de salão pode ensinar qualquer sujeito a pintar da mesma forma que um daqueles artistas que um dia Clement Greenberg tanto admirou, talvez uma série qualquer de instruções estampadas na parede de uma sala de Madri venha a substituir – de vez – qualquer possibilidade de obra de arte. As instruções, nesse caso, parodiam e anulam. Despem de grandeza qualquer gesto criativo. Tanto faz quem faz, parece nos dizer Kosuth, o que nos leva de novo ao tema da tautologia e nos endereça às próximas perguntas: quem é o autor? O que ocorre se separarmos ideia e execução?

Tentei afirmar até aqui que o menino é o pai do homem. O Kosuth de 63 anos é filho dileto do Kosuth de 25. O artista, ele mesmo, talvez procurasse se esquivar dessa comparação. Em uma entrevista de 1995, Kosuth já sublinhava a distância que percebia, naquele momento, entre o criador maduro e o garoto do polêmico artigo de 1969: "(...) a pessoa que escreveu aquele texto já não existe mais", alegava. "Me transformei e cresci de muitas formas".[211] Ponderava ainda que, ao longo dos anos, seus argumentos haviam se tornado "mais complexos" e tinham conhecido uma "certa ressonância histórica".[212]

Seria razoável imaginar que Kosuth, de fato, teria sofisticado seu pensamento. Da mesma forma, caberia acreditar que, 13 anos depois dessa entrevista, o curador de *Located work* se faria ainda mais e mais complexo. Porém, é preciso notar que, no eixo mesmo de seu projeto artísitico, o Kosuth deste terceiro milênio não parece tão distante do estudante de Toledo recém-desembarcado em Nova Iorque.

Se me ancoro na indagação de Kosuth sobre onde é o *lugar da obra* na mostra madrilenha, minha tendência é afirmar que, se ele mudou, foi muito pouco. Recordo

[210] RUBIRA, S., *op. cit*., p. 59.
[211] EFTEKHAR, M., *op. cit.*, p. 873.
[212] *Ibidem*, p. 871.

certo comentário de José Luis Brea diante de uma peça que Kosuth apresentou em 1992 na *Documenta IX*, em Kassel, na Alemanha. O ensaísta espanhol, ex-diretor da revista *Estudos visuais*, notava que o autor norte-americano seguia ainda "fiel à sua trajetória analítica", mantinha-se atado à tese de que "o objeto da obra de arte contemporânea deve ser a análise da linguagem das próprias obras de arte".[213]

Se me atenho à pergunta sobre o *onde*, concluo que vale para Kosuth, em 2008, o que Brea anotou sobre ele nos anos 90: "[...] as obras de Kosuth são *sempre* alegorias da leitura, análises do ato de contemplar as obras de arte, e funcionam *sempre* – ainda que não necessariamente de maneira exclusiva – a um nível metalinguístico".[214]

Menos na aparência, naquilo que dá a ver (afinal, há seis objetos e/ou instalações em exibição na Casa Encedinda), mas, sobretudo, no seu modo de funcionamento, o "trabalho localizado" parece ecoar as mais tautológicas das proposições artísticas de Kosuth. Assemelha-se a algumas de suas mais redundantes (e divertidas) experiências com frases em neon. Evoco, por exemplo, a já referida *Five words in orange neon* (1966) (**fig. 19**). Recordo também de *Four colors four words* (1966), em que a frase "Four colors four words" é escrita em neon, com o primeiro "four" em verde, o "colors" em violeta, o segundo "four" em laranja, e o "words" em azul (**fig. 20**). Variações possíveis – e de fato realizadas – prevêem *Cinco palavras em neon branco*, *Cinco palavras em neon verde*, também datadas como de 1966, ou ainda apenas a palavra "red", em neon vermelho, incluindo um entre parênteses (*A cor de Wittgenstein*). Em qualquer dos casos, tudo se converte em uma imediata operação tautológica, na qual o que se lê é... o que se lê (e também o que se vê).

Feita essa aproximação, já me corrijo e busco os afastamentos. Por mais circular que seja o modo de funcionamento de *Located work (Madrid)*, fechado em torno de si mesmo, ele talvez não se entregue tão rapidamente quanto os textos em neon.

O que há talvez de singular no projeto madrilenho é o fato de que algo meio que reposiciona Kosuth e seus questionamentos ontológicos: trata-se da parceria com os jovens artistas de origem latino-americana. A experiência colaborativa, quer ele queira, quer não, parece projetar o debate para além de suas investigações tautológicas. Como

[213] BREA, José Luis. *Um ruído secreto – El arte em la era póstuma de la cultura*. Murcia (Espanha): Editorial Mestizo A.C., 1996, p. 45.
[214] *Ibidem*, p. 45. Grifo meu.

argumentarei adiante, ela abre novas possibilidades de entendimento. Antes e rapidamente, ensaiarei uma resposta para um segundo tema que emerge da entrevista de Christian Domínguez com Joseph Kosuth:

– Quem é o autor?

3.4.2 Quem

A dúvida sobre autoria, obviamente, não se desgruda muito da primeira, sobre o lugar da obra. É um desdobramento seu:

– Quem é o *autor* do trabalho localizado? É aquele que teve a ideia ou aquele que assumiu a tarefa de materializar a obra? O que é mesmo que define o autor de uma obra de arte: a idealização da obra ou a sua feitura?

Ou, ainda antes:

– Importa quem é o autor?

No campo da criação artística, a afirmação da importância do autor nos reporta ao Renascimento. Foi a Itália renascentista – desde os primórdios do século XIV, com a figura de Giotto, mas sobretudo a partir do famoso compêndio de Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (as vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos), publicado pela primeira vez em 1550 – que consagrou a noção de autor. Não apenas de autor, mas de autor genial. Marc Jimenez sintetiza bem como se delineou pouco a pouco esse personagem, ao observar a lenta transmutação do artesão da Idade Média – dedicado à produção de obras úteis, trabalhando no interior de uma corporação de ofício – no pintor da Alta Renascença.[215]

Conta Jimenez que foi a "passagem de um modo de produção industrial a um modo de produção capitalista" que definiu o novo estatuto social do artista. No contexto da progressiva perda de poder das velhas guildas, veio afirmar-se um sujeito autônomo, "celebrado, adulado, cuja reputação se faz ouvir além das fronteiras". Enfatiza Jimenez: "O gênio assina sua obra. Inscreve sua marca, verdadeiro sinete que atesta a mais-valia

[215] JIMENEZ, M., *op. ct.*, p. 39-44.

atribuída doravante à obra".[216] Desde então, e com forte impulso a partir da assimilação do Romantismo, no século XVIII, consolida-se a noção de autor.

Fora algumas deliciosas referências literárias em que o narrador chega a por em dúvida sua própria razão de ser (penso em *A vida e as opiniões de Tristram Shamdy*, de 1759, *Jacques, o fatalista e seu amo*, de 1796, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881), parece que somente o século XX se ocupou com afinco, e sistematização, da tarefa de pôr em xeque a questão da autoria. O argentino Jorge Luis Borges, autor caro a Kosuth (não esqueçamos que, do lado de fora de La Casa Encendida, trechos do criador de *El Aleph* se misturavam a fragmentos de Cortázar e Oneti), publicou no início da década de 1940 os contos de *Ficções*. Nas partes e no todo, o volume se construía como uma espécie de jogo de espelhos em que um autor anulava o outro.

No livro, o narrador trata de oferecer como se fossem textos apenas recolhidos por ele as histórias em que um segundo narrador volta e meia delega a outros a autoria do que ele se pôs a contar. Em um conto que se tornaria célebre, *Pierre Menard, autor do Quixote*, acompanha-se a aventura de um sujeito que pretendeu reescrever o clássico *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes. Não era uma homenagem, nem um plágio, nem uma releitura. Era como se ele fosse Miguel de Cervantes *lui-même*. Explica o narrador:

> Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.[217]

No conto, o narrador apresenta-se como um amigo do recém-falecido Menard e se dispõe não exatamente a contar a história dele, mas a retificar imprecisões que certo jornal cometera em seu obituário. A partir daí, arma-se uma breve e, ao mesmo tempo, labiríntica narrativa em que Borges se esforça para fazer desaparecer todos os autores que convocou: Cervantes, Menard, o amigo de Menard e, por fim, ele mesmo, Borges. Funciona mais ou menos assim: toda vez que um deles se torna "o autor" o outro tem que deixar de sê-lo. Essa sugestão teve efeito sobre as gerações seguintes e certamente alcançou Kosuth no planejamento de *Located work*.

---

[216] *Ibidem*, p. 42.
[217] BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998, p. 493.

No campo das artes visuais, a discussão sobre autoria (ou a crise dela) ganhou força justamente aos tempos da juventude de Kosuth. A rejeição ao expressionismo abstrato – ou melhor a rejeição à leitura que a crítica formalista fazia do expressionismo abstrato –, pauta quase obrigatória para quem foi jovem artista nos anos 60, incluía o rechaço a um ser uno e indivisível, muito romanticamente idealizado: o pintor moderno, espécie de herói solitário, criador de obras de arte singulares e exclusivas. Os artistas conceituais da primeira geração já estavam animados na tentativa de anular, junto com o objeto inimitável e infalsificável, a mão do autor e a sua assinatura.

Talvez essa disposição estivesse mais explicitada nas proposições de artistas que citei há pouco, como os integrantes do Fluxus, sempre prontos a delegar a outros a execução das partituras prescritas por eles, ou Lawrence Weiner, que, ainda como pintor, antes de sua guinada mais conceitual, já pedia a seus eventuais compradores que fossem eles a determinar a cor ou o padrão que ele, Weiner, imprimiria secamente, de forma não-estetizada, não-individual, às pinturas que lhe fossem encomendadas. Suas últimas pinturas nem sequer eram assinadas. Se uma questão tão vital em uma pintura monocromática (a cor) era decidida pelo colecionador, e se o gesto do pintor executava-se da forma mais desapaixonada possível, o que era mesmo que definia a autoria?

Essa predisposição *contra* o autor, talvez de maneira mais sutil, também se fez presente desde os primeiros trabalhos de Kosuth: cópias fotostáticas, por princípio e definição, não carregam marcas pessoais. São *cópias*. Produzem-se mecanicamente, apenas repetem algo que já existe, algo que, antes, também foi impresso de forma mecânica (a ironia, aqui, é que, com o decorrer do tempo, à medida em que essas obras começam a se tornar "históricas", elas passam a ser reconhecidas como *de* Kosuth: basta folhear um livro de arte, e tão logo avistamos a reprodução de verbetes de dicionário ou frases em neon, antes mesmo de ler a legenda, já sabemos de *quem* se trata).

Naquele momento, final dos anos 60 e início dos 70, a questão da autoria (ou o problema dela, a sua pertinência) foi problematizada sobretudo a partir de dois textos: *A morte do autor*, de Roland Barthes, que apareceu pela primeira vez na revista norte-americana *Aspen*, em 1967, mas que ganhou maior projeção na versão francesa, no ano seguinte (no emblemático 1968); e *O que é um autor?*, transcrição da conferência que Michel Foucault proferiu no College de France em 1969.

O primeiro, em uma breve revisão histórica, atribui o frisson em torno do autor à descoberta do "prestígio do indivíduo", descoberta que estaria ligada ao fim da Idade Média, ao empirismo inglês, ao racionalismo francês e à fé pessoal na Reforma. O positivismo, diz Barthes, "resumo e desfecho da ideologia capitalista", teria concedido ainda maior importância a esse ser moderno. Segundo o pensador francês, apesar de seu poderio ainda forte, o autor teria sido abalado por poetas como Stéphane Mallarmé. Alega Barthes que toda a obra do escritor e jornalista francês (que, na verdade, se chamava Etiénne e colecionava uma extensa série de pseudônimos, inclusive femininos, como Olympe, la Negresse) consistia em "suprimir o autor em proveito da escrita". Paul Valéry, Marcel Proust, os surrealistas e Bertolt Brecht, por diferentes caminhos, teriam prosseguido na tarefa. Concluía Barthes que a escrita dirigia-se a uma libertação. Que se deixasse para o crítico, também ele em crise, o interesse pelo autor. Aproximava-se uma nova era, que até agora não havia sido objeto da crítica: a era do leitor. Concluía:

> Um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino.[218]

A ideia combinava bem com uma ampla abertura dos jovens artistas dos anos 60 e 70 em direção ao que havia sido até então o espectador. Esse interesse pelo público incluía desde os já citados chamamentos do Fluxus até proposições muito afirmativas do brasileiro Hélio Oiticica. Em 1966, ele já tinha convidado o sujeito que visitava uma obra de arte à função ativa de "participador".[219] Tratar o público como agente vivo da obra era uma forma de, se não fazer desaparecer por completo, ao menos neutralizar a noção de obra única e autor herói – o autor gênio, romântico, solitário.

Foucault não previa nada de tão libertário. Chegava a duvidar daqueles que tão vivamente anunciavam a morte do autor, mas não por uma particular afeição sua a tal personagem. O pensador francês queria chamar a atenção para uma questão talvez anterior à de Barthes: o modo de existência do autor na vida social. Ao definir o que seria a "função autor", Foucault lembra que a autoria não corresponde a uma atribuição natural – espontânea – de uma obra ou um discurso àquele que os produz. Essa

[218] BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 69.
[219] OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

atribuição, ele aponta, não é feita senão a partir de uma série de operações específicas e complexas por parte daqueles que observam a obra já realizada, seja um texto, um livro, poema ou pintura. Foucault quer entender como se ergueu e se mantém o conceito de autor ao longo da História. Sublinha que o nome de um autor, um nome próprio (Kosuth, digamos, nome que venho repetindo exaustivamente ao longo desse texto), não é simplesmente um elemento a mais em um discurso. O nome do autor exerce certo papel em relação ao discurso. Ele lhe atribui um determinado status.

Compara Foucault:

> Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador; ele não tem um autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não um autor. A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.[220]

Pensando nessa "função autor", Foucault percebe que nossa época clama quase obsessivamente pelo nome do autor. Diante de qualquer obra, nos perguntamos quem a produziu, em que data, em que circunstâncias (eu próprio, o meu leitor já terá notado, dediquei a isso pelo menos meia dúzia de páginas deste trabalho). Diagnostica o autor francês: "O anonimato literário [artístico ou criativo, poderíamos parafrasear] não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma".[221]

Daí porque tanto Foucault quanto Barthes podem ser boas companhias na verificação da autoria (ou das autorias) em *Located work (Madrid)*. Diante do enigma insuportável, o visitante de La Casa Encendida se pergunta quem é o autor de cada uma daquelas seis obras em exibição: aquele que teve a ideia e forneceu as instruções para que alguém realizasse algo, ou aquele que, a partir da leitura das instruções, assumiu a condição *do-it-yourself* e tratou de materializar determinada coisa. Diria Foucault que o sentido do discurso (que é a obra de arte) depende, em nossa era, se não da resposta, ao menos da pergunta. Para Barthes, talvez fosse admissível imaginar que também o autor da pergunta, em visita à exposição no inverno madrilenho de 2008, teria papel significativo na autoria.

---

[220] FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In:_____. *Estética: literatura, pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro / São Paulo: Forense Universitária, 2001, p. 274.
[221] *Ibidem*, p. 276.

Temos ainda que nos indagar, antes e com algum empenho, sobre qual seria o papel de Kosuth em todo esse arranjo. Na entrevista, Christian Domínguez profere a inevitável, inarredável, inadiável pergunta: "Podemos considerar que toda a instalação *Located work (Madrid)* é uma obra tua?".

Kosuth deveria agradecer a pergunta.

"Obviamente", ele responde, "é uma obra colaborativa de nós sete, oito se incluirmos a ti, Christian, ou ainda nove se contarmos Sanna [Sanna Marander, creditada no catálogo como coordenadora do Joseph Kosuth Studio], que também colaborou no processo". Em seguida, ele admite o que se esperava: "Sim, se poderia considerar facilmente como uma de minhas obras". Logo acrescenta a ressalva: "[...] provavelmente, nesse caso, seria o enfoque menos interessante" [222].

A autoria, no caso de *Located work (Madrid)*, parece oscilar – da mesma forma que a pergunta sobre *onde* estaria a obra – entre o que seria o seu proponente primeiro, o articulador da quadrilha, o idealizador do jogo (Kosuth); aquele que elabora uma ideia de obra de arte e prepara instruções para sua execução (cada um dos seis jovens artistas convidados); e aquele que fabrica o que lhe foi pedido (de novo, cada um dos seis convidados, porém desta vez em outra ponta do ato criador). Curiosamente, é ainda Michel Foucault quem comenta: "[a definição sobre quem é o autor] não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários 'eus' em simultâneo". Ora, em *Located work (Madrid)*, a autoria, como a pergunta sobre o lugar da obra, move-se entre as partes e o todo, como se fossem vários "eus" em simultâneo. Todos e nenhum, de uma só feita. Como no livro de Borges, afirmar um autor equivale a eliminar o outro. No final da entrevista, Kosuth, sabiamente, dispõe-se a confirmar: "Parte de sua qualidade [do projeto] reside em sua ambiguidade ontológica". [223]

O mestre da tautologia artística parece que apenas não levou em conta no seu rol de autores possíveis aquele que Roland Barthes diz que nasce no momento preciso em que morre o autor: o leitor. Kosuth não o elenca, mas, no entanto, ele estava lá.

[222] KOSUTH, J., *Located*..., p. 16.
[223] Ibidem, p. 16.

3.4.3 Sobre a diferença entre conceber e realizar

Já referi que a pergunta sobre a autoria assinala a diferença entre dar uma ordem e executá-la. Na entrevista a Christian Domínguez, Kosuth é o primeiro a assinalar essa distância. Avisa que julgou "instrutivo" separar dois aspectos da produção artística que "sempre se considerou que constituíam uma só coisa".[224] De um lado, estaria o que ele chama de *concepção* da obra, sua ideação. Do outro, a *elaboração*, a manufatura.

Na perspectiva mais "purista" da arte conceitual, o autor, em princípio, seria o primeiro, aquele que teve a ideia. Em um dos textos fundadores do movimento, o artista Sol LeWitt propunha que a ideia era o aspecto mais importante da obra; a execução não passaria de "um assunto perfunctório".[225] Aqui, de minha parte, eu acrescentaria que ninguém seriamente se anima a questionamentos semelhantes no caso, por exemplo, da arquitetura. Não é preciso que um arquiteto assente tijolos, nem mesmo se espera que ele acompanhe a execução de uma obra, para que seja reconhecido como seu autor. No campo da arquitetura, está convencionado, sem traumas aparentes, que o autor é quem planeja. A situação remete ao que ocorria nas guildas da Idade Média e que alcançou os ateliês de certos pintores-mestres renascentistas: Verrochio, Ghirlandaio, Ticiano.

Ocorre que em *Located work*, fica evidente que, entre *conceber* e *elaborar*, há a intermediação feita pela linguagem. O artista que dá as instruções terá de recorrer a um texto para enunciar suas intenções. Ao segundo artista, caberá ler – e interpretar – o que lhe foi repassado. Entre o que o primeiro pretendia e o que o segundo captou, há uma série de ruídos, omissões, mal-entendidos, entrelinhas.

O próprio Kosuth já insinua a dúvida. Na entrevista reproduzida no catálogo, observa que a palavra – o texto das instruções – ergue, entre os jovens artistas, um muro que separa e distorce.[226] Antes ainda, nas instruções que estampou na parede, logo na entrada de *Located work*, Kosuth prevê, no terceiro item, uma advertência àquele que receberá as ordens do colega: "No caso de as instruções serem vagas ou contraditórias, deves *interpretar* as intenções do artista".[227]

---

[224] KOSUTH, J., *Located*…, p. 15.
[225] LEWITT, Sol. "Parágrafos sobre arte conceitual". In: FERREIRA, G., COTRIM, C., *op.cit.*, p. 176.
[226] KOSUTH, J., *Located*..., p. 15.
[227] *Ibidem*, p. 9 (grifo meu)

Ora, a interpretação – até o Kosuth mais conceitualista talvez conseguisse admiti-lo – encerra qualquer coisa de autoria. "Um romance", já anotou Umberto Eco em outro contexto, "é uma máquina de *interpretar*".[228] Trocando "romance" por "obra de arte", e seguindo o que sugere o semiólogo italiano, poderíamos acordar que, na interpretação, o sujeito interpretante pode assumir papel tão ou mais afirmativo do que aquele que oferecera a *máquina* para seu uso. O intérprete aciona a máquina.

Nesse sentido, começo a imaginar por que Kosuth nunca havia recorrido ao uso de instruções em suas proposições analíticas. Talvez elas sugiram possibilidades demais para quem gosta tanto de andar em círculos. Cumprir instruções sempre vai implicar em alguma interpretação e talvez na tomada de uma ou várias decisões; enfim, nos levará a algo que, conforme Kosuth parece saborear agora, tem algo de inventivo.

Wittgenstein de certa maneira já se ocupara disso, e cabe aqui revisitá-lo. Não se trata, bem entendido, do autor do *Tractatus*, bem mais tautológico, mas do segundo, o das *Investigações filosóficas*. Ainda na primeira parte do livro, Wittgenstein propõe uma analogia entre seguir uma regra e cumprir uma ordem. Nota que, em um caso ou noutro, diferentes pessoas, mesmo que tenham recebido treinamento prévio, agem de diferentes maneiras. Nós, que a tudo assistimos, não saberíamos responder qual delas está com a razão, porque também nós, mesmo quando enunciamos a instrução, estamos arriscando alguma interpretação. Mesmo aquele que se esforça para cumprir muito fielmente uma instrução pode atendê-la apenas parcialmente. "Ele adivinha o que tenho em mente", diz o filósofo. "Pairam-lhe no espírito diversas interpretações de minha explicação, e ele arrisca uma delas".[229] Adiante, Wittgenstein sugere que a regularidade no cumprimento de uma ordem há de oferecer alguma certeza. Mas logo ele percebe que há mais coisas em jogo, como a intuição e a inspiração.

Acredita o filósofo que uma pessoa, seja pela via da linguagem, seja seguindo um exemplo, não pode fazer com que outra cumpra uma instrução exatamente como ela deveria ser. Pode, com sorte, lhe *inspirar* a cumprir a instrução. Para isso, teria de lhe ensinar "uma espécie de escuta, de receptividade". Ainda assim, em razão de limitações da linguagem, não poderia exigir que a outra agisse tal qual ela própria agiria.[230]

---

[228] ECO, Umberto. *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Buenos Aires: Lúmen / Ediciones de la Flor, 1987, p. 9.
[229] WITTGENSTEIN, L. *Investigações...*, p. 116-117.
[230] *Ibidem*, p. 121.

De alguma forma, aquilo que Kosuth observa em certo trecho da entrevista calha de coincidir com o que supõem as *Investigações filosóficas*. Na prática, talvez seja de fato impossível meramente seguir ordens, precisamente adivinhar o que tinha em mente aquele que formulou a instrução. Na entrevista, diz Kosuth:

> Seguidamente, como parte do processo de trabalho, tomamos uma série de pequenas decisões que vão tecendo a malha conceitual que conforma a rota de nosso pensamento. Isso é importante em relação ao papel do "fabricante" do projeto. Vemos como há momentos conceituais dentro das opções que escolhemos inclusive como meros fabricantes das instruções de outro artista. Creio que as obras produzidas mostraram que a orientação conceitual e inclusive os preconceitos do fabricante se refletem na obra, que, em princípio, se pretende que consista simplesmente em "seguir ordens".[231]

Ressalve-se, porém, que Kosuth, tanto em suas instruções quanto na entrevista, ao separar *conceber* e *elaborar*, não reserva uma denominação muito *autoral* àquele que deveria atender às ordens dos colegas. Em tom quase escarninho, chama esse artista de "fabricante". O apelido remete a quem trabalha em uma fábrica, alienado do todo, como o operário de uma linha de produção – não deixemos de lembrar que Andy Warhol, ele de novo, figura de referência para o Kosuth jovem artista, batizara precisamente assim o seu estúdio nova-iorquino: *Factory* (fábrica).

Feitas as contas, consideradas as referências e as ironias, eu diria que o Kosuth de *Located work*, na comparação com o jovem autor de *Art as ideia as idea*, parece um pouco menos ortodoxo. Mais próximo do Wittgenstein das *Investigações* do que do autor do *Tractatus*, o artista reconhece a possibilidade de autoria tanto naquele que é o autor da ideia quanto naquele que a executa, o "mero fabricante", o intérprete. Se, na pergunta sobre o lugar da obra, Kosuth mantém-se fidelíssimo a sua trajetória analítica, na separação entre *conceber* e *elaborar* talvez ele arrisque um pouco mais. O que faz diferença, aqui, mais uma vez, é a presença dos seis jovens colaboradores.

[231] KOSUTH,J., *Located*..., p. 9

3.4.4. Em torno de significados

Desde a primeira visita à *Located work*, o que me pareceu mais enigmático foi a última instrução da série que Kosuth fixou na parede. É aquela em que ele pede aos jovens participantes que discorram sobre *significados*:

> Parte IV. Escreve dois parágrafos. No primeiro, descreve o melhor que possas o significado da obra para a qual redigiste as instruções. No segundo parágrafo, escreve um texto com uma descrição do que, na tua opinião, significa a obra que fabricaste a partir das instruções que recebeste.[232]

Não sei bem se acompanho o que Kosuth entende por *significados*.

Alguns de seus mais rigorosos comentadores, incluindo aqueles que ele chama de "inimigos", costumam lamentar bem isto: ao examinar uma obra de arte como se ela fosse uma proposição analítica, tal qual Kosuth nos solicita no artigo de 1969, não haveria muito mais para comentar. Um exemplo próximo e mais ou menos recente: no livro *Arte brasileira contemporânea – Um prelúdio*, ao contextualizar Kosuth e o Art & Language no campo das poéticas contemporâneas, Paulo Sergio Duarte alfineta: "Resta saber se, na abordagem da obra de arte exclusivamente como linguagem, dentro dos critérios do positivismo lógico, sobra alguma coisa no campo semântico, no campo dos *significados*, para uma poética e o exercício hermenêutico, isto é, uma interpretação".[233]

Na entrevista a Domínguez, Kosuth parece acusar seus críticos de algo próximo daquilo de que o acusam. Eles seriam como "falsificadores de significados". O ponto de partida de Kosuth é ainda o ataque que, naquele ensaio ele desferia contra as ambições interpretativas dos filósofos contemporâneos, aqueles que eram "pouco mais do que *historiadores* da filosofia, Bibliotecários da Verdade, por assim dizer".[234]

Argumenta Kosuth, na conversa com Domínguez, que o sistema de crenças que considera a arte como "portadora de uma mensagem", seja ela uma mensagem política, religiosa ou simplesmente uma mensagem em torno da ideia de "expressão do artista", tende a inocular um "vírus filosófico oculto e acrítico", que, segundo ele, sugere que a

[232] Este texto, reproduzido na entrada da exposição, também está disponível no catálogo oficial da mostra. Ver. KOSUTH, J. *Located...*, p. 9.
[233] DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 23 (grifo meu).
[234] KOSUTH, J. *A arte...*, p. 211.

arte é "transcendente" – transcendente, aqui, suponho, ser no sentido kantiano, abominado por Kosuth, aquele segundo o qual os fenômenos da realidade objetiva (a arte, por exemplo) são abordados a partir da percepção e da subjetividade do homem, e não segundo a natureza mesma dos fenômenos. Para Kosuth, esse "vírus" considera a arte como um "envoltório neutro", e seria esse vírus que, na pretensão de significar, anula a possibilidade da arte de "realmente produzir significados".[235]

O que Kosuth despreza é a tentativa – seja dos artistas ou dos críticos – de tentar "simplesmente afirmar um significado". O autor rejeita ainda a tradição monográfica modernista dos "heróis individuais expressionistas", convocados, por seu carisma, como a figura de Cristo ou de um xamã, para "construir significados". Resumindo: querer construir significados, segundo Kosuth, é a melhor forma de fazê-los evaporar.

Por que então Kosuth vem pedir aos jovens artistas, seus colaboradores, que nos explicitem os significados tanto do que pediram que fosse construído quanto do que se puseram a construir? Supõe Kosuth que os artistas, como autores-idealizadores ou como autores-fabricantes, sabem apontar o significado das obras? Se o artista determina o significado da obra, ele de fato está lá? O público tem algum papel nisso tudo? Será que o artista, como autor ou como fabricante, sabe mais sobre o significado das obras do que qualquer outro cidadão? Quem sabe o significado? Ele está na obra ou na cabeça da gente? É preciso rejeitar o significado para que ele possa vir à tona?

Ao colocar os "significados" por escrito, ao lado das obras, Kosuth talvez queira nos abreviar o exercício de interpretação: "Caro visitante, o senhor está dispensado de pensar. Eis neste parágrafo o que lhe cabe achar, segundo decidiu o próprio autor da obra que o senhor examina". É como se fosse uma dessas grandes exposições ou bienais do nosso tempo em que mediadores bem intencionados tentam nos revelar a charada antes que a esfinge nos devore: "O autor quis dizer que...".

Em lugar de uma suposta ilegibilidade, algo que volta e meia ainda paira como pecha sobre certa arte contemporânea, o que Kosuth, com o assentimento de seus jovens colaboradores, estaria nos oferecendo seria uma legibilidade radical.

Ao combinar, no mesmo espaço e com alguma ironia, instruções, obras de arte e seus supostos significados, talvez Kosuth nos avise: se temos aqui alguns trabalhos de

[235] KOSUTH,J., *Located...*, p. 11.

arte, e se alguns deles têm, por exemplo, algum viés ou conotação política, que sejam os artistas a enunciar seus significados, e não os críticos.

Se sempre falou pouco sobre o público, Kosuth sempre falou com desdém sobre a crítica. Já mencionei neste trabalho que a crítica, para a geração de Kosuth, parecia em grande parte atada ao que havia de mais conservador no campo cultural e político. Tentar impor *significados* à crítica, aos críticos, antes que ela ou eles o façam, é, quem sabe, uma forma de resistência, de negar ou renegar aquela crítica, aqueles críticos, que tentam nos impor uma verdade, uma leitura de sentido único e definitivo.

No catálogo da exposição *Information*, primeira grande mostra internacional de arte conceitual, apresentada no MoMA, em Nova Iorque, em 1970, Kosuth defendia que o artista deveria incorporar a função que até então era do crítico de arte, sujeito que ele, Kosuth, indisfarçadamente despreza. Esse *middleman*, segundo o artista, deveria desaparecer de vez. Ele só teria existido porque parecera útil aos tempos em que a arte ainda se baseava na dualidade entre percepção e conceitualização. Na lógica de Kosuth, o artista que ainda se sentia ligado a um crítico cometia "irresponsabilidade intelectual" ou "o tipo mais ingênuo de misticismo".[236]

E, no entanto, o presente trabalho é um trabalho *crítico*. Trata-se, aqui, sem dúvida, de uma ambição crítica, mas não de uma leitura única ou total, e nem mesmo *correta*. Embora tenha tentado discutir *Located work (Madrid)* na minúcia, não era minha pretensão esgotar seus significados, e tenho certeza de estar longe disso. Meu caminho de análise teve como guia, na maior parte do tempo, o próprio Joseph Kosuth (ou melhor, o próprio *Trabalho localizado*). Percebo que, em boa parte do tempo, fiquei dando voltas naquela Casa Encendida, em torno das instruções, dos objetos, dos textos e de seus supostos significados – e fiz isso como se estivesse de mãos dadas com Kosuth. Se não consegui oferecer uma "versão iluminador"a, espero ter ajudado a colocar em movimento aqueles que seriam os sentidos múltiplos e enigmáticos desse projeto.

Farei mais duas citações e, em seguida, pretendo esboçar, ao menos por ora, um derradeiro comentário.

Primeira citação: o crítico francês Jean-Michel Foray observa que alguns artistas conceituais produziram obras que escapam à "fatalidade dos sentidos". Ou seja, sua

[236] MCSHINE, Kynaston. *Information*. Nova Iorque: MoMA, 1970, p. 69.

força poética nunca ficaria indexada em uma significação exata, precisa. Ela estaria sempre à disposição de quem quisesse lhes captar. Foray nota que essa qualidade se mantém em determinadas práticas artísticas contemporâneas: "[...] o sentido da obra é [...] deixado flutuante, à disposição dos que as observam".[237] Nas partes e no todo, os múltiplos sentidos que se sobrepõem em *Located work (Madrid)* também flutuam.

Talvez valha para cada uma dessas instâncias e para o conjunto delas – o lugar da obra, a tentativa de se apontar o(s) autore(s), a distinção entre conceber e elaborar, a explicitação dos "significados", o viés mais ou menos político, o viés mais ou menos tautológico – aquilo que se anuncia na narrativa final do conto *O jardim das veredas que se bifurcam*, de Jorge Luis Borges:

> Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações.[238]

Em *Located work (Madrid)*, os múltiplos sentidos flutuam à disposição de quem quiser captá-los. Entre as distintas possibilidades que se oferecem, quem assim o desejar pode optar por todas, simultaneamente. Todos os desfechos ocorrem, ou podem ocorrer.

3.5. Outra volta do parafuso conceitual

No começo de tudo havia uma instrução: "Descreve em um parágrafo uma obra tua para que outra pessoa a elabore. Essa descrição deve ser redigida de maneira que o parágrafo funcione como um conjunto de instruções para fabricar a obra".[239]

Deixei para o fim a observação algo tautológica de que, talvez motivados pelo próprio interesse de Kosuth em torno de instruções, os jovens artistas latino-americanos

[237] FORAY, Jean-Michel. "Arte conceitual: uma possibilidade do nada". In: ROCHA, M. Z., *op. cit.*, p. 151 (anexo).
[238] BORGES, J. L., *op. cit.*, p. 531.
[239] KOSUTH, J., *op.cit.*, p. 9.

chamados a participar de *Located work (Madrid)* apresentaram, quase todos, instruções que, de um jeito ou outro, tinham a ver com *instruções*.

No saco de boxe que o mexicano Mario Aguirre fez Busto Bocanegra fixar na instalação *La anomalía del péndulo de Foucault*, lê-se, em inglês: "Hit me" (bata-me). E o soco nesse saco, o soco desferido pelo público (eu mesmo, na noite de abertura, desferi um golpe contra ele), é parte decisiva na operação que coloca o trabalho em movimento. No karaokê que Aguirre providenciou a pedido de Busto, não aparece uma ordem literal, por escrito, mas o karaokê é, ele próprio, necessariamente, um *convite* para que um cidadão qualquer, um amador do canto popular, venha entoar a voz. O mais já está lá: acompanhamento instrumental e letra da música.

A escultura encomendada por Hisae Ikenaga, uma cama que nasce de uma mesa e quatro cadeiras, deveria ter como matriz, conforme especificação feita pela artista, móveis novos e de uma marca específica: Ikea. Para além de possíveis trocadilhos com o sobrenome da jovem e com uma das palavras mais caras à arte conceitual ("ikea", na pronúncia em inglês, rima muito claramente com "idea", ideia), cabe sublinhar que Ikea é uma conhecida marca europeia, de origem sueca, especializada em móveis de baixo custo, do tipo (ironia ou coincidência) *do-it-yourself* (faça-você-mesmo).

É, contudo, nas instruções de Sandra Gamara e Ximena Labra que, a meu ver, os sentidos flutuantes mais se aquecem – e, saborosamente, se dispersam.

A peruana Gamarra, refinada pintora figurativa, autora de uma série de óleos em que retrata situações algo insólitas no interior de museus tradicionais, como o MoMA, de Nova Iorque, ou o Reina Sofia, de Madri (**fig. 21**), solicitara em suas instruções que um outro artista da corrente selecionasse, no catálogo da feira de arte de Basel, tantos círculos quantos fossem possíveis de encontrar. Diz ela que, ao escolher a figura do círculo, pretendia aludir à própria estrutura do jogo kosuthiano, dando voltas, como em um *looping*, em redor de si mesmo.[240]

A série de instruções preparada por Labra e destinada a Gamarra era a que mais diretamente tratava do assunto das instruções. Pedia que a artista recolhesse e expusesse como se fosse um manual todas as ordens, convites e enunciados imperativos em geral

[240] GAMARRA, Sandra. Depoimento: julho de 2011. Entrevista concedida a Eduardo Veras por e-mail. Disponível no apêndice.

que lhe aparecessem pela frente ao longo de uma semana, não importando se vinham de pessoas ou máquinas. Recorda Labra: "Creio que a proposta de Kosuth já continha a semente desta reflexão como eixo de sua peça".[241]

Acredito que, ao definir as instruções que deveriam apresentar (sem ainda saber a qual artista se destinavam), Gamarra e Labra foram tocadas, de diferentes maneiras, pelo sabor, digamos, autorreferente da proposta inicial de Kosuth. As duas, ao recordar o que pretendiam oferecer, citam o fato de que percebiam, de saída, o quanto aquele arranjo tratava de autoria. Diz Labra: "[...] na realidade, o resultado que se produziu é uma obra dele mesmo [Kosuth] mais do que dos participantes, posto que cada peça foi manipulada à conveniência da peça geral de Kosuth". Comenta Gamarra: "(...) desde que li as instruções [as instruções iniciais, preparadas por Kosuth], sabia que, fosse qual fosse o resultado, a obra era de Joseph e não nossa".

Retomando o tema da autoria, temos que a artista peruana e a artista mexicana, assim como o curador-entrevistador Christian Domínguez e eu próprio, supomos em certo momento que *Located work (Madrid)* fosse, ao fim e ao cabo, uma obra de Joseph Kosuth. Não sei se era uma ironia do artista norte-americano, mas ele próprio, na entrevista a Domínguez, alerta que essa ideia (imaginá-lo como *O autor*) era fácil de considerar, muito embora fosse, a seu ver, o "enfoque menos interessante".[242] Acredito, agora, que não havia ironia e tendo a concordar com ele. O sabor, no caso, está nas ambiguidades. Também Gamarra, em sua explanação sobre o processo de construção da obra que ela encomendou para Labra, reconhece isso. Insiste: "Eu queria [com os círculos] fazer referência ao início das coisas, em alusão à autoria de Joseph". Mas ressalva: "[...] se a criação não é linear, então todos podemos ser autores da obra".

Conta Gamarra que, ao receber as instruções de Labra, sua primeira ideia tinha também a ver com um círculo. Ela queria contornar todo o perímetro interno da sala com um rodapé de papeizinhos em branco. Esses cartões, similares aos que se usa em arquivos, trariam apenas uma data carimbada, que supostamente corresponderia ao dia do recebimento das instruções a serem catalogadas. Os papeizinhos ficariam um atrás do outro, perpendiculares à parede e apoiados no chão, de modo que seria impossível ao visitante verificar se havia ou não algo já escrito. Ele teria que tomar os cartões um por

[241] LABRA, Ximena. Depoimento: julho e novembro de 2011. Entrevista concedida a Eduardo Veras por e-mail. Disponível no apêndice.
[242] KOSUTH, J., *Located*..., p. 16.

um, retirando-os da fila. "O rodapé", diz a artista, "era uma metáfora sobre o que circunda um espaço, ele protege mas ao mesmo tempo delimita".[243]

Kosuth não permitiu. Para que seu projeto funcionasse a rigor, todas as peças produzidas pelos colaboradores precisariam estar separadas umas das outras, próximas das instruções e dos "significados", e não interagindo entre si ou espalhando-se pelo espaço. Sandra decidiu então concentrar seus cartões em branco junto de uma parede, meio que formando um cubo e sob a mira de um projetor. Do projetor, vinha um texto, e o texto era justamente aquele de Labra que já estava na parede, pedindo a alguém que catalogasse as instruções que por ventura recebesse.

