Ariel Ferreira Costa

PEQUENA COLEÇÃO DE OBRAS NÃO REALIZADAS:

obras imaginadas, projetos e instruções

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Ariel Ferreira Costa

PEQUENA COLEÇÃO DE OBRAS NÃO REALIZADAS

obras imaginadas, projetos e instruções

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção do título de Mestre em Artes

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientadora: Profª. Dra. Maria Angélica Melendi

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2009

Costa, Ariel Ferreira, 1982-

Pequena coleção de obras não realizadas / Ariel Ferreira da Costa- 2009

131f.: il.

Orientador : Maria Angélica Melendi

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1.Arte moderna – Séc. XX – Teses 2. Arte conceitual – Estados Unidos – Teses 3. Artistas brasileiros – Séc. XX – Teses I. Melendi, Maria Angélica II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Escola de Belas Artes da UFMG, ao seu programa de pós-graduação e ao CNPq pela bolsa concedida, em especial à Zina e ao Élvio. À Cacau, minha professora desde o tempo da Gravura, pelas recomendações e apontamentos feitos na fase de Qualificação.

Agradeço à Piti, quem há muito tempo me seduz com sua erudição, seu humor e amizade generosa, e me leva a pensamentos que preenchem minha vontade com respeito à arte, além de outras coisas. Ao grupo de pesquisa Estratégias da Arte numa Era das Catástrofes. Agradeço aos meus amigos Samir Lucas, Juliana Mafra, Clara Albinati, Sylvia Amélia, Virgínia Cândida, Alexis Azevedo, Hélio Nunes, Lais Myrrha, Simone Pazzini, Alex Queiroz, Cristiano Bickel, Fabíola Tasca, Marina Damasceno, Daniel Cassim e Rafael Cota.

À minha família, especialmente cada um: Lucas, Denise e Fernando.

Obrigado.

Efetivamente, se um construtor concebe, segundo certa ordem, uma construção qualquer, ainda que tal construção nunca tenha existido, nem nunca venha existir, o seu pensamento nem por isso é menos verdadeiro, e o pensamento permanece o mesmo, quer a construção exista, quer não [...]

SPINOZA

RESUMO

O texto direciona-se para a composição de uma Pequena Coleção de Obras Não Realizadas, uma coleção imaginária que viesse a contribuir para um entendimento crítico de realizações não concluídas de obras de arte. Os objetos da Coleção vão configurar estudos de casos.

As neovanguardas artísticas dos meados do século XX e a arte contemporânea serão relacionadas historicamente. Será abordada parcialmente a arte conceitualista norte-americana, a exposição *Do Corpo à Terra* (1970), obras feitas por instruções de Cildo Meireles e Yoko Ono, e projetos não realizados dos artistas contemporâneos: Rubens Mano, Dora Garcia, Narda Alvarado e Carlos Garaicoa.

ABSTRACT

The text leads itself to the composition of a *Short Collection of Non-Accomplished Works (*Pequena Coleção de Obras Não Realizadas*)*; an imaginary collection which could contribute for the critical understanding of non-accomplished works of art. The objects of this Collection will shape analysis of cases.

The artistic neovanguards from the middle of the 20th century and the contemporary art will be historically related. The North American conceptualist art will be partially approached; the exhibition *Do Corpo à Terra* (1970); works made under Cildo Meireles and Yoko Ono's instructions; and non-accomplished projects by the artists: Rubens Mano, Dora Garcia, Narda Alvarado and Carlos Garaicoa.

SUMÁRIO

Introdução I 13
II 15
III 17
⋆ IV 20

Parte Um 23
Arte Conceitual I 24
II 26
III 30
IV 31
Do Corpo à Terra 33
⋆ Lótus Lobo 37
Arqueologia do Futuro 42

Parte Dois: 45
O Inventor de Ilusões 46
Cildo Meireles I 48
II 53
Instruções 56
Yoko Ono 61
⋆ I 62
II 65
III 67
⋆ IV 70

Parte Três 75
Arte como Projeto I 76
II 78
Tensão I 80
II 84
Projetos Irrealizados 88
⋆ León Ferrari I 90

II 91
⋆ Um Marco Ilimitado 94
⋆ O Maior Desenho do Mundo 96
Re-Enactment 97
⋆ Rubens Mano, vazadores 101
⋆ Dora Garcia, todas las historias 103
⋆ Narda Alvarado, arte sem pensar em arte 106
⋆ Carlos Garaicoa, ruínas modernas 109

Conclusão I 117
II 122
III 124

Referências 127

LISTA DE IMAGENS

FIG. 1 Robert Rauschenberg , Erased, De Kooning *(Página de Arte Conceitual*, 2002, p.21). Fonte: WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof, São Paulo: Cosacnaify, 2002	**13**
FIG. 2 Sol Le-Witt, *Plano para Wall Drawing*, 1969. Fonte: WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof, São Paulo: Cosacnaify, 2002	**27**
FIG. 3 Lawrence Weiner, *Uma remoção de 36 x 36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento* (1968). Fonte: ARCHER, Michael. *Arte contemporânea, Uma história concisa*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.	**28**
FIG. 4 Léon Ferrari. *Quadro Escrito* (detalhe), 1964. Fonte: GIUNTA, Andrea: *Léon Ferrari. Retrospectiva.Obras 1954-2006, São Paulo: Imprensa Oficial*, 2006.	**32**
FIG. 5. Cildo Meireles, *Totem-monumento ao preso político*, 1970. Fonte: RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte, Ed C/ Arte, 1997 p. 306	**33**
FIG. 6. Arthur Barrio, *Situações T/T.1, trouxas ensanguentadas*, 1970. Fonte: RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte, Ed C/ Arte, 1997, p. 307	**33**
FIG. 7. Arthur Barrio, *Situações T/T.1, trouxas ensanguentadas*, 1970. Fonte: *Neovanguardas*. Belo Horizonte: p. 65. 2008. Catálogo de Exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**35**
FIG. 8. Arthur Barrio, *Situações T/T.1, trouxas ensanguentadas*, 1970. Fonte: *Neovanguardas*. Belo Horizonte: p. 65. 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**35**
FIG.9: *Vista parcial da mostra Do Corpo à Terra,Um Marco Radicalna Arte Brasileira* 2001. Fonte: *Do Corpo à Terra,Um Marco Radical na Arte Brasileira.* Belo Horizonte: [s.n.], 2001. 20p. Catálogo de exposição., 26 out. de 2001 – 25 jan. de 2002, Itaú cultural.	**36**
FIG. 10 Arthur Barrio, *Trouxs Ensanguentada*, 1970 (2007, Museu de Arte da Pampulha: Neovanguardas). Fonte: *Neovanguardas*. Belo Horizonte: 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**36**
Fig. 11: Frederico Morais, *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte, Homenagens e Equações*, (Arqueologia do Urbano – escavar o futuro) 1970. Fonte: *Neovanguardas*. Belo Horizonte: (cartão anexo). 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**42**
FIG. 12: Frederico Morais, *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte Homenagens e Equações*, 1970. Fonte: RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte, Ed C/ Arte, 1997 p. 08	**44**
FIG. 13: Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 de Maio de 1970. Fonte: *Neovanguardas*. Belo Horizonte: (cartão anexo). 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**44**
FIG. 14 Steven Soderbergh, *O Inventor de Ilusões*, EUA, 1993. Fonte: O INVENTOR de ilusões. Direção: Steven Soderbergh. São Paulo: Universal Pictures do Brasil, 1993. VHS (104min.), son., color., legendado.	**46**
FIG 15: Steven Soderbergh, *O Inventor de Ilusões*, EUA, 1993. Fonte: O INVENTOR de ilusões. Direção: Steven Soderbergh. São Paulo: Universal Pictures do Brasil, 1993. VHS (104min.), son., color., legendado.	**46**

FIG. 16 Cildo Meireles, *Projeto Coca-Cola, Inserções em Circuitos Ideológicos*, 1970. Fonte: HERKENHOFF Paulo; MOSQUERA Gerardo; CAMERON Dan. *Cildo Meireles*,São Paulo, Editora Cosac & Naify: 1999, p.109	**48**
FIG. 17: Cildo Meireles, *Projeto Coca-Cola, Inserções em Circuitos Ideológicos*, 1970. Fonte: HERKENHOFF Paulo; MOSQUERA Gerardo; CAMERON Dan. *Cildo Meireles*,São Paulo, Editora Cosac & Naify: 1999, p.109	**48**
FIG. 18: Frederico Morais, *A nova Crítica/Agnus, Dei*, 1970. Fonte: *Neovanguardas.* Belo Horizonte: p.110, 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**49**
FIG. 19 Frederico Morais, *A nova Crítica/Agnus, Dei*, 1970. Fonte: *Neovanguardas.* Belo Horizonte: p.110, 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**49**
FIG. 20 Frederico Morais, *A nova Crítica/Agnus, Dei*, 1970. Fonte: *Neovanguardas.* Belo Horizonte: p.110, 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**49**
FIG. 21: Frederico Morais, *A nova Crítica/Agnus, Dei*, 1970. Fonte: *Neovanguardas.* Belo Horizonte: p.110, 2008. Catálogo de exposição, 22 de dezembro de 2007 – 16 de março de 2008, Museu de Arte da Pampulha.	**50**
FIG.22: Cildo Meireles, *Para Ser Curvada com os Olhos*, 1970. Fonte: HERKENHOFF Paulo; MOSQUERA Gerardo; CAMERON Dan. *Cildo Meireles*,São Paulo, Editora Cosac & Naify: 1999, p.53	**53**
FIG. 23: Marcel Duchamp, Readymade Infeliz, 1919. Fonte: http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/Unhappy%20Readymade.html (28 de outubro de 2008, 14h57)	**59**
FIG. 24: Yoko Ono, *Smoke Painting*,1961. Fonte: http://www.heyokamagazine.com/HEYOKA.3.INCOHERANTS.htm (28 de outubro de 2008, 15h)	**61**
FIG. 25: Yoko Ono, *Instruções para pinturas*, 1961 e 1962. Fonte: *Yoko Ono, Horizontal Memories*. Oslo: p.18, 19, 2000. Catálogo de exposição, 22 de jan – 8 de maio de 2005, Astrup Fearnley Museum of Modern Art.	**65**
FIG. 26: Yoko Ono, *Cut Piece*, Fotografia de performance em Quito, 1964. Fonte: WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof, São Paulo: Cosacnaify, 2002. p. 22	**67**
FIG. 27: Yoko Ono, *Ex It (Os portões do Inferno são apenas um jogo de luz)* , 1997/2008. Fonte: http://veracity.univpubs.american.edu/today/vol/12/3/100708-art.html (28 de outubro de 2008, 15h14)	**71**
FIG. 28: Yoko Ono, *Bed-in for Peace*, Hilton Hotel, Amsterdam,1969. Fonte: *Yoko Ono, Horizontal Memories*. Oslo: p.152, 2000. Catálogo de exposição, 22 de jan – 8 de maio de 2005, Astrup Fearnley Museum of Modern Art.	**72**
FIG. 29: Yoko Ono, *Wish Tree*. Fonte: *Yoko Ono, Horizontal Memories*. Oslo: p.152-154, 2000. Catálogo de exposição, 22 de jan – 8 de maio de 2005, Astrup Fearnley Museum of Modern Art.	**74**
FIG. 30 Robert Rauschenberg, *Factum I*, 1957. Fonte: http://www.portlandart.net/archives/2008/05/amanda_wojick_a.html. (28 de outubro de 2008, 15h19)	**86**