Por um lado, com esse arranjo, incluindo a projeção, reafirmava-se a tautologia do jogo. A primeira instrução a ser anotada teria de ser precisamente a instrução criada por Labra e repassada pela outra. No parágrafo destinado aos "significados", estampado na parede, Gamarra anotou:

> Utilizando o circuito de instruções em que se baseia este trabalho em colaboração, esta obra quer dar uma volta de parafuso a mais na proposta inicial. Anulando-se como obra e deixando-nos novamente diante da idéia inicial, que, poderíamos dizer, é a obra em si. Assim, a peça resultante é um pretexto para expor "as instruções" como peça, deixando de ser geradoras de um objeto adicional.[244]

Por outro lado, ao deixar os cartõezinhos em branco, era como se Sandra passasse adiante, ao público, a tarefa a ser obedecida – nessa transferência, ia junto a autoria, ou pelo menos parte dela. Há uma questão quase perturbadora aqui, relacionada ao que o próprio Kosuth teria posto em marcha ao optar por um trabalho colaborativo: há uma certa abertura à imprevisibilidade. O artista-curador chegou a coibir um certo modelo de montagem, mas algo mais escapou de seu controle.

Anotei antes que Kosuth já tivera outras experiências como curador: foram duas grandes mostras de ambição larga. *The play of the unsayable*, montada, em 1989, na Secessão de Viena (Áustria), homenageava Ludwig Wittgenstein em seu centenário de nascimento. Agrupava peças de mais de 50 artistas do século XX, incluindo autores de diferentes gerações, como Kazimir Malevich, Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Jenny Holzer e o próprio Kosuth. Em *The play of the unmentionable*, organizada no ano

[243] GAMARRA, S., *op. cit*.
[244] KOSUTH, J., *Located*..., p. 45.

seguinte, no Brooklyn Museum (Nova Iorque), o recorte era ainda mais amplo e ousado. Para tratar da censura a obras de arte ao longo dos séculos, Kosuth garimpou desde peças do Antigo Egito até fotografias de Robert Mapplethorpe, passando por pinturas renascentistas. Nos dois casos, Kosuth chegou a ser largamente saudade como "autor". Embora lidando com obras de tanta gente, as mostras foram, seguidamente, entendidas como "instalações", como se fossem obras *de* Kosuth. Porém, em ambos os casos, ele teve de lidar com acervos já existentes. Em *O jogo do não-mencionável*, apenas com peças da própria coleção do Brooklyn Museum.

Daí grande parte do ineditismo de *Located work (Madrid)* na trajetória do artista e sua importância no debate sobre a arte conceitual e seus desdobramentos no presente. Pela primeira vez, Kosuth se propõe a trabalhar com artistas vivos e com instruções. Ou ainda: pela primeira vez, em razão de *artistas vivos* e de *instruções*, Kosuth se coloca diante do imprevisível. Malgrado suas instruções iniciais pedissem que os seis jovens colaboradores latino-americanos dessem instruções na linha do que já vinham produzindo, e prevendo materiais e processos que fossem acessíveis, nenhum dos seis poderia oferecer uma obra pronta, todos vinham com ideias por realizar. Daí, além do imprevisível, o incontrolável.

No caso do *Manual*, idealizado por Labra e configurado por Gamarra, meio que se rompe a redoma tautológica. Primeiro, Gamarra se recusa a cumprir o quase ritual que fora previsto por Labra e não anota nenhuma das instruções que teria recebido ao longo da última semana. O descumprimento da instrução, para o que venho discutindo, é questão bastante relevante, mas vou deixar esse ponto para o capítulo seguinte. Por ora, nos detenhamos no tanto que vem depois: Gamarra não apenas não atende ao pedido, mas trata de passá-lo adiante. Nessa transferência, está o desvio.

O público, se quisermos, passa a ser parte ativa de *Located work*. Não porque ele pode soquear o saco ou cantar no karaokê, ou assistir ao vídeo, ou olhar para a estranha cama que nasceu de um conjunto barato de mesa e cadeiras. Quando a artista peruana leva para a sala de exposições de La Casa Encedida uma grande série de papeizinhos em branco, dramaticamente iluminados, *todos* podem ser autores da obra. Recupero trecho de depoimento da artista que citei há pouco: "[...] se a criação não é linear, então *todos* podemos ser autores da obra". Esse "todos", me pareceu antes que se referia a *todos* os seis participantes de *Located work*, ou sete, se contarmos Kosuth, ou ainda oito ou nove,

se considerarmos, como ele sugere, o curador espanhol e a assistente pessoal do artista. Mas o "todos" pode bem referir-se a *todos* os que estiveram naquela sala, aqueles que costumamos chamar de "público".

O diverso, aqui, é que o público passa a integrar o circuito. Torna-se parte do jogo. Tem a chance de assumir o posto do artista que era o terceiro – e até então o último – na corrente concebida por Kosuth. O circuito, pois, se expande. Não há propriamente um objeto sendo apresentado no espaço expositivo, nem mesmo uma ação em curso. São apenas papeizinhos em branco, e a tarefa continua por realizar.

Ao mesmo tempo, não se trata de pensar nesse público como um "participador", um "fruidor" ou um sujeito que "experimenta a criação", tal qual era o desejo dionisíaco de Hélio Oiticica. O que Gamarra logra é, antes, valendo-se do próprio jogo kosuthiano autorreferente, armar uma espécie de armadilha tautológica que não chega a romper o círculo, como esbocei há pouco. A armadilha cria uma *anomalia*. Essa metáfora tem a ver com aquela que era citada na instalação de Aguirre e Bocanegra. Na Física, a *anomalia* do Pêndulo de Foucault (o cientista do século XIX, não o filósofo do século XX) diz respeito a um desvio que acontece quando se dá um eclipse do Sol: o deslizamento do pêndulo altera-se em poucos graus, mas esse pouco afeta a percepção dos observadores em relação ao movimento da Terra.

Obviamente que "todos" que entraram para o circuito graças à anomalia (*todos* que tiveram contato com *Located work*, ou, ainda melhor, *todos* os que se dispuseram a captar seus sentidos flutuantes, como lembra Foray), se não encarnam precisamente o "fruidor" de Oiticica, embora possam vir a fazê-lo, eles estariam mais próximos daquele que Barthes chamou de "destino". O *destino*, retomando as imagens de Barthes, entrou, graças à anomalia, no circuito que era só da *origem*.

Nisso, há uma dimensão política. Retomo agora a questão que cheguei a esboçar no início deste capítulo, mas que, conforme anunciei, eu postergaria para este final. Cito aqui, de forma literal, aquilo que o artista e professor espanhol Josu Larrañaga Altuna observou sobre determinada série fotográfica de Vik Muniz, série que, em princípio, não teria qualquer vínculo com o que venho discutindo até aqui. Para que funcione melhor a transposição, talvez se deva trocar a palavra "imagens" por "obras de arte":

> [...] estamos perante *imagens* políticas, enquanto emergência, valoração daquilo que não se encontra em nós, que não pertencia a nosso âmbito vital, e que, entretanto, é parte de nosso mundo, mas também, e especialmente, pela abertura que produz e pela interconexão que suscita. Por sua capacidade de introduzir-nos no espaço sensível no qual a relação entre os distintos regimes de expressão produz uma eclosão. Uma abertura que mostra algo novo, enquanto algo no qual não reparávamos.
>
> E isto é o que agora, ante esta obra de arte, fazemos: re-parar. Reparamos, percebemos, somos conscientes da emergência de algo que não havia (para nós), e ficamos em suspenso, e olhamos com cuidado. Re-paramos, paramos de novo, atendemos, poderíamos dizer, comprimimos nossas coordenadas e voltamos a parar. E acentuamos este momento preciso incorporando este *re* que alude à intensidade, à memória, ao conhecimento, à referência. E reparamos, arrumamos, recompomos nossas coordenadas cognitivas de acordo com as novas sensações, elaboramos um novo mapa interpretativo; nos dotamos de novos instrumentos emotivos e sensíveis. Já não se trata de umas *imagens* mais ou menos políticas, mas sim da "ruptura específica na lógica da arkhé" de que trata Jacques Rancière. Agora estamos no político.[245]

No caso de *Located work (Madrid)*, esse comentário – e a dimensão política que tento apontar aqui – diria respeito tanto à anômala presença do público no que até então era um círculo tautológico quanto ao que, dentro do círculo, se pede que o público faça. O visitante passa a fazer parte do circuito justamente no meio de uma instrução que lhe pede que repare em instruções.

No parágrafo em que deveria descrever o significado do que propunha, Labra antecipava a ideia que tento organizar aqui. Anotou a jovem artista mexicana:

> Definir uma instrução é um exercício de sobrevivência que oscila entre a necessidade de compreender o entorno para desenvolver-se nele e o controle sobre o sujeito. Documentar obsessivamente é observar essa diferença, além de uma enorme quantidade de instruções.[246]

Inserido no círculo, o visitante passa a reparar em algo que não havia reparado antes. Ou *re-parado*, como quer Larrañaga Altuna. "Ao exagerar a norma, você deixa expostas suas implicações mais sutis", sublinha Gamarra.[247]

O próprio Jacques Rancière, mencionado por Larrañaga Altuna, faz referência à existência de um círculo que em tudo se assemelha a esse da exposição de Madri. Nessa proposição, o filósofo parte da ideia de que, em uma perspectiva tradicional, em que a

[245] LTUNA, Josu Larrañaga. "Notas sobre a política da imagem poética". In: JAREMTCHUK, D.; RUFINOMI, P., *op. ct.*, p. 51-52 (os grifos são meus).
[246] KOSUTH, J., *Located*..., p. 45.
[247] GAMARRA, S., *op. cit.*

política é pensada como "exercício do poder' e "luta pelo poder", instaura-se um círculo "vicioso", que enlaça a *relação política* e o *sujeito político*, traçando, nesse enlace, um modo de vida próprio para a política, um modo de ser em que diferentes atores sociais ocupam posições desiguais.

Sugere Rancière que, ao alterar nossa forma de pensar, imaginando doravante que a política não tem mais um *modo de vida próprio*, as posições dos personagens se transformam. Segundo essa teoria, seria preciso romper a lógica da *arkhé* da política – a noção que, segundo os filósofos pré-socráticos, se faz presente na existência de todas as coisas. Com essa ruptura, haveria uma também uma cisão na distribuição "normal" de posições entre aquele que exerce o poder e aquele que se submete a ele, o que dá ordens e o que obedece. Na lógica da *arkhé* anterior à ruptura, havia sempre uma superioridade determinada e, submetida a ela, uma inferioridade igualmente determinada. Agora, não mais. Com a ruptura, tudo se desestabiliza.[248]

Se o círculo da política se rompe, ou se ele se torna (como eu prefiro) anômalo, estamos todos dentro dele, e ele nem é mais exatamente um círculo. Há, agora, uma cisão na distribuição "normal" de posições. Ao mesmo tempo, em meio a isso tudo, reparamos (re-paramos) naquilo que já era um hábito e que a gente nem mais percebia: coisas que são próprias do modo de funcionamento da vida cotidiana. Agora, reparamos nas ordens, convocações, chamamentos, mandos, convites, clamores, rogos, pedidos, instruções e os imperativos mais diversos. Seja! Faça! Experimente! O fato de estarmos no interior do círculo, o fato de Labra e Gamarra terem instaurado uma anomalia no circuito, dilui o tautológico. Acredito que teremos, enfim, alcançado um "mais além da tautologia", como queria, ainda nos anos 1970, o professor Marchán Fiz. As duas jovens artistas latino-americanas aproveitaram o próprio potencial não explorado das práticas autorreflexivas para superar os propósitos da "arte como ideia" e seus usos neopositivistas.

[248] RANCIÈRE, Jacques. "Diez tesis en política".
Disponível em <http://www.eap.df.gob.mx/consem/RanciereSP.pdf>. Acesso em 02/10/2011. Nesse artigo, o filósofo francês procura negar a ideia de política como *exercício de poder*. Sugere que a política seja definida em seus próprios termos, como um modo de agir que seria posto em prática por um sujeito específico e a partir de um modo particular de ação. Essa nova relação política permitiria que se pensasse em uma *subjetividade* política. As outras nove teses previstas no artigo são um desdobramento dessa primeira, defendendo, em última instância, a afirmação dos sujeitos, da igualdade e de um *comum* compartilhado.

Anotei antes que Kosuth nunca deixara de ser fiel ao autor de "A arte depois da filosofia", em sua leitura particular do primeiro Wittgenstein. No entanto, ei-lo aqui um pouco menos tautológico, mesmo que à própria revelia. Querendo ou não (importa se ele quis?), Kosuth permitiu-se, graças à parceria, uma abertura. O fato de ter escolhido obras que não estavam prontas, mas por fazer, a disposição de lidar com o imprevisto, o propósito de trabalhar com gente viva e com instruções, o modo como o jogo se deu, tudo isso parece, nesse caso específico, ter projetado Joseph Kosuth para *mais além da tautologia*. Graças às contradições e ambiguidades da obra (e das pessoas, e dele mesmo), o artista soa, enfim, um pouco menos autorreferente – e mais, *rancièremente* falando, político. Os garotos, tão tautológicos como políticos.

Nos desdobramentos da arte conceitual na contemporaneidade, ou pelo menos no caso deste *Located work (Madrid)*, como espero ter demonstrado, parece que aquelas oposições que podem ou não ter feito algum sentido no passado – arte conceitual pura *versus* arte conceitual política, arte conceitual do Norte *versus* arte conceitual do Sul, arte do centro *versus* arte da periferia – se atenuaram. Flutuam.

Dária Jaremtchuk já apontara que a produção conceitual de Anna Bella Geirger nos anos 1960 e 70 combinava elementos da vertente mais analítica com questões que eram muito próprias do contexto nacional, com um forte matiz político. Acredito que no estudo de caso que discuti foi possível verificar a potência de um feito desses na arte mais recente, dos anos 2000. O paradoxo maior é que o projeto tenha partido de um dos nomes referenciais de uma ponta dessa história. Não sei o que ele acharia disso.

De minha parte, gosto de pensar nesse "mais além da tautologia" como um jogo, nunca um jogo marcadamente tautológico, desses que ficam dando voltas e voltas em torno de si mesmos, e que, desgraçadamente, têm como vencedor sempre o sujeito da banca. Marchán Fiz notou que o "abuso linguístico" de certas proposições analíticas com frequência chega a ser irritante.[249] Concordo com ele. Diria que, em Madri, aquilo que começou mais ou menos como uma esgrima – *En garde! Touché!* –, e quase se tornou irritante, se parece agora com uma partida de frescobol, o esporte tipicamente brasileiro em que não há vencidos nem vencedores.

[249] MARCHÁN FIZ, S., *op. cit*., p. 260.

Como observou o jornalista Millôr Fernandes, que se envaidece de ser um de seus inventores, esse jogo – praticado à beira-mar, com os participantes quase nus, volta e meia mergulhando na água para se refrescar – goza a "sorte inaudita de nunca nenhum idiota ter tido a ideia de lhe traçar normas, aferir pontos".[250] Há competição, mas ela não é formalizada. O princípio, diz Millôr, vem a ser bem diferente daquele fixado pelo Conde de Coubertin, segundo o qual o importante é competir.

No caso do frescobol, como no círculo anômalo de Kosuth, Labra e Gamarra, o importante é *nem* competir.

[250] FERNANDES, Millôr. "Memória".
Disponível em <http://www2.uol.com.br/millor/aberto/mural/pracasara/index.htm>. Acesso em 02/08/2011.

Capítulo terceiro

faça

Sobre instruções como arte e seu deslocamento no decorrer do tempo

Folha de papel tamanho A4, o tipo mais comum, que os mais velhos ainda chamam de "papel ofício", traz um texto datilografado, centralizado, disposto no que seria, em relação ao uso mais corriqueiro, o sentido longitudinal da folha. A escrita despreza a acentuação gráfica e a separação silábica da língua culta (**fig. 22**):

> estudo para area:por meios acusticos(sons) .
> escolha um local (cidade ou campo) , pare e c
> oncentre-se atentamente nos sons que voce p
> ercebe,desde os proximos ate os longinquos

Abaixo, à direita, aparecem assinatura e data, rabiscadas a lápis, como se aquilo fosse desenho ou gravura: "Cildo Meireles, 1969". À esquerda, anotação na mesma letra sugere que se trata, de fato, de uma obra gráfica: "Prova do artista".

Há dois outros enunciados similares, cada um em uma diferente folha de papel, emoldurados e protegidos por vidro. Eles funcionam como parentes desse primeiro, intitulado *Estudo para espaço*, e parecem compor um tríptico com ele.

O segundo é o *Estudo para tempo* (**fig. 23**). Propõe:

> estudo para duração:(com meios oticos:arei
> a,vento...).escolha um local e faça na ar
> eia um buraco,com as mãos.sente-se perto ,
> com atenção,concentre-se no buraco,até que
> o vento o encha de novo,completamente

O terceiro, que se chama *Estudo para espaço/tempo*, sugere (**fig. 24**):

> estudo para duração-area,por meio de agua
> gelada,jejum, panela grande de aluminio ou
> prata,mantenha jejum total de agua por doze
> horas.depois desse tempo tome meio litro de
> agua e despeje-o numa panela grande de alum
> inio ou pratas e beba então a agua contida na
> panela,lentamente

Esses três *Estudos* foram criados por Cildo Meireles (1948) em 1969, quando ele contava apenas 21 anos. Foram concebidos especialmente para o *Salão da bússola*, do Rio de Janeiro, inscritos na categoria "gravura". Em um concurso polêmico e de forte impacto simbólico para a época, eles tiveram boa acolhida e valeram ao autor o grande prêmio do certame: seis mil cruzeiros novos e uma viagem ao Exterior. Cildo, até então pouco conhecido no meio artístico, logo seria saudado, inclusive graças aos três breves datiloscritos, como um dos mais inventivos artistas do Brasil.

Em parte, vem daí o interesse por adotar esses trabalhos como estudo de caso em uma tese sobre *instruções como arte*. As gravuras remontam a um momento seminal na afirmação de um nome, que, quatro décadas adiante, se mantém como figura referencial na produção artística contemporânea. Antes ainda, há um dado tão curioso como importante na compreensão desses trabalhos e em sua inscrição no campo da arte: depois da entusiástica recepção inicial, eles passaram à sombra. Nos discursos críticos e nas narrativas históricas, acabaram relegados a uma condição secundária, ainda que

singular. São lembrados como uma das raras incursões de Cildo na seara verbal – afinal, trata-se de *textos* tanto quanto de *gravuras*.

Ocorre também que, premiados em 1969 e logo olvidados, eles retornaram 30 anos depois, e o fizeram de forma insistente. A partir de 2001, emendaram extensa série de aparições: mostras internacionais, bienal, site, livro, catálogos.

Proponho, neste momento, recuperar aspectos das circunstâncias da criação dessas três instruções como arte e das primeiras impressões que despertaram no meio artístico. Para tanto, é importante revisar o quadro da época e as possíveis referências que o artista trazia consigo àquele momento. Ao propor uma incursão entre o passado e o presente, em busca de possíveis contornos, sejam da instauração, do esquecimento ou do retorno desses objetos, a pesquisa atende às premências sugeridas pelos próprios objetos. No percurso, ensaiam-se associações com outras obras, em busca de similaridades e divergências. A averiguação leva em conta a noção de História em movimento. Ambiciona verificar as particularidades da arte por instruções, bem como os desdobramentos da arte conceitual no presente.

4.1 Do contexto primeiro

Já foi dito que Cildo tinha apenas 21 anos quando criou os três *Estudos* que se examina aqui. Concebeu-os especialmente para o *Salão da bússola*, evento que culminaria com a realização de uma exposição entre 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). O concurso não correspondia a uma promoção do museu, apenas ocupava suas dependências. Idealizado pela agência de publicidade Aroldo Araújo, festejava os cinco anos de atividade da empresa. Como uma bússola era o símbolo da companhia, o instrumento de orientação deveria servir de inspiração para as obras a serem realizadas; isso chegou a constar no regulamento oficial, mas os organizadores acabaram desistindo da ideia, e a bússola apenas batizou o certame. Em caráter informal, o salão também ficou conhecido como *Salão dos etc.*. Sete artistas (Cildo, inclusive) aproveitaram o fato de o regulamento alinhar um "etc." na sequência de categorias mais tradicionais como "pintura" e "escultura", e deram à simples abreviação um estatuto equivalente ao das outras seções.

Não sem humor e espírito provocativo, inscreveram como "etc." as propostas de feição mais inusual, que não tinham como corresponder a pinturas, esculturas ou gravuras.

No instante mesmo de sua realização, o salão adquiriu uma notável envergadura simbólica, tanto em termos éticos e políticos, quanto naquele propriamente estético e experimental. Foi a partir dali que se projetou a turma de jovens artistas que iria se apoderar de pressupostos da geração precedente – a autoproclamada *vanguarda artística nacional*, oriunda do Neoconcretismo, e associada, sobretudo, aos nomes de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape – para lhes conferir um viés mais crítico, ácido e radical. A historiografia acerca do período costuma destacar que o novo grupo, com Cildo entre seus expoentes, fez coincidir temas então muito caros ao campo artístico – o estatuto da obra de arte, a questão da autoria, os papéis do artista, do público, da crítica – com um ideário de comprometimento social. Os rapazes do *Salão da bússola* muito claramente se posicionavam contra o regime de exceção em vigor no Brasil.

O País vivia sob ditadura desde o golpe civil-militar de 1º de abril de 1964. Nos primeiros anos, ainda havia alguma relativa liberdade de expressão, mas, a partir de 13 de dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional Número 5, o AI-5, a situação enveredou para o autoritarismo brutal.[251]

Desde o começo do regime, as esferas da cultura desempenharam no Brasil um papel ativo e contraditório no quadro geral das transformações sociais e econômicas. Ao mesmo tempo em que construíam e divulgavam um ideário coletivo de oposição ao

[251] Editado em 13 de dezembro de 1968 pelo então presidente Arthur da Costa e Silva, o Ato Institucional Número 5 representou o endurecimento da ditadura civil-militar iniciada em 1964. Foi arquitetado pela chamada linha-dura das Forças Armadas, de perfil nacionalista e autoritário, e ficaria conhecido mais tarde como "o golpe dentro do golpe". O decreto conferia poderes ao Executivo para fechar o Congresso e intervir em estados e municípios, nomeando governadores e prefeitos. Permitia a cassação de mandatos públicos, a suspensão de direitos civis e os expurgos no funcionalismo. Também suspendia *habeas corpus* para os acusados de crimes contra a segurança nacional e infrações contra a ordem social e econômica. Na prática, estabelecia a censura aos meios de comunicação e abria caminho para a institucionalização da tortura. O AI-5 foi revogado em 1978. Para uma visão geral sobre as diversas fases do regime militar, ver FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2000, p. 475-482, e, para uma visão mais aprofundada das pesquisas historiográficas recentes a respeito do período, REIS, Daniel Aaarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004. Sobre 1968, especificamente, recomenda-se a coletânea REIS, Daniel Aarão; MORAES, Pedro de (org.). *1968, a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

poder, também saboreavam a consolidação da chamada indústria cultural, com a inédita expansão do mercado consumidor de bens materiais.[252]

No campo mais específico das artes visuais, o mercado, àquele momento, se mostrava incipiente: as instituições (museus, galerias, Bienal de São Paulo) ainda não tinham aderido à lógica do espetáculo; e o ambiente, em muitos aspectos, se mantinha provinciano, às voltas com questões que, segundo o crítico de arte Rodrigo Naves, eram pré-modernas.[253] Ao mesmo tempo, artistas de distintas gerações e orientações produziam obras que, aos poucos, conforme reparou o mesmo Naves, iam constituindo um solo de densidade e diversidade então inéditas no país.[254]

A abstração, fosse a mais construtiva ou a informal, triunfante nos anos 50, deu lugar a uma vaga pluralista. A arte brasileira dos 60 redescobriu a figura, abraçou as chamadas *novas figurações*, recuperou Duchamp e se deixou permear pela política. De forma crescente, a partir de 1965, os artistas mais novos – no caso, os da geração imediatamente anterior a de Cildo – acompanharam a efervescência cultural e política que se espraiava pelo mundo e buscaram sua afirmação no espaço social. No Rio de Janeiro, Hélio Oiticica, Antônio Dias e Carlos Vergara se uniram a artistas como Waldemar Cordeiro e Pedro Geraldo Escoscosteguy, para deflagrar uma situação coletiva, conjunta, que permitisse alavancar as discussões em torno da arte.

Até a edição do AI-5, essa *vanguarda artística nacional*, pensada como projeto estético-político por artistas como Oiticica e críticos como Mário Pedrosa, promoveu uma série de exposições coletivas e outras manifestações públicas de viés experimental e libertário, logrando, inclusive, alguma repercussão na esfera pública. Suas proposições, como assinala Paulo Reis, combinavam-se a discussões ideológicas próprias do período: nacionalismo, subdesenvolvimento, dependência, formas de resistência ao imperialismo econômico, cultura de massas e alienação.[255]

---

[252] Para uma revisão mais alentada do comportamento das esferas culturais e do campo das artes no período da ditadura, sugere-se FREITAS, Artur. "Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5". *História: questões & debates*. Curitiba (UFPR), nº 40, p. 59-90, 2004. Nesse artigo, ele examina a reelaboração poética dos posicionamentos ideológicos por parte dos artistas durante a ditadura militar no Brasil.

[253] NAVES, Rodrigo. "Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark". In: _____. *O vento e o moinho – Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 195.

[254] *Ibidem*, p. 196.

[255] REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 8.

Nesse clima, o MAM carioca acolheu a hoje referencial *Opinião 65* (1965) e a não menos importante *Nova Objetividade Brasileira* (1967). Foi nessas duas exposições que vieram a público pela primeira vez algumas das mais notáveis invenções de, por exemplo, Oiticica: na primeira, os parangolés, as capas que o espectador, convertido em "participador", deveria vestir e depois dançar; na segunda, *Tropicália*, o "ambiente" que batizaria as experimentações musicais de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, Os Mutantes. À mesma época, em São Paulo, ocorreram exposições coletivas similares, como *Proposta 65*, além das irreverentes atividades junto à Rex Gallery, iniciativa dos artistas Nelson Leirner, Geraldo de Barros e Wesley Duke Lee[256].

Esse espírito seria brutalmente reprimido a partir do AI-5. Em certa medida, ali se encerraria um ciclo da história brasileira, com ampla reverberação na vida cotidiana, nos espaços sociais e no campo da criação. Anota Paulo Reis:

> O projeto de uma arte experimental de vanguarda comprometida [...] havia se inviabilizado como proposição coletiva de uma vanguarda crítica. Não havia mais "vocação construtiva" possível, ideário de transformação pela racionalidade [...]. Dezembro de 1968 fez desmoronarem os projetos experimentais, individuais e coletivos, que vinham sendo protagonizados pelos artistas.[257]

Antes mesmo do final da década, o Brasil utópico do desenvolvimentismo e da "consciência aguda da modernidade"[258] daria lugar a um Brasil "socialmente conturbado e politicamente instável, de insatisfações generalizadas".[259] Paradoxalmente, esse mesmo Brasil manteria ativo o imaginário comportamental do – hoje mítico – ano de 1968. Malgrado as coerções políticas, ou talvez em razão delas, *contra* elas, tomariam impulso distintas formas de resistência. Algumas, com disposições revolucionárias.

A época ainda convidava a insurreições juvenis. Em sua revisão do que chama de "breve século XX", aquele que começa em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, e termina em 1991, com a Guerra Civil Iugoslava, o historiador britânico Eric Hobsbawn lembra que a década de 60 assistiu a uma série de "mudanças dramáticas" em todo o

[256] Uma dessas atividades irreverentes se deu no fechamento da galeria, na chamada Exposição Não Exposição, em maio de 1967, quando o público foi convidado a levar as obras para casa, de graça, desde que vencesse alguns obstáculos, como atravessar uma piscina.
[257] REIS, P., *op. cit*, p. 56.
[258] CANONGIA, L., *op. cit.*, p. 33.
[259] FREITAS, A., *op. cit.*, p. 205.

mundo ocidental e mesmo no Bloco Oriental[260]. As transformações incluíam novas condutas em relação a sexo, família, trabalho, consumo e comportamento. Ao longo da década, percebe Hobsbawn, consolidou-se a noção de *juventude* como força autônoma e decisiva na sociedade. Os *jovens* se tornaram a matriz de uma revolução cultural que teria entre suas marcas a rejeição às convenções e aos padrões tidos como *velhos*.[261]

Um ano antes do *Salão da bússola*, jovens de vários países saíram às ruas para exibir seu descontentamento. Anota o historiador Boris Fausto que vinham "embalados pelo sonho de um mundo novo".[262] Nos Estados Unidos, manifestações contra a Guerra do Vietnã e pró-direitos civis mobilizaram multidões. Na França, o protesto que visava o sistema educacional chegou a ameaçar o governo De Gaulle. No Brasil, a *Passeata dos cem mil*, em julho, arregimentou não só estudantes como setores representativos da Igreja e da classe média do Rio de Janeiro. Em Contagem, Minas Gerais, e em Osasco, na Grande São Paulo, ocorreram duas relevantes greves operárias. A primeira conseguiu paralisar 15 mil trabalhadores. Na síntese de Fausto, "1968 não foi um ano qualquer"[263]. 1969, ao menos no que diz respeito à arte brasileira, também não foi. Iniciado sob a censura do AI-5, o ano se encerrou com um concurso que, simbolicamente, e não sem controvérsias, afirmava a potência das novas gerações.

Essa brevíssima revisão, sinalizando alguns aspectos que precedem o momento da criação dos três *Estudos* de Cildo Meireles, não tem ambição determinista, que possa explicar *como* e *por que* eles foram concebidos ou mesmo *como* e *por que* foram bem aceitos pelo meio artístico daquela época. Acredito que não há respostas precisas nem singulares que consigam abarcar a história inteira da instauração desta ou de qualquer outra manifestação artística, ou mesmo de sua acolhida em determinado momento. Isso, porém, não deve nos eximir da empreitada de tentar identificar e discutir quais eram os instrumentos culturais, as convenções estéticas, as questões sociais e políticas em voga aos tempos de sua inscrição no campo da cultura.

[260] HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 15.
[261] *Ibidem*, p. 328.
[262] FAUSTO, B., *op. cit.*, p. 477.
[263] *Ibidem*, p. 478.

4.2 O salão que dividiu águas

Há um precedente que talvez ajude a compreender por que o *Salão da bússola* alcançou tanta importância – e calor – na hora mesma de sua inauguração: meses antes, amparadas então pelo recente AI-5, as forças armadas do Rio de Janeiro tinham fechado uma exposição no mesmo MAM carioca, apreendendo parte das obras em exibição. A mostra reunia as peças que iriam representar o Brasil na 6ª Bienal de Paris, na França. A intervenção veio como resposta ao teor tido como "subversivo", presente em cinco painéis concebidos pelo jovem artista Antonio Manuel (**fig. 25**) e em imagens do repórter fotográfico Evandro Teixeira, do *Jornal do Brasil*. Cada um a sua maneira registrava os enfrentamentos entre estudantes e polícia do Exército em manifestações de rua. O conjunto incluía também a fotografia de Teixeira que registrava o momento em que um oficial da Força Aérea, recém-caído de sua motocicleta, assistia ao veículo seguindo firme, sem piloto, em linha reta. No instantâneo, o homem fardado, anônimo, investido em síntese do poder, parecia atônito e desajeitado (**fig. 26**). A cena talvez fosse demasiado sugestiva para representar o Brasil – tanto no próprio Brasil, quanto na França.[264]

Em reação à censura, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então presidida por Mário Pedrosa, emitiu nota de repúdio e, na sequência, artistas, críticos e intelectuais liderados pelo mesmo Pedrosa decidiram boicotar a 10ª Bienal de São Paulo. A mostra, que começaria em setembro de 1969, tinha chancela oficial e, em razão de sua grande visibilidade no estrangeiro, traria foco para a arbitrariedade. Na interpretação de Aracy Amaral, o boicote correspondeu ao último gesto, público e articulado, de rejeição à censura e, por extensão, à situação política do país.[265]

Sob o título de *Non à la Bienalle*, o movimento alcançou, de fato, a cobiçada projeção internacional. O crítico francês Pierre Restany assumiu o comando do protesto na Europa e, a partir de um encontro no Musée d'Art Moderne, em Paris, recolheu assinaturas de mais de 300 artistas e intelectuais em um manifesto anti-Bienal. O sueco Pontus Hulten, que era curador de seu país na mostra paulista, anunciou a retirada dele e dos artistas que selecionara. O pintor David Alfaro Siqueiros, personagem quase mítico do muralismo mexicano, declinou do convite que já aceitara (iria ocupar uma sala de

[264] Para uma leitura crítica desses trabalhos, recomenda-se CABO, Sheila. "Convite ao político: fotografia como resistência". In: *3w.bilboquet.es – Webzine de estética, creácion y pensamiento*. Outubro de 2007. Disponível em < http://bilboquet.es/B8/PAG/sheilacabo.html>. Acesso em 26/02/2012.
[265] AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Studio Nobel / Itaú Cultural, 2003, p. 336.

200 metros quadrados) e incitou outros a fazerem o mesmo. Artistas que representavam Argentina, Estados Unidos, França, Holanda e Japão aderiram. Alguns países, como a Venezuela e a Iugolávia, se retiraram oficialmente. O jornal norte-americano *The New York Times* e a revista francesa *Le nouvel observateur* repercutiram a polêmica.[266]

O Estado brasileiro pronunciou-se através do ministro das Relações Exteriores. Em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, José de Magalhães Pinto alegou que as peças censuradas no museu e proibidas de seguir para a França continham "mensagens contra o regime" e buscavam "incompatibilizar" governo e opinião pública. Pontuou: "Quando pedimos ao MAM para fazer a seleção, não imaginávamos que os quadros e as fotografias pretendessem transmitir ideologias, ao invés de se limitarem a ser obras de arte".[267] O Brasil acabou participando da mostra parisiense apenas com peças que se restringiam às áreas de arquitetura, urbanismo e música.

Com o boicote à Bienal, tudo aquilo que vinha se produzindo de mais audacioso e radical ao longo de 1969, já como reação ao AI-5, foi canalizado para o *Salão da bússola*. A tese é de Antonio Manuel, um dos artistas censurados na pré-Bienal de Paris e, na sequência, um dos destaques do concurso da Agência Aroldo Araújo. Mais tarde, em um reexame do período, ele comentaria: "[...] como os artistas já estavam com seus trabalhos prontos para a Bienal de São Paulo, mandaram suas peças para aquele Salão, que, por esse motivo, saiu fortalecido, ao agrupar linguagens radicais e que usavam uma diversidade de materiais".[268]

Embora a maioria das obras inscritas estivesse próxima de tendências como a da *nova figuração* e embora os organizadores não tivessem pretensões experimentalistas, as peças que se sobressaíram foram aquelas de acento mais incomum. Polêmicas entre os jurados e a repercussão dos debates na imprensa ajudaram a fixar a imagem do salão como evento transgressor e agressivo, um evento do *contra*. Dez anos adiante, ao fazer um balanço da década de 70, o jornalista e crítico de arte Francisco Bittencourt, que acompanhara de perto os imbróglios do júri, acrescentou que, por pouco, não houvera

[266] Para um apanhado mais exaustivo do boicote à Bienal de São Paulo de 1969, conferir AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989, p. 182-197. Ver também AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o X-burger*. São Paulo: Nobel, 1982.
[267]MAGALHÃES PINTO, José de. "Quadros subversivos". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 de junho de 1969, *apud* AMARANTE, L., *op. cit,* p. 182.
[268] CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999, p. 59.

um impasse maior, que levasse ao próprio encerramento da exposição. O descompasso, segundo ele, deu-se em razão das "veleidades acadêmicas" e do "espírito reacionário" do jurado Walmir Ayala.[269] O poeta e crítico de arte porto-alegrense não aceitava bem as propostas muito inovadoras. Em artigo para o *Jornal do Brasil*, chegou mesmo a referir-se ao trabalho de Antonio Manuel como algo "macabro, antivida e perecível".[270] Mário Schenberg e Frederico Morais eram os jurados a favor.[271]

Duas revisões recentes do *Salão da bússola* – a de Dária Jaremtchuk[272] e a de Artur Freitas[273], ambas bastante minuciosas – recuperam outro depoimento de Francisco Bittencourt para demonstrar a relevância simbólica do que estivera em curso naquele evento. Os dois pesquisadores recordam que, ainda dos anos 1970, o poeta e crítico nascido em Itaqui saudou o concurso do MAM como "um divisor de águas".[274] Jaremtchuk e Freitas citam também o parecer de Paula Terra e Gloria Ferreira, segundo o qual a exposição de 69 correspondeu ao "marco" de um novo período na produção experimental brasileira. Argumentam que o salão, junto com o evento *Do corpo à terra*, que se realizaria em abril do ano seguinte, em Belo Horizonte, Minas Gerais[275], teria dado a vazão inicial à produção artística dos anos 70, produção que ficaria conhecida pelo seu caráter "[...] eminentemente transgressivo, experimental e marginal".[276]

---

[269] BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. In: FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 175.
[270] AYALA, Walmir. "Salão dos etc.", *apud* FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha (1969-1973)*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007, p. 204.
[271] Os outros integrantes do júri eram a artista Renina Katz e o professor José Roberto Teixeira Leite.
[272] JAREMTCHUK, Dária. Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estão de São Paulo. *Cadernos de Pós-Graduação da Unicamp*, Campinas, vl. 8, 2006. Ver também JAREMTCHUK, D. *Anna Bella....*, p. 40-46.
[273] FREITAS, A., *op. cit.*
[274] BITTENCOURT, Francisco. A vanguarda visual dos anos 70. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1976, *apud* JAREMTCHUK, D. *Anna Bella...*, p. 40. Ver também FREITAS, A., *op. cit.*, p. 57.
[275] Com curadoria do crítico Frederico Morais, *Do corpo à terra* combinava dois eventos: a exposição *Objeto e participação*, no Palácio das Artes, e a manifestação *Do corpo à terra* propriamente dita, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Foi no parque e no seu entorno, entre os dias 17 e 21 de abril, que ocorreram algumas das experiências artísticas que seriam reconhecidas como as mais impressionantes de todo aquele período no Brasil: o artista Luciano Gusmão fez um mapeamento da área, Dilton Araújo cercou o parque com uma corda, Lótus Lobo deu início uma plantação de milho, Eduardo Araújo rasgou jornais velhos, Artur Barrio lançou suas trouxas ensanguentadas às margens do Ribeirão Arrudas, Cildo Meireles tacou fogo em galinhas – vivas – que estavam atadas a um poste (trabalho conhecido como *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*.
[276] TERRA, Paula; FERREIRA, Gloria (org.). *Situações: arte brasileira – Anos 70*. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil, 2000, *apud* JAREMTCHUK, D. *Anna Bella...*, p. 40. Ver também FREITAS, A., *op. cit.*, p. 60.

Jaremtchuk e Freitas igualmente estão de acordo sobre os artistas que conferiram essa tônica ao salão promovido pela agência do publicitário Aroldo Araújo: os jovens Antonio Manuel, então com 22 anos, Artur Barrio, com 24, e Cildo Meireles, com 21. Freitas enfatiza que aquele foi o evento responsável pelo "batismo público" da chamada geração AI-5.[277] Repara o historiador que, entre os 116 selecionados, figuravam "simplesmente *todos* os jovens artistas da dita 'arte de guerrilha'".[278]

A expressão "arte de guerrilha" estreou justamente na sequência do *Salão da bússola*. De certa forma, ela ajudou a consolidar a impressão de que o país tivera no final de 1969, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mais do que um salão, um batismo, um marco, uma divisão de águas.