FIG. 31: Robert Rauschenberg, *Factum II*, 1957. Fonte: http://www.portlandart.net/archives/2008/05/amanda_wojick_a.html. (28 de outubro de 2008, 15h20)	**86**
FIG. 32: León Ferrari, *A Civilização Ocidental e Cristã*, 1965. Fonte: GIUNTA, Andrea: *Léon Ferrari. Retrospectiva. Obras 1954-2006*. São Paulo, Cosac Naify, Imprensa Oficial, 2006.p.22.	**91**
FIG. 33: Horst Hoheisel: *Um Marco Ilimitado*,1994. Fonte: Hoheisel, Horst. "*Intervention" in der Daueraussstellung*. Berlim: [s.n.], 2003. Convite de exposição. 4 de abril - 22 de junho de 2003. Jüdisches Museum Berlin.	**94**
FIG. 34: Erik Nordenankar: *O Maior Desenho do Mundo*,2007. Fonte: http://biggestdrawingintheworld.com/drawing.aspx (28 de outubro de 2008, 15h46)	**96**
FIG. 35: Francis Alys: *Re-Enactment*, 2000. Fonte: http://www.balkon.hu/2007/2007_11_12/14halal.html (28 de outubro de 2008, 15h46)	**98**
FIG. 36: Rubens Mano, *Vazadores*, 2002. Fonte: http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1254,1.shl (28 de outubro de 2008, 16h06)	**101**
FIG. 37: Narda Alvarado, *Verde Oliva*, 2003. Fonte: http://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/olive-green-de-narda-alvarado-trecho-04023470C4B10326?types=A& (28 de outubro de 2008, 18h20)	**106**
FIG. 38: Narda Alvarado, *Good, Regula and Bad Ideas*, 2005. Fonte: http://www.flickr.com/photos/39398510@N00/307411551 (28 de outubro de 2008, 18h24)	**108**
FIG. 39: Narda Alvarado, *Good, Regula and Bad Ideas*, 2005. Fonte: http://www.flickr.com/photos/39398510@N00/307411551 (28 de outubro de 2008, 18h24)	**108**
FIG. 40: Carlos Garaicoa, *Sem título (Arcos Madeira)*, 2001-2004. Fonte: http://www.artknowledgenews.com/Carlos_Garaicoa.html (28 de outubro de 2008, 18h26)	**110**
FIG. 41: Carlos Garaicoa, *Edifício como Ágora Grega*. 2001-2004. Fonte: *Carlos Garaicoa*. Belo Horizonte, 24 de abril - 14 de junho de 2008, Palácio das Artes.	**111**
FIG. 42: Carlos Garaicoa, *Auto flagelación, supervivência, insubordinación*, 2003. Fonte: Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo, 2004, p.119.	**112**
FIG. 43: Carlo Garaicoa, *Jardim japonês*, 1997. Fonte: *Carlos Garaicoa*. Belo Horizonte, 24 de abril - 14 de junho de 2008, Palácio das Artes.	**114**
FIG. 44: *catálogo da Coleção Duda Miranda*,esq:. *Teu amor eu guardo aqui* de Hélio Oiticica, dir.: *Sem título (Amores Perfeitos)* de Félix Gonzalez-Torres. Fonte: catálogo da Coleção Duda Miranda.	**117**
FIG. 45: *Igor Grubic, Red Fountain, 2008*. Fonte: http://www.g-mk.hr/cgi-bin/dada/mail.cgi/archive/gmkeng/20090318173118/ (31 de outubro de 2008, 22h26)	**119**

INTRODUÇÃO

As únicas obras que contam, hoje, são aquelas que não são mais obras.
ADORNO

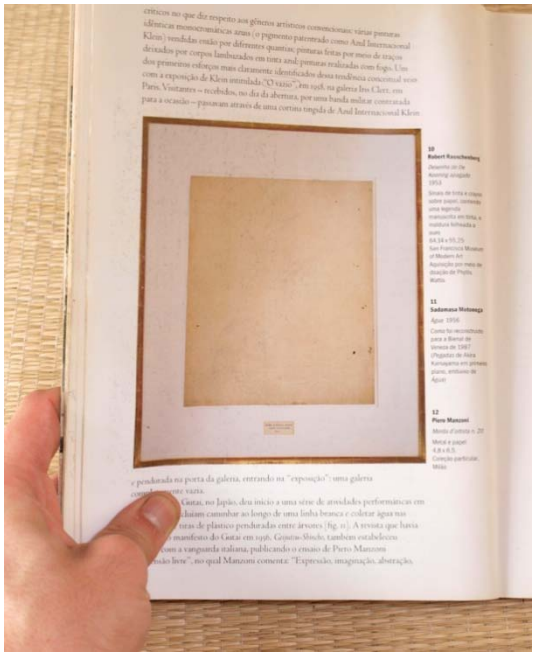

FIG. 1 *Página de Arte Conceitual*, 2002. p.21. (Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning*, 1953.)