4.3 Sobre a arte de guerrilha

Foi o crítico Frederico Morais, mineiro radicado no Rio de Janeiro, quem fixou no país os conceitos de *arte de guerrilha*, *contra-arte* e *artista guerrilheiro*. No começo de 1970, pouco depois do encerramento do *Salão da bússola*, ele publicou artigos no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro e na revista *Vozes*, também do Rio, em que definia o jovem artista da época como "uma espécie de guerrilheiro", e a arte do período, como "uma forma de emboscada". A disposição de atacar sem aviso prévio, de manter o clima sempre tenso e de despertar pavor no cidadão comum era o ingrediente que justificava a associação entre artista e combatente armado:

> Atuando imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em instrumento de guerra ou de arte), o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. [...] A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que o estranhamento ou a repulsa, o medo.[279]

[277] FREITAS, A., *op. cit*., p. 57.
[278] *Ibidem*, p. 58 (grifo do autor).
[279] MORAIS, Frederico. "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da 'obra'". In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001, p. 171.

No correr de sua argumentação, o autor de "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra" recorria a outras metáforas que alinhavam *arte* e *ação de guerrilha*. A proposição do artista seria como "um tiro", e a percepção do público teria a ver com "a trajetória da bala". Propunha Frederico: "Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela".[280]

Em busca de antecedentes para os *contra-artistas* do verão de 1970, o crítico traçava uma genealogia do que batizava "contra-história da arte". Essa contra-história – "guerrilheira, subterrânea, imprevista" – não lidava com obras, estilos, nem tendências. Preferia o "inacabado" e o "inconcluso". Nessa releitura, Frederico atava os jovens egressos do *Salão da bússola* às vanguardas históricas do início do século (citava como exemplo os futuristas, os dadaístas, Duchamp e os construtivistas russos) e também às neovanguardas dos anos 60 (no Brasil, o que correspondia à geração de Oiticica, Clark, Pape). Segundo essa ideia, embora guardassem diferenças entre si, uns antecipavam os outros (como era comum à época, o autor parecia acreditar em uma história por etapas, evolutiva, em direção a um inevitável futuro revolucionário). Concluía o jurado que a nova geração avançaria além das vanguardas precedentes. Em clima de manifesto, ele encerrava o artigo da revista *Vozes* com um misto de previsão e proposta: "A contestação da arte afluente [que ele entendia como "arte objetual", cara aos críticos e aos historiadores oficiais] deve ser, sobretudo, tarefa do Terceiro Mundo, da América Latina, de países como o nosso".[281]

Ao longo dessa elaboração teórica, a compreensão do que seria o componente *de guerrilha* emergia, de um lado, da disposição dos contra-artistas – e de suas contra-obras – em recusar os cânones do belo e do agradável e, de outro, de sua disposição em assumir um posicionamento crítico diante da realidade, um posicionamento de óbvia oposição e enfrentamento. A argumentação oscilava entre os dois pontos, procurava justapô-los, mas, até em razão da associação nominal com a *guerrilha propriamente política*, a guerrilha da luta armada, e em função das analogias que ia elencando (tiro, bala, emboscada, tensão, medo) tendia mais ao segundo.

Frederico, aparentemente, vinha embalado pelo espírito utópico e revolucionário que, desde 1968, se propalava pelo mundo e que, no Brasil, nem o "golpe dentro do

[280] *Ibidem*, p. 171.
[281] *Ibidem*, p. 178.

golpe" conseguira arrefecer. Era o "sonho de um mundo novo", como sugeriu Boris Fausto, que vinha fazer resistência aos padrões e convenções já caducos, como lembra Hobsbawn. Nesse contexto, os conceitos de *arte de guerrilha* e *artista guerrilheiro* antecipavam as mais desejadas transformações sociais e políticas.

Mesmo um autor contemporâneo, examinando esse quadro com distanciamento (temporal e geográfico) nos anos 2000, não deixa de recorrer a uma analogia como a de Frederico. Em sua revisão da *Arte conceitual*, anota o britânico Paul Wood:

> Artistas atuando em lugares em que de fato houve uma *guerrilha* sentiram que a situação [nos anos 1960 e 70] demandava *respostas políticas mais diretas* do que aquelas que pareciam suficientes à vanguarda radical na América do Norte e na Europa Ocidental. [...] Por razões históricas, relacionadas ao espaço extremamente restrito reservado a um debate político, a vanguarda na América Latina tornou-se um fórum para *intervenções políticas*.[282]

O sentido de *resposta política* evocado aqui é, sobretudo – e novamente –, aquele já referido no capítulo anterior deste trabalho. Tem a ver com o que o mesmo Wood chama de "[...] sentido relativamente padrão e esquerdista do que é tido como 'político'".[283] E passa também pelo que Benoît Denis trata por *engajamento*, conforme já referido no capítulo anterior.[284]

Para o que nos interessa aqui, é decisiva a recuperação, quatro décadas adiante, dos conceitos cunhados por Frederico Morais, na tese de Artur Freitas.[285] O historiador paranaense empreende uma brava revisão daquelas formulações, chega a nominá-las como "a mais importante das tantas ficções estético-ideológicas de Frederico Morais" e termina por abraçá-las.[286] Assume como *contra-arte*, ou *arte de guerrilha*, aquela que,

---

[282] WOOD, P., *op. cit.*, p. 60 (grifos meus).
[283] *Ibidem*, p. 70.
[284] DENIS, B., *op. cit.*,p. 42.
[285] Freitas revisa os conceitos de *contra-arte*, *arte de guerrilha* e *artista guerrilheiro*, formulados em 1970 por Frederico Morais, a partir de estudos de caso das obras *Projeto Coca-Cola* (1970) e *Tiradentes: totem-monumento ao preso político* (1970), de Cildo Meireles, *Trouxas ensanguentadas* (1969) e *4 dias, 4 noites* (1970), de Artur Barrio, além de *O corpo é a obra* (1970) e *De 0 a 24 horas* (1973), de Antonio Manuel. O historiador paranaense enfatiza que o "político", no caso dos jovens artistas do final dos anos 1960 e início dos 70, aparecia tanto em uma dimensão alegórica quanto em uma "espécie de introjeção ao político na estrutura de suas ações" (p. 63). Segundo ele, isso determinaria a impossibilidade de dissociação entre *o que é dito* (o conteúdo) e o *modo como se diz* (a forma). Nota Freitas que "[...] a dimensão 'social' não foi um aspecto 'externo' ao mundo das formas, mas sim [...] a *condição mesma de sua existência enquanto linguagem*" (p. 63). Por exemplo, no caso das *Trouxas ensanguentadas*, a política estaria tanto na maneira como elas se constroem (com resíduos) e chegam ao espaço público (sem aviso), quanto ao que elas evocam (tortura, terror, irracionalidade).
[286] FREITAS, A., *op. cit.*, p. 11.

na virada dos anos 60 para os 70, se alçou a partir do *Salão da bússola* e do evento *Do corpo à terra*, carregando, como um de seus traços mais característicos, o fundo ético e político. Esse fundo, ele pondera, seria conceitual *ma non troppo*. Tal qual o Frederico de 1970, Freitas também associa *arte de guerrilha* e *arte conceitual*. Ressalva, porém, o quanto essa contra-arte brasileira teria sido "distinta da tautologia do conceitualismo anglo-americano".[287]

Acredito ter encontrado em torno desse ponto, se não um paradoxo, talvez um anacronismo; e se não um *anacronismo dialético*, como aquele de Carl Einstein, tão estimado por Didi-Huberman, o risco de uma percepção algo torta. Trata-se do seguinte: os conceitos fixados por Frederico e retomados por Freitas, as noções de *arte de guerrilha*, *artista guerrilheiro* e *contra-arte*, vêm, em grande parte, da experiência do primeiro como jurado do *Salão da bússola* e se ligam a um ideário político de enfrentamento às instâncias autoritárias. Uma vez que Cildo emerge nesse salão, ao lado de Artur Barrio e Antonio Manuel, como o emblema maior do *artista de guerrilha*, sou induzido a imaginar que as obras que lhe valeram o prêmio no salão carioca seriam, também elas, exemplares bem acabados da arte conceitual mais política, a *contra-arte guerrilheira*, arte de clara oposição crítica, distinta da arte de linha mais tautológica.

Ora, olhando para esses trabalhos, o conceito talvez caiba com pertinência para a produção dos jovens Barrio e Manuel, mas não calha tão confortavelmente diante dos *Estudos* de Cildo. Os três datiloscritos, me parece, não seriam "políticos" no sentido de um engajamento que poderia criar "mais do que o estranhamento ou a repulsa, o medo", como alertava Frederico. Se não, vejamos.

Antonio Manuel montou três cabines no MAM carioca, batizadas de *Exaltação*, *Selva* e *Soy loco por ti terra*. Cada uma correspondia a um painel coberto por um pano preto. O painel, na verdade, só se revelava quando o tecido era erguido pelo visitante, e o arranjo virava uma espécie de cabana. Em *Soy loco por ti*, um mapa da América do Sul acompanhava uma cama feita de mato e da erva comigo-ninguém-pode. O público, querendo, poderia se deitar ali (**fig. 27**). Ocorre que, ao longo dos dois meses da exposição, a vegetação foi apodrecendo, exalando mau cheiro pelo museu carioca. Manuel recordaria mais tarde: "[...] para mim fazia sentido, pois era a própria América

[287] *Ibidem*, p. 63.

Latina exalando sua decomposição".[288] Comentário de Frederico, ainda no artigo do verão de 1970, sublinha precisamente o que o jovem artista teria conformado em suas cabines:

> Enquanto europeus e norte-americanos usam *computers* e raios *lasers*, nós brasileiros (Oititica, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, etc.) trabalhamos com terra, areia, borra de café, papelão de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedra, restos, enfim, com os detritos da sociedade consumista. [...] Nada de materiais nobres e belos, nada além do acontecimento, do conceito.[289]

Manuel, de fato, imbuído do desejo de evocar as adversidades latino-americanas e suas malfadadas circunstâncias de subdesenvolvimento e dependência (conforme o ideário então em alta entre a oposição), recorreu a materiais, também eles, adversos.

Barrio, igualmente, conjugou a crítica política a uma estética do perecível. Foi talvez ainda mais radical do que Manuel em sua proposta para o concurso da bússola. Inscreveu dois trabalhos, cada um com duas fases. Primeiro, ele depositou no museu um saco de papel com pedaços de jornal e palha de aço e outro saco com cimento velho. No decorrer da exposição, o público foi acrescentando lixo e até cédulas de dinheiro. No final, o próprio Barrio colocou pedaços de carne bovina dentro dos sacos, enfeixou-os e postou-os sobre uma base de concreto destinada a esculturas, do lado de fora do museu. Na mesma noite, uma radiopatrulha da polícia que passava pelo Flamengo teve a atenção despertada pelos estranhos objetos, iniciou uma breve investigação e, por fim, acabou encaminhando as peças para o depósito de lixo da cidade (**fig. 28**).

A situação deu origem à importante série que Barrio desenvolveria já no ano seguinte sob o título de *Trouxas ensanguentadas*, ou simplesmente *TEs*. Segundo a pesquisadora Cristina Freire, com esse trabalho, Barrio teria suscitado: "[...] surpresas, indignações, dúvidas e polêmicas. O vermelho-sangue que impregnava as trouxas trazia a associação dos terrores da ditadura militar vivida no Brasil".[290] Sheila Cabo observa que, no *Salão da bússola*, aquelas primeiras trouxas, em um processo de "desestruturação do real racional", tensionaram a arte como instituição: "[...] são partes

[288] CARNEIRO, L.; PRADILLA, I., *op. cit.*, p. 60. Durante a exposição no MAM carioca, um banco do Rio Grande do Sul adquiriu as cabines de Antonio Manuel. Chegou a pagar o prêmio em dinheiro, mas, ao constatar a deterioração do material, decidiu abrir mão de ficar com o trabalho.
[289] MORAIS, F. Contra a arte..., p. 176-177.
[290] FREIRE. Cristina. "Artur Barrio: sic transit gloria mundi". In: BOUSSO, Daniela (org.). *Artur Barrio – A metáfora dos fluxos – 2000/1968*. Rio de Janeiro / São Paulo / Salvador: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Paço das Artes, Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000, p. 22.

do real que Barrio toca com ponta de estilete afiada e perigosa".[291] Foram justamente essas obras as que mais dividiram o júri o *Salão da bússola* e, em seguida, com inegável pertinência, pelo que havia nelas de estranho, repulsivo e até mesmo amedrontador, valeram ao autor a associação com a noção de *contra-arte*.

Cildo, porém, não apresentou nada de tão perturbador na exposição do Museu de Arte Moderna. Suas peças nem mesmo renderam controvérsias entre os integrantes do júri que, ao premiá-las, receberam repercussão favorável na imprensa. O artista plástico Ângelo de Aquino declarou que nunca vira um prêmio tão bem dado.[292] No *Correio da Manhã*, o crítico Jayme Maurício também destacou o "acerto do júri"[293] e, no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, o marchand Thomas Cohn, que não era grande entusiasta de experimentalismos, destacou a obra de Cildo como "provavelmente a melhor [...] de todo o salão".[294]

Prolífico, quando da inscrição no concurso, o jovem artista apresentara trabalhos em quase todas as categorias previstas pelo regulamento, dispensando "pintura". Em algumas, inscreveu o número máximo permitido, que era de três por seção.

Peças da série *Espaços virtuais: cantos* apareceram como "esculturas" (**fig. 29**). Eram, conforme o próprio Cildo definiu mais tarde, "ambientes escultóricos" que se pareciam com "cantos de salas".[295] Ao combinar três planos (duas paredes e o chão), ele criava a ilusão óptica de reproduzir um canto doméstico, inclusive com piso de parquet e rodapé; no entanto, à medida que o observador se movia em torno da peça, percebia-se a imperfeição do feixe ortogonal. Havia, por vezes, um segundo canto *dentro* do canto, escondido conforme o ponto de onde se olhava. Cildo trabalhava na série desde 1967. A maior parte dela, o artista desenvolveu na forma de desenhos em papel quadriculado.

Três itens da série *Volumes virtuais*, que eram desdobramento dos *Cantos*, foram aceitos como "desenhos". Ali, com o uso de barbantes no espaço real, não virtual, Cildo jogava com a ilusão de volume que se pode alcançar quando se estende linhas.

---

[291] CABO, Sheila. "Barrio: a morte da arte como totalidade". In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea...*, p. 99.
[292] RÊGO, Norma. "O salão dos jovens zangados". *Última Hora*, Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1969 *apud* JAREMTCHUK, D. *Anna Bella...*, p. 46.
[293] MAURÍCIO, Jayme. "Salão da bússola. Cibernético ou Macunaíma?" *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1969 *apud* JAREMTCHUK, D. *Anna Bella...*, p. 46.
[294] COHN, Thomas. "O Salão da bússola". *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1969 *apud* JAREMTCHUK, D. *Anna Bella...*, p. 46.
[295] HERKENHOFF, Paulo (et alli). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 10.

As caixas, o mapa e as 60 fotografias em preto e branco que constituem a obra hoje conhecida como *Arte física: caixa de Brasília / Clareira* couberam na mencionada categoria "etc.". O conjunto aludia a uma ação em que Cildo havia queimado gravetos às margens do Lago Paranoá, em Brasília, colocando os resíduos em uma caixa, para depois enterrar a caixa no mesmo local.

Já os três *Estudos* constaram como "gravuras". Conforme depoimento do artista, ele imaginou – e tanto os jurados quanto os organizadores parecem ter aceitado, sem maior constrangimento – que os tipos metálicos da máquina de escrever, acionados cada um por uma diferente tecla, poderiam ser compreendidos como matrizes de gravura em metal.[296] Cada letra, nessa lógica, correspondia a uma diferente matriz de impressão. O autor, de fato, conforme descrito no início deste capítulo, cumpriu o procedimento mais habitual na edição de peças gráficas: assinou e datou cada uma das três folhas, a lápis, no canto inferior direito, e anotou, também a grafite, no canto inferior esquerdo do papel, a expressão "Prova do artista", corriqueira em edições iniciais de gravura. Suponho que havia, nisso tudo, um sentido iconoclasta na mesma linha daquele que levara Cildo a considerar "etc." como uma categoria. Ele deu aos enunciados um contorno, digamos, datilográfico, justamente para poder inscrevê-los como "gravuras". A provocação, em grande medida, está no conjunto dos imperativos como objeto de arte. Acrescente-se que o gesto era tão ou mais provocador se levarmos em conta o conhecido fato de que gravadores ortodoxos tendem a ser muito exigentes em aceitar algo como sendo ou não "gravura". Alguns negam, por exemplo, que serigrafia seja um tipo de gravura, por corresponder a um meio de impressão menos direto.

Com exceção talvez da *Caixa de Brasília*, um pouco mais alegórica, todas as outras peças de Cildo inscritas no salão diziam respeito às nossas (falsas) percepções sobre o entorno. Claramente correspondiam a pesquisas sobre o fenômeno da visão ou faziam apelo a outros sentidos. Em suas resoluções formais, não ofereciam, igualmente, nada que se pudesse supor "agressivo" ou "ameaçador": valiam-se de papel, grafite, barbante, fotografias, caixas, elementos arquitetônicos. Não estavam *contra* o público no sentido em que pretendiam estar, por exemplo, a *contra-arte* das trouxas de sangue ou a da cabine putrefeita, mal cheirosa, "macabra", como pespegara o crítico Ayala no já citado artigo no *JB*. Aparentemente, as gravuras não ambicionavam provocar em seu

[296] MEIRELES, Cildo. Depoimento em 16 de outubro de 2009. Entrevista realizada por Eduardo Veras (presencial). Reproduzida no apêndice.

espectador as sensações de "medo" e "repulsa", como Barrio e Manuel queriam, e como perceberia Frederico no artigo escrito em janeiro.

Parece que, mesmo àquela época, não havia nos três *Estudos* nada que pudesse arrepiar de espanto um jurado de perfil conservador, pouco afeito a experimentalismos ou provocações políticas. Nada, também, que conseguisse inspirar um jurado ousado, vanguardista, a perceber, ali, uma *arte de guerrilha*.

4.4 Conceitual & político

Ponderei que os *Estudos* de Cildo não seriam "políticos" no mesmo sentido em que, àquele momento, um ano depois da edição do AI-5, no ápice da ditadura, pareciam *políticos* os trabalhos de Barrio e Manuel, presentes no mesmo salão do MAM. Embora, no breve ensaio da revista *Vozes*, Frederico fizesse referência direta aos três textos (importante menção, que retomarei adiante, com mais vagar), me atrevo a supor outras possibilidades para o fato de o artista ter sido apontado, ali, como "guerrilheiro".

Primeira hipótese: o crítico talvez tivesse em mente outros trabalhos do rapaz ou até o conjunto (ainda que juvenil) de sua obra, a qual ele vinha acompanhando de perto já há algum tempo, em visitas ao ateliê do bairro de Santa Tereza.[297] Segunda hipótese, que não invalida a primeira: o jurado mantinha-se no clima de debate e enfretamento que marcara o salão. Como é comum em polêmicas do tipo, as discussões tendem a se generalizar em *prós* e *contras*. Na ausência de nuances, os *Estudos* talvez estivessem mais para *arte de guerrilha* do que para qualquer outra coisa.

Outra possibilidade, enfim, seria admitir a impertinência do conceito. A analogia com a luta armada pode combinar com as trouxas e as cabines, mas talvez não seja das melhores para aquelas três instruções como arte.

[297] Na tese em que revisa a formação do jovem Cildo, Marco Antonio Pasqualini de Andrade afirma que os críticos Frederico Morais e Aracy Amaral vinham visitando o ateliê de Cildo desde a mudança do artista para lá, em abril de 1969. Em maio, Frederico publicou um primeiro artigo sobre ele na coluna que mantinha no Diário de notícias do Rio de Janeiro, qualificando-o como "uma das personalidades mais fortes da nova arte brasileira". Cf. MORAIS, Frederico. "Ambientes de Cildo Meireles". *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 1º de maio de 1969 *apud* ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. *Uma poética ambiental: Cildo Meireles*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 97-98.

A imperfeição do conceito pode nos levar a pensar no Cildo do *Salão da bússola* como um Cildo *guerrilheiro*. A historiografia que examina o período, de fato, dá conta da existência de um Cildo guerrilheiro – um artista crítico, engajado, político, ao mesmo tempo conceitual *e* político. Esse, porém, seria o autor da série lançada em 1970, poucos meses *depois* do salão e dos artigos de Frederico. Trata-se do Cildo das *Inserções em circuitos ideológicos – Projeto Coca-Cola*.[298] Revisemos como isso tem aparecido entre os principais narradores da arte conceitual.[299]

Grosso modo, o artista é citado no contexto do *conceitualismo político*, aquele que, como vimos no capítulo anterior, calha de aparecer em oposição ao conceitual de viés mais *tautológico*. A vertente política, mais múltipla e menos unidirecional que a outra, teria se desenvolvido simultaneamente em diferentes pontos do planeta, porém com mais vigor na América Latina, na França e na Itália, ainda nos anos 1960. Países de língua inglesa e do chamado Bloco Oriental abraçariam as questões políticas somente na década seguinte. O conceitualismo político, diz-se, guardaria especificidades na versão latino-americana, em particular sua atenção crítica, de oposição, com viés à esquerda, diante de contextos sociais marcados pela pobreza e pela repressão.

Nessa linha, Cildo é o único artista brasileiro mencionado no breve, mas preciso, compêndio sobre arte conceitual elaborado pelo britânico Wood. Figura no subcapítulo intitulado "América Latina", dentro do capítulo que trata de "Política e representação". Ali, o professor da Open University afirma que, no *Projeto Coca-Cola*, ao convidar as pessoas para inserir mensagens subversivas em garrafas de refrigerante e devolvê-las ao meio circulante, Cildo "refez a tradição do *readymade*".[300] Wood não chega a especificar qual o sentido novo que o jovem brasileiro atribuiu ao gesto duchampiano, mas isso parece óbvio: no caso de Marcel Duchamp, tratava-se de trazer para o campo da arte, a

[298] Há um inegável agenciamento entre os artigos de Frederico Morais, publicados em janeiro de 1970, e o *Projeto Coca-Cola*, iniciado em fins de abril por Cildo Meireles. O artista era amigo do crítico e tinha nele, naquele momento, um de seus principais interlocutores. Daí a afinidade e a troca entre as práticas e os pensamentos dos dois.

[299] Para um melhor entendimento da inscrição de Cildo Meireles como artista conceitual, seria preciso levar em conta também o fato de que, já em 1970, ele ter sido um dos quatro brasileiros convidados pelo curador norte-americano Kynaston L. McShine a participar da exposição *Information* (1970), uma das primeiras grandes mostras internacionais de arte conceitual, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA. Foi lá que Cildo mostrou pela primeira vez, em um formato museológico, as *Inserções em circuitos ideológicos*. Os outros brasileiros que participaram de *Information* foram Hélio Oiticica, Guilherme Vaz e Artur Barrio. Cildo supõe que Kynaston convidou-o justamente em razão dos Estudos, que o curador teria visto no *Salão da bússola*. Ver entrevista para Nuria Enguita (excertos). In: HERKENHOFF, P., *op. cit*., p. 137.

[300] *Ibidem*, p. 61.

partir de uma determinação, de uma escolha feita pelo artista, um objeto qualquer, sem interesse, que até então integrava o cenário comum de todos os objetos do dia a dia. No caso das *Inserções*, trata-se de, na vida cotidiana (e não no campo da arte), reinserir um objeto comum, porém determinado, modificado pela intervenção do artista.

No capítulo precedente, vimos que também o historiador da arte norte-americano Alexander Alberro ocupou-se de Cildo e do *Projeto Coca-Cola*. O ensaísta identificava autor e obra como modelos paradigmáticos de importante inflexão da arte conceitual: aquela que desloca o eixo poético da invenção artística, em que o nervo deixa o objeto em si (no caso, a garrafa de refrigerante) e passa a integrar um sistema abstrato de informação, circulação e distribuição (a contínua reinserção da garrafa na estrutura de consumo do nosso dia a dia).[301]

O britânico da arte Peter Osborne igualmente volta-se à produção de Cildo Meireles e, mais uma vez, com especial atenção ao *Projeto Coca-Cola*. Informado pelas circunstâncias da arte brasileira, o autor posiciona o artista carioca na sequência da vanguarda artística precedente (Oiticica, Clark, Pape) no capítulo intitulado "Politics and ideology". Observa que Cildo, de forma original, "combinou os *readymades* com ideias de *media art*" e, graças a isso, logrou "reinventar o conceito de intervenção". Para o inglês, o brasileiro conseguiu alterar a "lógica comunicacional" e conferiu um "papel diretamente político às dimensões linguísticas do *readymade*".[302]

Marí Carmen Ramírez, também em torno das *Inserções*, comenta que essa ação é exemplar da substituição – comum, no Brasil e na Argentina, e "muitas vezes abrupta" – dos objetos artísticos pelas formas conceituais. Isso, segundo a curadora e teórica nascida em Porto Rico, seria resultado de "um processo reflexivo (e não autorreflexivo) que teria acompanhado a transferência das práticas artísticas do campo estritamente institucional para o campo sociopolítico". Observa Mari Carmen que, no quadro político da época, marcado por repressão e censura, o "impulso ideático do conceitualismo" abraçado por Cildo foi precioso para o desenvolvimento de "inserções politicamente subversivas" e "transgressões artísticas contraculturais".[303]

[301] ALBERRO, A. *A media art*..., p. 40.
[302] OSBORNE, P., *op. cit.*, p. 39.
[303] RAMÍREZ, M. C., *op. cit.*, p. 190.

Luis Camnitzer, em sua autoproclamada tese revisionista, em que busca afirmar a originalidade do conceitualismo latino-americano, menciona Cildo e as *Inserções* ao propor que, na América Latina, a incorporação de objetos de consumo no campo da arte só seria possível com "sarcasmo". A evocação – está clara – diz respeito ao interesse da matriz Pop pela cultura de massa. "A nenhum artista latino-americano, ocorreria adotar a garrafa de Coca-Cola com um fetiche subentendido e amistoso", compara. "Na Pop Art estadunidense, tanto o objeto consumido como a obra de arte que o celebra circulam em uma só direção, aterrissando (ambos) nos joelhos do consumidor".[304]

Enfim, procurei demonstrar até aqui que o mais recorrente entre importantes comentadores da arte conceitual tem sido considerar Cildo Meireles como inventivo, em sua original atualização da ideia de *readymade*, e ousado, ao propor um eloquente gesto de subversão em uma situação de exceção política. Ou seja, ele teria combinado uma disposição de comentar criticamente o entorno – talvez não com a intenção de provocar incômodo e medo como Barrio e Manuel, mas, de qualquer forma, empreendendo um ataque a circuitos de circulação econômica e ideológica – com a referência a Marcel Duchamp, a mesma que também alimentava o projeto de artistas tautológicos, como Kosuth. Mas não haveria também, no mesmo Cildo, um conceitual mais "puro"?

4.5 Conceitual *tout court*

Argumentei que, aos tempos de sua primeira aparição no campo da arte, os três enunciados que Cildo anotou no modo verbal imperativo não seriam *políticos* do jeito como pareciam *políticos* os trabalhos de Antonio Manuel e Artur Barrio, criados no mesmo ano de 1969 e inscritos no mesmo salão.

Considerei também que os *Estudos* tampouco seriam *políticos* da maneira como parecia *político* o *Projeto Coca-Cola*, lançado cinco meses depois, pelo mesmo Cildo, em 1970. No entanto, é ainda um Cildo *guerrilheiro*, um Cildo *político* (mesmo que *conceitual político*), aquele que emerge, hoje, do retrato do artista quando jovem.

Ora, seria preciso admitir, no mínimo, que a historiografia que trata do período, a crítica, o público em geral e, quem sabe, o próprio artista, trataram de avaliar as

[304] CAMNITZER, L., op. cit., p. 127.

Inserções como tremendamente mais interessantes do que os *Estudos*. Ou ainda calhou de o Cildo *guerrilheiro* parecer mais interessante que o Cildo *conceitual mais puro*. Não digo que ele não seja. Acredito, porém, que recuperar algo da recepção dos *Estudos* à época, e mesmo hoje, assim como discutir sua desaparição e seu ressurgimento 30 anos depois, pode clarear nosso entendimento sobre as características das *instruções como arte* e sobre sua ocorrência como fenômeno no campo da arte contemporânea. O exame também deve apontar para imprecisões que podem nos acompanhar quando aderimos, sem crítica, a conceitos tão fascinantes e tão convincentes como os de *arte de guerrilha*, *conceitualismo político* ou *conceitual mais puro*.

Não é segredo que, apesar de despontar como emblema do conceitual de acento mais político, no auge mesmo dessa vertente, na virada dos anos 60 para os 70, Cildo também se dedicou a um conceitualismo *próximo* de um conceitual mais puro. "Puro", nesse caso, corresponde ao que o próprio Joseph Kosuth denominou em seu célebre artigo de 1969 e que Marchán Fiz retomou, algo maliciosamente, um pouco depois, conforme já referido em capítulo precedente deste trabalho. Conceitual *mais puro* seria, conforme os dois autores – e, em uma acepção, hoje, bastante corrente na historiografia e na crítica que examinam aquele período –, uma produção artística de acentuado pendor autorreferente, ancorada na palavra, imersa na tautologia.

Precisamente os três *Estudos* de 1969 seriam o exemplo mais bem acabado da rara incursão de Cildo naquela seara. A percepção vem do momento mesmo da estreia daquelas peças no *Salão da bússola* e parece avançar ao longo do tempo.

Retornemos ao artigo da revista *Vozes* em que Frederico fixava o conceito de *arte de guerrilha*. Entre as primeiras obras mencionadas, figuravam os três datiloscritos. O crítico chamava as "gravuras" de "desenhos". Enfatizava:

> Estes eram simplesmente folhas de papel contendo sugestões, escritas à máquina, para que os espectadores realizassem vários tipos de experiência, como, por exemplo, determinar uma área na praia. Não há mais *obra*. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico.[305]

O parágrafo é breve, mas podemos depreender o que, nos três *Estudos*, parecia impressionar o crítico mineiro. Talvez fosse, antes de tudo, a condição quase imaterial

[305] MORAIS, F. *Contra a arte afluente*..., p. 170 (grifos do autor).

dos trabalhos, o fato de serem "simplesmente folhas de papel" e não se encaixarem de forma muito óbvia em uma categoria mais tradicional de objeto artístico, como pintura, escultura, ou mesmo gravura ou desenho. Frederico sugere que, ao renunciar a uma condição essencialmente visual, plástica, estética, os enunciados nem mesmo poderiam ser compreendidos como "obra". Em vez de obras, o que o artista estaria nos oferecendo para *apreciação* limitar-se-ia a textos que convidam a uma ação ainda por ser realizada (e nem mesmo por ele, artista, mas por nós, seus espectadores). Não há, portanto, obra. Não há nem mesmo, conclui o crítico, a chance de uma apreciação.

Nesse ponto, Frederico parece bastante próximo ao Kosuth de "A arte depois da filosofia" (ainda nossa principal baliza na definição do que seria a arte conceitual mais "pura"). No artigo publicado naquele mesmo momento, na virada de 1969 para 1970, na revista *Studio internacional*, o artista norte-americano também supunha que a crítica de arte – ou, mais do que isso, toda a tradição filosófica de interpretação – tinha perdido sua função diante da nova arte. Pontificava Kosuth: "[...] no caráter único da arte está a capacidade de permanecer alheia aos julgamentos filosóficos".[306] Em seu modo de ver a arte, ela existia à revelia dos juízos de valor: "Na verdade, a arte existe apenas para seu próprio bem".[307] Frederico aparentemente coincide ao propor que não é mais possível "qualquer julgamento". No entanto, e nisso afasta-se de Kosuth, o crítico mineiro não suspende em definitivo todas as possibilidades de avaliação – tanto que, no decorrer do artigo, segue pela apreciação de obras. O que ele demanda é, antes, novos critérios de análise, que não sejam os mesmos que a "história oficial da arte" consagrou.

Dez anos adiante, ao empreender um balanço dos anos 70, o crítico Francisco Bittencourt ainda ecoa, sobre os Estudos, impressão semelhante à de Frederico. Lembra que eram "propostas datilografadas" e destaca, como se fosse óbvio: "isto é, antiobras".[308] Ainda nesse caso o que desponta é a *negatividade* das proposições, o modo como elas estariam ao largo das categorizações consolidadas. Ressalve-se que Bittencourt, como Frederico, acompanhava com adesão e entusiasmo esse tipo de trabalho. No mesmo artigo em que chama os *Estudos* de "antiobras", ele se declara "comprometido com uma vanguarda que nasceu na luta da contestação dos padrões oficiais de arte".[309]

[306] KOSUTH, J. *A arte depois...*, p. 225.
[307] *Ibidem*, p. 225.
[308] BITTENCOURT, F., *op. cit.*, p. 175.
[309] *Ibidem*, p. 174.

Em sua revisão das teorias de Frederico, Artur Freitas menciona rapidamente os *Estudos*, mas não deixa, também ele, de enfatizar o caráter *conceitual mais puro* dos três imperativos. Considera que esses trabalhos seriam uma "expedição poética extrema de Cildo" e "uma de suas poucas experiências com a arte conceitual *tout court*, por assim dizer".[310] Esmiúça o historiador: "A obra perene e estável era substituída assim por uma proposta poética aberta e imprevisível, uma *mera* proposição de experiências, uma nova espécie de 'obra' talvez".[311]

Também aqui o que desponta é a condição imaterial dos imperativos, mais uma vez como oposição, ou alternativa, à noção canônica do que seria um objeto artístico: perene, estável... Há que destacar – ponto que retomarei adiante – a percepção de Freitas sobre o caráter de *abertura* e *imprevisibilidade* presente nos enunciados, característica, a meu ver, muito cara às instruções como arte.

Sublinho ainda que, na sequência, Freitas encerra seu breve comentário sobre os *Estudos* do *Salão da bússola* com um palpite sobre o que seria uma dimensão política, de *guerrilha*, presente até mesmo naquelas peças que ele trata por conceitual *tout court*:

> De certo modo, o insólito da proposta premiada de Cildo não deixava de ser um equivalente dos absurdos históricos de então. Diante da empáfia militar e dos impasses guerrilheiros, as contradições da arte erigiam-se como um espelho do irracional: uma pura falência do juízo.[312]

Os *Estudos*, nessa perspectiva, talvez não correspondam a uma resposta política direta à situação nacional, como as *Trouxas ensanguentadas*, a cabine *Soy loco por ti terra* ou mesmo as *Inserções*, mas seriam, ainda assim, uma reação a ela. De qualquer forma, mais uma vez o que emerge da leitura é a condição "absurda" dos textos como arte. Em aspectos propriamente plásticos, segundo esse entendimento, pouco haveria neles para uma avaliação crítica como as de outrora.

O próprio Cildo não parece refutar a ideia de que os *Estudos* seguiriam a linha da arte conceitual mais pura. Em uma entrevista recente, a entrevistadora menciona os

[310] FREITAS, A., *op. cit*, p. 68.
[311] *Ibidem*, p. 69 (grifo meu).
[312] *Ibidem*, p. 69.

datiloscritos como sendo as "obras mais conceituais" de Cildo que ela já viu, ao que o artista apenas responde: "Várias das minhas obras se fundam na oralidade".[313]

Embora, em outras ocasiões, Cildo já tenha recusado o rótulo de "conceitual", contrariado com o "excesso de retórica verbal" que costuma "explicar" as exposições de obras conceitualistas,[314] o artista, dessa feita, parece disposto a reconhecer que, ao menos nos *Estudos*, haveria, enfim, algo "mais conceitual". Seu brevíssimo comentário durante a entrevista supõe que esse dado, malgrado presente em "várias" de suas obras, tem a ver com uma "oralidade" latente nos datiloscritos. Ou seja, o "mais conceitual", nesse caso, seria a configuração como texto, texto que se dirige a outra pessoa, como em uma conversa: "Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se...".

Em outra entrevista, Cildo revela ter cunhado um termo, a partir dessa noção de oralidade, para se referir a trabalhos que lidam com a ideia de instruções: *fonomenos*. Esclarece o artista: "É um jogo de palavras com fenômeno e fonema".[315]

4.6 A palavra como obra

O gosto pela palavra parece ser um dos fatores determinantes para que se reconheça trabalhos como os três *Estudos* como obras de arte conceitual, e talvez mais especificamente como obras de um conceitual mais puro.

Trabalhos anteriores do artista, como os *Espaços virtuais: cantos*, que ele vinha realizando desde 1966, três anos antes dos *Estudos*, já lidavam com a ideia de instrução, de *faça-você-mesmo*. Porém, configuravam isso em termos de *imagem*. Os desenhos de cantos ilusórios, imaginários, funcionavam como desenhos propriamente ditos e, ao mesmo tempo, como esboços – croquis – para algo a ser realizado. As convenções empregadas pelo artista, típicas da representação arquitetônica, o modelo de linha que ele traçava, o próprio papel quadriculado, tudo acentuava a condição de algo inacabado, em processo, ou, ainda, *em projeto*. Do total de 44 projetos desenhados, três *Cantos*, de

[313] RIVITTI, Thaís de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 71.
[314] Entrevista a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOFF, P., *op. cit.*, p. 27.
[315] OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! Em cinco entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006, p.67.

fato, chegaram a ser construídos concretamente (os mesmos, aliás, presentes como "esculturas" no *Salão da bússola*).

As instruções, no caso dos três *Estudos*, são de outra natureza. Elas aparecem no formato bastante específico de um texto. Correspondem precisamente ao que Basbaum chamou de "deslocamento da palavra para o interior da obras", o movimento em que se dá uma "articulação quase instantânea de práticas visuais e práticas discursivas".[316] As gravuras de Cildo Meireles são tanto para se *ver* como para se *ler*. Mais do que isso, a palavra, nos *Estudos*, não percorre mais um caminho paralelo à obra, como foi comum aos tempos das vanguardas históricas, no início da era moderna. A palavra, nos *Estudos*, no contexto dos diferentes conceitualismos dos anos 60 e 70, passa a fazer parte da obra em si. Nos *Estudos*, mais especificamente, ela entra na própria espessura do trabalho. A palavra *é* a obra. Nenhuma imagem a acompanha. A única imagem disponível é a imagem do texto mesmo, centralizado no meio da página.

Ocorre, nos *Estudos*, um fenômeno que coincide precisamente com aquilo que Ricardo Basbaum identificou como o gesto de *ver-ler*. Nota o pesquisador que "[...] o investimento dos trabalhos [de arte] em uma presentação mais intensa desta dimensão [a dimensão enunciativa] – através da palavra como elemento visual dominante, por exemplo – conduz ao engajamento da percepção em um gesto de 'ver-ler'".[317] Basbaum associa a expressão a uma similar, cunhada por Kosuth: a do espectador como *reader-viewer*.[318] Exemplo típico dessa imbricação na obra criativa do norte-americano estaria, conforme sugestão de Basbaum, no célebre *Uma e três cadeiras*:

> Em *Uma e três cadeiras* o espectador é submetido à experiência disjuntiva de relacionar, instantaneamente, uma cadeira, sua fotografia e a definição da palavra *cadeira*, vivenciando um entrecruzamento de objetos, imagens e enunciados de diferentes qualidades – cada um dos três elementos deixa de ser puro texto ou pura imagem para tornar-se, ao mesmo tempo, matéria em desenvolvimento entre os dois pólos, rompendo assim qualquer hierarquia ou traço idealista correspondente à adequação natural entre coisa e nome.[319]

Nos *Estudos*, não haveria essa sobreposição entre o nome e a coisa, a não ser que o texto enunciasse hipoteticamente apenas a palavra "folha" ou "papel". Há, no entanto,

[316] BASBAUM, R. *Além da pureza...*,p. 32.
[317] *Ibidem*, p. 34.
[318] *Ibidem*, p. 144.
[319] *Ibidem*, p. 36.

um nível de agenciamento, mais sutil, na medida em que o texto dos *Estudos*, como já se reparou, além de não obedecer à acentuação gráfica e à pontuação próprias do padrão culto, ignora a separação silábica. O texto está alinhado à esquerda. Do lado direito, a mancha, menos precisa, ainda se esforça para acompanhar a primeira margem, fazendo com que o texto componha um retângulo quase perfeito:

> estudo para area:por meios acusticos(sons) .
> escolha um local (cidade ou campo) , pare e c
> oncentre-se atentamente nos sons que voce p
> ercebe,desde os proximos ate os longinquos

Fica a impressão de que é as palavras se quebraram pelo meio durante a tentativa de manter a regularidade no tamanho de cada verso, um abaixo do outro. É como se o autor tivesse providenciado uma composição no mesmo sentido daquilo que o poeta João Cabral de Melo Neto arquitetou nos poemas do livro *O engenheiro* (1945).