Na página 20 de um livro ilustrado sobre arte conceitual da *Tate Publishing*[1], podemos ver a fotografia de um trabalho de Robert Rauschenberg intitulado *Desenho de De Kooning Apagado* (*Erased De Kooning*, 1953). A história desse quadro é muito interessante; se o leitor já a conhece, permita-me repeti-la: no ano de 1953, Robert Rauschenberg era um jovem artista, nada famoso, apenas mais um estudante de arte nos EUA, quando, numa noite decide fazer um ato audacioso. Encorajado substancialmente com uma garrafa de Jack Daniel's, dirige-se até a casa de Willem De Kooning, um artista mais velho e muito famoso na época: um verdadeiro gênio da Escola de Nova York. Rauschenberg toca a campainha do mestre e, quando este o atende, explica-lhe que gostaria de um desenho seu para ser apagado à borracha. Admirado com a própria coragem, antes que De Kooning tomasse sua decisão, diz para si: "isso

[1] WOOD, 2002. p.20.

já é um trabalho de arte, mesmo que me mande embora!". Mas o velho, talvez sensibilizado com a astúcia do jovem, espirituosamente o convida a subir até seu atelier e escolhe o desenho que lhe seria mais útil. O mais útil para a tarefa foi um desenho com material oleoso, difícil de ser apagado, no qual laboriosamente o estudante gastou centenas de borrachas por meses, até emoldurá-lo com uma pequena placa folheada a ouro, onde havia escrito:

ERASED DE KOONING DRAWING
ROBERT RAUSCHENBERG
1953

Ao contrário do que pode parecer, a atitude de Rauschenberg não é iconoclasta, sua vontade não foi a de destruir[2]. Ele teve de ser muito cuidadoso ao apagar, para o papel resistir e não rasgar. E a moldura chega a dar um ar de relicário àquele surrado papel que a imagem no livro não consegue reproduzir. Rauschenberg apenas pede importância ao seu gesto, mesmo que invisível. Não se deve esquecer, também, de que se trata de um pacto de amizade entre os dois artistas, os dois conscientes e bem humorados.

Prestemos atenção apenas ao quadro apagado pela imagem acima. Podemos notar que ele está quase todo rodeado por palavras, imerso em seus domínios. O quadro bege-amarelado dentro da moldura só adquire a consistência que merece quando lembramos da narrativa contida no livro. Alhures da beleza formal que o quadro originalmente tenha, acercamos dele em sua natureza verbal. E conceptual, quando os procedimentos pontuais já haviam sido tomados de antemão pelo artista. Quando declara para si: "Isso já é um trabalho de arte", parece informar que as situações passadas por nosso herói já assinalavam propriedade artística. O apagado indica o gesto de Rauschenberg que se justapõe ao traço do mestre, como num palimpsesto. Vemos o gesto de apagar no lugar

[2] RAUSCHENBERG, Robert. 1995. Em uma entrevista: "... Bob: Não era nada destrutivo. Eu desfiz aquele desenho porque eu estava tentando fazer um com o fim do outro usando um lápis que tinha uma borracha." [tradução minha].

do que deveria estar inscrito. A obra é praticamente o que não vemos, ou o que vemos faltar.

II

A História da Arte nasce da tentativa de se contar uma história a partir das obras de arte. Porém, a concepção do que sejam "obras de arte" mudou radicalmente desde o desenvolvimento das vanguardas artísticas. Segundo Peter Bürguer, em sua *Teoria da Vanguarda*:

> ... nos movimentos históricos de vanguarda foram desenvolvidas formas de atividades que não podem mais ser adequadamente compreendidas sob a categoria de obra: por exemplo, as manifestações dadaístas, que faziam da provocação do público seu objetivo declarado. Em tais manifestações, no entanto, trata-se muito mais do que a liquidação da categoria de obra, a saber, da liquidação da arte como atividade dissociada da práxis vital.[3]

"Liquidação da arte como atividade dissociada", assim como a arte de museu, arte séria, erudita e burguesa. As vanguardas, ao provocarem uma crise da categoria da obra, em vez de sua supressão, mudaram com efeito "uma determinada acepção histórica dessa categoria"[4]. As vanguardas foram institucionalizadas e o revés de seu projeto resultou, ao final, num "revolucionamento da arte" ela própria. Em seu texto, Bürguer segue a distinção que faz Adorno entre a obra de arte tradicional, orgânica, simbólica, e a obra de arte de vanguarda, "não orgânica", as "obras que não são mais obras". Para esta última, ele vai endereçar o conceito benjaminiano da alegoria, para consequências que, entretanto, não vamos seguir[5].

Esta dissertação foi escrita à procura de um recorte, uma coleção de "obras que não são mais obras", especificamente um caso especial dessas: obras que foram

[3] BÜRGUER, 2008. p. 119.
[4] *Ibidem.* p.118.
[5] *Ibidem.* p. 140-147.

planejadas, pensadas e discutidas, mas não realizadas, permanecendo muitas vezes como projetos, idéias e proposições. Nela serão incluídas as mais diversas obras, desde que sejam simplesmente citadas, como seria o caso do *Erased De Kooning*, se De Kooning não houvesse cedido seu desenho a Rauschenberg, uma obra que traz assuntos paradigmáticos para toda a Coleção.

A intenção da seleção foi extrair conhecimento de obras irrealizadas, inacabadas ou fracassadas, de certa forma, "suspensas" no corpo da História da Arte; mas que, nessa condição, fazem suas contribuições. À medida que a coleção tomava forma, tomava forma também a dissertação, de maneira que uma está na outra. Ou seja, o corpo discursivo é a própria Pequena Coleção de Obras Não Realizadas.

As obras foram inscritas no corpo textual indiretamente, quero dizer, sem a presente introdução, quase nada faria supor que além de uma dissertação qualquer, o leitor também estará percorrendo uma estrutura montada para abrigar obras de arte não realizadas. Estas obras não realizadas podem ser encontradas nas seções que se iniciam com o símbolo de uma estrela (★). Uma visão *en passant* notará que a constelação só se torna mais consistente do meio para o final da dissertação. Isso acontece porque antes de tratar das obras não realizadas, elas deveriam ser ambientadas em campos problemáticos.