Empenhado em construir uma poesia "racionalista e objetiva", em oposição à tradição "subjetiva e irracionalista",[320] João Cabral fez uso de régua e esquadro para que cada um de seus versos repetisse uma medida próxima à do verso precedente, linha após linha, corroborando, metapoeticamente, o conteúdo:[321]

> O engenheiro sonha coisas claras:
> superfícies, tênis, um copo de água.
> O lápis, o esquadro, o papel;
> o desenho, o projeto, o número:
> o engenheiro pensa o mundo justo,
> mundo que nenhum véu encobre.

Nos *Estudos* de Cildo Meireles, em nome de um alinhamento similar àquele de João Cabral, as palavras se partem pelo meio, compondo o tal retângulo. Ora, o assunto do *Estudo para espaço* não é precisamente essa figura geométrica, mas é a percepção do espaço: a imperfeição dos nossos sistemas de medida. Desde essa perspectiva, a métrica do poema inscrito como "gravura" no salão de 1969 reafirma o conteúdo do texto. Ou seja, o *Estudo* que fala sobre espaço quebra as palavras de um modo estranho para

[320] CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 81.
[321] MELO NETO, João Cabral de. "O engenheiro". In: _____. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 70.

preencher o espaço (a folha de papel) de um modo *marcadamente espacial*. Nesse sentido, seria um metapoema, quem sabe próximo de uma tautologia.

Em sua referencial tese sobre a "transfiguração do banal", Arthur Danto propõe uma comparação semelhante. Ele adverte que precisamos tomar uma "decisão complexa" sobre qual *status* vamos conferir às palavras quando um artista as emprega na composição de uma pintura. Haveria duas razões: (1) palavras sempre correspondem, ao mesmo tempo, a "veículos de sentido" e a "objetos materiais"; (2) precisamos distinguir "a imagem de uma palavra" de "uma palavra *tout court*". O autor exemplifica: a palavra "eat" (*coma*), usada por Robert Indiana é "[...] muito mais uma palavra pintada do que a pintura de uma palavra", enquanto a palavra "stop" (*pare*) em uma pintura de Edward Hooper "[...] pertence ao tema da pintura, mas não à pintura em si".[322]

São sutis as diferenças apontadas por Danto, e haveria ainda outras, talvez até mais nuançadas. Comparemos, por exemplo, os *Estudos* com uma uma obra da mesma época que também recorria a instruções no modo verbal imperativo. Na pintura sobre madeira *Cartaz* (1967), Pedro Geraldo Escosteguy recria uma espécie de sinalização que evoca os sinais típicos das linhas férreas: figuras geométricas em cores (triângulo amarelo, triângulo preto, plano vermelho, faixas pretas) com os tradicionais avisos de "Pare", "Olhe" e "Escute". A eles, acrescenta: "Não se desintegre" (**fig. 30**).

Imaginemos que fossem retiradas do quadro todas as palavras, sobrando apenas os triângulos, os planos e as faixas de cor, ao mesmo tempo em que se colocaria ao lado um dispositivo sonoro que reproduzisse justamente a seguinte frase: "Pare, olhe, escute, não se desintegre". Danto propõe a realização de uma experiência como essa diante dos painéis da série *O mecanismo do significado* (1961–1973), do artista japonês Shusaku Arakawa (**fig. 31**). Conclui o filósofo que, após a operação, pouco restaria. Colocando o texto em novo suporte, paralelo à composição visual, as pinturas seriam "*apenas* pinturas para contemplar".[323] No hipotético caso do *Cartaz* sem texto escrito, com a gravação ao lado, teríamos *apenas* um arranjo geometrizado de cores.

Porém, se fizéssemos algo parecido com os *Estudos*, a transposição da palavra *escrita* para a palavra *falada*, se daria, imagino, de modo um pouco menos traumático. Teríamos ainda um *fonômeno*. Isso, porque *ler* instruções não equivale a *escutá-las*, mas

[322] DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 143.
[323] *Ibidem*, p. 143 (grifo meu).

a distância entre palavra e imagem, nessa hipótese específica, é menor do que no *Cartaz* adulterado. Nos *Estudos* sem texto datilografado, não haveria uma imagem para se contemplar. Restaria, além da gravação, apenas o quase nada que é uma folha de papel em branco. Pensando com Danto, nos três *Estudos*, malgrado o suposto cuidado com a métrica, a palavra existe menos como "imagem de uma palavra" e "objeto material" do que como "uma palavra *tout court*" e "um veículo de sentido"; embora, seria preciso admitir, nunca abandone de todo a condição de imagem e objeto material.

Enfim, de volta ao tema do – ser ou não ser – menos ou mais puro, fica difícil saber se poderíamos considerar a vocação espacial da métrica do *Estudo para espaço*, ou o gosto pela palavra, ou ainda a tendência à *oralidade*, como condições para que esse trabalho pudesse encarnar a "pureza conceitual".

A definição *stricto sensu*, já vimos, foi formulada por Kosuth no artigo de 1969 (no mesmo mês e mesmo ano, lembremos, do *Salão da bússola*). Nas duas partes finais do ensaio, o artista se ocupava em eliminar uns (seus ex-parceiros Weiner e Barry, entre eles) e celebrar outros (o grupo Art & Language, sobretudo) como conceituais "puros", admitindo alguns (Bruce Nauman, Robert Smithson) apenas parcialmente. Nunca me pareceram muito claros os critérios em jogo, mesmo que, ao abrir a seleção, o autor tenha, mais uma vez, sintetizado: "A definição 'mais pura' da Arte Conceitual seria a de que se trata de uma investigação sobre os fundamentos do conceito de 'arte'".[324]

Uma observação de Wood e Harrisson sobre os trabalhos conceituais que Weiner e Barry apresentaram àquela época de alguma forma sinaliza os contornos dessa linha divisória – e pode nos ser útil neste exame dos *Estudos*. Anotam os professores da Open University que, embora as obras de Weiner e Barry assumam a forma de textos escritos, sem uma forte expressão material e muito distantes dos conceitos tradicionais de pintura e escultura, ainda assim elas são apresentadas ao espectador sob "uma forma de objeto de contemplação". Diante delas, o público para, olha, imagina, contempla. Os ensaístas britânicos comparam:

> Na forma mais "analítica" de arte conceitual, porém, a atividade do espectador como leitor não é concebida como uma forma de contemplação, mas, antes, como um processo de indagação empreendido num espírito de ceticismo. [...] Assim, por exemplo, Pintura secreta de Mel Ramsden ironiza o fato de a linguagem ser um meio supostamente distinto da arte e ao mesmo tempo fonte

[324] KOSUTH, J. *A arte depois...*, p. 227.

> de informação sobre o conteúdo e o sentido da arte. Em vez de pinturas, Kosuth apresenta uma série de ampliações fotográficas de verbetes de dicionário para palavras que podem ocorrer em uma discussão sobre pintura.[325]

Ou seja, o que Kosuth trata por "investigação sobre o conceito de arte" no cerne da obra mesma, Wood e Harrison entendem como "ceticismo". O mais provável é que os *Estudos* alcancem essa condição apenas parcialmente. Eles têm ainda – no formato de gravura, na métrica poética, no apelo fenomenológico para reparar no entorno – uma tendência à contemplação, muito embora mantenham ao mesmo tempo uma nota cética. Afinal, os três datiloscritos podem ser considerados, de fato, como "gravuras" para além de uma nota provocativa, irônica (ou cética)? Podem ser considerados como "estudos" para além, igualmente, de uma provocação, ironia (ou ceticismo)? Mais uma vez, como considerou o professor Danto, seria o caso de tomar "uma decisão complexa".

De qualquer forma, devo esclarecer que nunca foi ambição *minha* determinar se os *Estudos* ou o seu autor eram ou não conceituais e, se sendo conceituais, estavam mais para o *conceitualismo político*, de guerrilha, ou para o *conceitual mais puro*, de teor tautológico, analítico. Tampouco pretendi fixar a existência quase simultânea de dois Cildos opostos: um conceitual mais político (no caso das *Inserções*) e o outro mais *tout court* (o dos *Estudos*). Gosto de acreditar que ele poderia encarnar, com as contradições possíveis, os dois ao mesmo tempo e, inclusive, em um mesmo trabalho.

Claro que, grosso modo, se nos dispusermos a privilegiar as expectativas da própria época da criação dos trabalhos, as *Inserções* e a ação *Tiradentes* (a das galinhas atadas a um poste e queimadas vivas) emergem como muito mais políticas; os *Estudos*, de fato, parecem mais *tout court*. Essas definições, porém, não dão conta do todo que é cada uma das obras. Aliás, mantenho a convicção de que nenhum conceito pode fazê-lo. Acredito que os conceitos são úteis e eficazes quando nos ajudam a entender melhor o que está em jogo, quando nos permitem testar pressupostos, quando se prestam a ser testados, eles mesmos, no contato com as obras em exame. Porém, por sua condição de discurso, em paralelo à experiência com as obras, sempre poderão obscurecer, nublar ou simplificar as nossas percepções.

[325] WOOD, Paul., HARRISON, Charles. "Modernidade e modernismo reconsiderados". In: WOOD, Paul (et alii). *Modernidade em disputa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 204-205.

O intuito era, anacronicamente, como previsto por Einstein e Didi-Huberman, revisar os contextos de inscrição dos *Estudos* no campo da arte e sua recepção, fosse a inicial (a premiação, o reconhecimento), fosse a posterior (os discursos historiográficos). Adiante, caberia perguntar sobre os caminhos de engendramento dos trabalhos, discutindo as referências – as mais óbvias e aquelas apenas possíveis, vagamente sinalizadas – que o artista trazia consigo aos tempos da criação dos imperativos. Ao final, retomaremos, ainda pelos caminhos do anacronismo dialético, o problema das definições e conceitos, das tonalidades políticas das artes.

Por ora, há uma questão importante que vim adiando e preciso debater, a que diz respeito ao conteúdo mesmo dos enunciados: o que, afinal, as instruções concebidas por Cildo nos instruem a fazer?

4.7 Do apelo fenomenológico e outras aspirações do momento

O *Estudo para espaço* nos propõe algo como a medição de uma área. O leitor deve escolher um lugar, parar e prestar atenção aos ruídos. A tarefa deve ser cumprida com base na escuta e em alguma intuição, pela atenção aos sinais que chegam do mundo exterior, dos mais próximos aos mais distantes, passando pelos imprecisos. Ao menos por um instante, as coisas não são medidas apenas pelo visível, pelos instrumentos criados para estabelecer a consciência do espaço: réguas, trenas, compassos, teodolitos. O sistema métrico combina-se à percepção mais falha dos ouvidos.

A segunda instrução, *Estudo para tempo*, propõe que se dilate a noção de duração. O leitor deve cavar um buraco na areia e esperar que o vento o preencha novamente. O *Estudo para espaço/tempo*, por fim, prescreve jejum de 12 horas, seguido pela ingestão de meio litro de água gelada, de uma panela grande, de alumínio ou prata.

As três situações dizem respeito à tentativa de recuperar o que seria uma espécie de sensibilidade extraviada. Advertem sobre a precariedade dos sistemas cotidianos de medida. Régua e relógio existem de modo já tão naturalizado, tão eficaz, contam com adesão tão irrevogável, que facilmente esquecemos sua condição funcional de moldura: tentam quantificar em números aquilo que, para além da própria experiência humana, encerra uma dimensão vasta, ampla, talvez infinita.

As proposições dos três *Estudos* evocam uma possibilidade mais íntima e menos objetiva de percepção do tempo e do espaço. Têm a pretensão de nos devolver a nosso corpo. Que meçamos com os ouvidos, com a paciência necessária para esperar a ação do vento, com a sensação da água gelada percorrendo as entranhas e dilatando o ventre. Os *Estudos* recordam que o próprio corpo pode ser a referência, o marco zero na tentativa de estabelecer as medidas do mundo.

Há nesse conjunto de proposições um claro apelo fenomenológico, um convite à subjetividade do leitor, uma disposição utópica de fazer valer a indistinção (talvez ainda mais do que isso, a *reintegração*) entre arte e a vida – de resto, questões muito caras ao período de concepção dos *Estudos* e ao da formação do jovem Cildo. Revisemos, então, algumas das aspirações que embalaram a arte dos anos 60 e que, com desdobramentos, alcançaram a década seguinte. Não será preciso empreender uma revisão exaustiva. Já vimos, antes, certos aspectos contextuais. Bastarão, agora, dois ou três pontos que vêm explicitados na constituição dos *Estudos* e na fala do artista, a partir de suas entrevistas.

A baliza teórico-metodológica, aqui, prevê que os três datiloscritos podem, de alguma forma, sintetizar os debates, o imaginário e as paixões de seu tempo. Da mesma feita, supõe que a agenda histórico-cultural daquela época fornece indícios para que se possam inferir algumas das possíveis motivações que talvez acompanhassem o artista quando ele deu aos trabalhos a conformação que lhes deu.

Recorda Cildo que, ao conceber o primeiro dos três imperativos, tinha em mente certa esquina de Copacabana, no Rio de Janeiro – segundo ele, "o lugar mais barulhento do mundo, em que às vezes se registram 120 decibéis ou mais". Especifica: "A ideia era ficar lá, fechar os olhos e tentar ouvir os sons mais distantes, vindos do mais longe possível; delimitar uma área na cabeça a partir dos limites dos ruídos ouvidos".[326] Os dois outros *Estudos* vieram como desdobramento desse.

Do ponto de vista de sua eventual realização, de sua concretização no mundo, as experiências tinham algo de modesto. O autor batizou-as de *Estudos*, emprestando-lhes ironicamente – no sentido de algo que cultiva a ambiguidade e deliberadamente não

[326] Em entrevista a Nuria Enguita, "Lugares de fruição", 1994, reproduzida em HERKENHOFF, P., *op. cit.*, p. 136.

quer alcançar um sentido claro e definitivo[327] – uma aura de empreitada científica ou, melhor ainda, de exercício de criação plástica, como, por exemplo, o famoso *Estudo para o juramento do campo de tênis* (1791), de Jacques-Louis David. No cerne, porém, o que as proposições vinham pedir era irrisório.

Cildo diz que no momento "[...] era vital a coisa econômica". Havia o desejo de trabalhar com o banal, o mais próximo do cotidiano e, ao mesmo tempo, a necessidade de propor algo que não saísse muito caro, tanto para o artista, quanto para o público. Daí a opção por três folhas de papel ofício, as mais comuns, e por tarefas que não demandassem nada de extraordinário (um pouco mais penoso seria o jejum líquido). "Meu objetivo", recorda Cildo, "era que alguém pudesse, de fato, fazer a experiência. Da maneira mais simples, direta e barata".[328] Bastaria fechar os olhos e ouvir; sentar na praia e fazer um buraco com a mão; passar 12 horas sem água e depois beber meio litro.

Esse gosto pelo reles, pelo desimportante, por aquilo de pouca aura, já constava do repertório dos artistas desde pelo menos as vanguardas históricas do início do século XX, estando presente nos dadaístas e em Marcel Duchamp. Ganhou fôlego novo ainda no final dos anos 1950, com as primeiras experiências dos artistas que brevemente iriam compor o movimento Fluxus, por exemplo. A preferência pelo simples se coadunava com o ideário de rejeição à arte como objeto e mercadoria; também se prestava à tentativa de assassinar o autor tido como grande herói moderno, capaz de materializar a obra única e inimitável.

Tanto quanto Kosuth (apenas três anos mais velho do que ele), Cildo figura entre os artistas que, no final dos anos 60 e início dos 70, se empenharam em colocar em xeque o papel do autor da obra de arte. Recorda que seus trabalhos com instruções – não só os *Estudos*, mas também os *Cantos* e as *Inserções* – vieram, em grande parte, do desejo de negar a importância da autoria. Diz ele que pretendia distanciar-se "da patológica relação com a obra de arte", não pensava em arte como algo que "apenas os artistas" pudessem produzir[329]. Pontua: "Em 1967, voltei para o Rio [vindo de Brasília], fui morar em Santa Tereza, durante um ano dividi ateliê com o [Raymundo] Colares. A gente discutia muito essa questão da obra dependente do toque mágico do artista".[330]

---

[327] DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas / São Paulo: Alameda, 2006, p. 18.
[328] MEIRELES, C. , *op. cit*.
[329] OBRIST, H., *op. cit*, p. 66.
[330] MEIRELES, C., *op. cit* .

Essa utopia, que tinha óbvia referência nos *readymades* duchampianos, calhava de ser desdobrar em outras duas, também caras à grande parte da geração de Cildo, no Brasil e no mundo: uma delas propunha que, se a obra de arte não dependia do "toque mágico" da mão do artista, se estava livre da "relação patológica" com o autor, poderia ser feita de maneira objetiva, desinteressada. Recorda Cildo:

> Colares, com a experiência dele, com a experiência pessoal, foi comentar todo entusiasmado com o [Ivan] Serpa[331] que estava pretendendo refazer uma das telas do Mondrian, que era um pintor que ele adorava. Aí o Serpa, que também oscilava muito, que ora fazia isso, ora fazia aquilo, mas que deveria estar em um período construtivo, acho que ele tinha voltado e tal, ficou furioso. Dizia: "É impossível refazer Mondrian com a mesma vibração, aqueles quadrados, com aquelas áreas monocromáticas, coisa e tal". O Colares ficou decepcionado com isso. A gente tentava.[332]

A outra disposição utópica, ligada a essas, imaginava que, se a arte não deveria mais depender do toque mágico e se poderia ser feita de modo desinteressado, seguindo um padrão, ela seria realizável "por qualquer um, a qualquer hora, em qualquer lugar".[333] Bastaria que o artista passasse a outro, justamente, as instruções. Esse passar adiante, que poderia ser feito de forma escrita (como nos *Estudos*) ou desenhada (como nos *Cantos*), previa, pois, a presença decisiva de um terceiro elemento ativo, além da obra e do artista: o espectador. Supunha também que o trabalho poderia ser desenvolvido fora dos espaços tradicionais da arte, além das instituições.

Ensaiemos algumas analogias. As motivações que Cildo evoca em suas entrevistas combinam com o que, naquele momento, aparecia já consolidado na pauta de artistas de uma geração anterior. O gosto pelo simples, a diluição da autoria, a ampliação do papel do público guardavam relação tanto com o conceito de *partitura* do Fluxus, quanto com o de *participação* em Oiticica.

Cildo não recorda se já tinha informação, àquele momento, sobre as atividades do grupo de George Maciunas, mas, graças à Biblioteca da Universidade de Brasília (UnB), conhecia algo de Marcel Duchamp e John Cage, referências inarredáveis das práticas do

[331] Ivan Serpa (1923 – 1973) foi um pintor e desenhista carioca ligado ao movimento concreto e um dos líderes do grupo Frente, referência importante para a geração de Cildo e Raymundo Colares.
[332] MEIRELES, C., *op. cit* .
[333] *Ibidem*, p. 66.

Fluxus.[334] Comparemos: naquele que se tornaria um dos mais célebres *event cards* do movimento, a *Peça de luz* (1955), Yoko Ono fornecia instruções para uma experiência semelhante àquelas imaginadas por Cildo. Solicitava tão somente: "Acenda um fósforo e observe-o até acabar".[335]

Assim como nos *Estudos*, o que se propunha nesse comando não exigia de quem eventualmente fosse cumprir a ordem senão algo muito simples, barato, ordinário, de fácil acesso e fácil manuseio – aqui, um fósforo e a disposição de olhar para ele; lá, um lugar qualquer, uma esquina, uma praia, uma panela de alumínio. O gesto, igualmente, nada solicitava de apuro técnico ou conhecimento científico por parte do executante – bastaria riscar um fósforo; ou, no caso dos *Estudos*, ouvir os ruídos, cavar um buraco, fazer jejum e beber água. A forma de apresentação do enunciado tampouco requisitava maior preparação – o autor tinha apenas de fazer uma anotação em um papelzinho, um *cartão de eventos*; ou providenciar a impressão datilográfica numa folha ofício.

Comentário de Marchán Fiz sobre as proposições do Fluxus serviria em certa medida para os imperativos do artista brasileiro:

> Os objetivos do Fluxus não são estéticos, mas sociais, e implicam na eliminação progressiva das belas artes e no emprego de seu material ou capacidades para fins sociais construtivos. O Fluxus é uma forma de anti-arte que se alça, sobretudo, contra a separação artificial entre produtores e espectadores, entre a arte e a vida.[336]

Anotei antes que, para os *fluxartistas*, interessava, acima de tudo, o que parecia despido de qualquer tom épico ou grandiloquente. Com alguma frequência, seus eventos compreendiam gestos divertidamente banais: preparar uma salada, ou acender e apagar uma lâmpada, ou ainda, como em *Peça de luz*, acender um fósforo e vê-lo queimar-se.

---

[334] Nascido no Rio de Janeiro, em uma família de conhecidos sertanistas, Cildo havia se mudado ainda garoto para Brasília, onde viveu dos 10 aos 19 anos. Aos 15, no Ateliê Livre da Fundação Cultural, estudou com o pintor e ceramista de origem peruana Felix Alejandro Barrenechea e, pela mesma época, começou a frequentar a Biblioteca da Universidade de Brasília (UnB). O acervo, segundo o artista, era admirável e se mantinha bastante atualizado quando comparado com os de outras cidades do país. Ali, Cildo entrou em contato não só com a obra e as ideias de Duchamp e Cage, mas também com as de artistas como Piero Manzoni e Yves Klein. Teve acesso a revistas importadas como *Domus* e *Connaissances des arts*, além das brasileiras *Habitat* e *Módulo*, as quais contemplava com interesse a produção da *vanguarda artística nacional*, que precederia a sua geração. A propósito disso, ele confirmaria: "Eu não era muito próximo de ninguém do grupo neoconcretista [...]. Enquanto estudava em Brasília, tentava acompanhar esse grupo de artistas lendo revistas de arte e arquitetura brasileiras". Cf. Entrevista a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOFF, P., *op. cit*., p. 8. Para saber mais sobre o período de formação do jovem Cildo, recomenda-se essa entrevista e também ANDRADE, M. A. P., *op. cit.*

[335] Tradução de Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima. In: LIMA, A.P.F.C., *op. cit.*, p. 266.

[336] MARCHÁN FIZ, S., *op. cit.*, p. 206.

Nos imperativos de Cildo, não há nada tão divertido (malgrado, como já apontei a nota irônica dos títulos: *Estudo para...*). Ainda assim, é reconhecível o desejo de "eliminação progressiva das belas artes", previsto em outra ironia, a que considera os textos batidos à máquina como "gravuras". Pela forma como se apresentam e pelo que solicitam em termos de conteúdo, os enunciados de 1969 seguem também a linha de quem se alça, como anotou o espanhol, "contra a separação artificial entre produtores e espectadores".

Sobre o endereçamento a esses espectadores, ao desejo de torná-los participantes ativos da operação artística, poderíamos atar Cildo a Oiticica. Alexander Alberro supõe que, ainda novo, o criador das *Inserções* sofreu um "óbvio e profundo impacto" com a leitura do *Esquema geral da Nova Objetividade*, lançado pelo inventor dos parangolés em 1967.[337] Publicado originalmente no catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira*, o texto vinha assinado como "depoimento", mas, na prática, tinha ares de *manifesto*. Oiticica diagnosticava ali o que chamava de "estado atual" da vanguarda.

A partir de seis itens, da superação da tradicional pintura de cavalete à necessidade de retomar o conceito de *anti-arte*, ele incitava o público à participação direta, fosse na manipulação de objetos, na experiência sensorial corporal ou na dimensão "semântica". O sujeito era chamado a estabelecer significados. "Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo", vaticinava o artista, "tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de 'criar' a sua obra".[338]

Espontaneamente, em entrevista, ao revisar seu período de formação, Cildo não chega a citar a leitura do *Esquema geral*, mas refere o impacto causado pela exposição em si, apresentada no MAM carioca dois anos antes do *Salão da bússola*. Afirma que a exposição representou, a seu ver, o "divisor de águas que estabeleceu uma nova agenda

[337] ALBERRO, A. *A media art*…, p. 148. Afirma Alberro que não apenas Cildo e seus colegas de geração no Brasil, mas jovens de todo o continente sul-americano teriam sido colhidos pelo ensaio de Oititica na época mesma de sua divulgação.

[338] OITICICA, H., *op. ct*, p. 84-98. O ensaio *Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira* evoca, em sua elaboração teórica, o conceito de "antropofagia cultural" formulado pelo poeta Oswald de Andrade na esteira do levante modernista e aponta como críticos de referência Ferreira Gullar, Frederico Morais, Mário Pedrosa e Mário Schemberg. Na sequência, o texto alinha nomes de pelo menos duas gerações de artistas que estariam empenhados em comunicar "pensamentos vivos": Pedro Geraldo Escosteguy, Waldemar Cordeiro, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Antônio Dias, Rubens Gerchamn, Carlos Vergara, entre eles. Ao final, em tom convocatório, Oiticica lança o "grito de alerta" da Nova Objetividade, que se tornaria sua frase mais repetida: "Da adversidade vivemos!". O manifesto alerta ainda que a Nova Objetividade, sendo um "estado de coisas", não era um movimento dogmático e esteticista como havia sido, por exemplo, o cubismo. Reconhecia, porém, a aproximação com o Dadá.

para a arte brasileira".[339] A coletiva tinha Oititica entre os organizadores e compreendia dois grandes módulos. O primeiro fazia uma retrospectiva da presença do objeto na arte brasileira, enfatizando a "vocação construtiva". O segundo era o das manifestações então recentes. Reunia nomes ligados aos movimentos concreto e neoconcreto, além de autores próximos à *nova figuração* e aos *novos realismos*.

Cildo, naquele momento, voltava de Brasília para se fixar no Rio. Tinha 19 anos. Para o que nos interessa aqui, é razoável supor que ele tenha se impressionado com as proposições de Lygia Clark. A artista compareceu na exposição *Nova Objetividade Brasileira* com as *Máscaras sensoriais*, os *Objetos relacionais* e a roupa *O eu e o tu*. Embora não envolvessem o uso de enunciados verbais, como os *Estudos*, essas peças genealogicamente precedem, se quisermos, os datiloscritos – não apenas em razão de seu endereçamento ao público, mas, sobretudo, pelo apelo fenomenológico.

Não por acaso, o texto que Cildo costuma mencionar quando revisa esse período é a *Teoria do não-objeto*, que Ferreira Gullar escreveu a partir do exame, justamente, de alguns trabalhos de Lygia. Pondera Cildo que Gullar cristalizou a tendência de "negação do objeto artístico", que, desde a virada do século, estava "mais ou menos circulando e se camuflava de diferentes maneiras".[340] Enfim, se, para o jovem artista das *Inserções*, o *Esquema geral* teve impacto "óbvio e profundo", como pretende Alberro, para o Cildo dos *Estudos*, a comoção maior, acredito, veio do texto que o poeta e crítico maranhense publicou no *Jornal do Brasil* de 19 de março de 1959.

Mais do que o próprio *Manifesto neoconcreto*, lançado apenas dois dias depois no *Suplemento dominical* do mesmo *Jornal do Brasil*[341], a *Teoria do não-objeto* ajudou a definir o perfil do neoconcretismo. Embora o crítico Ronaldo Brito, um dos principais historiógrafos do movimento, não valorize muito esse texto[342], Frederico Morais trata de

[339] MEIRELES, C., *op. cit* .
[340] *Ibidem.*
[341] O *Manifesto neoconcreto* era assinado por Ferreira Gullar, pelos artistas Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape e pelos poetas Reynaldo Jardim e Théon Spanúdis. Na mesma época em que saiu no *Jornal do Brasil*, foi publicado no catálogo da *1ª Exposição neoconcreta*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
[342] No artigo "As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro", publicado por ocasião da mostra *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*, no MAM do Rio, Ronaldo Brito oferece apenas uma menção algo indireta a esse texto, referindo que ele faria parte das "manobras anticoncretas" de Ferreira Gullar. No livro *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, que reproduz esse texto ao lado de outros do mesmo Brito, não há maiores alusões à *Teoria do não-objeto*. Ver BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

apontá-lo como "a base teórica" da produção do grupo.[343] O próprio Gullar, em uma revisão recente do ensaio de 1959, sintetiza bem o que pretendeu erguer ali:

> Esta teoria resultou de uma análise da arte moderna, notadamente do processo que ela experimenta a partir do surgimento da pintura não-figurativa, ou seja, quando se exclui da pintura a imagem dos objetos. Essa análise leva à compreensão de que, desde o momento em que a representação do objeto é eliminada da linguagem pictórica, o quadro se torna o objeto da pintura.[344]

O artigo estava organizado em quatro partes. Após um primeiro parágrafo, em que anunciava que o não-objeto não era um "objeto negativo" ou um "anti-objeto", mas um "objeto especial", que sintetizava experiências sensoriais e mentais, Gullar construía a tese de que a crise da representação pictórica, a partir da decisão dos impressionistas de sair à rua e apreender os objetos pela luz, teria se desdobrado, ao longo do tempo, nos neoconcretos. O percurso passava por Mondrian e Malevich, alcançava Duchamp, Kurt Schwitters e os construtivistas russos; por fim, chegava aos neoconcretistas brasileiros. Concluía Gullar que a pintura, liberada da intenção representativa, tendia a abandonar a superfície e se realizar no espaço, aproximando-se da escultura, enquanto essa, livre da figura, da massa e da base, já não se parecia em nada com o que até então tinha sido: "[...] a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum, afastando-se cada vez mais de suas origens. Tornam-se objetos especiais – não-objetos – para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade".[345]

Na sequência, o artigo adotava critérios fenomenológicos para definir o que seria a obra de arte de vanguarda: o não-objeto. Afirmava que o não-objeto era "transparente à percepção", no sentido em que "se franqueava a ela". O não-objeto se diferenciava do objeto comum porque o objeto comum, se o observador abstraísse nome e função, se tornava "absurdo" e "opaco". Em contrapartida, o não-objeto era "íntegro" e "franco". Para Gullar, o não-objeto não se confundia com o objeto, nem com a *representação do objeto*, pretendida pela arte tradicional. O não-objeto era uma *apresentação*.[346]

Em grande parte, a teoria de Gullar sustentava-se em premissas já consagradas da estética moderna – a crise da representação, o debate sobre a autonomia da forma, a

[343] MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*, 1816-1994. Rio de Janeiro: Top-books, 1995, p. 247.
[344] GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 45.
[345] *Ibidem*, p. 93.
[346] *Ibidem*, p. 95.

"morte da arte" anunciada pelas vanguardas históricas no início do século XX –, mas ele inovava ao propor no Brasil uma estética da ação e da participação em lugar de uma estética da pura contemplação da forma plástica.

Sua matriz mais óbvia estava no filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, em particular, em sua obra *Fenomenologia da percepção* (1945).[347] A noção de que o mundo não era constituído pela consciência do homem, mas anterior a ela, e que, portanto, precisaria ser reaprendido pela subjetividade humana, funcionava, de certa forma, como resposta ao rigor teórico da Gestalt e da semiótica, que haviam acompanhado a experiência concretista brasileira nos anos 1950. No clímax da *Teoria do não-objeto*, Gullar atava a obra de Lygia a Merleau-Ponty. Ao exigir a participação do espectador, o não-objeto se tornava fenomenológico: "[...] A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação".[348]

Arrisco supor que, através de Gullar, filtrado por ele, combinado a Lygia Clark e estimulado pelo imaginário utópico da época, o pensamento de Merleau-Ponty alcançou Cildo Meireles e foi parar no próprio nervo de seus imperativos.

4.7.1 Na espessura do mundo

Na abertura das sete conferências que proferiu na Rádio Nacional Francesa, em outubro de 1948, Merleau-Ponty oferece uma espécie de síntese de sua teoria. Adverte que o mundo será em grande medida ignorado por nós "[...] enquanto permanecermos numa postura prática ou utilitária".[349] Não se trata de rejeitar a ambição aparentemente neutra e afirmativa dos instrumentos que o homem criou para medir o tempo e o espaço: de forma bem resumida, digamos, o relógio (ou o calendário) e a régua (ou os mapas). Observa Eric Matthews que o filósofo francês não era de modo algum "hostil à ciência" e jamais desprezaria a ideia de "uma moldura objetiva de tempo e espaço". As molduras do

[347] O francês Maurice Merlau-Ponty (1908 – 1961) publicou em 1945 a sua *Fenomenologia da percepção*, livro no qual, a partir de uma crítica ao crescente intelectualismo das chamadas filosofias da consciência, propunha a recuperação de um projeto de reaprendizagem do mundo pela percepção.
[348] GULLAR, F., *op. cit*., p. 99.
[349] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948.* São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 1-2.

relógio e da régua, afinal, amparam não só a ciência, mas o nosso próprio deslocamento na vida cotidiana. [350]A questão é outra.

O que Merleau-Ponty parece questionar – ou ainda, o que Cildo Meireles parece questionar nos três *Estudos* do *Salão da bússola* – é a adoção dessas molduras objetivas como se elas fossem as melhores ou as únicas, como se a trena pudesse substituir a medição pelos ouvidos, ou como se o relógio tivesse sucesso no controle do tempo que o vento levaria para preencher um buraco.

Na *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty pondera que tempo e espaço – o mundo – não são invenções subjetivas do homem, não são irreais e nem puramente imaginários. Eles de fato existem à nossa revelia. Mas é a nossa percepção deles que lhes pode atribuir sentido. É a percepção do mundo, a experiência, o próprio corpo do homem, que mantém o espetáculo visível de estar no mundo "continuamente em vida". O corpo anima e alimenta interiormente esse espetáculo, "forma com ele um sistema".[351] Nessa perspectiva, é a arte do homem moderno que tem o mérito de nos fazer redescobrir o "mundo em que vivemos, mas que somos sempre tentados a esquecer".[352]

O *Estudo para espaço* e o *Estudo para tempo* nos convidam, pois, a reabilitar a percepção mais imediata do mundo, nos incitam a recuperar a sensibilidade que chamei no início de "esquecida" ou "extraviada". Sugere Merleau-Ponty que nenhum termo poderá alcançar qualquer significado se não se enraizar, antes, em um contato direto com o mundo, um contato que se faz por meio da experiência. Ora, essa experiência, mesmo a experiência mais concreta com o espaço e com o tempo (prestar atenção em um barulho e adivinhar a distância do barulho até nós; cavar um buraco, olhar para ele e esperar), tem de estar centrada em nós mesmos, tem de estar centrada no homem e em sua capacidade de apreender o mundo pelos sentidos. Diz o filósofo que não existe um *homem interior*: "[...] o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece".[353]

Estabeleço a distância com os olhos fechados, meço o espaço que existe entre, por exemplo, um latido do cachorro, que parece vir da rua de cima, e eu mesmo. Eu estou no mundo, o cachorro está no mundo. Se eu ouço o seu latido, traço uma linha entre eu e ele

[350] MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 123.
[351] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 273.
[352] *Idem*. *Conversas...*, p. 1-2.
[353] *Idem*. *Fenomenologia...*, p. 6.

– uma linha sonora, que seja, e, em seguida, uma linha imaginária. O cão está lá, em sua evidência perceptiva. Eu estou aqui. Entre nós, há o latido e a linha. Na outra situação, há o buraco e o vento, eu e o tempo de espera. Tudo se submete ao meu olhar e à minha paciência. Terei ganas de esperar o tempo necessário? Como queria Merleau-Ponty, "[...] pela experiência perceptiva, eu me afundo na espessura do mundo".[354]

Tanto os *Estudos* quanto o filósofo convidam a uma conexão visceral: que eu feche os olhos e delimite uma área, que cave um buraco e espere. A coisa toda fica talvez mais complexa no terceiro enunciado, aquele que une a dimensão espacial à temporal. O *Estudo para espaço/tempo* ordena 12 horas de jejum líquido até que se alcance a água gelada.

À sede, segue-se a experiência corporal de alívio. A sensação evoca aquela que, na literatura, Brás Cubas descreveu como "uma das maiores venturas da Terra". No caso do personagem machadiano, tratava-se de algo que ocorre no instante seguinte ao descalçar de botas apertadas:

> Uma vez aliviado, respirei à larga, e deitei-me a fio comprido, enquanto os pés, e todo eu atrás deles, entrávamos numa relativa bem-aventurança. Então considerei que as botas apertadas são uma das maiores venturas da Terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de os descalçar. Mortifica os pés, desgraçado, desmortifica-os depois, e aí tens a felicidade barata, ao sabor dos sapateiros e de Epicuro.[355]

O corpo, agora, mais do que nunca, é a medida da experiência no mundo. A linha que se desenha é aquela que risca a percepção da água: da jarra à boca, da boca, ao longo do esôfago, até atingir o estômago. O tempo, 12 horas, é tanto mais vivo porque é o da sede. Depois disso, é deitar-se a fio comprido e respirar à larga.

Evoquemos, enfim, as *Máscaras sensoriais* de Lygia Clark (**fig. 32**). O crítico Guy Brett tem uma descrição minuciosa para essas obras de 1967:

> [...] são máscaras largas de pano nas quais a artista costurou objetos ou materiais que cobrem olhos e ouvidos e, no lado avesso, abaixo do nariz, uma substância aromática. A combinação de sensações, de beleza sutil, é produzida por meios simples: por exemplo, o som de uma esfera sólida rolando num pequeno recipiente contra o ouvido, talos estreitos na altura dos olhos e uma erva

[354] *Ibidem*, p. 275.
[355] MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 21.

> aromática no nariz. Ou uma suave rede de musselina sobre os olhos, guizos em redes junto aos ouvidos e outro aroma para o olfato.[356]

O sabor, no caso das *Máscaras sensoriais*, e nisso elas talvez se afastem do *Estudo para espaço* (meça com os ouvidos) e do *Estudo para tempo* (cave, espere, fique parado olhando), é que elas envolvem simultaneamente – e tratam de embaralhar – diferentes sentidos. Nota Guy Brett que visão, audição, olfato (e tato, eu acrescentaria) se igualam em um conjunto plurissensorial.[357] O *Estudo para espaço/tempo* (faça jejum, depois beba água) é, por isso, o mais íntimo das máscaras. Procura igualar tato, gustação (a água tem gosto, inda mais vindo de uma jarra de alumínio), o sentido do alívio e o sentido sem nome de esperar a passagem das horas com a garganta seca. Tem a ver também com o único trecho da *Teoria do não-objeto* em que Ferreira Gullar cita textualmente o Merleau-Ponty da *Fenomenologia da percepção*: "Ninguém ignora que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos do homem, uma vez que o homem reage com uma totalidade e que, na 'simbólica geral do corpo' (M. Ponty), os sentidos se decifram uns aos outros".[358] Na proposição do pensador francês, a realidade aparece sempre como um campo de cruzamentos e entrelaçamentos, como uma floresta de sentidos.

Há em comum, entre *Máscaras* e *Espaços*, o apelo para suspender as molduras já naturalizadas pelo hábito e para, depois disso, se afundar na experiência sensitiva com o mundo. Ocorre que, em um caso e outro, há mais esta coincidência: o convite é para que se busque isso de uma forma simples, pela relação mais próxima com o entorno, por meio de um não-objeto, no caso de Clark, um não-objeto que apenas provoca sensações mais ou menos agradáveis no rosto de quem o experimenta; ou, no caso de Cildo, por meio de um convite para um gesto banal, sem eloquência, que depende de pouca coisa – a não ser de tempo e disponibilidade.

[356] BRETT, Guy. "Lygia Clark: seis células". In: BASBAUM, R. *Arte brasileira...*, p. 36.
[357] *Ibidem*, p. 36.
[358] GULLAR, F. *Experiência...*, p. 99.

4.7.2 Da possibilidade de nem cumprir

Há um ponto que afasta os *Estudos* tanto das máscaras de Lygia quanto da *Teoria do não-objeto*, e que tem a ver com o eixo principal do que pretendo apontar aqui: uma condição muito própria, embora não exclusiva, do uso de instruções.

Na última frase do seu ensaio de 1959, Ferreira Gullar profere isto: "Sem ele [o espectador atuante], a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize".[359] Ora, isso vale, sem dúvida, e muito claramente, para as *Máscaras sensoriais.* Para o que vou afirmar aqui, vale também, mas de outro jeito. Os três *Estudos* de Cildo Meireles podem muito bem existir *apenas* em potência. Eles podem prescindir do gesto humano e podem ser atualizados *apenas* pela imaginação.

A máscara é um objeto sem vida e desprovido de maior interesse até que seja, de fato, experimentado por alguém. É na experiência do outro – o espectador convertido em participador – que a obra, até então inconclusa, latente, em estado de espera, finalmente se realiza. Como anotou Ferreira Gullar na *Teoria do não-objeto*, "a mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra".[360] No trecho final do manifesto de 1959, o poeta explicita o que pode estar em jogo nesse processo, no qual o autor se torna menos autor e o espectador menos espectador.

Argumenta Gullar:

> A contemplação conduz à ação que conduz a uma nova contemplação. Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes – e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram; ele verteu nela o seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu fazer-se.[361]

No caso das *Máscaras sensoriais* de Lygia, há também isto: o sujeito que veste a máscara igualmente é olhado e, depois de viver a experiência, enxerga com outros olhos a experiência do outro. Não por acaso um trabalho da artista, daquele mesmo ano, chama-se

[359] *Ibidem*, p. 100.
[360] *Ibidem*, p. 99.
[361] *Ibidem*, p. 99.

O eu e o tu. Consiste em dois trajes unidos por uma espécie de elástico umbilical, que devem ser vestidos por um homem e uma mulher, para que, tateando zíperes e bolsos na roupa do outro, encontrem evocações metafóricas de seu próprio sexo.

No caso dos *Estudos* de Cildo, não há esse olhar. Não existe esse contemplar da experiência pelo outro. Não há nem sequer, necessariamente, notícia sobre a experiência do outro. Não há troca face a face entre artista e público.

A experiência que o datiloscrito sugere pode ser cumprida com efeito, ou pode ser tão somente imaginada, idealizada, adiada, e nem por isso se tornará nem mais nem menos interessante, nem mais nem menos viva em seu objetivo fenomenológico: levar seu leitor a reparar que, em razão de condicionamentos tolos e variados, de posturas pragmáticas e utilitárias, ele anda desatento, atordoado, apartado do próprio corpo, ou, como alerta Merleau-Ponty, "esquecido do mundo".

A potência da *palavra escrita* desdobra-se nesta outra: a de *apenas* imaginar. Em entrevista, Cildo comenta, com um aparente desinteresse, que ele mesmo não realizou mais do que uma vez aquilo que solicitavam os enunciados. Aliás, obteve apenas um único retorno concreto de alguém que lhe dissesse: "Cumpri, de fato, aquilo que os *Estudos* encomendavam". Em entrevista, o artista conta que um curador cubano queixou-se de ter passado mal depois do extenso jejum de líquidos quebrado com água gelada.[362]

Na breve nota sobre os *Estudos*, em sua tese sobre a arte de guerrilha, Artur Freitas havia anotado que, nos datiloscritos, a obra "perene e estável" era substituída por uma proposta "aberta e imprevisível".[363] Essa condição de abertura e imprevisibilidade, nas *Máscaras sensoriais*, liga-se àquilo que os não-objetos vão despertar em cada indivíduo que os experimentar. Nos *Estudos*, a condição – cara, aliás, a instruções como arte de maneira mais geral – inclui também esta: o leitor pode nem cumprir.

Nas *Investigações filosóficas*, Wittgenstein já previra que, por não entender bem, por não saber seguir o exemplo, ou apenas por não desejar, seria possível que aquele a quem nos dirigimos com uma ordem não nos atendesse. Anota o autor das *Investigações filosóficas*: "Às vezes as ordens não são cumpridas".[364]

[362] MEIRELES, Cildo, *op. cit.*
[363] FREITAS, A. , *op. cit*,. p. 61.
[364] WITTGENSTEIN, L., *Investigações...*, p. 150.

Em seu estudo sobre o modo verbal imperativo, R. M. Hare também contava com essa possibilidade do não-cumprimento dos comandos. O filósofo da moral, no capítulo em que discute se os comandos devem ou não ser considerados como forma de induzir ou persuadir uma pessoa, ele resume: "Os processos de dizer a alguém que faça alguma coisa e conseguir que ele faça são, logicamente, bem distintos um do outro".[365] Em seguida, lembra que aquele a quem nos endereçamos "[...] pode decidir descrer ou desobedecer-nos". Acrescenta que o fato desse comandado – como "agente racional" – não cumprir o que pedimos não significa, necessariamente, que fracassamos (ao menos, nessa perspectiva de uma teoria imperativa dos juízos morais).[366]

No caso dos *Estudos*, bastaria reconhecer que, ao instruir seu eventual leitor para que meça o espaço circundante pelos sons, o narrador – para ser bem sucedido – não precisa contar com o fato de que a instrução seja, de fato, cumprida. Embora tenha declarado que seu objetivo era que alguém pudesse verdadeiramente cumprir as três tarefas, e de maneira "mais simples, direta e barata", Cildo denota, na mesma entrevista, uma quase indiferença em saber se alguém cumpriu mesmo aquilo. O mais importante, no caso, é endereçar-se, enunciar, oferecer. A resposta fica subentendida.

Aqui cabem novas analogias.

Lawrence Weiner – parceiro de primeira hora de Joseph Kosuth, que estava ao seu lado nas exposições conceituais de Siegelaub e que seria renegado na última parte de "A arte depois da filosofia" – chegou a prever a desobediência do público. No outono norte-americano de 1968, redigiu uma declaração programática que, desde então, acompanha todos os seus enunciados verbais, como parte do próprio trabalho. Em itens, o texto proclama:

1. O artista pode construir a obra.

2. A obra pode ser fabricada.

3. A obra não tem de ser construída.

[365] HARE, R. M., *op. cit.*,p. 15.
[366] *Ibidem*,p. 17.

Na sequência, a declaração acrescenta: "Sendo cada um deles [dos itens acima] igual e consistente com a intenção do artista, a decisão quanto à condição pertence ao receptor por ocasião da recepção".[367]

Segundo o que propõe Weiner, a condição – que, no seu caso, como já referi no capítulo anterior, vinha não no modo imperativo, como na maioria das partituras do Fluxus, mas como uma ação no particípio passado – escapa ao controle do artista, e é o próprio artista que reconhece isso antes de qualquer um.

A obra, conforme a declaração de 1968, pode ser fabricada, mas não tem de sê-lo. A decisão sobre construir ou não pertence doravante ao espectador/leitor. Cabe a ele resolver se vai atender ou não o que lhe chega a partir de etiquetas coladas na parede: "Dois minutos de tinta spray aplicada diretamente sobre o chão, com uma lata comum de tinta aerosol" (*Afirmação 017*, 1968) ou "Um buraco no chão, de aproximadamente 30 cm x 30 cm x 30 cm. Um galão de tinta à base de água lançado dentro desse buraco" (*Declaração 010*, 1968).[368]

Yoko Ono, igualmente de forma paradoxal, previa que algumas de suas instruções não fossem cumpridas. Seguidamente, o que ela apresentava em suas partituras não era executável. Embora, pelo tom ordenatório e próprio dos imperativos, o enunciado viesse com uma predestinação de coisa a ser cumprida, o que ele solicitava só poderia ser realizado ao nível da imaginação. Na *Composição do Sol* (primavera de 1962), ela pede: "Olhe o Sol até que ele se torne quadrado".[369] Na *Composição da fita 1* (outono de 1963): "Grave o som de uma pedra envelhecendo".[370]

Ao revisar como, ainda bem jovem, na segunda metade dos anos 1950, chegou ao uso de instruções como arte, Yoko Ono recorda que, da noção de partitura musical, em que um compositor fornece instruções para que outra pessoa interprete sua obra, ela passou à ideia de partitura inacabada: o leitor não deveria mais simplesmente repetir o que a partitura lhe indicava, mas era convidado a, de alguma forma, segundo seus próprios critérios, fazer uma contribuição.[371] Essa contribuição, em que a pessoa tinha liberdade de

[367] WOOD, P. *Arte conceitual,*. p. 37.
[368] *Ibidem*, p. 37.
[369] Tradução de Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima. In: LIMA, A.P.F.C., *op.cit.*, p. 279.
[370] *Ibidem*, p. 284.
[371] OBRIST, Hans-Ulrich. *Entrevistas (Volume 1)*. Rio de Janeiro / Belo Horizonte: Cobogó / Inhotim, 2009, p. 36.

adicionar ou subtrair o que quer que fosse, baseava-se, segundo Yoko, em um princípio ainda anterior: a instrução pode ser seguida apenas no nível da imaginação.

Diz a artista:

> No âmbito da mente, podemos fazer coisas que não são possíveis no plano físico, o que também é muito interessante. Na sua cabeça, você pode combinar dois quadros – embora fisicamente isso seja impossível. Também é interessante que cada um tenha a sua própria maneira de fazer essa combinação. Você pode combinar duas coisas diferentes, de dimensões diferentes, tais como um quadro e uma escultura. A ideia de combinar um edifício e o vento... você pode anotar isso para mim? Pode resultar numa boa instrução.[372]

Referi antes que Harrison e Wood percebiam uma dimensão "contemplativa" nos particípios de Weiner. Mesmo que o objeto descrito no particípio fosse apenas imaginário (dois minutos de tinta spray aplicada no chão, ou um buraco preenchido com água), ele corresponderia, ainda assim, a um "objeto de contemplação".[373] Mesmo que o objeto não pudesse – *sensatamente*, como sublinham os ensaístas – ser pensado como uma forma de pintura ou escultura, ele evocaria um estado contemplativo:

> No caso de Weiner, as declarações servem para descrever certas circunstâncias materiais. Estas podem ser deixadas como possibilidades não realizadas numa forma específica, abertas a uma gama de interpretações que vão do literal ao metafórico, ou ser realizadas numa forma específica, servindo então de exemplificação da declaração.[374]

Em alguma medida, essa dimensão contemplativa dos particípios de Weiner também estaria presente nas proposições impraticáveis de Yoko ou nos três *Estudos* de Cildo. Embora aludam a ações bastante específicas – como medir o espaço pelos sons, cavar um buraco na areia, ou fazer um jejum de água –, os imperativos do *Salão da bússola* igualmente podem, ou não, ser atendidos. Não sendo, ainda se abrem a uma gama de interpretações que vão, também nesse caso, do literal (imaginar que mediu, imaginar que cavou, imaginar que se absteve de líquidos) ao metafórico. Nesse último caso, o leitor poderia, por exemplo, imaginar todos esses convites como convites ao ambíguo, ao vazio ou ao absurdo. Voltemos a Wittgenstein: em se tratando de ordens, em se tratando da

[372] *Ibidem*, p. 41.
[373] WOOD, Paul. HARRISON, Charles. "Modernidade e modernismo reconsiderados". In: WOOD, P. (et alii). *Modernidade...*, p. 204.
[374] *Ibidem*, p. 204.

linguagem, *acreditar* seguir uma regra (e, por extensão, acreditar seguir uma instrução) não é o mesmo que seguir a regra (ou instrução). Há sempre a possibilidade da transgressão.[375] Resume o filósofo: "A língua é um labirinto de caminhos. Você vem de um lado, e se sente por dentro, você vem de outro lado para o mesmo lugar, e já não se sente mais por dentro".[376]

Haveria, nesse impasse, mais alguns paradoxos a evocar. Certos artistas, ao propor instruções como arte, elaboram proposições que – para além da possibilidade de nem cumprir, presentes em Weiner e Cildo – trazem em si, explicitado, o convite ao nem fazer, ou, pelo menos, o convite a um "tanto faz": faça ou não faça. O artista dinamarquês Eric Andersen, integrante do Fluxus, propõe em seu *Opus 13* (1961): "Faça ou não faça algo universalmente".[377] Na publicação *pf (por fazer)*, a jovem artista Adriana Barreto anuncia em letras bem miúdas, muito discretas, na porção inferior do bloco de anotações, sob o título de *Pausa na sombra*: "Eu não vou fazer nada e nem você precisa fazer".[378]

Depois de anunciar que às vezes as ordens não são cumpridas, Wittgenstein sublinha que, se isso acontecesse sempre, todas as vezes, alguma coisa iria se alterar na própria razão de ser das ordens e em sua definição: "Às vezes as ordens não são cumpridas. Como seria, porém, se as ordens *nunca* fossem cumpridas? O conceito 'ordem' teria perdido a sua finalidade".[379]

Adiante, retomarei esse tema, que se liga àquele outro da condição de abertura e imprevisibilidade das instruções como arte. Por ora, examinemos como os *Estudos* de 1969, do auge da arte conceitual, alcançaram o século XXI.

4.8 Da reinscrição dos *Estudos* no campo da arte

Não há como determinar de forma precisa as razões pelas quais uma obra de arte conquista – ou perde – a institucionalização do consenso. Os discursos que determinam seu estatuto no espaço social seguem caminhos às vezes tortos, nos quais nos deparamos, inclusive, com os efeitos do acaso e da arbitrariedade. Obras e artistas que

[375] WITTGENSTEIN, L. *Investigações...*, p. 114.
[376] *Ibidem*, p. 114.
[377] Tradução de Ana Paula Felicissimo de Camargo Lima. In: LIMA, A.P.F.C., *op.cit.*, p. 269.
[378] MELIM, R., *op. cit*., sem numeração de página.
[379] *Ibidem*, p. 150.

em algum momento gozaram de notável reconhecimento podem, de uma geração para outra, ser submetidos a um eclipse total. Em um texto voltado à formação de jovens estudantes, Jorge Coli sintetiza bem essa complexa questão, arrolando uma série de exemplos pinçados da própria História da Arte no Ocidente:

> [...] sabemos que o passado que foi tão severo com os impressionistas mostrou-se profundamente generoso com pintores como Meissonier, Gervex, Puvis de Chavannes, Chaplin ou Alma Tademma. A morte de Meissonier, por exemplo, causou luto nacional na França. Com o tempo, no entanto, a avaliação crítica inverteu-se e esses pintores, que se opunham aos impressionistas como técnica e assunto, deixaram de ser exaltados. A condenação da posteridade chegou a tal ponto que se tornou difícil ver um quadro deles em museus. Estes, quando possuíam algum, escondiam-no envergonhados nas reservas. Durante muito tempo, essa pintura foi considerada como o próprio exemplo da não arte, como alguma coisa artisticamente irrecuperável. Ora, há questão de dez ou quinze anos, começou a sua reabilitação triunfal. Hoje descobrimos nela uma técnica admirável, um imaginário surpreendentemente rico, por vezes um erotismo extravagante e desmedido. E inversamente, começam a despontar análises restritivas a Renoir e a Manet.[380]

Essa breve digressão teórica introduz o tema do desaparecimento e do posterior retorno dos *Estudos* do *Salão da bússola*. Ocorre que, logo após a premiação e à boa repercussão na imprensa, em fins de 1969, eles acabaram relegados a uma condição secundária – tanto em termos de sua exibição pública, quanto em sua presença nos discursos críticos e históricos. A década que então se iniciava coincidiu, no Brasil, com um maior recrudescimento do autoritarismo e alcançou a chamada *abertura política*, culminando com a revogação do AI-5, a sanção da Lei da Anistia e o restabelecimento do pluripartidarismo.

Sobre esse período no campo da arte nacional, Otília Arantes nota que sua maior marca seria justamente uma progressiva fragmentação, sem que se pudesse apontar uma tendência dominante ou norteadora. Se havia uma tônica inicial, essa era, segundo a autora, a do irracionalismo, que se associava à impossibilidade, em razão da censura, de gerar acontecimentos públicos. Na interpretação da filósofa, a arte retraiu-se em sua relação com o público em um sentido mais amplo, "[...] fechando-se no mais das vezes em rituais restritos, para iniciados".[381]

[380] COLI, J. *O que é arte*., p. 20-21.
[381] ARANTES, Otília. "Depois das vanguardas". *Arte em revista*. Centro de Estudos de Arte Contemporânea, São Paulo, nº 7, p. 14, agosto de 1983.

Nesse contexto, entre tantas linhas de força, bem diversas na comparação entre si, teriam despontado, conforme a mesma autora, as bandeiras da experimentação, do anarquismo e do individualismo. Nisso se afirmou, como já vimos, aquilo que foi chamado em um primeiro momento de *arte de guerrilha* e que apareceu, em narrativas posteriores, como *conceitualismo político*. Obras emblemáticas, ali, como também já se apontou, seriam as *Inserções em circuitos ideológicos*. O caráter quase imaterial dos *Estudos*, seu apelo fenomenológico, seu gosto pela palavra foram perdendo interesse e, nesse movimento, não despertaram maior atenção quando das revisões críticas sobre o período.

A década seguinte, a dos anos que Eric Hobsbawn chamou de "traumáticos", em razão da ascensão do ideário neoliberal, não colabora para a recuperação de trabalhos feito aqueles. Ainda que, em uma revisão recente, Isabelle Graw aponte que a pintura neoexpressiva ou selvagem dos 80 tivesse conexões com a arte conceitual,[382] há naquele período um inegável arrefecimento de interesse pelos diferentes conceitualismos. Nisso, os *Estudos* – como de resto, o gosto pelas instruções, como já observamos no capítulo primeiro – mantiveram-se à sombra. E, no entanto, há um momento de retorno.

Em 2000, em entrevista a Hans-Ulrich Obrist, Cildo Meireles menciona aqueles trabalhos. Refere que eram instruções, aproxima-os, nesse sentido, das *Inserções* e dos *Cantos*, e não deixa de evocar o conteúdo que enunciavam – em vez de "12 horas de jejum", fala em "24". Sublinha que, até então, os exibira "apenas uma vez", justamente aquela, no final de 1969, no MAM carioca.

Em julho do ano seguinte, ao ser convidado pelo mesmo curador para participar de *Do it*, o projeto que reúne instruções de artistas, os dois trataram de reeditar os *Estudos*. Recorda Cildo que ele e Obrist estavam em Paris para a abertura da exposição *De l'adversité nous vivons.*[383] Não sem dificuldade, o suíço conseguiu providenciar uma máquina de escrever, tornada obsoleta naquele intervalo de 32 anos; e o brasileiro, então, reproduziu – de memória – os três comandos.

[382] GRAW, I., *op. ct*.
[383] Realizada no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, na capital francesa, com curadoria de Carlos Basualdo, a exposição examinava a arte latino-americana dos anos 60 e seus desdobramentos no momento contemporâneo. Tinha a obra e o pensamento de Hélio Oiticica como ponto de referência e incluía Cildo Meireles entre os participantes.

Dali, os datiloscritos seguiram para a exposição itinerante *Do it*, que estreou em novembro de 2001, no Museo de Arte Carrillo Gil, na cidade do México; ganharam pela mesma época uma versão, em inglês, no website oficial do projeto; reapareceram, em nova composição datilográfica, na individual *Babel* (2006),[384] com curadoria de Moacir dos Anjos; estiveram, ao lado de outras 12 peças do artista, no *Encuentro Nacional de Medellín* (2007), na Colômbia, com curadoria de Ana Paula Cohen; e alcançaram a exposição *Desenho das ideias* (2009), uma das sete que compunham a 7ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, com curadoria de Victoria Noorthoorn.

Tomemos essa versão da Bienal para a comparação com os originais do *Salão da bússola*. Por gosto ou por descuido, porque não lembrava mais, porque achou que não faria diferença, Cildo alterou não só a formatação, mas os enunciados em si. Eles ainda aparecem datilografados no sentido longitudinal da folha, bem no meio, alinhados pela esquerda, mas no *Estudo para espaço/tempo*, por exemplo, não existe mais a tentativa de alinhar os versos também pela direita, com as palavras que se quebravam (**fig. 35**). Na versão mais recente, Cildo obedece à separação silábica culta, quando necessário, e também atende a regras de pontuação e acentuação. No canto inferior direito, assina ainda "Cildo Meireles, 1969". Onde antes anotara "Prova de artista", escreve "Cópia 2009".

O *Estudo para espaço*, que era apresentado como o primeiro da série, surge como segundo (**fig. 34**). O *Estudo para tempo*, que era o segundo, vem como primeiro (**fig. 33**). No texto em si, maiores mudanças: o *Estudo para espaço/tempo*, que era o mais longo, com as especificações dos ingredientes e, depois, com o enunciado da ação a ser realizada, é, na versão 2009, o mais curto dos três. Resume-se a isto: "Depois de 12 horas em jejum, beber meio litro de água fria em uma jarra de prata". Sumiu a panela grande que poderia ser de alumínio. A instrução sobre espaço, que sugeria "cidade ou campo", propõe "num lugar qualquer" e explicita o que a primeira versão apenas vagamente sugeria: o leitor deve medir com os ouvidos, deve "estabelecer uma área delimitada pelos sons". Além dessas alterações, talvez a mudança mais radical nos três enunciados seja o modo verbal empregado: não mais o imperativo, mas o infinitivo. Adiante, observaremos com vagar esses câmbios.

Antes, gostaria de considerar um paradoxo que acompanha essas reedições.

[384] *Babel* foi apresentada na estação Pinacoteca, em São Paulo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu do Vale, em Vila Velha, no Espírito Santo.

Por um lado, poderíamos pensar que se trata de uma nova obra. Ao alterar de modo tão radical os originais, Cildo, em alguma medida, os teria desfigurado. Mesmo que inconsciente, o gesto é similar àquele que produz os *pentimentos*, caros aos pintores que, obstinados, voltam às telas que já tinham como prontas, por vezes já assinadas, e retrabalham as imagens até a total reinvenção. É comparável também ao propósito de romancistas que, em vez de renegar ou esconder seus textos mais verdes, procuram reescrevê-los. Confio a digressão, de novo, a Jorge Coli:

> Quantos escritores e poetas, na velhice, reviram e reescreveram suas obras de juventude, modificando-as segundo uma concepção tardia, que eles acreditavam melhor, decretando-as como definitivas? Quantos compositores? Stravinski, nesse aspecto, é um exemplo clássico. Na verdade, dessas modificações resultam duas obras diversas, a mais antiga e a mais nova, que incorporam modos diversos da criação segundo os diferentes momentos.[385]

Por outro lado, seria preciso levar em conta que, na percepção de Cildo, eis aí uma conquista. Foi a geração dele uma das que mais se empenhou em construir e difundir a noção – de caráter utópico, iconoclasta, rebelde, messiânico, enraizado em Duchamp – de que a obra de arte poderia ser refeita inúmeras vezes. Ela, a obra, abriria mão de sua condição de unicidade. Não seria mais uma peça inimitável, infalsificável, irreprodutível, como haviam sido, por exemplo, as pinturas expressionistas abstratas. O projeto, não custa recordar, guardava referência no texto, escrito em 1936 e bastante popular nos anos 60, em que Walter Benjamin previa, sob a forma de um paradoxo e não sem alguma nostalgia, a destruição da aura que acompanha a obra de arte:

> Na medida em que ela [a reprodutibilidade técnica] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.[386]

O próprio Cildo observa que muitas vezes procurou incutir, na configuração mesma de seus trabalhos, uma recusa ao que seria a fetichização dos trabalhos como objetos artísticos. Nessa lógica, teríamos precisamente os três *Estudos* de 1969, na

---

[385] COLI, J. "A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin". In: _____. *O corpo da...*, p. 283.

[386] BENJAMIN. Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão)". In: _____. *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 168-169.

medida em que seus enunciados aludem a situações que, segundo o ideário da época, poderiam ser ativadas (ou *apenas* imaginadas, como vimos há pouco) por qualquer um, em qualquer lugar, a qualquer hora.

> A maior parte de minhas obras pode ser reconstruída; não têm de ser únicas. Essa discussão era muito comum no Brasil no final dos anos 60. A preocupação era como fazer obras libertas do autor, da pincelada, da corporeidade que legitima o original. Noutras palavras, estávamos mais interessados em produzir obras que pudessem ser *reproduzidas* e *refeitas* [...][387]

Há algo importante a se recuperar na citação de Coli sobre a reinscrição de uma obra no campo da arte, e talvez nem faça diferença se a obra refeita seria ou não uma nova obra. A questão que me interessa é outra: a noção de que, ao se reinserir no campo, os objetos da arte, como observou o pesquisador, "[...] incorporam modos diversos de criação, segundo os diferentes momentos". Ou seja, quando voltam em 2001, os três *Estudos* não mudaram apenas na aparência.

Daí o anacronismo dialético, à moda de Carl Einstein, tal qual ele é retomado por Didi-Huberman: depois de perguntar sobre as condições em que se engendraram os *Estudos* e registrar sua agonia, seu ocultamento, seria o caso de tentar apontar o que se mantém, o que se perde e o que se modifica em seu modo de ser.

Nesse percurso, pode ser útil atar o que se percebe de similitudes e diferenças em sentido estrito e o que terá mudado em uma mirada mais ampla – reparando na distância temporal que liga o final dos anos 60, época da primeira aparição dos *Estudos*, aos anos 2000, quando de seu ressurgimento.

Uma das primeiras observações a se fazer é que, hoje, eles se parecem menos com "gravuras" – condição que, já vimos, estava em sua própria gênese. Cildo os havia concebido como "gravuras" porque essa era uma das categorias disponíveis no *Salão da bússola*, e pretendia, com isso, exercitar uma ironia, uma provocação. Referi que, em sua versão mais recente, os enunciados perderam a métrica que fazia deles um retângulo quase perfeito no centro da página, e assumiram, na redação, as normas da Língua Portuguesa culta.[388] Além disso, são identificados como "desenhos datilográficos" no

[387] Entrevista a Gerardo Mosquera. In: HERKENHOFF, P., *op. cit*, p. 20.
[388] Malgrado o artista tenha deixado escapar um "quizer" (sic) no texto do *Estudo para tempo*, versão 2009.

catálogo da exposição *Babel*.[389] Embora o artista tenha mantido, e não sem dificuldade, o recurso à máquina de escrever, parece ter privilegiado o texto em si, agora mais claro, mais direto. Comparemos. A versão de 1969 do *Estudo para espaço/tempo*:[390]

> estudo para duração-area,por meio de agua gelada,jejum, panela grande de aluminio ou prata,mantenha jejum total de agua por doze horas.depois desse tempo tome meio litro de agua e despeje-o numa panela grande de alum inio ou pratas e beba então a agua contida na panela,lentamente

A versão 2009 do mesmo trabalho:[391]

> Depois de 12 horas em jejum, beber ½ litro de água fria numa jarra de prata.

Suponho que agora os *Estudos* são um pouco mais palavra e menos imagem de uma palavra. Se, em 1969, a palavra tinha neles apenas uma configuração muito vaga como "imagem de uma palavra" e "objeto material", conforme considerei a partir das formulações de Danto, a palavra parece ainda mais "uma palavra *tout court*" e "um veículo de sentido" na versão da Bienal do Mercosul.

A diferença é bastante sutil, mas talvez fique tanto mais evidente se levarmos em conta a publicação dos *Estudos*, em inglês, na versão eletrônica do projeto *Do it*.[392] Nesse formato, as instruções já estão desprendidas da condição de datiloscritos, e ainda mais da de "gravura". Reproduzidas em uma escrita impessoal, idêntica a de tantos

[389] Há, suponho, uma ironia algo involuntária neste catálogo. As imagens dos *Estudos* reproduzidas nele são as dos datiloscritos originais, os de 1969; enquanto, na mostra em si, conforme conferi pessoalmente na Estação Pinacoteca, em São Paulo, estavam em exibição as versões mais recentes, de 2006, com o uso da língua padrão e os textos no infinitivo. Ver ANJOS, Moacir dos. *Babel.* Rio de Janeiro / São Paulo: ARTVIVA Editora / Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p. 23-25

[390] Obviamente, talvez seja importante esclarecer que se trata aqui de reproduções aproximadas daquilo que consta nos datiloscritos em si.

[391] Na versão 2009, o "12" de "12 horas" está escrito à mão.

[392] Os *Estudos* foram publicados ali em 2001. Ainda constavam na primeira vez em que acessei o site, em fevereiro de 2009. No mesmo ano, porém, foram retirados. Conforme conversa com Cildo Meireles, em 16 de outubro de 2009, ele não sabe apontar a razão, supôs que isso possa se relacionar ao fato de um curador cubano ter passado mal ao fazer o jejum líquido de 24 horas. Naquela versão do enunciado, constava um dia inteiro, e não apenas 12 horas, como nas outras. Malgrado minhas insistentes tentativas de contato com os administradores do site e-flux, não foi possível determinar com precisão os motivos da retirada dos *Estudos*.

outros enunciados presentes no site, as proposições de Cildo são, agora, antes de tudo, o que Danto chamou de "veículos de sentido" e "palavra *tout court*".

Cabe reiterar que as razões de permanência de aspectos do passado no presente se devem tanto a circunstâncias daquele tempo mais remoto (no caso, a virada dos anos 60 para os 70), quanto ao significado que atribuímos a eles agora (anos 2000), a partir de questões que nos são caras, justamente, no momento mais atual. Observemos isso em um nível mais macro, que não é apenas o da reinstauração formal dos três *Estudos* a partir do projeto *Do it*. Trata-se do nível que considera os desdobramentos da arte conceitual (anos 60 e 70) na contemporaneidade. Perguntemos: o que, no interesse atual pelas instruções como arte, pode ser pensado, de uma só feita, como *continuum* e como eterna mudança em relação a seu uso quatro décadas atrás?

Nesse percurso, Paul Wood pode ser um interlocutor estimulante. Ao apontar o que seria o "legado" da arte conceitual, o pesquisador britânico destaca que "[...] várias técnicas e estratégias associadas à arte conceitual difundiram-se, penetrando todo o âmbito da arte contemporânea". Uma delas diria respeito justamente ao uso da palavra, que Wood exemplifica pela obra de Jenny Holzer e que poderíamos evocar pelos três *Estudos*. Adiante, em sua argumentação, ele pondera que a noção de ideia como arte, mais do que a manualidade, "[...] tornou-se a moeda corrente da arte contemporânea internacional".[393] Dessa vez, ele cita como exemplo o trabalho de Damien Hirst, ao lado do qual poderíamos postar os *Estudos*, em razão de sua imaterialidade como objeto, ainda maior hoje do que em 1969.

Wood não deixa de apontar que a relação da arte mais recente com o contexto institucional é "[...] muito mais firme e estável do que havia ocorrido com a arte conceitual quando surgiu".[394] Aqui, caberia ressaltar as circunstâncias de retorno dos enunciados de 1969: em um projeto de grande visibilidade internacional, com o curador mais cobiçado do presente, Hans-Ulrich Obrist, festejado por revistas especializadas; na prestigiosa Estação Pinacoteca; em uma importante Bienal latino-americana.

Malgrado eventuais resistências e protestos, em geral de índole conservadora, as obras de arte contemporânea que guardam referências em procedimentos e estratégias dos diferentes conceitualismos dos anos 60 e 70 já despontam sob o espírito de uma

[393] WOOD, P. *Arte conceitual*, p. 74.
[394] *Ibidem*, p. 74-75.

ampla assimilação e reconhecimento. Aquele cidadão que frequenta museus e bienais, parente daquele que Pierre Bourdieu identificou como "homem culto" ou "esteta de boa vontade", já sabe que "[...] uma realidade, qualquer que ela seja, uma corda, uma pedra, um mendigo esfarrapado, pode ser objeto de uma de arte".[395] Talvez, mais do que isso: o esteta contemporâneo de boa vontade já sabe que corda, pedra e mendigo podem ser, eles próprios, não apenas o tema de uma obra de arte, mas a obra mesma. Da mesma forma, uma mera instrução. Nesse sentido, os *Estudos*, que, em 1969, no *Salão da bússola*, já eram bem aceitos e comemorados, não inspiram, hoje, maior estranhamento.

Há um ponto nevrálgico, porém, na tese de Wood, precisamente naquilo que ele considera "a força maior da arte conceitual". Observa o historiador da arte que, nos anos 60 e 70, "[...] alguns artistas tomaram a si a responsabilidade de verificar o que era exatamente a arte e que papel desempenhava na arte moderna". Esclarece o autor que essa "prática crítica" não teria nada a ver com o ecletismo que, na interpretação dele, é o "[...] traço mais visível da arte na virada para o século XXI". O sentido em que ela foi "[...] um modo de ação guerrilheira contra os poderes estabelecidos, manifestos na forma de um modernismo institucionalizado, tanto no âmbito do mercado quanto da universidades" foi o de um "[...] um espírito de ceticismo e ironia".[396]

Wood não detalha, mas a noção de ceticismo e ironia que ele evoca aqui não parece muito diversa daquela já sugerida neste trabalho: algo que duvida de si mesmo e do meio em que se insere; ambíguo, não almeja um sentido claro e definitivo.[397]

Nessa lógica, e pensando nisso como "ação guerrilheira", tal qual propõe Wood, seria preciso reconhecer uma dimensão guerrilheira – *política*, portanto – em um artista como Kosuth, mestre da ironia e do ceticismo, autor de obras que parecem zombar de si mesmas e das nossas eventuais certezas. Essa dimensão estaria presente nos *Estudos* de Cildo Meireles? Bem, talvez ela estivesse um pouco mais evidente na versão de 1969, quando o trabalho ainda se apresentava como "gravura" em um concurso de belas artes. Hoje, menos. Permanece ainda o jogo do título, a ambição de ser um *Estudo para...* Há também, com sorte, uma vaga dimensão cética no fato de a proposição fenomenológica vir na forma de uma instrução – algo não feito, sempre por fazer, em sua condição de imprevisibilidade e abertura, como já se notou. Há talvez uma ironia no anacronismo da

[395] BOURDIEU, P., *op. cit.*, p. 297.
[396] WOOD, P. *Arte conceitual*, p. 75.
[397] DUARTE, L. P., *op. cit.*, p. 18.

volta, quando os trabalhos reaparecem, deixando obscuras certas questões e mantendo à tona algumas outras. A ironia de ser ou não ser gravura, que estava na própria matriz do trabalho, talvez não tenha se perdido de todo: permanece como memória.

4.9 Outra dimensão política

Há um último ponto que eu gostaria de enfatizar e que diz respeito à dimensão política que acompanharia os *Estudos* em particular e, talvez, grande partes das instruções como arte. O interlocutor nessa empreitada será o filósofo Jacques Rancière, já evocado em capítulos precedentes. Para alcançar esse ponto, partirei de uma das mudanças formais já referidas e que apareceram na reedição dos datiloscritos de Cildo nos anos 2000.

Os convites à experimentação de natureza fenomenológica que eram feitos no modo verbal imperativo (*escolha, faça na areia um buraco, concentre-se*), agora estão no infinitivo (*cavar, sentar-se, esperar*). O modo verbal que, tanto no cotidiano, quanto na linguagem moral, é o mais comum quando se trata de instruir o outro, dá lugar à forma como o verbo se apresenta, ao "nome" mesmo, do verbo, sem conjugação: *parar*, *concentrar-se*, *estabelecer.*

Pesquisa da Universidade de São Paulo sobre as variações de uso do imperativo no Português Brasileiro – as quais, em geral, tendem ora para a forma verbal indicativa (*para, estabelece*), ora para a forma subjuntiva (*pare, estabeleça*) – sinaliza que essa terceira opção pela forma infinitiva (*parar, estabelecer*) é "bastante utilizada atualmente em diretivas instrucionais".[398]

Especialistas costumam entender que essa escolha, no emprego mais comum do idioma, procura atenuar a *gravidade* própria do imperativo. Seria uma alternativa àquilo que o gramático Enéas Martins de Barros identifica como a "rudeza" e a "severidade" características do modo verbal dos comandos.[399] Na troca, o tom de *ordem* se ameniza, se dissimula, embora permaneça a noção de que há algo por ser realizado.

[398] LIMA-HERNANDES, M. C., RODRIGUES, A.C.S., SPAZIANI, L., *op. cit.*, p. 112.
[399] BARROS, E. M., *op. cit.*, p. 153.

Em entrevista, o próprio Cildo confirma essa disposição: "Acho o infinitivo mais elegante, justamente por ser menos impositivo. [...] O infinitivo é mais doce, mais vago talvez. Quando você delimita, quando você restringe muito, acaba limitando a percepção de quem está lá".[400]

Ao empreender uma comparação entre a forma indicativa (*te concentra*) e a forma subjuntiva (*concentre-se*) do modo imperativo, o gramático Carlos Alberto Faraco confirma que a segunda (justamente a que Cildo havia escolhido quando da elaboração da primeira versão dos *Estudos*) é mais "marcada" do que a primeira. Ela evidencia um "maior grau de formalidade". Segundo o pesquisador, a opção pela forma subjuntiva sugere uma assimetria maior na relação entre os falantes. A primeira (*te concentra*) seria mais informal, mas, ao mesmo tempo, mais "impositiva" e mais "enérgica".[401] Daí se depreende que, de fato, Cildo logra algo menos formal e menos assimétrico em sua escolha contemporânea pelo verbo no infinitivo (*concentrar-se*). Por extensão, também parece menos impositivo e menos enérgico.

A vontade manifesta pelo artista – a de não limitar a percepção do leitor, seu esforço para parecer mais elegante, mais doce, talvez mais vago, ainda que esteja endereçando instruções para que alguém faça alguma coisa – pode se atar à anunciada possibilidade de o outro, se quiser, nem mesmo cumprir o que os enunciados sugerem, sobre a qual nos deparamos no subcapítulo anterior. A conexão deve parecer tão mais interessante se examinada à luz da tese de Rancière sobre *a emancipação do espectador*.

Conhecido, sobretudo, pelo conceito de *partilha do sensível*, aquele que culmina em uma espécie de elogio do "encontro discordante" das diferentes percepções de cada um, Rancière propõe, em sua utopia da emancipação, o que seria uma tomada de poder por parte do espectador. Esse gesto – político, mas não panfletário – corresponderia a uma afirmação da capacidade do público de ver o que vê e arriscar, cada sujeito, sua própria interpretação, "[...] observando, comparando uma coisa com a outra, um signo com um fato, um signo com outro signo, e repetindo as experiências que ele encontrou primeiramente ao acaso".[402]

---

[400] MEIRELES, C., *op. cit*.
[401] FARACO, Carlos Alberto. Considerações sobre a sentença imperativa no Português do Brasil. *D.E.L.T.A.*, São Paulo, vl 2, nº 1, p. 1-15, 1986.
[402] RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago / Cumio, 2010, p. 16.