O desenvolvimento do texto foi dividido em três partes. A primeira tratará pontualmente da arte conceitual, mais especificamente, dos *Wall Drawings* de Sol Le Witt, dando igual importância a seus textos, e Lawrence Weiner com seus *Statements*. Em seguida, a *Manifestação Do Corpo à Terra* será discutida tendo em vista a forma que suas propostas chegam até nós pelas exposições de documentos. Nessa parte seguiremos as ações de Arthur Barrio, Cildo Meireles, Lótus Lobo e do crítico, divulgador e curador da *Manifestação*, Frederico Morais.

A obra de Cildo Meireles será novamente comentada na segunda parte, dedicada às instruções de artistas como categoria de arte. Embora desse artista não seja colhido nenhuma obra para a Pequena Coleção, em sua obra de instruções ocorre uma certa ‘tensão” entre a ideação e a concretude de uma obra e, nesse ínterim, trataremos também das instruções de Yoko Ono.

Na terceira e última parte, será traçado um panorama contemporâneo de arte como projeto, valendo-me de um artigo de Cristiana Mazzucchelli, de considerações da crítica Claire Bischop e da genealogia do *site-especific* por Miwon Kwon. Em seguida, entraremos em contato com projetos não realizados de diversos artistas: León Ferrari, Horst Hoheisel, Rubens Mano, Dora Garcia, Narda Alvarado e Carlos Garaicoa.

III

A introdução é a primeira parte do texto que o leitor lê, mas, geralmente, é a última a ser escrita. É claro, pois nela deve conter uma apresentação do todo, e com essa condição ela oculta um posfácio. O principal problema que jaz na Pequena Coleção é de ordem historiográfica, e levei algum tempo até encontrá-la. Para localizá-lo, voltemos a Peter Bürguer quando este falava do Dadaísmo. Para ele, o principal objetivo das vanguardas históricas era a destruição da instituição da arte autônoma e uma extinção do fosso que separa a arte da vida. A vanguarda é um marco tão significante e pontual, para ele, que sua repetição posterior iria cancelar a crítica à instituição, até convertê-la em seu contrário: uma afirmação da arte autônoma. Essa condição da crítica vanguardista poderia ser resumida com o conhecido comentário de Duchamp: “Atirei-lhes o porta-garrafas e o urinol à cara como um desafio e eles agora os admiram por sua beleza estética”.

Hal Foster, no seu livro *O retorno do Real*, vai se ocupar de reler e criticar essa teoria. Para ele, as vanguardas só serão devidamente compreendidas pelas neovanguardas dos anos 1960/70. Enquanto a primeira combate o que é *convencional*, o *institucional* só será elaborado criticamente, e desconstruído, pela segunda. O fracasso do projeto vanguardista não invalida sua "repetição" posterior, posto que, "em lugar de cancelar a vanguarda histórica, a neovanguarda põe em obra seu projeto pela primeira vez que, de novo, é teoricamente infinito"[6]. O texto de Foster data de meados dos anos 1990, e a pergunta hoje seria consequentemente outra: é possível provocar as implicações das neovanguardas numa concepção presente da História da Arte, assim como um dia aquela fez com as vanguardas históricas?

A resposta encontra a dificuldade numa crise contemporânea da História da Arte. Metaforicamente, é como se ela tivesse explodido das últimas décadas para cá. Ela não mais aparece como um fio condutor coerente nem aglutinador das indagações críticas, como diferentemente ainda era o caso do Modernismo, quando a arte desfrutava de um espaço na "Alta Cultura" alheio ao mundo. Ao combater a autonomia da arte, a neovanguarda teria solapado o sentido de uma história da disciplina.

De outro modo, a resposta é positiva quando levamos a termo um *revival* dos anos 1960/70. Ninguém há de negar essa emergência, tanto aqueles que a celebram como aqueles que a lamentam. Esse fenômeno, que é amplo embora difuso, pode ser sentido num espectro que vai desde as montagem de exposições até o embasamento de discursos e práticas da geração de artistas mais recentes. A arte de hoje por muitas vezes parece um refúgio de um ideal político de esquerda.

No caso brasileiro, o revisionismo alimenta-se, sobretudo, na valorização e reconhecimento que a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark despertam no *mainstream*

[6] FOSTER, 1996. p. 20.

contemporâneo. As neovanguardas nacionais seduzem nossas jovens instituições por ser ela a fundação consistente de uma arte contemporânea e "internacional", muito mais que a Semana de 22, por exemplo (de certa forma, a neovanguarda parece ser a primeira e necessariamente a última vanguarda que houve no campo das artes plásticas por aqui). Quando Mário Pedrosa falava do "outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural", dizia que "desta vez o Brasil participa dele não como modesto seguidor, mas como precursor"[7].

Porém, essa vantagem contada nasce de uma falta. A neovanguarda representada por artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher e Hans Haacke é preciosa para Hal Foster quando este conclui que:

> (1) a instituição da arte é captada como tal não com a vanguarda histórica, e sim com a neovanguarda; (2) no melhor dos casos, a neovanguarda aborda esta instituição como uma análise criativa, específica e desconstrutiva (não um ataque niilista, abstrato e anarquista, como por vezes acontece com a vanguarda histórica)...[8]

Nem o museu, nem a galeria, afiguraram-se como alvos da neovanguarda daqui. Dada a fragilidade das instituições de arte e do tamanho de seu mercado, ela posicionou-se pelas urgências do momento político-social e muito rapidamente passou ao paradigma horizontal e cultural dos novos tempos. É no mínimo curioso que, por uma carência institucional, a arte latino-americana dos 60 tenha adquirido uma autenticidade histórica legitimada no hemisfério norte aproximadamente da década de 90 adiante.