O filósofo francês elaborou essa tese a partir de uma anterior, na qual discute a possibilidade de um professor tratar os alunos com igualdade, sem a pretensão de um mero repasse de conhecimento, mas, antes de tudo, procurando inspirar os alunos a dizer o que vêem e o que pensam sobre o que viram, verificando, comparando e levando em conta o que já sabiam.[403] A essa proposta, Rancière combina uma crítica às ideias de consumidor egoísta e espetáculo fundado sobre a passividade da platéia (lembrando que, em seu discurso, o autor emprega nomenclaturas do universo do teatro, tais como espectador, plateia, palco, embora ele se refira à criação artística como um todo).[404] Defende ainda que, no caminho para a emancipação, o espectador precisa ser confrontando com "[...] um espetáculo estranho, inusual, um enigma do qual ele deve buscar o sentido".[405] Algo como – por que não? – o *Estudo para espaço/tempo*: "Depois de 12 horas em jejum, beber 1/2 litro de água fria em uma jarra de prata".

Ainda segundo o pensador francês, no momento seguinte ao do estranhamento, em busca de sua emancipação, o espectador "[...] deve ser forçado a intercambiar a posição de observador passivo pela de investigador ou experimentador científico que observa fenômenos e procura suas causas".[406] A proposição parece condizente com o que enuncia o *Estudo para tempo*: "Numa praia ou num deserto, cavar um buraco (do tamanho que quiser) na areia, sentar-se e esperar, em silêncio, até que o vento o preencha novamente".

Por outro lado, pondera Rancière, o espectador "[...] deve abster-se do papel de mero observador que examina com toda tranquilidade o espetáculo que lhe propõem" e, mais do que isso, "[...] deve ser arrancado de seu domínio ilusório".[407] Era o *Estudo para espaço* que convocava: "Num lugar qualquer, fechar os olhos e estabelecer uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar".

Seria preciso esclarecer que, ao defender que o espectador se abstenha do papel de "mero observador que permanece parado e impassível", Rancière não está fazendo um chamamento na linha precisa daquele que Ferreira Gullar buscou em Merleau-Ponty

[403] Trata-se da história de Joseph Jacotot, que, no século XIX, se propôs a ensinar a língua francesa a um grupo de jovens operários holandeses, sendo que ele próprio não conhecia o idioma. Rancière teoriza sobre o episódio em RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante – Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
[404] Originalmente, a teoria do espectador emancipado foi apresentada em 2004 a estudantes de teatro, em uma escola de artes cênicas de Frankfurt, na Alemanha.
[405] RANCIÉRE, J. *O espectador...*, p. 11.
[406] *Ibidem*, p.11-12.
[407] *Ibidem*, p. 12.

e que, na minha dedução, teria motivado Cildo. Diferentemente da ideia derradeira da *Teoria do não-objeto* – a de que, sem o espectador atuante, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto –, Rancière alega que a condição de leitor emancipado "[...] não é uma condição passiva que teríamos de transformar em atividade".[408]

Afirma o pensador que a emancipação do espectador, tal qual ele a imagina, parte de um princípio de igualdade, segundo o qual deve ser dispensada a oposição entre, por exemplo, "olhar" e "agir". Adverte Rancière que *olhar* também pode ser uma forma de *agir*. Interpretar o mundo, para ele, já é uma forma de reconfigurá-lo:

> O espectador também atua, como o aluno ou como o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que já viu em outros cenários, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a a sua maneira, subtraindo-lhe, por exemplo, a energia vital que ela deveria transmitir, para fazer dela pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou.[409]

À sua maneira, o próprio Cildo sublinha a importância ética e política da posição do espectador, apontando para as relações que podem se estabelecer entre autor, obra e público:

> Quando você está fazendo um trabalho, você faz porque quer ou pretende falar alguma coisa sobre aquele assunto para alguém. Agora é claro que a pessoa receberá aquilo, se relacionará com aquilo, de acordo com a sua sensibilidade. E, portanto, ela poderá ir além do que qualquer artista tenha proposto. Penso que esse também é o objetivo da arte. Em certos momentos, o artista tem a presunção de dar um *start*. É um pouco a ilusão de um arquiteto que tivesse que desenhar uma cidade inteira, desconhecendo-se que a cidade tem vida própria. Na verdade, ele é o arquiteto da cidade inteira, até um certo ponto; a partir de um certo ponto, a cidade se faz: os habitantes da cidade vão desempenhar um papel tão ou mais importante que a estrutura, que o próprio iniciador, que o próprio arquiteto. Então, talvez ocorra uma sensação de frustração [*para o artista*], por você [*artista*] não ter conseguido chegar até aonde a pessoa chegou, ter visto o que ele viu ali.[410]

A declaração do artista brasileiro parece coincidir com a do filósofo francês. Para Rancière, *emancipação* significa precisamente o embaçamento da oposição entre aqueles que olham e aqueles que agem.

---

[408] *Ibidem*, p. 23.
[409] *Ibidem*, p. 19.
[410] Em depoimento a Felipe Scovino. In: SCOVINO, Felipe. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 89.

Claro que tanto o filósofo quanto o artista, nos parágrafos transcritos acima, não se referem exclusivamente ao uso de *instruções como arte*. Segundo a teoria formulada por Rancière, a condição de emancipação do espectador/leitor poderá ocorrer diante de infinitas obras e em diferentes situações. O que eu poderia sugerir aqui é que, no caso das *instruções como arte*, em razão do endereçamento explicitado pela linguagem, a emancipação talvez pareça mais próxima, possível.

Vimos, durante o exame dos *Estudos*, que, por uma questão ontológica, cabe ao público, ao espectador, decidir se vai ou não cumprir o que um enunciado lhe solicita. Ordens, para citar mais uma vez Wittgenstein, podem ou não ser cumpridas. Emancipado, o leitor pode cumprir o que a frase lhe pede, pode cumprir isso do seu próprio jeito, segundo sua particular interpretação, pode subtrair ou adicionar novos elementos à instrução, pode ainda nem cumprir, pode apenas adiar. Em qualquer dos casos, mesmo não fazendo nada, ele terá tomado uma decisão.

4.9.1 Do reencontro com a subjetividade

Há ainda uma questão que pode se combinar com a da imprevisibilidade e a da emancipação do espectador/leitor das instruções como arte. Essa questão diz repeito a um ponto que, anacronicamente, se liga ao passado mais remoto dos *Estudos* e se afirma novamente no presente. Nesse sentido, cabe mais uma vez aproximar os três datiloscritos das experiências relacionais de Lygia Clark – mesmo que as proposições dela, conforme a observação de Ferreira Gullar, venham exigir uma ação efetiva por parte do espectador, para além da mera contemplação.[411]

Nesse derradeiro percurso, tomemos Suely Rolnik como companhia.

Atenta observadora da obra de Lygia, com importante trabalho de recuperação, registro e discussão da atualidade de seu legado, Rolnik aponta na fase final da trajetória da artista, no período que vai de 1976 a 1988, uma guinada em direção à convocação do que seria a *subjetividade estética* do espectador. Revisarei brevemente essa análise para, em seguida, propor uma analogia com as instruções como arte.

[411] GULLAR, F. *Experiência...*, *op. cit*., p. 99.

Rolnik parte da noção de que, desde os primórdios da arte moderna, os artistas se voltam para o que se desprende das coisas em seu encontro com o mundo, operando uma espécie de decifração desse mesmo mundo no trabalho com a matéria plástica. Caso exemplar seria Paul Cézanne e seu desejo de pintar as sensações. Observa a autora que, na virada da arte moderna para a contemporânea, na década de 60, esse movimento teria se estendido ainda mais:

> [...] a partir do momento que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentidos, criação de mundos. [...] O mundo liberta-se de um olhar que o reduz às suas formas constituídas e sua representação, para oferecer-se como matéria trabalhada pela vida enquanto potência de variação e, portanto, matéria em processo de arranjo de novas composições e engendramento de novas formas. [...] A arte é portanto uma prática de experimentação que participa da transformação do mundo. [412]

No caso de Lygia Clark, essa prática de experimentação se daria pelo uso de objetos simples, ordinários, que se recusam à fetichização: trata-se de obejtos banais ou feitos de materiais banais, recolhidos do cotidiano, despretensiosos – assim como são banais e despretensios a folha de papel A4 dos três *Estudos* de Cildo e as resmas de papeizinhos em branco de Sandra Gamarra, em *Located work*. O emprego que se faz dos objetos – e dos papéis – é, na aparência, igualmente desambicioso.

Sublinha Rolnik que, nas propostas relacionais da artista mineira, o objeto ganha sentido quando o espectador se expõe àquilo que o objeto encarna e se deixa afetar por ele, reproduzindo uma experiência estética semelhante à que o artista experimentou no momento da criação. Haveria nisso um *deslocamento* de *subjetividade*. "A obra", anota a psicanalista, "se completa quando um sentido é concebido pelo espectador a partir das sensações mobilizadas por esse encontro em sua subjetividade".[413]

Em texto anterior, a pesquisadora chamava atenção para o fato de "as forças sociais que administram o capitalismo hoje" já terem compreendido e já estarem lidando com a questão da subjetividade: "Elas entenderam que a produção de subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção, mais essencial até

[412] ROLNIK, Suely. "Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo". In: BARTUCCI, G., *op. ct.*,p. 370.
[413] *Ibidem*, p. 372.

do que o petróleo e as energias".[414] Lamenta Rolnik que, nesse caso, a subjetividade é convocada "[...] em sua função utilitário-pragmática, apropriada para a relação com um mundo apreendido como objetividade controlável". Nessa operação, fica excluída nossa participação no "[...] processo de criação e transformação da existência".[415] Disso, o que resulta é uma homogeneização de comportamentos e tempos.[416]

Experiências relacionais como as de Lygia vêm "desentulhar o espectador dos clichês associados à obra de arte, que o impedem de se beneficiar da experiência estética". Mais do que isso, na acepção de Rolnik, eles suspendem as travas da invenção.[417]

Permito-me a analogia: as instruções que recebemos diariamente, imiscuídas no *habitus* da vida, evocam o que seria uma subjetividade apenas funcional, pragmática. Essa subjetividade é bastante apropriada para o relacionamento com um mundo que só percebemos (quando percebemos) em sua objetividade controlável (controlada): *puxe, empurre, sente-se, tenha cuidado, olhe para os dois lados antes de atravessar*...

Quando esse tipo de comando se desloca para o campo da arte, permeado de confusões e ambiguidades, às vezes iconoclasta, às vezes fenomenológico, eles podem nos reconduzir, pelo caminho da experiência estética, a um processo de transformação da própria existência: *seja, faça, experimente*.

[414] ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. *Micropolítica – Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 34.
[415] ROLNIK, S. Arte cura? Lygia..., p. 376.
[416] ROLNIK, S. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre; Sulina / Editora da Universidade (UFRGS), 2006, p. 95.
[417] ROLNIK, S. Arte cura? Lygia..., p. 276.

Conclusão

suspenda

Da dimensão política das instruções como arte e a necessidade de novas narrativas

Anunciei na introdução desta tese que a pesquisa se origina da constatação de uma insistente ocorrência no campo da arte: uma abundância de trabalhos artísticos que, em sua configuração, recorrem ao uso de comandos verbais. Por vezes, a aparição se dá de forma secundária, lateral, com indicações do que seria o passo a passo para a realização de uma performance em determinado contexto institucional. O mais comum, porém, é que as instruções venham na espessura mesma dos trabalhos, sob a forma de enunciados que se comportam como *instruções como arte*.

Percebido o *corpus*, busquei mapear o que seria o *fenômeno*. De início, julguei útil estabelecer uma tipologia que tentasse fixar a estupenda variedade de imperativos: alguns se referem a ações bem específicas; outros, a ações vagas e imprecisas; outros, a gestos não-realizáveis, apenas imaginários, sem concretude possível. A classificação corria o risco de se tornar tão ampla quanto o número de obras que se valem de tais enunciados. Além disso, ela pouco iria esclarecer sobre a ocorrência em si, nem poderia problematizar as tantas questões que os comandos pareciam suscitar. Esses trabalhos, de forma geral, convidam a indagações sobre seu próprio modo de ser: sobre lugar da obra, autoria, papel reservado ao público, diferenças entre *conceber* e *realizar*.

O primeiro capítulo desta tese buscou situar o uso de instruções em um plano mais teórico. Revisou como o tema da enunciação imperativa era abordado por autores ligados à filosofia da linguagem e ao estudo da língua e examina o deslocamento desse tipo de expressão – do mais comum da vida – para o campo da arte.

Nesse percurso, apontei para o uso de slogans e frases de ordem nos manifestos das vanguardas artísticas modernas. Indiquei que o emprego, naqueles contextos, fazia coincidir características caras ao modo verbal dos comandos – seu endereçamento a uma segunda pessoa, sua interlocução direta, seu tom frequentemente impositivo – com as disposições comuns a tantas das diferentes correntes do final do século XIX e início do XX. Naquelas circunstâncias, instruções explicitavam o pendor conclamatório, virulento e revolucionário que se espraiava pela Europa: "Hipertróficos pintores, [...] *consolidem* a colheita exata dos cálculos", "Músicos, *quebrem* seus instrumentos cegos sobre o palco", "*Preparem* a ação do gêiser do nosso sangue".[418]

Ainda neste capítulo inicial, chamei atenção para o declínio desses imperativos, na mesma medida da decadência dos grandes projetos utópicos vanguardistas. Na sequência, sublinhei a reaparição dos comandos artísticos nos anos 1960 e sua forte disseminação ao longo da década seguinte. A grande diferença, nessa nova etapa, era que os comandos não apareciam mais em textos *paralelos* às obras, acompanhando-as, procurando expor as motivações criativas e ideológicas de seus autores. Os comandos haviam se tornado *as obras mesmas*. O contexto era o da chamada *arte conceitual*, que teria, justamente, entre suas marcas mais notáveis, a disseminação da palavra como suporte criativo.

Concluí, naquela etapa da tese, que os enunciados imperativos da arte mais recente – a arte que Alberro chama de *pós-conceitual* – ainda ecoam algo de seus predecessores. Mesmo que sejam diversas as aspirações, as instruções artísticas contemporâneas trazem em sua constituição as disposições próprias dos comandos em geral: o endereçamento ao outro antes de tudo, mas também as ambiguidades, os jogos linguísticos, o caráter aberto, a condição de imprevisibilidade, a possibilidade de nem cumprir. Carregam ao mesmo tempo a memória de seu uso pelas vanguardas modernas e pelas vanguardas dos anos 60 e

[418] TZARA, Tristan. "Proclamation sans prétension". In: MENDONÇA TELLES, G. *op. ct*., p. 149-151. A *Proclamação sem pretensão*, lançada em 1919, em Zurique (Suíça), corresponde ao terceiro manifesto do grupo dadaísta. Curiosamente, a tradução de Mendonça Telles transforma os imperativos do original em francês (*considerez, cassez*) em presente do indicativo (*consolidam, quebram*). A versão para o português apresentada aqui é de minha autoria. Os grifos também são meus.

70. Deixei em suspenso, no final do capítulo, o questionamento sobre a razão de ser dessa insistência: por que, no presente mais recente, o endereçamento direto, incisivo e íntimo, característico dos imperativos, ocupa um lugar tão premente no campo da arte?

Os capítulos seguintes correspondem à parte mais adensada desta tese. Miram no geral a partir do particular. Seguindo o modelo de estudos de caso, ocupei-me de trabalhos concebidos por nomes referenciais da produção conceitual: o grande ideólogo da vertente tautológica, o norte-americano Joseph Kosuth, e uma das figuras emblemáticas do que seria o conceitualismo político na América Latina, o brasileiro Cildo Meireles.

Do primeiro, examinei uma exposição recente. *Located work (Madrid)* reunia seis jovens artistas sob instruções e curadoria de Kusoth, mas bem poderia ser compreendida como um trabalho único – *dele*. Do segundo, analisei um tríptico datilográfico que tinha suas singularidades: corresponde a uma das raras incursões de Cildo no conceitualismo tido como *mais conceitual*, menos político. Além disso, cumpriu inusitada trajetória ao longo do tempo, da consagração ao esquecimento, do esquecimento a uma redescoberta.

Cada estudo me levou a percorrer caminhos diversos. Importante destacar que a tese tinha como principal pressuposto metodológico a disposição de submeter esquemas interpretativos às questões que viessem mais diretamente *das* obras, da experiência *com* elas. Escolhi olhar para cada objeto e perguntar o que seria necessário para compreendê-lo melhor. Disso, resultaram dois capítulos distintos. Naquele dedicado a *Located work (Madrid)*, discuti crítica e teoricamente aspectos ontológicos das instruções como arte, enfatizando interrogações sobre o *locus* da obra, autoria, seus possíveis significados.

O capítulo voltado aos três *Estudos* de Cildo amainou a dimensão mais teórica e crítica e acentuou a carga histórica. A ambição, ancorada na leitura de Einstein revisada por Didi-Huberman, era costurar aspectos da criação dos trabalhos com sua inscrição no campo da arte, levando em conta as distâncias temporais entre os diferentes momentos históricos: a primeira aparição na virada dos anos 60 para os 70, o retorno em princípios dos anos 2000. Mirei nos pontos em que os datiloscritos pareciam se transformar mais profundamente, tanto em aspectos formais quanto em nossa compreensão sobre eles – e observei também aquilo em que pouco ou nada mudavam.

No caso de Kosuth, logo se evidenciou a necessidade de uma discussão sobre a dimensão *política* que estaria em jogo no uso que o artista norte-americano – e os seis

jovens selecionados por ele – fazia das instruções como arte. Concluí que o mentor do conceitual *mais puro*, tido como excessivamente autocentrado e indiferente a contextos sociais, emergia da experiência como um artista *mais político*; ao mesmo tempo, alguns dos jovens participantes, que em um primeiro momento despontavam como engajados, se mostravam tão *tautológicos* quanto o mestre.

No caso de Cildo, a análise, de forma similar, apontava para nuances políticas e não-políticas que pareciam atadas ao gosto pelas instruções, mas também ao seu ir e vir ao longo do tempo. Se, no passado, os *Estudos* pareciam mais *conceitualmente puros* e menos políticos, na volta – segundo pretendi estabelecer – eles encontravam uma nova dimensão política, ligada à noção de emancipação do leitor, proveniente de Rancière, e à de encontro do espectador com sua subjetividade estética, formulada por Rolnik.

As veredas percorridas até aqui conduzem, neste momento final da tese, a duas inferências importantes, que não deixam de se entrelaçar.

Uma delas diz respeito à dimensão *política* que acabei de mencionar. Não se trata da dimensão política que Frederico Morais chamou de *arte de guerrilha*, e também não corresponde à dimensão política que o próprio Kosuth reivindicava, que estaria presente em sua crítica à arte como instituição e em sua negação como obra. Nisso, aliás, os dois se aproximam. Se há um sentido de *guerrilha* nos *Estudos* de Cildo, na medida em que eles são e não são gravuras, na medida em que debocham do que é "gravura" ou "estudo", seria preciso reconhecer um sentido *guerrilheiro* nas proposições conceituais de Kosuth, que, já nos anos 60, comentavam criticamente a institucionalização da arte.

Mas a dimensão política que julgo ter encontrado é ainda outra. Ela está presente nos três *Estudos*, em seu endereçamento explicitado, em seu apelo ao leitor, na instrução para que, a partir dos imperativos de matriz fenomenológica, ele se lance às suas próprias experiências, suas narrativas e interpretações (Rancière). A dimensão política aparece naquilo que desvencilha o leitor, seja dos clichês associados à fruição da arte, seja das funções utilitário-pragmáticas do mundo objetivo (Rolnik), para que ele possa, por fim, a participar da transformação do mundo.

Essa dimensão também se faz presente em *Located work (Madrid)*, menos na forma como a exposição se articula, seguindo um jogo tautológico, do que no modo como ela se resolve, sem abrir mão do jogo. Ao optar pelo uso de instruções e ao convite à

participação dos seis jovens artistas, Kosuth acolheu as imprevisibilidades. No caminho escolhido por Labra e Gamarra, seguindo estritamente a orientação conceitual tautológica, as instruções se desdobraram, tanto em uma autoevidência (*instruções sobre instruções sobre instruções*) quanto em um apelo vivo à participação do espectador. Também aqui o leitor era convidado a tomar parte de uma experiência, a reparar no entorno, a criar suas próprias narrativas, a atentar para as funções demasiado utilitário-pragmáticas do mundo, que ele nem perceberia mais, e era convidado a participar de uma estética transformadora.

Tanto em *Located* quanto nos *Estudos*, há instruções para que façamos alguma coisa; no cerne, nos dois casos, trata-se de reparar no entorno. No primeiro, Gamarra nos transferiu a ordem elaborada por Labra, a partir do comando de Kosuth: que o leitor preste atenção às tantas ordens que recebe diariamente e já nem nota, porque elas parecem naturalizadas, incorporadas à homogeneização do cotidiano. Nos *Estudos*, são instruções para que reparemos, a partir do corpo como referência, nas dimensões do mundo, espaço e tempo, que pareciam ter sucumbido há muito à objetividade útil.

No caso dos *Estudos*, ocorre ainda o seguinte: essa dimensão política que julguei ter encontrado no presente mais recente pode também se projetar, *anacronicamente*, em direção ao passado. O questionamento sobre a aparição das obras, seu esquecimento, sua reintrodução no campo, suas ambiguidades e suas mutações, nos leva – como pretendiam Einstein e Didi-Huberman – a reconsiderar o *ontem* com os olhos de *agora*: a história brota do presente vivo para refluir até o passado volatizado. O questionamento sobre o que as instruções vêm fazer na arte mais recente (anos 2000) me conduz a reconsiderar sua presença no passado (final dos anos 60). Citação: "[...] toda cristalização histórica é uma perspectiva construída sobre a linha visual do presente".[419]

Concluo, pois, que a dimensão política que percebo, hoje, na versão mais recente dos três enunciados – o apelo explicitado que eles nos fazem à percepção do mundo, afetando nossa capacidade de interpretação e nossa subjetividade – já estava imiscuída na primeira versão deles, em 1969. Neste sentido, acredito ter respondido à pergunta que formulei no início deste trabalho. Suponho que o viés político identificado em comandos recentes, e não apenas nos *Estudos* de Cildo Meireles, nos alcança desde o passado. Esse viés não equivale a uma predeterminação. Tampouco estava lá, no auge do conceitualismo,

[419] EINSTEIN, Carl. "George Braque". Paris: Chroniques du jour, 1934, *apud* DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el tiempo…*, p. 288.

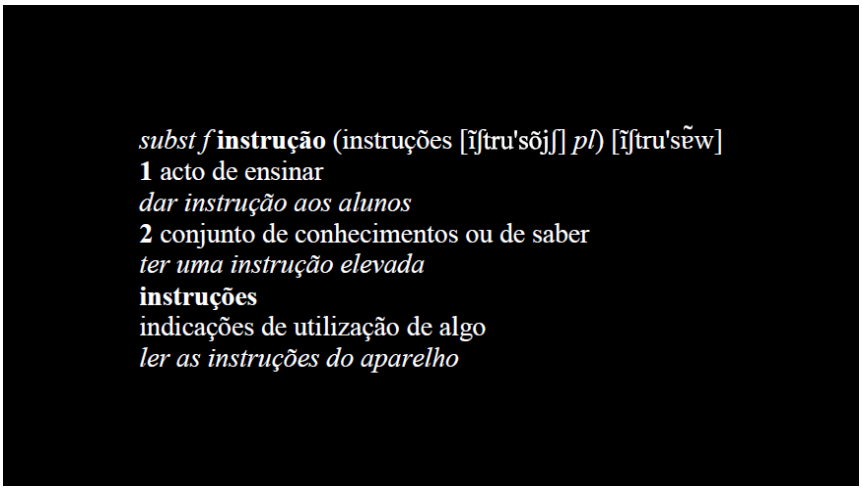
como uma antecipação. Funciona antes como uma disponibilidade. A arte contemporânea, nesse caso, atualiza uma potência, uma força, que, já no passado, estaria latente ou pelo menos sugerida no emprego de instruções *como* arte. Não suponho que essa seja a única questão que venha desde lá, talvez seja apenas uma das mais prementes (assim como há questões que eram caras àquele primeiro momento e que, hoje, só nos interessam como uma referência possível, mas não como norte).

Há uma segunda inferência que não se afasta da primeira; seu caráter, porém, é de ordem mais teórico-histórica-metodológica: os dois estudos de casos que conformam esta tese apontam para uma falibilidade dos conceitos. Ou, antes ainda, para os riscos que corremos quando, investidos na tarefa de construir discursos sobre as experiências estéticas, submetemos a arte àquilo que Coli chama de "tiranias classificatórias".[420] Ao aderir acriticamente às definições, talvez nem reparemos nas sutilezas e singularidades que envolvem cada objeto. Obviamente, não seria o caso de meramente dispensar as categorizações. Conceitos são instrumentos importantes nas leituras da arte, mas cabe não atribuir a eles mais do que poderiam oferecer. Os dois estudos de casos terão demonstrado que, no enfrentamento com as obras, testados diante delas, os conceitos – ainda que se conclua pela sua fragilidade – podem afinar nosso entendimento.

No caso específico das obras e dos artistas examinados neste trabalho, podemos depreender, de um lado, a necessidade de revisão de narrativas historiográficas sobre o conceitualismo e seus desdobramentos; e, por outro, a necessidade de compor novas versões, ainda que anacronicamente, a partir de fenômenos constatados no presente.

Suponho que as instruções contemporâneas carregam memórias de outras, do passado. Essa memória as viabiliza, embora não as determine. As grandes motivações, as utopias, os propósitos conceitualistas dos anos 60 e 70 não nos cabem mais, menos ainda os das vanguardas modernas que, em certa medida, serviram de referência para eles. São referências importantes, mas já são isto: referências. Estão na História. Algumas de suas estratégias ainda fascinam e são atualizadas – recuperadas, regeneradas – pela produção artística mais recente. Aos pesquisadores, cabe identificar suas origens, não em busca de marcos fundadores que estariam lá desde os primórdios, mas à procura do que se mantém e do que se modifica no decorrer do tempo.

[420] COLI, J. *Como estudar a arte...*, p. 13.



Instruções como arte como arte (2012), Eduardo Veras, d'après Joseph Kosuth

Fontes

Bibliografia

ALBERRO, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Cambridge: MIT, 2003.

_____; BUCHMANN, Sabeth (org.). *Art after conceptual art*. Cambridge / Londres / Viena: The MIT Press / Generali Foundation, 2006.

_____; SIMSON, Blake (org.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge / London: The MIT Press, 1999.

AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* São Paulo: Studio Nobel / Itaú Cultural, 2003.

_____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o X-burger*. São Paulo: Nobel, 1982.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo / 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ANJOS, Moacir dos. *Babel*. Rio de Janeiro / São Paulo: ARTVIVA Editora / Estação Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2008.

BARROS, Enéas Martins de. *Nova gramática da língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 1985.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BASBAUM, Ricardo. *A pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____ (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios ambiciosos, 2001.

BARTTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDES, Maria Helena. *Aurora... desperta todas as coisas e vê sucederem-se as gerações*. Porto Alegre: Torreão, 2001.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOUSSO, Daniela (org.). *Artur Barrio – A metáfora dos fluxos – 2000/1968*. Rio de Janeiro / São Paulo / Salvador: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Paço das Artes, Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.

BREA, José Luis. *Um ruído secreto – El arte em la era póstuma de la cultura*. Murcia (Espanha): Editorial Mestizo A.C., 1996.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.* São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación – Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires / Montevidéu: Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Centro Cultural de España en Montevideo, 2008.

_____ ; FAVER, Jane; WEISS, Rachel (org.). *Global conceptualism: points of origin, 1950's-1980's*. Nova Iorque: The Queens Museum of Art, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. *Antonio Manuel*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

CASTILHO, Ataliba T. (org.) *História do Português Paulista (Volume 1)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2002.

CIRLOT, Lourdes. *Primeras vanguardias artísticas – Textos y documentos*. La Plata: Terramar, 2007.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

_____. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte*. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento – De Pascal a Sartre*. Bauru: EDUSC, 2002.

DEXEUS, Victoria Combalía. *La poética de lo neutro – Analísis y crítica del arte conceptual*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires; Adriana Hidalgo Editora, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas / São Paulo: Alameda, 2006.

DUARTE, Paulo Sergio. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler Edições de Arte, 2008.

DYER, Geoff. *O instante contínuo – Uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ECO, Umberto. *Apostillas a "El nombre de la rosa"*. Buenos Aires: Lúmen / Ediciones de la Flor, 1987.

FARACO, Carlos Emílio. MOURA, Francisco Marto de. *Gramática*. São Paulo: Ática, 1998.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2000.

FERREIRA, Gloria (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____; COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FICO, Carlos. *Como eles agiam – Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Londres: MIT Press, 1996.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual e conceitualismos – Anos 70 no acervo do MAC USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Arte conceitual.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. *Poéticas do processo – Arte conceitual no museu*. São Paulo: MAC / USP, Iluminuras, 1999.

FREUD, Sigmund. "Os chistes e sua relação com o inconsciente". In: *Obras completas de Sigmund Freud (volume 8)*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FRIEDMAN, Ken; SMITH, Owen. SAWCHYN, Lauren (org.). *The Fluxus performance workbook*., p. 22.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2002.

_____. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *Estética: literatura, pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro / São Paulo: Forense Universitária, 2001.

GODFREY, Tony. *Conceptual art*. Londres: Phaidon, 1998.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HARE. R. M. *A linguagem da moral*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HENDRICKS, Jon (org.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília / Rio de Janeiro / Detroit: Centro Cultural Banco do Brasil / The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

HERKENHOFF, Paulo (et alli). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

HOBSBAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

JAREMTCHUK, Dária (org.). *Arte e política – Situações*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte / São Paulo: C/Arte / Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

KOSUTH, Joseph. *Located work (Madrid)*. Madri: La Casa Encendida, 2008.

_____. *Art after philosophy and after – Collected writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madri: Akal, 1997.

MARQUES, Edgar. *Wittgenstein & o Tractatus*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MARZONA, Daniel. *Arte conceptual.* Colônia / Lisboa: Taschen, 2007.

MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Vozes, 2010.

MCSHINE, Kynaston. *Information*. Nova Iorque: MoMA, 1970.

MELIM, Regina. *Performance nas artesvisuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

_____. *pf (por fazer).* Florianópolis: Nauemblu/Bernúncia, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. "O engenheiro". In: _____. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro*, 1816-1994. Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho – Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NEWMAN, Michael; BIRD, Jon (org.). *Rewriting conceptual art*. Londres: Reaktion Books, 1999.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

OSBORNE, Peter. *Conceptual art*. Londres: Phaidon, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O *mestre ignorante – Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago / Cumio, 2010.

REIS, Daniel Aaarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

REIS, Daniel Aarão; MORAES, Pedro de (org.). *1968, a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Porto Alegre; Sulina / Editora da UFRGS, 2006.

_____; GUATTARI, Félix. *Micropolítica – Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

STILES, Kristine; SELZ. Peter (org.). *Theories and documents for contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 1996.

TELLES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro – Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 1984.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____ (et alii). *Modernidade em disputa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras – Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2003.

Artigos em periódicos e em revistas acadêmicas

ARANTES, Otília. "Depois das vanguardas". *Arte em revista*. Centro de Estudos de Arte Contemporânea, São Paulo, nº 7, p. 14, agosto de 1983.

BUCHLOH, Benjamin. "Conceptual Art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions". *October*, vl. 55. (Inverno, 1990), p. 105-143.

CABO, Sheila. "Convite ao político: fotografia como resistência". In: *3w.bilboquet.es – Webzine de estética, creácion y pensamiento*. Outubro de 2007. Disponível em < http://bilboquet.es/B8/PAG/sheilacabo.html>.

CIPRIANO, Fabio. "Leia a entrevista de Marina Abramovic na íntegra". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 de novembro de 2010.

FABRIS, Annateresa. "Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico". *ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte*. Uberlândia, vl 10, nº 16, p. 32, Janeiro-junho de 2008.

FREITAS, Artur. "Poéticas políticas: as artes plásticas entre o golpe de 64 e o AI-5". *História: questões & debates*. Curitiba (UFPR), nº 40, p. 59-90, 2004.

GEYERHAHN, Suzana. "A arte dos mestres". *Malasartes*, nº 2, dezembro de 1975 a fevereiro de 1976.

GRAW, Isabelle. "Expressão conceitual – Sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos". *Arte & ensaios - Revista da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, nº 20, julho de 2010.

JAREMTCHUK, Dária. "Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estão de São Paulo". *Cadernos de Pós-Graduação da Unicamp*, Campinas, vl. 8, 2006. .

KOSUTH, Joseph; SIEGELAUB, Seth. "Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual art". *October*, vl. 57 (verão 1991).

MELIM, Regina. “Espaço portátil: exposição-publicação”. *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da Universidade de São Paulo.* São Paulo, vl. 4, nº 7, 2006.

RAMÍREZ, Mari Carmen. “Táticas para viver da adversidade – O conceitualismo na América Latina”. *Revista Arte & Ensaios*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, nº 15, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. “Diez tesis en política”. Disponível em <http://www.eap.df.gob.mx/consem/RanciereSP.pdf>. Acesso em 02/10/2011.

Teses e dissertações

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini. *Uma poética ambiental: Cildo Meireles*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

BRAGA, Paula Priscila. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

EFTEKHAR, Manuchehr. *Kosuth y la historiografia conceptual (1966-1974).* Tese (Doutorado). Universidad Complutense de Madrid. Madri, 1998.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha (1969-1973).* Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. *Fluxus em museus: museus em Fluxus*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Arte, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

MEDINA, Fernanda Pereira. *Joseph Kosuth: análise de uma teoria da arte*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

MELIM, Regina. *InCORPOrAÇÕES: agenciamentos do corpo no espaço relacional*. Tese (Doutorado). Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2003.

RIVITTI, Thaís de Souza. *A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROCHA, Michel Zózimo da. *Endemias ficcionais e o discurso da arte como vetores da prática artística*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

SCOVINO, Felipe. *Táticas, posições e invenções: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

VERAS, Eduardo. *Entre ver e enunciar – O uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

Apêndice (entrevistas)

Entrevista com Joseph Kosuth, por Christian Domínguez

A entrevista consta do catálogo oficial da exposição Located work (Madrid)[421]. *Para o presente Anexo, foi traduzida do espanhol por Eduardo Veras.*

Tuas obras e teus textos contribuíram para minar a autoridade autorreferencial do modernismo. Podemos dizer que tuas investigações demonstraram ser uma prática em que a crítica da produção de significado é mais importante que a comunicação em si mesma. Para mim, parece que está claro que esse tipo de crítica desempenha um papel essencial na prática da arte contemporânea. Em que medida acreditas que os jovens artistas herdaram esse tipo de enfoque "desconstrutivo" da arte?

É um tema interessante, Christian. Acredito que o mecanismo de um sistema de crenças que considera a arte como portadora de uma mensagem, seja religiosa ou política, ou simplesmente a expressão (eu deveria dizer "Expressão", com maiúscula?) do artista, tende a introduzir um tipo de vírus filosófico oculto e acrítico que sugere que a arte é inerentemente transcendente. Uma mensagem que se transmite no envoltório neutro da arte. Essa natureza transcendente despolitiza, já que anula a possibilidade de realmente produzir significado, na medida em que entendemos o significado como algo com base social. A crítica que mencionas surge – e é um reflexo – da cultura de massas que dá forma ao conjunto de nossa consciência. A prática artística baseada em uma crítica desse discurso pode construir um significado assertivo, posto que conta com uma ancoragem concreta e se manifesta como uma forma de autorreflexividade. Com ela, evitamos o problema da transcendência que surge de tentar simplesmente *afirmar* o significado. Por essa razão, não podemos fazer filosofia, nem a arte pode sustentá-la. Quando falo de "significado", é a isso que eu me refiro. A parte as tentativas de limpeza de Marcel Duchamp no modernismo precoce ou as de Ad Reinhardt no modernismo tardio, a tradição monográfica modernista de heróis individuais expressionistas interiorizava um programa judeu-cristão baseado na figura do xamã ou de Cristo, figuras exclusivamente

[421] KOSUTH, Joseph. *Located work (Madrid)*. Madri: La Casa Encendida, 2008, p.

masculinas, que eram chamadas, por seu carisma, a "construir significado". Disso se abastecia o mercado da escassez das relíquias pós-cristãs: pinturas e esculturas com traços únicos e exclusivos do artista. Não há dúvida de que as mulheres tinham uma séria dificuldade em ser aceitas como produtoras desse "significado". Se olharmos para trás, veremos que foi a arte conceitual que equilibrou o terreno de jogo. Nessa concepção de arte, a qualidade das ideias, em um sentido culturalmente competitivo, não tem gênero. Ou tem uma ancoragem autêntica por sua importância cultural, ou não tem. O que contrasta com a arte baseada na aura do indivíduo que, como eu disse, costuma ser em termos modernistas uma variação do expressionismo, no qual a obra de arte está historicamente vinculada a personagens masculinos. Creio que assinalas com muito acerto como esse aspecto de crítica é o melhor dos jovens artistas, ainda que, por desgraça, o termo às vezes seja tomado em uma forma demasiado literal. Creio que te referes antes à atitude da prática do que a um programa político específico, o que nos leva de novo à transcendência apolítica de que eu falava a princípio.

Não é a primeira vez em que atuas como curador. Fale-nos de tua experiência antes de *Located work (Madrid)*.

Esqueceste das aspas em torno da palavra "curador". A verdade é que a curadoria é, como as demais estratégias de trabalho que tenho adotado, uma forma de apropriação dentro de minha obra. Nesse sentido, vejo que meu papel em Located work (Madrid) é o de colaborar como artista com os artistas mais jovens que foram convidados a participar. Pode-se ver que nas outras ocasiões em que atuei como curador de instalações (como em *The play of the unsayable*, na Secessão de Viena, em 1989, ou em *The play of the unmentionable*, no Brooklyn Museum, em 1990) eram tanto obras minhas quanto dos outros. Sempre deixei claro: meu trabalho como curador faz parte de meu processo como artista. De fato, satisfaz o critério ontológico que estabeleci em meu trabalho. É importante compreender a distinção que faço em relação à "curadoria" por parte de artistas ou por parte de historiadores da arte. Um curador profissional, expert em História da Arte, deve funcionar dentro dos limites de nossa religião moderna, a qual chamamos ciência. A ciência, por definição, implica em objetividade e, portanto, em supressão da vontade subjetiva, dado que essas são as demandas que o procedimento científico faz a si mesmo e, desse modo, em sua adorável circularidade, se proclama a si mesmo "objetivo". Esqueçamos as decisões "criativas" que os historiadores da arte adotam como parte habitual na promoção de suas carreiras profissionais, e os "feitos" concretos que se deve

ignorar para poder fazê-lo bem; esqueçamos a invenção implícita que subjaz a qualquer interpretação histórica e esqueçamos, simplesmente, a ajuda que prestam a seus amigos artistas, etc. De fato, já sabemos que a empresa da História da Arte é agora só um pouco mais objetiva do que a própria criação artística. Mas a autoestrada da História da Arte, de cuja construção participam, se supõe que é, ou devemos supor que é, o resultado de um processo "objetivo". A diferença chave entre um artista curador e um curador profissional é que, como artista, assumo a responsabilidade subjetiva do significado que gero. O significado adicional que se gera quando coloco dois artistas junto na mesma parede é *meu*, para o bem ou para o mal, não um feito objetivo do panteão da História da Arte, ademais me parece importante dizer que assumo saborosamente a responsabilidade sobre esse significado adicional. Com isso, se faz todavia mais problemático o incipiente desenvolvimento da curadoria "de autor" por parte de artistas famosos, nos quais as barreiras entre o artista e o curador se eliminam de propósito. Nesse caso, o curador conserva o poder e a autoridade do artesão "objetivo" da História da Arte, mas toma liberdades que se justificam por sua condição de artista para assumir a responsabilidade subjetiva sobre o significado extra que produz com seu trabalho, ainda que o próprio curador "autor" o assuma.

Em *Located work (Madrid)* cada artista se encarregou de duas coisas: realizou instruções de suas própria obra e produziu uma obra a partir das instruções de outro artista. Pretendes com isso questionar co conceito mesmo de "obra"?

O primeiro que devo dizer é que, sem dúvida, sim. A primeira pergunta desse projeto é "Onde se encontra a obra?". Pensei que resultaria instrutivo separar dois aspectos da produção artística que sempre se considerou que constituíam uma só coisa: a elaboração da obra e a concepção da obra. Ao separá-los, podemos ver, em primeiro lugar, a importância das ideias que temos sobre o que fazemos, ainda que isso não signifique necessariamente que a obra seja sempre precedida de uma grande ideia a priori. Seguidamente, como parte do processo de trabalho, tomamos uma série de pequenas decisões que vão tecendo a malha conceitual que conforma a rota de nosso pensamento. Isso é importante em relação ao papel do "fabricante" do projeto. Vemos como há momentos conceituais dentro das opções que escolhemos, inclusive como meros fabricantes das instruções de outro artista. Acredito que as obras produzidas mostraram que a orientação conceitual, e inclusive os preconceitos, do fabricante se refletem na obra que, em princípio, se pretende que consista simplesmente em "seguir ordens". A obra

oferece, além disso, uma postura reflexiva em torno da linguagem: as palavras que escolhemos quando tentamos exteriorizar nossas idéias são reconhecíveis primeiramente para nós mesmos e, em consequência, resultam eficazes em relação com o que devem transmitir; mas, além disso, as palavras se relacionam com o fabricante; devem-se realizar escolhas interpretativas quando sucede a transição entre a leitura e as opções que se faz posteriormente a partir do que se lê. A linguagem entre o redator das "instruções" e o fabricante os une ao mesmo tempo em que levanta um muro de separação que distorce. Em relação à linguagem, devemos dizer que aquilo que bloqueia também clarifica e articula. Os limites da linguagem se convertem em parte do que nos mostra o caminho.

Parece, com as obras colaborativas, que mostrar a arte tem mais a ver com o questionamento da lógica interna da prática artística mudando as regras e erodindo o conceito de subjetividade. Podemos considerar que toda a instalação *Located work (Madrid)* é uma obra tua?

Na realidade, é várias coisas de uma vez. Parte de sua qualidade reside em sua ambiguidade ontológica. Obviamente, é uma obra colaborativa de nós sete, oito se te incluirmos, Christian, ou nove se contarmos Sanna [*Marander*], que também colaborou com o processo. Onde estabelecemos a fronteira dos papéis subjetivos, das escolhas dos outros? Essa já é uma pergunta importante por si só. Com uma distribuição articulada de funções reconhecíveis, que põe sua assinatura? Mas sim, se poderia considerar facilmente como uma de minhas obras, o que provavelmente seja o enfoque menos interessante nesse caso. Além disso, é uma mostra de intercomunicação de artistas jovens. Se é assim, ou na medida em que é, é um tipo diferente do que costumam ser esses gêneros de mostras, posto que nos permite ver e experimentar por diversas direções como *pensam* os artistas. Deixamos a nu o processo de produção artística. Acredito que isso sempre é bom.

Entrevista com Sandra Gamarra, por Eduardo Veras

A entrevista foi realizada via e-mail, entre julho e novembro de 2011, originalmente em espanhol.

O que me chamou atenção na tua participação em *Located work* foi que conseguiste fazer uma espécie de torção na proposta original de Kosuth. É sobre isso que eu gostaria de conversar. Como se deu o convite para tua participação?
Procuraram artistas latino-americanos que viviam na Espanha naquele momento. Já que Joseph estava trabalhando com textos literários latino-americanos no exterior da Casa Encendida, imagino que pensou que trabalhar com artistas latino-americanos poderia criar um vínculo.

O próprio Kosuth ou alguma outra pessoa te informou por que tinhas sido um dos seis jovens artistas escolhidos?
Em princípio, não. Só ao final do processo, quando as obras estavam já realizadas.

Você já conhecia alguns dos outros artistas?
Alguns sim, ainda que não soubesse que eles estavam no projeto.

Nenhum artista sabia quem eram os outros participantes?
Efetivamente, só soubemos quem eram os artistas e as obras realizadas durante ou pouco antes da montagem. Parece que apenas alguns artistas, por complicações na montagem de suas obras, souberam antes de alguns detalhes.

Kosuth explicou por que escolheu apenas artistas de língua espanhola não nascidos na Espanha?
Não, mas, como te disse, imagino que a relação era a língua e suas sutis modificações.

Kosuth era, de alguma forma, uma referência para o teu trabalho?

Em alguns aspectos, sim, ainda que não necessariamente por ele eu compartilhe isso. A "ideia" das coisas e sua representação têm sido, para todos os artistas da minha geração, uma fonte de onde beber, mas sobretudo um filtro de onde, sabemos, nos vão ver.

Ao receber o enunciado proposto pelo curador, qual foi tua primeira ideia? Como chegaste àquela formulação que acabaste apresentando [*instruções para que outro artista procure círculos em um catálogo da feira de arte de Basel e reproduza cada página por inteiro, com material de desenho e pintura, em uma cartolina*]?

Desde o início, tive muito clareza sobre o que queria fazer. Sou muito metódica em meu trabalho, e, na série *Re-selecciones* [*resseleções*], o método é, em realidade, a obra em si, de modo que preferi facilitar o trabalho para meu colega, ainda que, desde que eu havia lido as instruções [*as iniciais, de Kosuth*], eu soubesse que, fosse qual fosse o resultado, a obra era de Joseph e não nossa.

Como te pareceu a resposta de Ximena Labra para o teu enunciado?

Soube que, a ela, as instruções que lhe enviei pareceram bastante "planas" (creio que vocês utilizariam a palavra "chata"). Como eu te dizia, o método é muito simples. Creio que se a ideia central (o tema era o círculo, eu queria fazer referência ao início das coisas, em alusão à autoria de Joseph, pois, se a criação não é linear, então todos podemos ser autores da obra) não é motivadora para a pessoa que recebe as instruções, o processo pode ser aborrecido. No entanto, ela desenvolveu a manualidade do trabalho valendo-se de outras pessoas, dessa maneira rompeu com uma de minhas instruções, mas, ao mesmo tempo, ampliou o projeto quando fez mais gente participar.

Qual foi tua primeira ideia ao receber o enunciado de Ximena? Como chegaste àquela formulação [*as instruções de Ximena pediam que o outro artista, no caso Sandra, anotasse todas as instruções recebidas ao longo de uma semana para depois apresentá-las na forma de um manual*]?

Pensei muito em sua formulação e sempre chegava à mesma conclusão, que era impossível levá-la a cabo porque, antes de qualquer instrução que chegasse a mim, estava por cima a sua própria. Quer dizer, naturalmente não copio nem retenho todas as instruções que me chegam, com o que, ante qualquer instrução de fora, fica a segunda anulada. Meu trabalho se converteu então em buscar a maneira de representar essa

impossibilidade. E o que decidi fazer foi criar uma espécie de rodapé ao redor do perímetro da sala com cartões brancos, desses que se usam para arquivar, com apenas um carimbo com a data de cada dia. Os cartões estariam um atrás do outro, perpendiculares à parede e apoiados no chão, de tal maneira que seriam impossíveis de ler, salvo se tu o retirasse da fila. O rodapé mesmo era muito difícil de encontrar à primeira vista, uma vez que parecia realmente o rodapé da sala. Só a projeção do diapositivo com a primeira instrução [*a de Ximena*] era a pista para encontrar a peça. O rodapé era uma metáfora sobre o que circunda um espaço, ele protege mas ao mesmo tempo delimita.

Como Ximena e Kosuth reagiram diante da resposta que ofereceste para o enunciado dela?

Essa foi a parte mais divertida. Como eu supunha, a totalidade da mostra era de Joseph, assim ele tinha suas próprias especificações para fazer com que sua peça funcionasse, uma delas era que as peças não se cruzariam umas com as outras, já que ele colocaria os textos das instruções sobre cada uma. Minha peça dava a volta em toda sala, coisa que, formalmente, não poderia ocorrer. Assim, tive que dar a volta em minha peça para que "formalmente" a mostra funcionasse. A ideia que se apresentou finalmente foi a de criar um cubo com os cartões, no qual se projetava em sua totalidade a primeira instrução.

A foto que se utilizou no catálogo [*os cartões estão formando um castelo de cartas*] é de uma das primeiras aproximações sobre o que eu pensei em fazer com os cartões; embora eu tivesse trabalhado muito com a ideia de castelo de cartas, nessa oportunidade me pareceu demasiado escultórico.

Ximena entendeu perfeitamente minha saída, e creio que, ainda que não estivesse dentro do que ela pensava encontrar, convivia dentro do que poderia acontecer. Uma larga lista de acontecimentos e uma larga lista de não-acontecimentos podem chegar a ser o mesmo.

Concordas com a ideia de que o teu gesto conferiu um tom talvez político que não estava presente na proposta original do curador?

Não sei se minha postura distanciava-se muito do que Joseph tinha pensado. Sei que antes ele tinha feito este mesmo trabalho com estudantes de arte, coisa que confere outro tom à colaboração. Nem melhor nem pior, diferente.

O que acredito é que graças às instruções que recebi me foi fácil expor esse tom que tu chamas de político. Ao exagerar a norma, deixas expostas suas implicações mais sutis.

Sabes se alguém do público chegou a cumprir a tarefa repassada por ti?
Não sei com certeza. O que comentei com muita gente foi que as instruções que recebemos no dia a dia nos chegam de muito mais atrás. Falar é um sistema de instruções incorporado e normalizado de tal maneira que já não o vemos como uma instrução. Responder essa correspondência, corrigir as falhas, também. O problema não termina em reconhecer as instruções, mas sim em entender por que as seguimos.

Tua intenção era que as pessoas pudessem se servir dos papéis em branco? Sempre imaginei que tua ideia era abrir a possibilidade de que o visitante passasse a fazer parte do circuito desenhado por Kosuth, como se o papel em branco fosse um convite.
Sim, em realidade os papéis estavam ali para serem tocados, revisados e, se quisesses, poderias levá-los. Cada papel tinha um carimbo com a data que supostamente correspondia ao dia em que se recebeu a ordem. Mas creio que, se minha ideia original tivesse se mantido, as pessoas se sentiriam mais à vontade para retirar os papéis. Da maneira como foi montada, quase funcionando como uma torre em equilíbrio, dava um pouco de vergonha tocar nos papéis. A mim, não teria incomodado que a torre caísse... Mas, pelo visto, ela se manteve de pé. Às vezes, não estamos com vontade de romper as normas.

Entrevista com Ximena Labra, por Eduardo Veras

A entrevista foi realizada via e-mail em julho de 2011, originalmente em espanhol.

Como foi feito o convite para tua participação em *Located work*?

Por meio do curador da exposição, Christian Domínguez. Ele me pediu que enviasse meu portfolio para que Joseph o visse. Ele procurava artistas estrangeiros que estivessem morando na Espanha naquele momento.

O próprio Kosuth ou alguma outra pessoa te informou por que eras um dos seis artistas escolhidos?

Enviei o portfólio e Christian me chamou para dizer que eu havia sido selecionado para participar do projeto.

Você já conhecia alguns dos outros artistas?

Conhecia somente dois deles, Mario e Alexander.

Kosuth explicou por que escolheu artistas de língua espanhola não nascidos na Espanha?

Sim. A linha de trabalho que ele buscava se relacionava diretamente com o fato de a pessoa ser estrangeira e com certo tipo de trabalho.

Kosuth era uma referência para ti?

Não especialmente.

Ao receber o enunciado proposto por Kosuth, qual foi tua primeira ideia? Como chegaste àquela formulação que acabaste apresentando?

A primeira ideia foi a ideia que desenvolvi. Por ser um projeto desenvolvido atracés do intercâmbio de instruções com outros artistas, cuja identidade não se conhecia, minha proposta foi que o artista que trocasse comigo documentasse todas as instruções que recebesse por qualquer meio durante um certo tempo. Isso incluía desde as instruções para preparar comida até as recebidas na rua, no cinema, em qualquer parte. Com isso, se conformaria um manual de instruções que o artista em questão faria da sua maneira.

Tua proposta estabelece um laço direto entre a proposição do curador e as milhares de proposições (algumas delas mecânicas) que recebemos todos os dias sem mesmo nos darmos contar. Como ele reagiu a isso?

Pareceu-lhe bem.

A obra proposta nas tuas instruções estava "na linha da tua própria produção como artista", tal qual pedia o curador?

Sim. Minhas propostas são muito diversas, mas faz tempo que tenho várias obras de documentação de momentos cotidianos que repetem seu objetivo de alguma forma por meio da fotografia, como a série *Abandon*, *Laberintos* o *22,000ft*, que podes ver em emue site *www.ximenalabra.com*. Neste sentido, uma documentação de todas as instruções de uma ou duas semanas poderia ser um projeto que eu apresentaria por via própria e que eu resolveria fotograficamente.

Como reagiste diante da solução apresentada por Sandra Gamarra?

O de Sandra é a pintura. Sua aproximação poética e visual em relação ao assunto, e sua metáfora acerca das quantidades e o vazio que contêm me pareceu uma maneira muito interessante de narrar minha própria história de uma maneira que eu não teria imaginado.

Você concorda com a ideia de que as duas deram um tom talvez político que não estava presente na proposta do curador?

Seguramente nas duas peças existe uma reflexão crítica sobre a arte e suas políticas, incluindo a do autor, além de vários elementos sociais e de existência cotidiana. Quanto a esse tema, creio que a proposta de Kosuth já continha a semente dessa reflexão como eixo de sua peça, porque na verdade o resultado que se produziu é uma obra dele mesmo mais do que dos participantes, uma vez que cada peça foi manipulada à conveniência da peça geral de Kosuth.

Entrevista com Cildo Meireles, por Eduardo Veras

A entrevista foi realizada presencialmente, no dia 16 de outubro de 2009, no saguão do Plaza Hotel, em Porto Alegre. Na transcrição, procurou-se eliminar as redundâncias e os erros gramaticais típicos da expressão oral. Também optou-se pela eliminação dos comentários do artista em torno da partida de futebol Brasil versus Gana, válida pelo Mundial Sub 20. Em certo momento da entrevista, Cildo acompanhou, meio lateralmente, pelo televisor do lobby, a decisão por pênaltis.

Estou particularmente interessado nos teus *Estudos*. Queria saber se tu lembras quando começaste a fazer esse tipo de trabalho que envolve o uso de instruções? Em uma entrevista ao Obrist [Hans-Ulrich Obrist, curador do projeto *Do it*], mencionas que nos *Cantos* já havia uma ideia de instrução. Tinha?

Sim. Isso era uma coisa que a gente discutia muito na época. Eu nasci no Rio, mas fui para Goiás e, de lá, para Brasília. Em 1967, voltei para o Rio. Fui morar em Santa Tereza. Lá, durante um ano, eu dividi ateliê com o [Raymundo] Colares. A gente discutia muito naquela época essa questão da obra dependente do toque mágico do artista. A gente buscava e propunha uma espécie, embora não exista, de objetividade, ou seja, fugir um pouco dessa coisa patológica do artista, tentar se conscientizar que a gente faz parte de um processo, talvez um pouco parecido com uma história do [Jorge Luis] Borges. Na verdade, não existem livros e autores, existe um único livro. Eu acho que as artes plásticas são um pouco assim, quer dizer, elas estão interessadas no próprio processo poético que vem sendo desenvolvido e reformulado a cada obra.

Nesse sentido, dá para dizer que as instruções eram uma demanda histórica e estética daquele momento.

Sim, para que a pessoa que se interessasse e pudesse refazer. Lembro que uma das coisas que o Colares, com a experiência dele, a experiência pessoal, foi comentar todo entusiasmado com o [Ivan] Serpa que ele estava pretendendo refazer uma das telas do [Piet] Mondrian, que era um pintor que ele adorava. Aí o Serpa, que também oscilava muito, que hora fazia isso, hora fazia aquilo, mas que devia estar em um período construtivo, ficou furioso: "É impossível refazer Mondrian com a mesma vibração, aqueles quadrados, com aquelas áreas monocromáticas, coisa e tal". O Colares ficou

decepcionado com isso. A gente tentava. Os *Cantos*, na verdade, obedecem a um esquema geral que poderia ser executado por qualquer pessoa...

Eu conheço os *Cantos* apenas por reproduções. O que havia de instrução ali?
Era um trabalho que você poderia transformar num texto, e esse texto você podia passar para alguém, e a pessoa que lesse esse texto poderia reproduzir. Eu trabalhava com três planos de projeção, que possibilitavam definir qualquer objeto naquele espaço. Você projetava nesse plano, nesse plano e nesse plano [mostrando] e teria essas coordenadas. Você podia reduzir ao enunciado correto. A partir daí, você ia tirando variações. Ou você variava esse plano, ele avançava, e o rodapé, então, empinava, enfim. Os *Cantos* têm um caráter anedótico, assim, descritivo. Eu só fiz dois, que são as paredes que escorrem. Já os *Espaços virtuais* não. Eles partiam sempre de uma deformação que, dependendo da posição do observador, voltariam à ortogonalidade. Depois havia exatamente esse *Estudo para tempo*, *Estudo para espaço*...

Isso é da mesma época?
Os *Cantos* são de 1967, 68. Os *Estudos*, de 69. Logo em seguida, vieram as *Inserções em circuitos ideológicos*, que também são trabalhos que você pode transmitir oralmente.

O conceito de fonômeno foi elaborado já naquela época?
A partir dos anos 70. Chegou depois das *Inserções*.

Essa questão do fazer da mão do artista que tu falas, esse desejo de valorizar menos esse gesto e poder pensar que esse fazer pode ser partilhado, tem uma idéia que eu gostaria que você comentasse. Trabalhos como esse propõem uma separação entre pensar uma obra e a execução dessa ação — que, em geral, a gente costuma pensar como uma só —, isso estava na sua pauta naquele momento? Como você vê essa separação?
Na verdade, acho que é uma história longa, sendo tentada por diferentes artistas ao longo do século XX. Eu venho de uma geração em que você tinha duas vertentes dominantes informando e influenciando os artistas. Minha geração começou a produzir nos anos 60. Por um lado, você tinha predominantemente a cena global da Pop Art. Isso tudo a partir de 64, da Bienal de Veneza, do prêmio do [Robert] Rauschenberg. Ao mesmo tempo, terminada a exposição da Pop Art, havia no Brasil algo que considero

como o marco zero para a arte brasileira. Estou falando exatamente do neoconcretismo e do texto seminal da *Teoria do não-objeto*. Primeiro tem essta ideia da negação, uma postura de negatividade, que desde a virada do século estava mais ou menos circulando e se camuflava de diferentes maneiras. Talvez até o dadaísmo lidasse com isso. Mas tinha a ideia de arte como objeto total, uma coisa que englobasse tudo, e a questão da antimatéria, que na virada do século XIX era um tema circulante. Acho, por exemplo, que, na *Teoria do não-objeto*, você tinha a teoria, mas esse não-objeto, de fato, não aparecia. Seria um paradoxo se o meu objeto se materializasse.

Quais eram as suas referências naquela época? Você tinha informações sobre o Fluxus, por exemplo? Ou sobre o John Cage?

Não eram informações profundas, mas eram informações que chegavam até aqui. Eu estava em Brasília na adolescência e tive a biblioteca da universidade, que me ajudou muito como fonte de informação.

Mas quem que era a referência para você?

É estranho porque, com 12 ou 13 anos, o primeiro livro de artes que ganhei, presente do meu pai – na volta de uma viagem ao Rio –, foi um álbum com a obra gráfica do Goya. Então o Goya passou a ser alguém com que eu procurei aprender. Continuo aprendendo. Eu vi há três ou quatro, em Nova Iorque, na Frick Collection, uma exposição que era de um dos últimos trabalhos dele, de quando estava fugindo da Espanha. Tinha pintura e desenho. As pinturas esmaltadas em metal eram telas de quatro centímetros, os desenhos, às vezes, até menores, microdesenhos. Acho de uma força, de uma beleza extraordinária, pois eram desenhos que você fazia na fuga, na carruagem ou hospedaria. Bom, então tinha o Goya. Se você pensar em termos de livros, os livros estavam sempre defasados 40 ou 50 anos. Então, claro, muito cubismo, muita coisa do começo do século: dadaísmo, surrealismo... Comecei a tomar contato com a produção do Marcel Duchamp, que logo se tornou uma admiração muito grande. Do Yves Klein, eu gosto de duas coisas: dos imateriais e dos trabalhos de fogo que ele fez, as esculturas com fogo. Outro artista que estou em contato com trabalho, por quem tive uma admiração muito grande foi Piero Manzoni.

Naquela época já?

Isso em 65, eu devia estar com 17 anos, que, aliás, foi a idade com que eu fiz a minha primeira exposição no Salão de Brasília. Mas então tinha informações. Na própria coisa de Brasília, havia informação e concerto de música concreta, música eletrônica. Claro que tem o Cage e outros compositores mais contemporâneos. De certa maneira, havia uma permeabilidade da música e das artes plásticas no sentido dessa busca de alguma coisa, que eu não conseguia definir ou estabelecer, mas que estava ligada a essa ideia dessa inefabilidade, não sei, dessa imaterialidade do suporte. Eu devo ter lido a primeira vez a *Teoria do não-objeto*, sei lá, por aí, 16, 18...

Nem conhecia o Ferreira Gullar?

Não. Aliás, o encontro foi bem engraçado. Mas foi bem mais tarde, no final dos anos 70, em 79 exatamente. Eu fui seguindo minha formação de desenho, desenho, desenho. *Espaços virtuais* foi o passo seguinte. Bom, aí fiz *Volumes virtuais*. Em 69, comecei uma série daqueles que chamei de *Arte física*, porque dependia da ação física do sujeito, do artista, que é uma mutação geográfica. Bom, aí tem uma série de programas dos quais eu realizei três: *Caixa de Brasília*, *Mutações geográficas* e *Fronteira Rio-São Paulo* e a *Linha estendida recolhida*. Bom, mas aí no começo dos anos 70, no final de abril, foi o primeiro sábado depois do dia 21 de abril, era o dia de Tiradentes, eu estava participando de uma exposição que o Frederico Morais organizou em Belo Horizonte, que foi um manifesto ao Tiradentes. Eu voltei para o Rio, no primeiro fim de semana, e fui a praia com amigos. Na volta, tinha um restaurante em que a gente costumava comer, era muito simples. A Barra não existia, era um grande vazio. Eu me lembro da gente conversando, e aí tinha uma garrafa de Coca-Cola na mesa. Um amigo comentou: "Pô, você sabia que se você botar um caroço de azeitona dentro de uma garrafa de Coca-Cola, a lavagem automática jamais conseguiria tirar?". E eu achei aquilo curioso. Voltei para casa, tomei um banho e continuei pensando no caroço de azeitona. Aí fiz um texto, que é o texto inicial. Fiz esse texto, estava claro para mim o que eu queria falar, mas lendo e relendo, eu vi que poderia ficar.... Aí, eu falei: "Porra, eu tenho que deixar isso mais claro". De que maneira eu deixaria isso mais claro? Aí, lembrando das correntes, aquilo que recebia e tinha que ir passando, e lembrando das mensagens em garrafas, ficou claro para mim que havia no interior da sociedade circuitos, mecanismos de circulação. Mais do que isso, esses circuitos, são diferentes, por exemplo, da imprensa, do jornal, rádio, TV, que são veículos de comunicação com abrangência muito grande, mas ao mesmo tempo facilmente controláveis, porque eles se afunilam.

Você empastela um jornal, você desliga a antena de transmissão da TV e do rádio. Então, qualquer regime autoritário tem um controle muito grande dessa produção de informação. Claro que a garrafa de Coca-Cola associei a lembrança da tarde. E comecei a pensar em outras coisas, o interior de outros sistemas circulatórios. E claro que o primeiro foi exatamente o meio circulante, o dinheiro. Ambos com a peculiaridade de que, para você destruir ou eliminar a intervenção ou inserção feita, você teria que tirar de circulação, você teria que negar a função essencial das garrafas de reposição e da moeda... E é claro que, no caso, as Coca-Colas eram metáforas do *Projeto Cédula*, porque o *Projeto Cédula* tinha uma abrangência muito maior.

Em quantas garrafas tu chegaste a imprimir mensagens?
Eu fazia durante um tempo, me empolgava e fazia bastante.

E aquilo grudava como?
Era um silkscreen, um adesivo, com tinta vitrificada. Eu colocava na garrafa, levava ao fogo, a tinta entranhava no vidro. Na época, a Coca-Cola era aquela só aquela tinta branca, vitrificada. Segui o mesmo procedimento que a fábrica utilizava para imprimir.

Você guardou alguma?
Não.

Voltando aos *Estudos*, em algum momento você chegou a realizar aquilo que eles propunham?
Eu, pessoalmente, sim.

Fez os três?
Só uma vez cada um.

Antes de escrever?
Na verdade foi uma coisa que me veio à cabeça. O que acontece é que eles são fáceis de fazer. Eu parava em um lugar qualquer do Rio, acho até que foi em Copacabana. Durante um tempo eu fiquei na rua, tinha praia, fiz não um buraco muito grande. Ou tinha a água gelada, a água na jarra de prata. Depois, ficou lá adormecido. Inscrevi no

Salão da Bússola, em 69. Foi um salão que aconteceu em novembro, no final do ano, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e eu acabei ganhando o grande prêmio.

Com esses três?

Sim. Era o conjunto do trabalho. Naqueles regulamentos, cada artista podia inscrever três obras em cada categoria. Três em pintura, três em escultura, três em desenho, três em gravura; Então inscrevi os *Espaços virtuais: cantos* na categoria escultura; inscrevi os *Volumes virtuais*, que são essas linhas do chão à parede, do teto à parede, na categoria de desenho; inscrevi os *Estudos* como gravura, porque eram feitos na máquina de escrever; e, finalmente, inscrevi a *Caixa de Brasília* na categoria etc. Eu e alguns outros colegas, que estavam nessa parada...

Voltando a insistir nos *Estudos*, eu queria saber dessa diferença entre cumprir ou não a instrução, porque eu, pessoalmente, nunca fiz, não sinto a necessidade de fazer, me basta a evocação disso. Tem gente que vem lhe contar se já fez?

O Obrist fez essa exposição, que está circulando até hoje, chamada *Do it*, que era toda com instruções. Estão lá a Yoko Ono e vários artistas. Tem dez anos rodando. Eu estava no meio. Lembro que um belo dia recebi uma carta de um curador cubano, a exposição tinha passado por Havana. Ele falou que foi ver a exposição, tinha gostado, e que resolveu fazer o meu trabalho. Só que os originais não me pertencem há anos. Eu estava na Europa, tinha que ir ao Museu de La Ville de Arte Moderna e Contemporânea de Paris. Fui a uma exposição que aconteceu em 2001, chamada *Da adversidade vivemos*. Encontrei com o Hans Obrist. Ele falou dessa coisa, de que trabalho meu ele poderia ter para o *Do it*. Aí ele conseguiu uma máquina de escrever, já era difícil conseguir uma máquina de escrever, estava ficando raro, porque o computador estava obsoletizando a máquina de escrever. Ele conseguiu uma. E eu, de memória refiz, o trabalho, batendo à máquina. Ele publicou. A exposição passou por Havana. Recebi a carta desse curador dizendo que tinha passado mal porque ninguém ia suportar 12 horas ou 16 horas...

Mas só foi esse, Cildo?

Até hoje, que eu saiba, só foi esse.

Eu queria que você comentasse sobre as diferentes dimensões do seu trabalho. É uma gravura se a gente quiser, um desenho ou um etc., um objeto, um suporte,

uma folha de papel onde está esse texto. Pode ser oral. Posso ler isso não naquele suporte, mas num livro, ou num filme. Tem a evocação que isso traz, mas tem a possibilidade de ser executado. Tudo isso estava na tua pauta naquele momento?

Meu objetivo é que alguém pudesse, de fato, fazer a experiência. Da maneira mais simples, direta e barata. Porque a coisa econômica era importante naquele momento. Queria trabalhar com procedimentos e matérias que não fossem caros. Em 1969 e 1970, a quantidade de projetos que pintavam era muito grande: as próprias *Inserções em circuitos ideológicos*, *Eureka*, *Espelho cego*. Enfim... Foram vários trabalhos e cada um partia numa direção. O importante era fugir da ideia de estilo. Porque, de uma certa maneira, o estilo é uma espécie de morte do artista. É quando o que há de artista em você morre, quando você cristaliza o estilo. É bom para o mercado de arte, para vender em galeria. Para o artista, não é a melhor coisa que pode acontecer chegar a um estilo.

O seu trabalho, até hoje, é bastante diversificado.

Eu acho que a arte plástica é uma linguagem que permite a cada novo projeto começar do zero. Em termos de material, procedimento.

Queria voltar às tuas referências da época.

Eu sempre volto a um cara chamado Pierre Chardin. É um dominicano, que até os 30 e poucos anos era paleontólogo, arqueólogo. Ele foi o chefe da expedição que descobriu o Homem de Pequim. E partir de uma determinada data, 70 e poucos anos, ele se voltou para a teologia. Publicou uma obra muito grande. Metade, talvez, dessa obra esteja até hoje proibida pelo Vaticano.

Isso foi quando?

Década de 30, 40. Enfim. Eu tinha ganho um livro de um amigo em 68. Era uma tradução em português de um dos trabalhos dele. Chamava-se *O fenômeno humano*. É um livro brilhante. Ele achava, por exemplo, que Cristo era um personagem histórico, que existiu sim, em tal lugar, em tal época, mas que, na verdade, o objetivo final era que cada ser humano se tornasse um Cristo, que fosse se aperfeiçoando. Cada ser era um processo de cristianização, afundado em uma consciência, uma unisconsciência e tal. Ele tinha um ponto alfa, um ponto ômega. Então você saia dessa barbárie, dessa coisa selvagem, se aperfeiçoando, se elevando até chegar a um planeta onde todos fossem Cristos. Isso não deve agradar muito ao Vaticano, sobretudo com o Bento Malvadeza.

Segundo Chardin, havia uma hominização da consciência, ou seja, a consciência, que era uma coisa universal, ia habitando cada ser, criando esse processo de cristianização. Uma das frases dele eu usei como epígrafe quando apresentei o *Eureka/Blindhotland*, projeto para o Museu de Arte Moderna. Gosto de citar porque é uma frase de um especialista no primeiro homem, no elo perdido, o primeiro, o pioneiro e tal. São as duas frases que eu sempre cito: essa e a do Michael Collins.

Qual é a do Chardin?

"O primeiro homem é sempre uma multidão." Porque o que existe são condições para que uma determinada ideia apareça, mas quando uma ideia chega a aparecer é porque ela já estava maturando nos antípodas. É o momento em que a humanidade está pronta para um salto. E tem o Michael Collins, o astronauta que foi na missão à Lua, mas não pôde descer. Na volta, ninguém falava com ele. Um jornalista se lembrou de colocar uma questão para ele durante a turnê dos astronautas pelos Estados Unidos. Mas ele continuou com o olhar down, dizendo que na verdade ele nunca se interessou pela Lua, ele dizia que achava que a gente devia ir para Marte. Marte é para dar mais soluções que a Lua... A Lua, para ele, era um pouco aquela coisa do Barão de Itararé: de onde você menos espera, daí é que não sai nada. Quando perguntaram "E você, como se sentia ali nessa história?", tinha dois homens na Lua, tinha a humanidade na Terra, e ele, na verdade, estava sozinho naquele momento. Era um ser humano literalmente sozinho naquele momento. Ele deu a resposta que eu acho magnífica: "Olha, eu me sinto como aquele cara que atravessou o Oceano Atlântico, Lindbergh, no The Spirit of St. Louis".

Você lia revistas de arte no Rio?

Não, em Brasília. Lá tinha uma seção de periódicos que recebia tudo algumas semanas depois, e foi isso que me deixou informado sobre muitas coisas. Mas, é claro, um artista novo que esteja fazendo alguma coisa verdadeiramente nova dificilmente vai ter um espaço. Hoje, claro, tem a internet, tem uma instantaneidade dessa divulgação muito maior. Mas na época, aqui na América, eles estavam celebrando a Pop art, a minimal art. Na verdade, a arte conceitual só começou a frequentar essas casas mais tarde, nos anos 70. Logo depois foi devorada pela hiperrealismo, o que era normal, você ter uma reação a um movimento, a uma produção, que era muito cool, muito cerebral. Mas tinha essa coisa no ar. A mínima informação que você tinha, deflagrava muito, sobretudo nas cabeças de uns 20 poucos anos. Você viajava mesmo, o que era ótimo.

Os trabalhos com instruções, os do projeto *Do it*, por exemplo, em geral aparecerem no imperativo. As tuas instruções estão no infinitivo, embora no catálogo da Estação Pinacoteca, apareçam no imperativo. Por que isso?

Eu acho o infinitivo mais elegante, justamente por ser menos impositivo. Eu acho que as artes plásticas têm isso de interessante, que é uma espécie de respeito. "Faça o despertador". Quer dizer, dificilmente o trabalho de artes plásticas é agressivo. Talvez pelo fato de você estar sempre um pouco na parede, fora do centro da ação, do local da ação, historicamente. No caso da escultura tem uma definição que o pessoal usava, o Waltercio [Caldas] gostava. Não sei quem colocou isso pela primeira vez. Era o seguinte: "A escultura é aquilo em que você tropeça sempre que se afasta para ver uma pintura". Lembro que nos anos 70 e 80 se brincava muito com isso. Acho, por exemplo, a questão do tempo... Eu de fato tenho uma resistência a ir para uma exposição de artes plásticas para ver coisas do tempo, ou seja, performance. Você tem que necessariamente gastar meia hora, 40 minutos, para no final não gostar tanto. Eu vejo isso como uma espécie de respeito ao público. Talvez por isso me ajude a explicar a opção pelo infinitivo. Sei lá, tem uma doçura. O infinitivo é mais doce. Mais vago, talvez. Quando você delimita, quando você restringe muito, acaba limitando a própria...

A própria possibilidade de alguém fazer alguma coisa.

Exatamente...

Caderno de imagens

Fig. 1: **Setamancos** (2010), Lia Chaia, performance com tamancos, foto: Carlos Stein

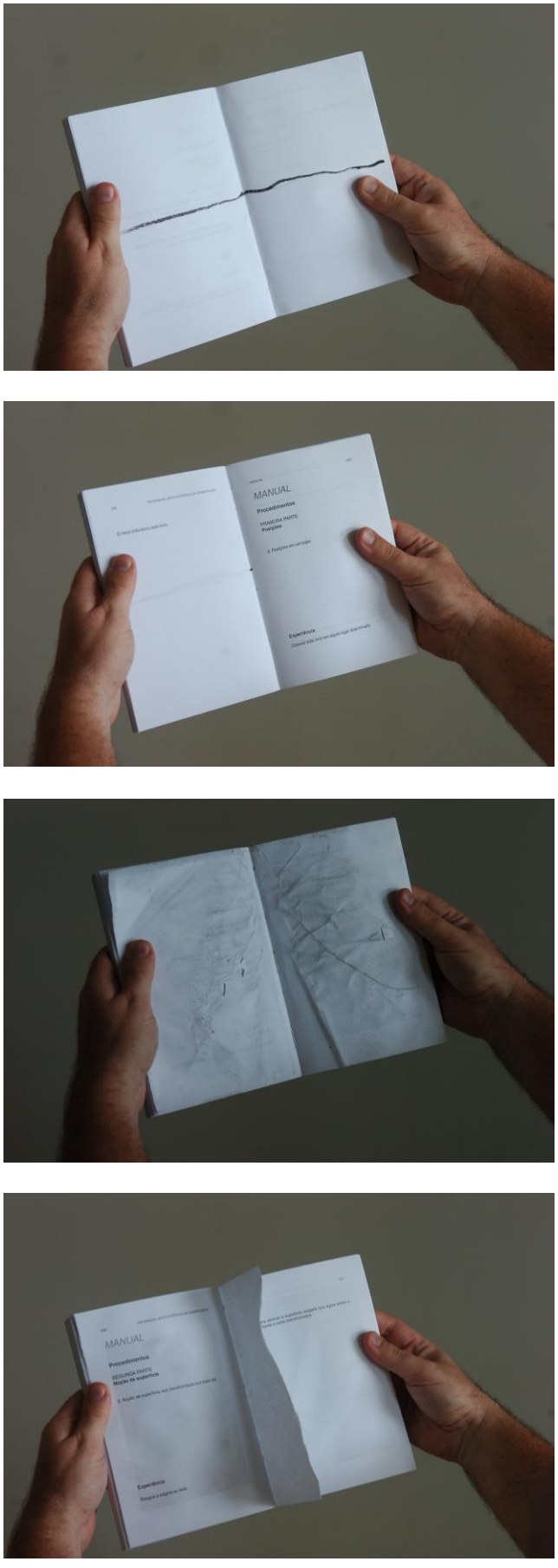
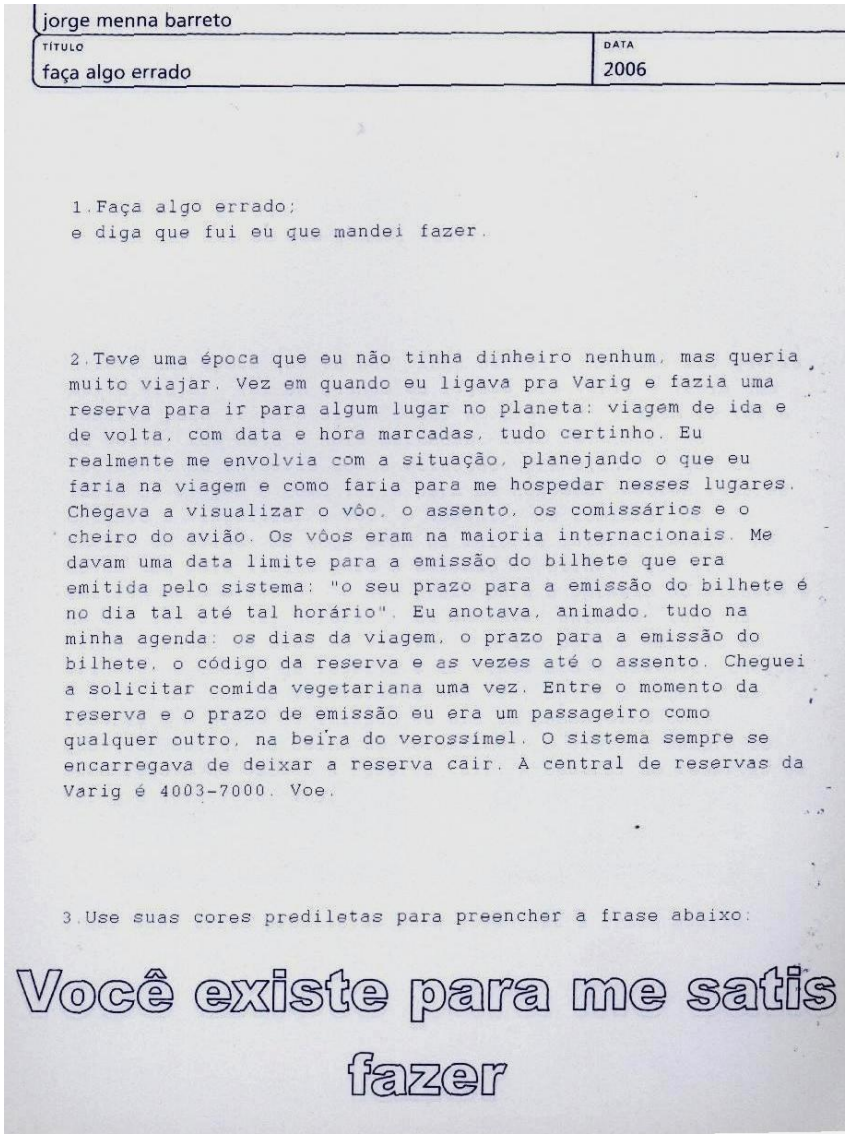


Fig. 2: **Manual** (2002), José Resende e Carlos Fajardo, intervenção em livro, fotos: Júlio Cordeiro

Fig. 3: **Dê alegria** (2007), Téti Waldraff, adesivo

Fig. 4: **Water yam** (1963), George Brecht, caixa com *event cards*, foto: Morris and Helen Belkin Art Gallery Archive


jorge menna barreto

TÍTULO
faça algo errado

DATA
2006

1.Faça algo errado;
e diga que fui eu que mandei fazer.