As premissas do que hoje chamamos de arte socialmente colaborativa, de grupos e coletivos de artistas, de estética relacional etc, são encontradas nas neovanguardas em que a promessa de re-conectar a arte e a vida é manifesta. Minha pesquisa, entretanto,

[7] PEDROSA, 2004. p.355.
[8] FOSTER, 1996. p.20.

parte do entendimento de que essa promessa é impossível[9] e de que seria interessante uma releitura das neovanguardas que procurasse por seus fracassos, ou seja, por aquilo que ela não conseguiu cumprir, seus pontos de fratura. Meu exame dessas questões só poderia ser feito de maneira fragmentada, forçada pela natureza de seus "objetos", as obras irrealizadas.

IV ★

Quem quer dizer, diz. Não fica fazendo.
PAULO LEMINSKI

A produção de arte recente, no Brasil, é muito incentivada por inúmeros concursos, residências e salões de arte que privilegiam o "jovem artista", em uma faixa entre 3 a 9 anos depois de formado. Torna-se comum, nesses concursos de arte contemporânea, a seleção não apenas de um portifólio com reproduções das obras a serem expostas, mas de projetos a serem desenvolvidos *in loco*[10]. E, de algum modo, essa política de avaliação e seleção institucional pode alimentar, se não a concepção de trabalhos de arte, modos de apresentação, discurso e divulgação das propostas artísticas. Por exemplo, especulo que um concurso de boa reputação receba de 300 a 400 projetos que não serão contemplados. Se a Pequena Coleção procura projetos não realizados, material não parece faltar.

[9] Hal Foster, mais uma vez criticando a visão de Bürguer que concebe a vanguarda histórica como trágica e heróica, em detrimento da neovanguarda patética e falsa, diz: "A oposição [entre arte e vida] tende em ceder à arte a autonomia que está em questão, e a situar a vida em um ponto inalcançável. Nesta formulação, pois, o projeto vanguardista está predisposto ao fracasso, com a única exceção dos movimentos postos em meio a revoluções [como o formalismo russo]..." *Ibidem*, p. 15

[10] O que atende a uma demanda da tendência cada vez mais forte de algumas categorias, como as instalações, o *site-especific*, intervenções urbanas e performance.

Diversas vezes perguntavam-me, e eu sempre me perguntei, se A Pequena Coleção iria ou não incorporar obras irrealizadas de minha autoria. Minha resposta, um tanto bartlebyana[11], dizia quase invariavelmente: eu preferiria não. Eu sabia que declinava da oportunidade de fazer da dissertação um espaço para o entendimento teórico e crítico de meus próprios projetos não realizados, espaço este que contaria com uma vantagem: nele pode-se transformar as possibilidades insatisfeitas no plano prático de artista em material teórico profícuo de crítico. O fato de ser um artista jovem já me lançava à perspectiva de que em minha carreira há muito mais trabalhos a fazer do que aqueles já feitos.

No entanto, no texto resolvi não mencionar nem tratar de meu acervo de projetos, esses continuam no porão. Como eu aceitei o desafio crítico de pensar em arte historicamente, aconteceu de que quando eu descrevia algum projeto próprio, ele adquiria uma entonação tão prepotente e arrogante, que eu não consegui me habituar. Francamente, não me acho melhor crítico que artista, mas preferi deixar a responsabilidade desta vez para o primeiro, embora o segundo tenha dado muito palpite na curadoria.

Marcel Duchamp dizia algo como “um artista é alguém que conversa com todos os outros artistas que já existiram”. Cada artista tem em si uma coleção de obras não realizadas de onde, vez e outra, cairia alguma que se tornasse concreta. Essa coleção de cada um sofreria alterações também com novas aquisições, pois seria uma espécie de memória construtiva do artista. Essa memória individual do artista seria conjugada com a memória de obras de outros artistas, que conhece ou pelos quais sinta-se inspirado. A vontade desta Pequena Coleção nasceu a partir de conversas com artistas muito longe no

[11] MELVILLE, *Bartleby:* o Escrivão, 2007.

tempo e no espaço, entrevistos em folhas de livro, museus e exposições de arte, mas também com artistas próximos.

Há alguns anos atrás, quando cursava a Graduação com habilitação em Gravura, na mesma Academia a que hoje retorno com este texto, andava e conversava com o Déo Praça, um aluno da Pintura, franzino, um cara bacana interessado em Filosofia. Atualmente, perdi o contato com o meu amigo e ele não conhece o destino de meu Mestrado, mas sem o saber, ele me doou a primeira obra da Coleção.

Seu trabalho não realizado consistia no seguinte: Déo queria entrar com uma papelada jurídica em busca de algum documento que o legitimasse como detentor dos direitos sobre seu invento: a Verdade. De modo sucinto, ele queria ter a propriedade e uso exclusivos sobre a Verdade, ironicamente fazendo disso uma ação artística.

Muito provavelmente nenhum órgão cederia-lhe a carta patente; mas, então, ele ao mínimo contaria com algum documento de alguma autoridade na qual seria expresso que a Verdade não pertence a Déo. Ora, a situação por si é desconstrutiva: a instituição, em poder expressar que alguém em particular não possui a Verdade, filosoficamente, sustenta-se como a "dona" da verdade. Seria uma obra que trabalharia muito bem pela negativa, mas, infelizmente, dela não se soube. Feliz apenas para a Pequena Coleção.

A Pequena Coleção é apenas um recorte, uma reunião de "objetos" governados pela incompletude e por tensões que não se resolvem. Todavia, com ela não se quer valorar obras por serem irrealizadas, pois se conhece muito mais sobre um projeto que rebate na realidade do que aquele que nunca houvesse sido testado. Rauschenberg havia decido que sua ação, mesmo que fracassasse, era um trabalho de arte mas só depois que teve a disposição da proposta feita.

Se está feita a proposta da Pequena Colecão de Obras Não Realizadas, e o leitor aceitou, vamos ao trabalho.

Parte Um**:** **Arte conceitual**

Do Corpo à Terra

Arte conceitual

I

Para Lucy Lippard, um trabalho de arte conceitual significa um trabalho em que a idéia é o que há de primordial enquanto sua matéria é secundária. Em *Seis Anos*[12], ela procura registrar o desaparecimento dos objetos de arte na obra de inúmeros artistas, entre 1966 e 1972. Um desaparecimento que, de fato, não ocorreu, entanto que colecionadores e instituições colhiam uma infinidade de documentos, fotos, textos, rascunhos etc, e, assim, formavam seus arquivos. Porém, naquele tempo, a afirmação de que o desaparecimento dos objetos de arte poderia "se concretizar" ocorria ao passo que muitos artistas de vanguarda utilizavam materiais cada vez mais efêmeros em suas práticas

A arte conceitual, ou o conceitualismo enquanto tendência artística, contém uma literatura muito vasta. Afinal, é uma arte caracterizada pelo pensamento crítico e auto-crítico em sua produção, o que faz com que a quantidade de textos sobre o assunto multiplique-se. Seria vão fichar essa literatura, entretanto, proponho pontualmente agenciar questões afins ao momento pertinentes para esta dissertação. Pois, se procuro por obras não realizadas ou impossíveis de tornarem-se objetos palpáveis, o conceitualismo parece ter chegado a esse escopo há muito tempo.

La Fontaine, ao lado de *Demoiselles d'Avingon*, provavelmente seja a obra mais comentada da arte moderna. Comumente citada como o ato fundacional de inúmeras poéticas apropriativas, chegará a ser usado à exaustão como aval legitimador de várias gerações. Não creio ser necessário recontar toda a história, atenho-me apenas ao

[12] LIPPARD,1997, p. vii.

conhecido fato de que *A Fonte* foi perdida na casa de seu colecionador, Walter Arensberg, de modo ainda não suficientemente explicado. Não ela apenas, mas outros *readymades* tiveram de ser repostos alguns anos depois, já que sua irmã os havia jogado fora numa arrumação do antigo atelier em Paris[13]. A irmã de Duchamp não joga no lixo os *readymades Trebuchet*, nem a *Roda de Bicicleta*, ou o *Aparador de Garrafas*, mas, apenas, um cabide, uma roda de bicicleta pregada sobre um banco, um escorredor de garrafas qualquer etc. A arte, nesse caso, é a idéia, e ela será a geradora do objeto enquanto for preciso. Essa praticabilidade do *readymade* indica que o objeto liga-se à obra mais como um apontamento que indica, por sua vez, seu próprio deslocamento.

Hal Foster entende *A Fonte* como o próprio emblema da modernidade. Ela pertenceria a uma longa tradição vanguardista na qual o objeto, traumático em sua primeira ocorrência, é refutado por ser *inapresentável*. A obra, "não mostrada, logo perdida, mais tarde replicada unicamente para entrar no discurso da arte moderna retroativamente como um ato fundador"[14].

Os anos 1960 seriam muito marcados pelo re-conhecimento da obra duchampiana, sobretudo nos EUA. Influenciado por tais releituras, pós-dadaístas como Rauschenberg, Jasper Johns ou John Cage, os minimalistas, e pouco mais tarde os conceitualistas, irão eleger o *readymade* como paradigma de suas práticas. Poderíamos dizer que, assim como Duchamp opõe-se e critica o Impressionismo, o Fauvismo ou o Cubismo de seu tempo

[13]Hal Foster numa nota de página esclarece em termos psicanalíticos a apropriação do objeto como emblema da modernidade: "Como distinguir esta obra [A Fonte] de sua recusa? Também pode-se sustentar que a política expositiva da Sociedade em incluir a todos os participantes em ordem alfabética era mais transgressiva que a Fonte (entretanto desmentida por sua recusa). Em qualquer caso, a Fonte coloca a questão do **inapresentável**: não mostrada, logo perdida, mais tarde replicada unicamente para entrar no discurso da arte moderna retroativamente, como um ato fundacional (Monumento à III Internacional é um exemplo diferente de obra convertida em fetiche que encobre sua própria ausência, um processo que considero inferior em termos de trauma). O **inapresentável** é seu próprio paradigma vanguardista, incluso sua própria tradição, desde o Salon des Refusés e os movimentos de ruptura posteriores. Deveria distinguir-se do **irrepresentável**, o interesse moderno pelo sublime, assim como do não-exposto. Esta última distinção poderia apontar de novo a diferença heurística entre crítica da convenção e crítica da instituição." [tradução minha; grifo do autor]. In: FOSTER, 1996. p.236.

[14] *Ibidem.*

como “retinianos”, os minimalistas opõem-se ao Expressionismo Abstrato e à crítica formalista corrente naquele tempo, considerados ambos pejorativamente afeitos ao prazer ótico e funcionais enquanto decoração. Ao cunhar o termo Arte Conceitual[15], Sol Le Witt irá dizer que essa é feita para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções[16]. Ele dizia mesmo, por exemplo, que a aparência de seus trabalhos era propositalmente “fria e inexpressiva” para que o observador se desviasse da fruição formal da estrutura, enquanto passasse a uma apreensão mental do que estava ali proposto. Esse artista fez uma série de instalações em que seu princípio era a definição de determinadas regras para composições de cubos, e o que era apresentado seriam todas as permutações visíveis daquelas regras.