2.Teve uma época que eu não tinha dinheiro nenhum, mas queria muito viajar. Vez em quando eu ligava pra Varig e fazia uma reserva para ir para algum lugar no planeta: viagem de ida e de volta, com data e hora marcadas, tudo certinho. Eu realmente me envolvia com a situação, planejando o que eu faria na viagem e como faria para me hospedar nesses lugares. Chegava a visualizar o vôo, o assento, os comissários e o cheiro do avião. Os vôos eram na maioria internacionais. Me davam uma data limite para a emissão do bilhete que era emitida pelo sistema: "o seu prazo para a emissão do bilhete é no dia tal até tal horário". Eu anotava, animado, tudo na minha agenda: os dias da viagem, o prazo para a emissão do bilhete, o código da reserva e as vezes até o assento. Cheguei a solicitar comida vegetariana uma vez. Entre o momento da reserva e o prazo de emissão eu era um passageiro como qualquer outro, na beira do verossímel. O sistema sempre se encarregava de deixar a reserva cair. A central de reservas da Varig é 4003-7000. Voe.

3.Use suas cores prediletas para preencher a frase abaixo:

Você existe para me satis

fazer

Fig. 5: **Faça algo errado** (2006), Jorge Menna Barreto

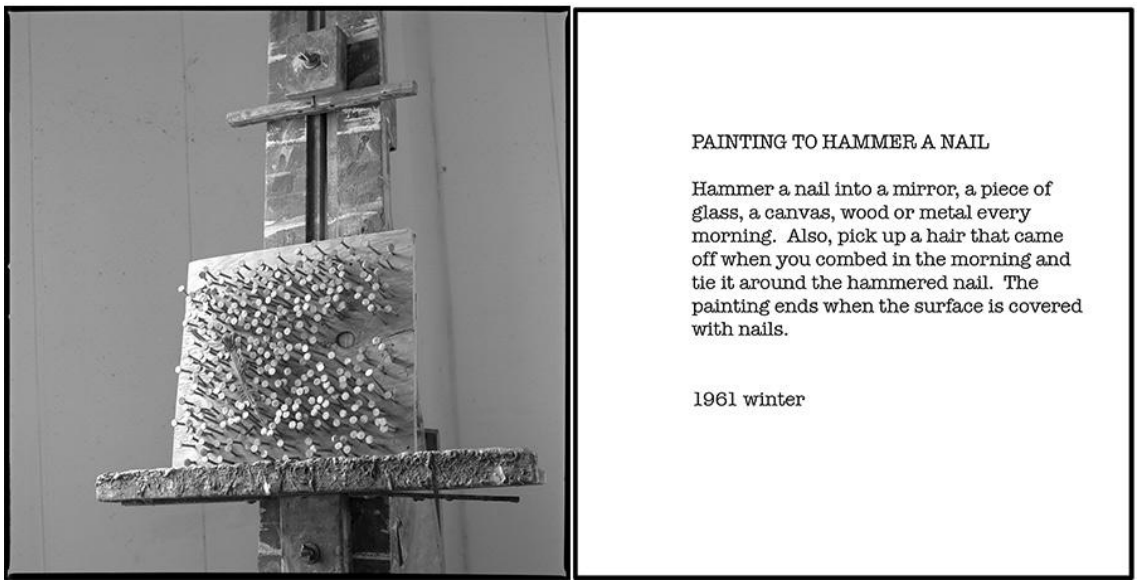


Fig. 6: **Pintura para martelar um prego** (1961), Yoko Ono, registro de performance e event card, foto: Lana Z. Caplan

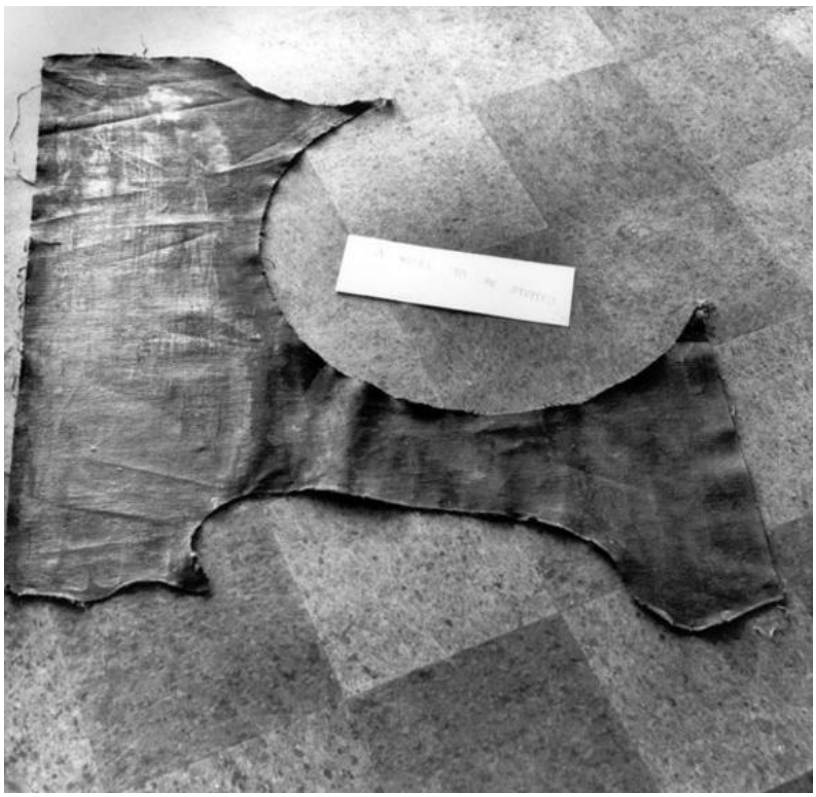


Fig. 7: **Pintura para ser pisoteada** (1961), Yoko Ono, registro, foto: George Maciunas

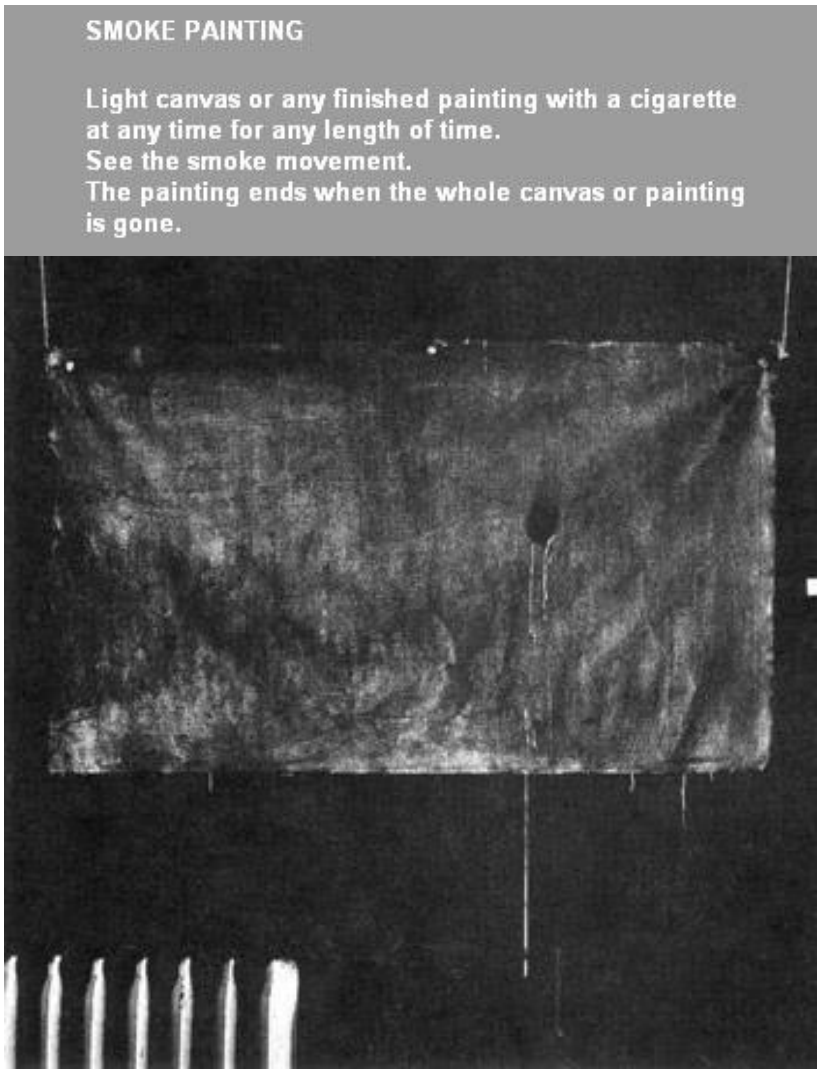


Fig. 8: **Smoke painting** (1961), Yoko Ono, e*vent card* e registro, foto: George Maciunas

Fig. 9: Joseph Kosuth posa em frente às suas instruções em *Located work (Madrid)*, foto: Bernardo Pérez (El País)

Fig. 10: **O que queria era uma cama** (2008), escultura produzida por Alexander Apóstol com instruções de Hisae Ikenaga

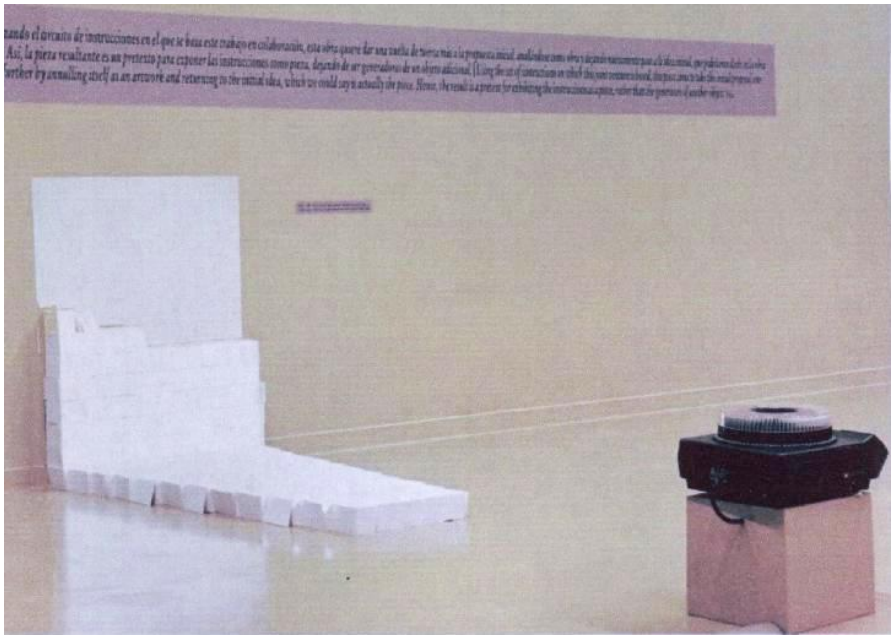


Fig. 11: **Manual** (2008), produzido por Sandra Gamarra a partir das instruções de Ximena Labra

Fig. 12: **Al fin creí entender** (2008), Joseph Kosuth, intervenção nas fachadas de La Casa Encendida, Madri

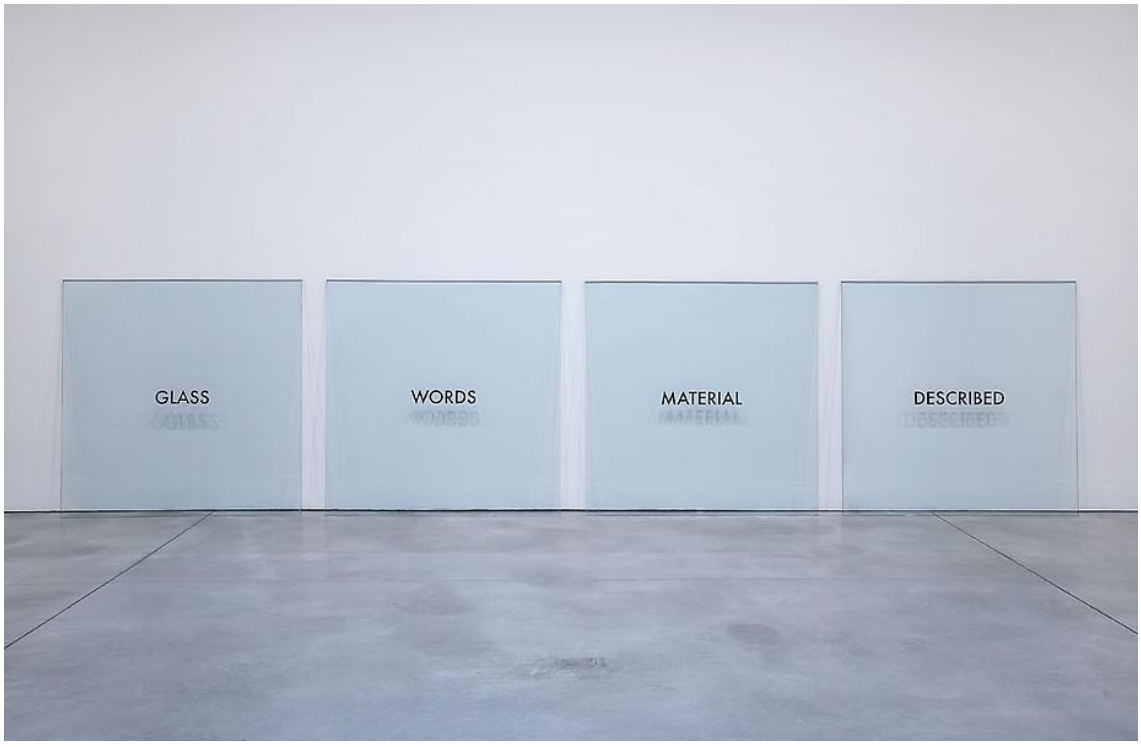


Fig. 13: **Leaning glass** (1965), Joseph Kosuth, palavras sobre vidro

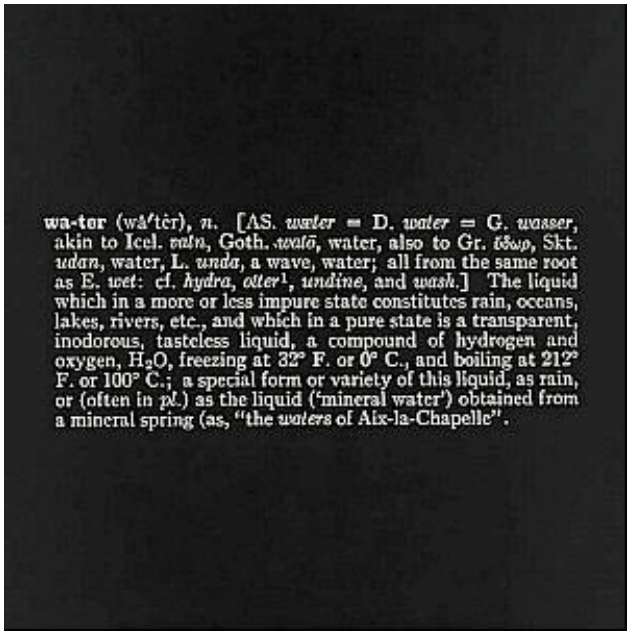


Fig. 14: **Titled (art as idea as idea)** (1965), Joseph Kosuth, cópia fotostática de dicionário

Fig. 15: **Uma e três cadeiras** (1965), Joseph Kosuth, instalação

Fig. 16: **Titled (art as idea as idea)** (1965), Joseph Kosuth, cópia fotostáticas de dicionários

Fig. 17: **Dance diagrams** (1962), Andy Warhol, pintura

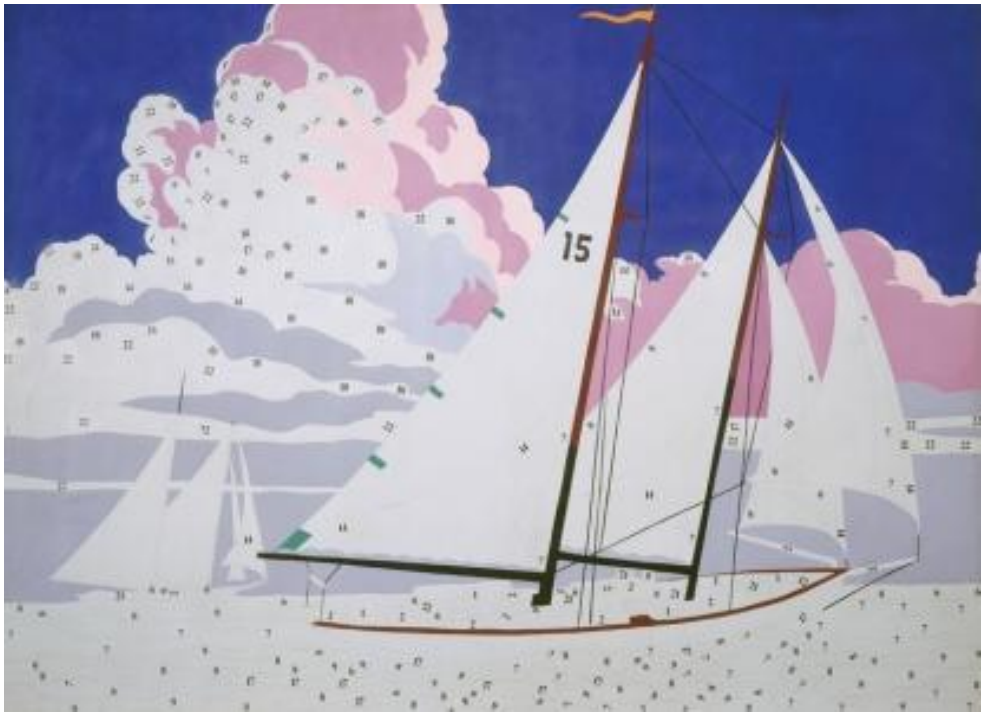


Fig. 18: **Do it yourself** (1962), Andy Warhol, pintura

Fig. 19: **Five words in orange neon** (1966), Joseph Kosuth

Fig. 20: **Four colors, four words** (1966), Joseph Kosuth

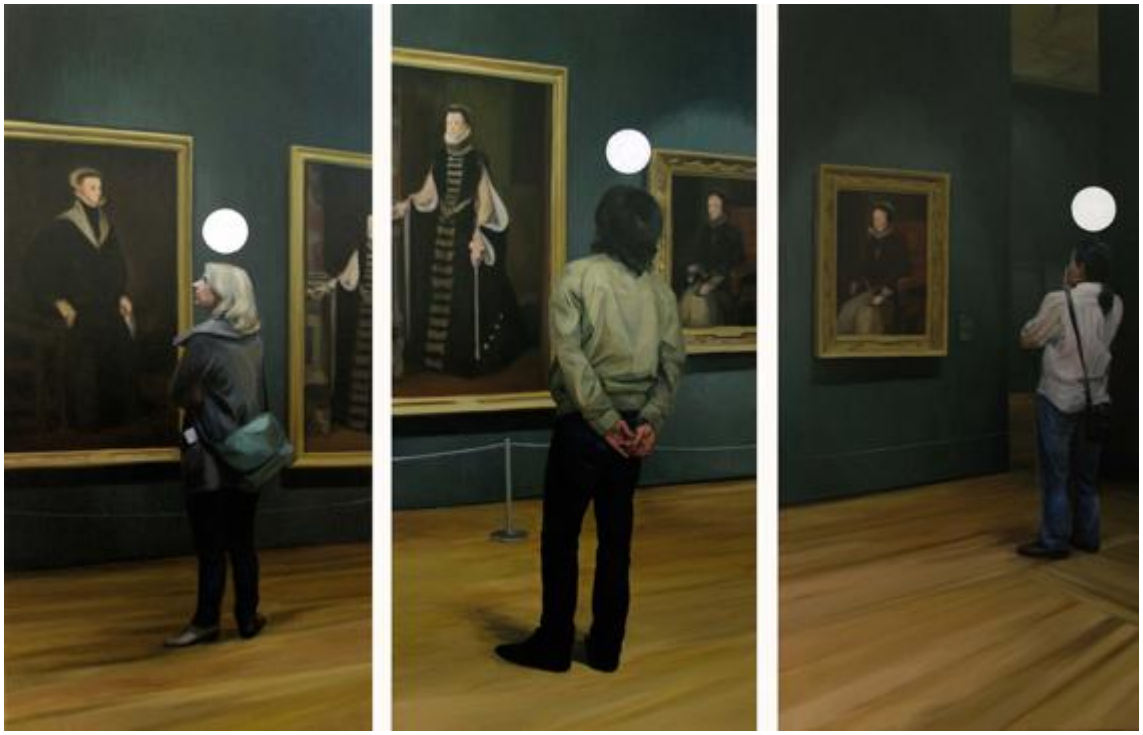


Fig. 21: **Triptico de las estaciones** (2009), Sandra Gamarra, óleo sobre tela

Fig. 21: **Reflexões** (2009), Sandra Gamarra, óleo sobre tela

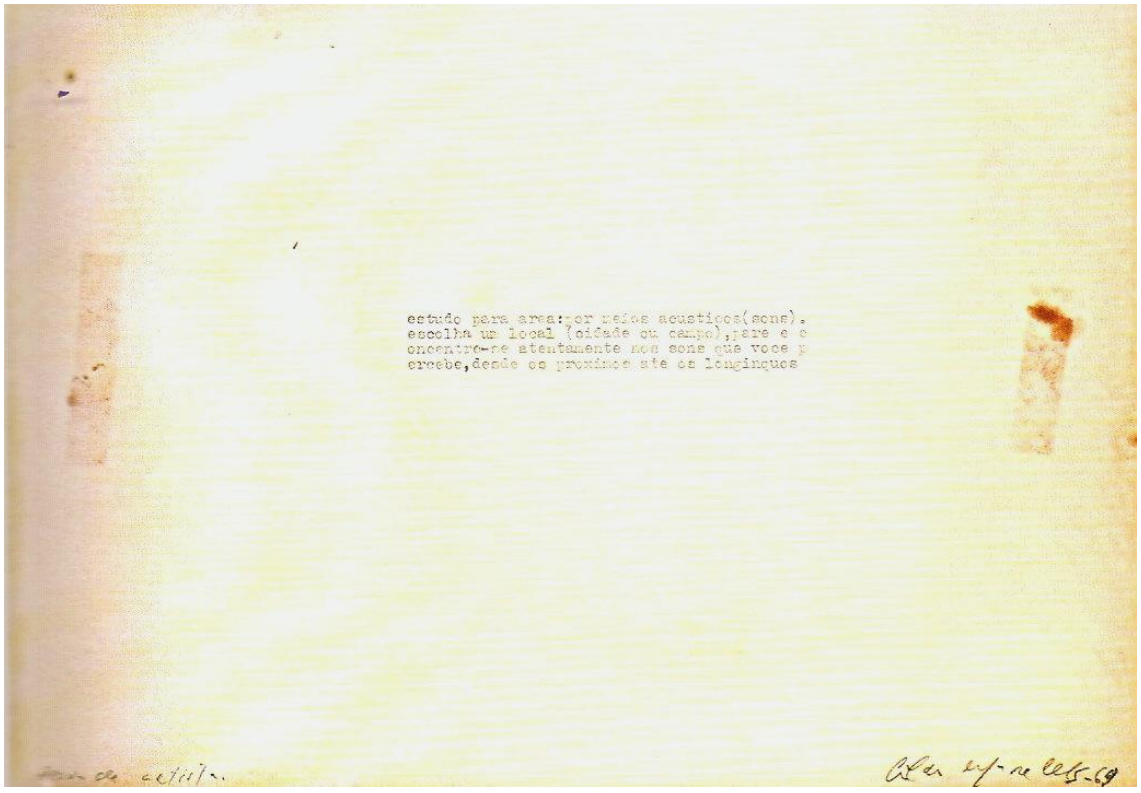


Fig. 22: **Estudo para espaço** (1969), Cildo Meireles, gravura (conforme inscrição no Salão da bússola)

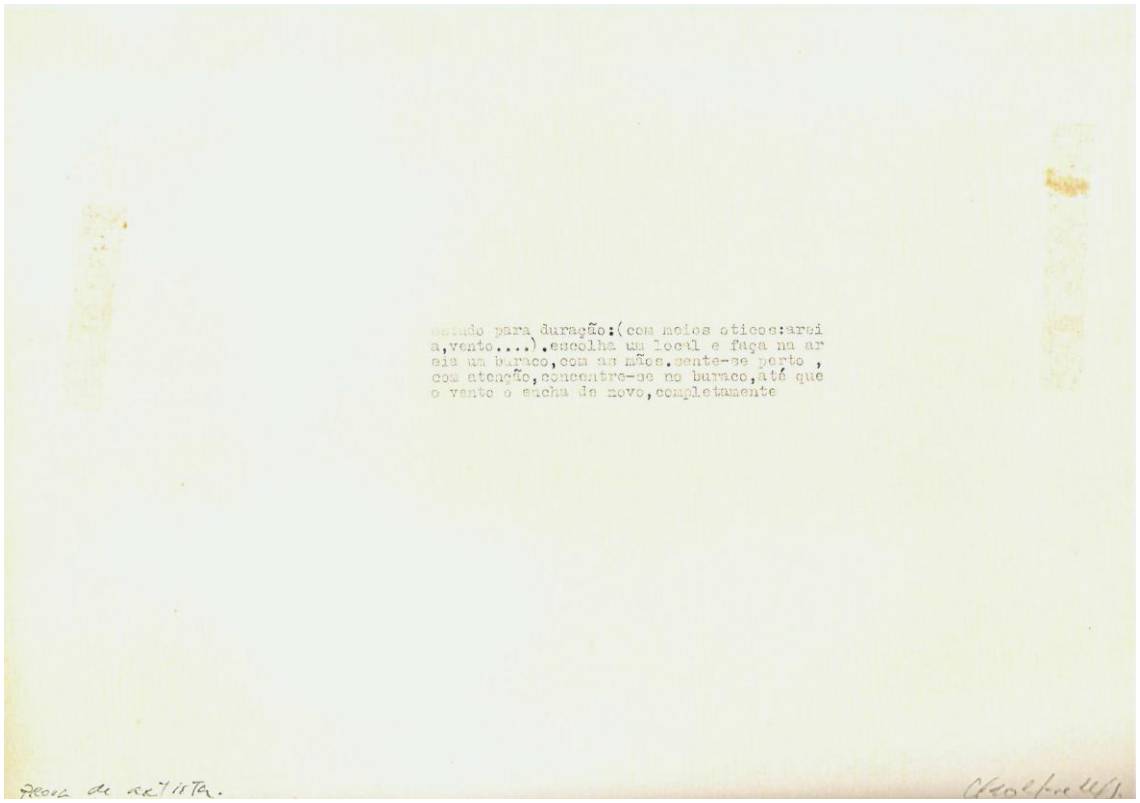


Fig. 23: **Estudo para tempo** (1969), Cildo Meireles, gravura (conforme inscrição no Salão da bússola)

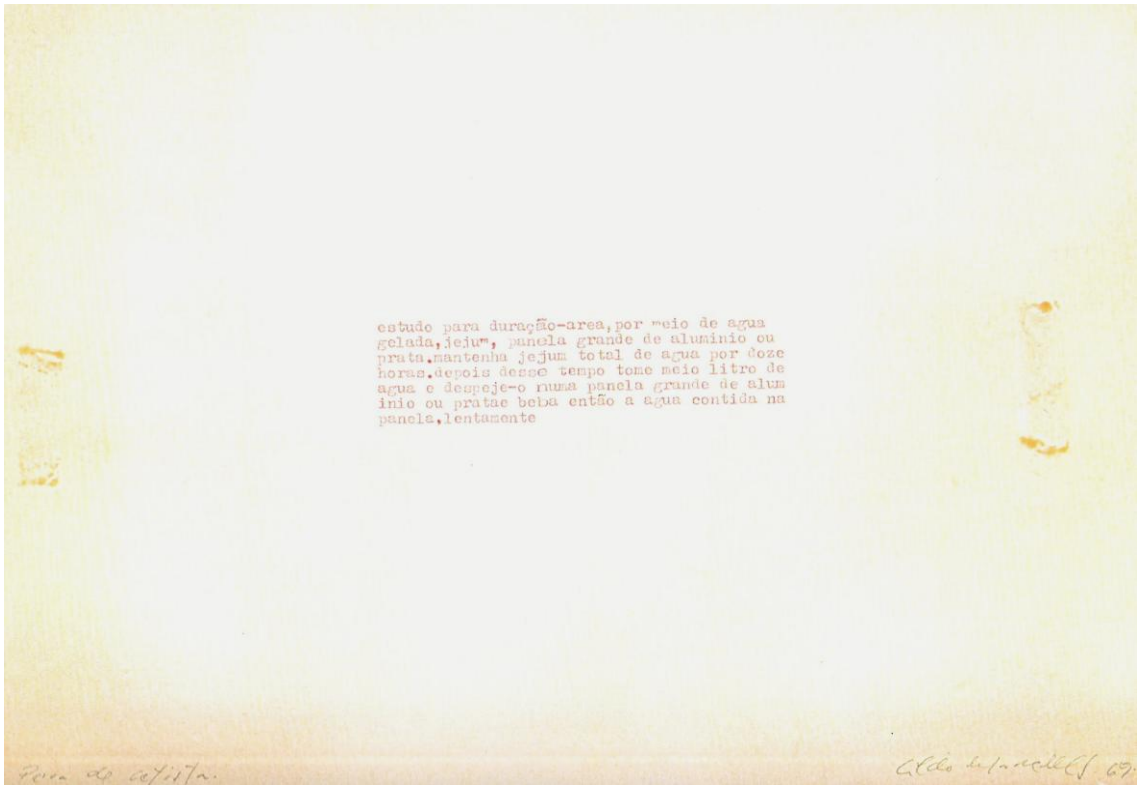


Fig. 24: **Estudo para espaço / tempo** (1969), Cildo Meireles, gravura (conforme inscrição no Salão da bússola)

Fig. 25: **Repressão outra vez – eis o saldo** (1969), Antonio Manuel

Fig. 26: **Manifestação estudantil na Candelária, Rio de Janeiro** (1968), Evandro Teixeira, fotografia

Fig. 26: **Queda de motociclista da FAB na escolta da Rainha Elizabeth durante visita ao Rio de Janeiro** (1965) Evandro Teixeira, fotografia

Fig. 27: **Soy loco por ti terra** (1969), Antonio Manuel, cabine

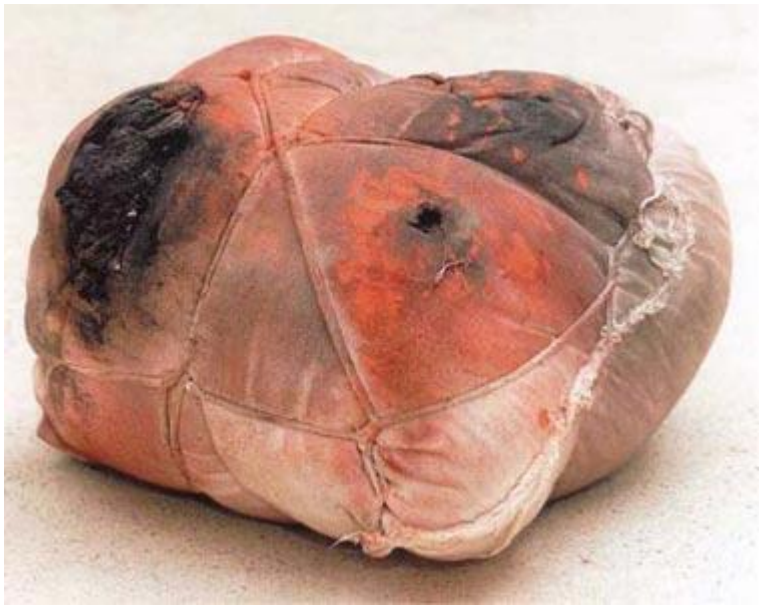


Fig. 28: **Trouxa ensanguentada** (1969), Artur Barrio

Fig. 29: **Espaços virtuais: cantos** (1968), Cildo Meireles

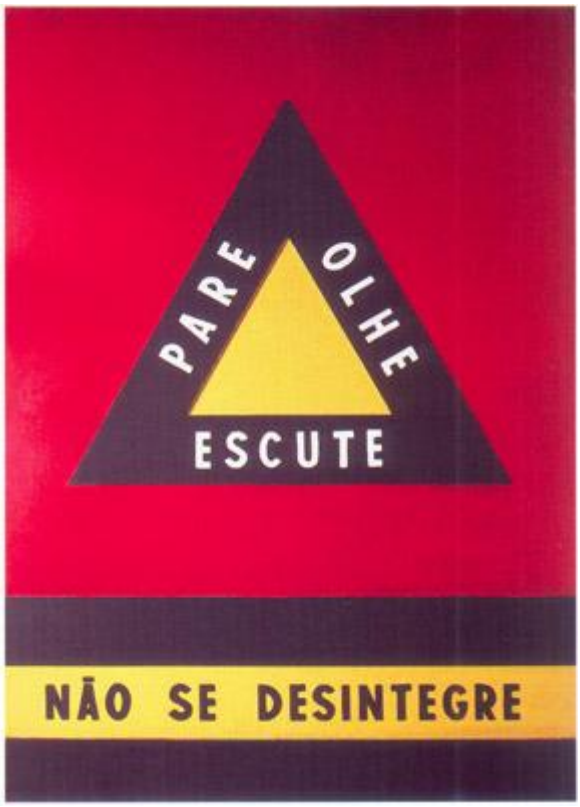


Fig. 30: **Cartaz** (1967), Pedro Geraldo Escosteguy, técnica mista

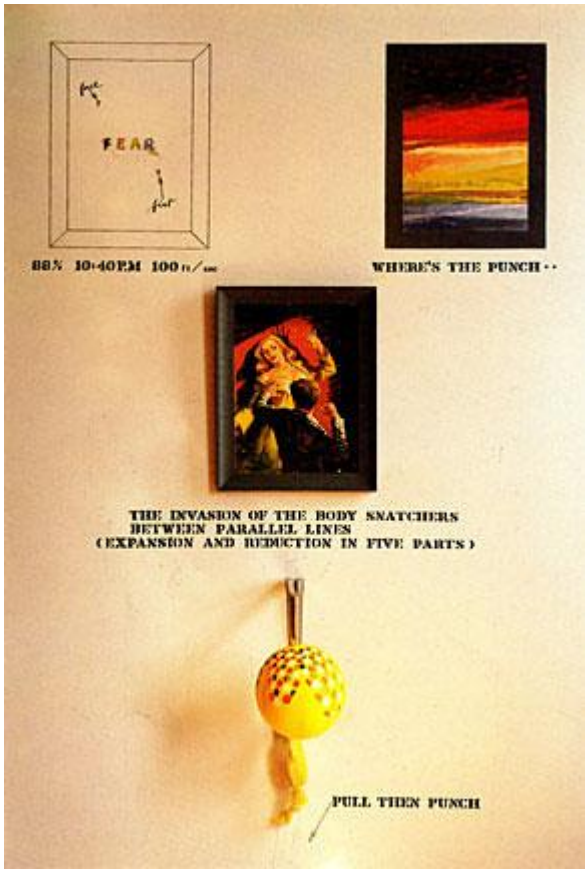


Fig. 31: **Expansão e redução** (1963-1973), Shusaku Arakawa, painel integrante da série *O mecanismo do significado*

Fig. 32: **Máscaras sensoriais** (1965), Lygia Clark

Fig. 33: **Estudo para tempo** (versão 2009), Cildo Meireles, desenho datilográfico

Fig. 34: **Estudo para espaço** (versão 2009), Cildo Meireles, desenho datilográfico

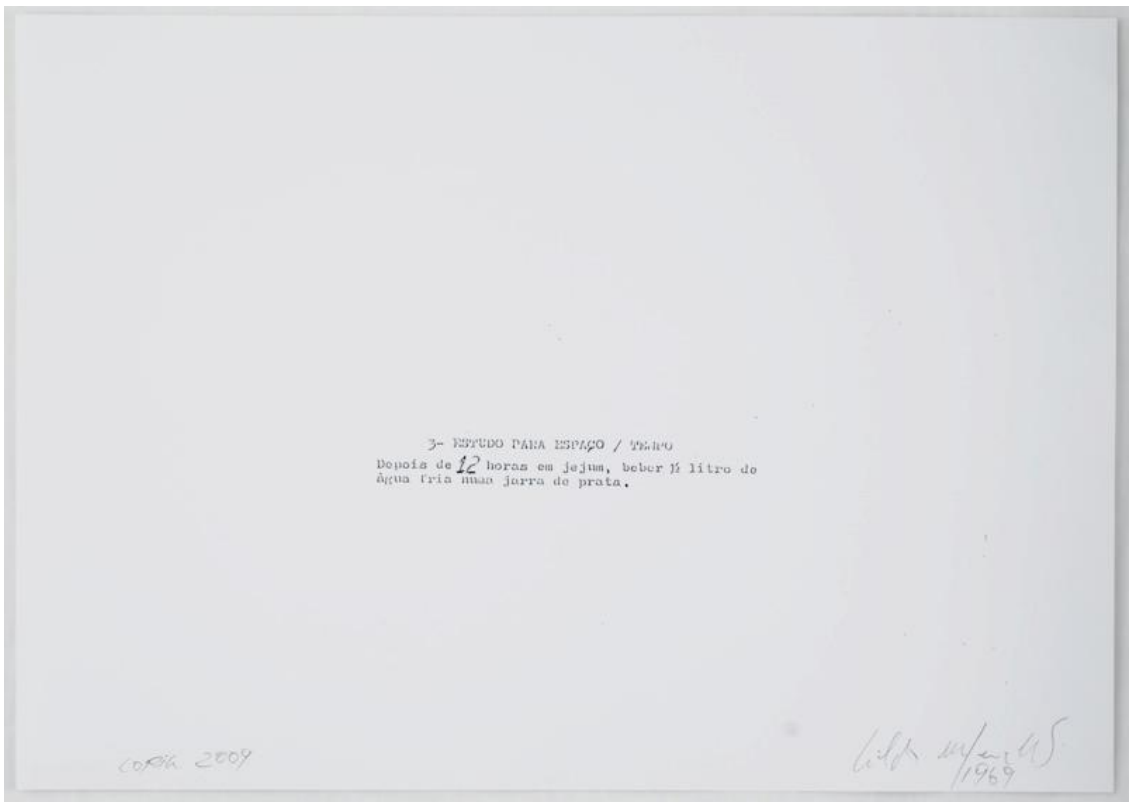


Fig. 35: **Estudo para espaço/tempo** (versão 2009), Cildo Meireles, desenho datilográfico