II

Dois textos escritos por Le Witt[17] vão marcar o começo do Conceitualismo e, mais importante, se constituir num elo teórico que parte do minimalismo até tendências que viriam a pesquisar os processos de significação e linguagem, tendo influência sobre grande parte da neovanguarda norte-americana. Porém, citarei esses textos procurando as definições sobre o processo, ou modo criativo que o artista neles defendia. Quero dizer, Arte Conceitual menos como teoria da arte e mais como processo de produção e criação em arte.

[15] O termo arte conceitual, entretanto, foi usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e, por isso, ela estaria vinculada à linguagem. A arte conceitual é um tipo de arte na qual o material é a linguagem. *Apud.* WOOD, 2002. p.8.
[16] LE WITT, 2006. p. 176-181.
[17] *Parágrafos sobre Arte Conceitual*, de 1967; e *Sentenças sobre Arte Conceitual*, 1969.

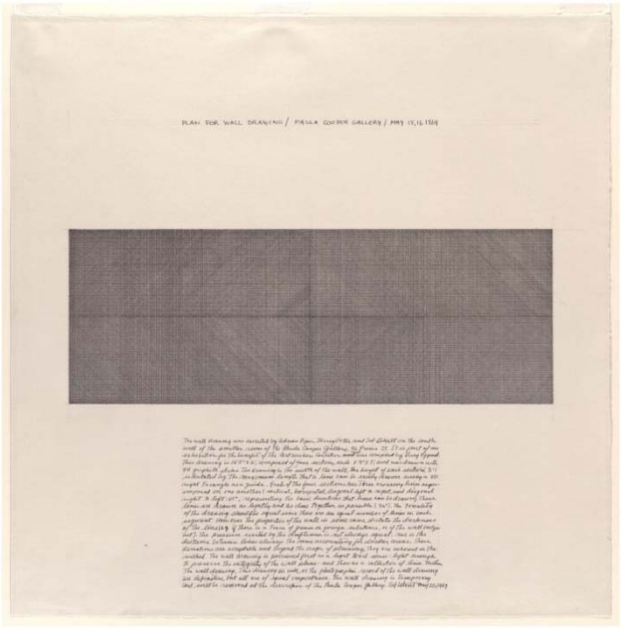

FIG. 2 Sol Le-Witt, *Plano para Wall Drawing*, 1969.

Sol Le Witt utiliza o termo "conceitual" quando implicitamente fala de seus desenhos para parede. Seus *Wall Drawings* são uma série de desenhos feitos com inúmeras linhas retilíneas, por vezes coloridas, rigorosas e finamente sobrepostas como hachuras preenchendo áreas quadradas. Le Witt preparava os projetos desses desenhos que deveriam ser executados diretamente sobre a parede da galeria, mas não era necessário que ele próprio desenhasse, funcionários da galeria poderiam fazê-lo. A dispensabilidade da mão do artista é um expediente prático, porém, é fruto de implicações teóricas. No caso, é concedida uma grande valorização da idéia ou do conceito criados pelo artista em detrimento da finalização formal do trabalho. Isso significava "que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. *A idéia se torna a máquina que faz a arte*"[18]. Caso um *wall drawing* fosse transportado ou remontado, por exemplo, em sua compra ou em uma nova exibição, era o projeto que se conservava. Os *wall drawings* são refeitos quantas vezes necessário, e mesmo que guardem ligeiras diferenças entre si, perturbando

[18] LE WITT. op. cit. [grifo meu].

assim uma unicidade formal, todos os desenhos são resultados aparentes de uma mesma idéia.

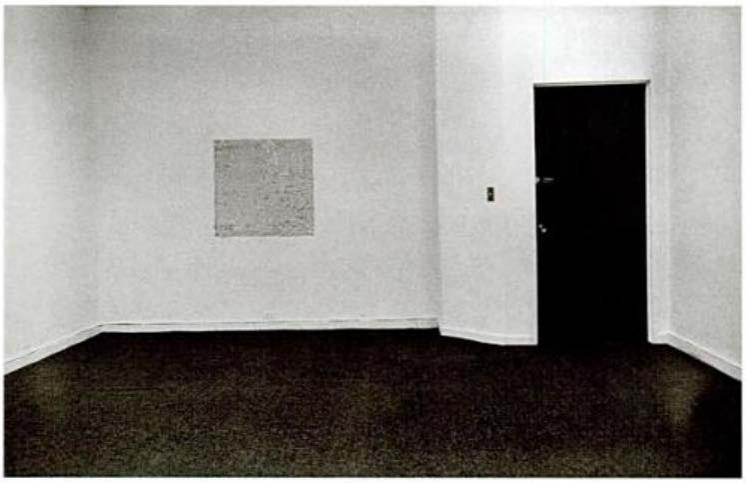

FIG. 3 Lawrence Weiner, *Uma remoção de 36 x 36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento* (1968)

Algo parecido ocorre numa série de trabalhos de Lawrence Weiner denominado *Statements*, tais como: *Um marcador normal de corante atirado no mar* (1968), ou *Uma remoção de 36 x 36 polegadas de uma parede até o ripado ou o tapume de sustentação de gesso ou a folha de revestimento* (1968). É interessante notar que essas sentenças simultaneamente coincidem o título dos trabalhos com instruções para sua construção, de modo a parecerem transparentes. Penso nas sentenças como denominadores comuns do título, da obra, do processo, de tudo que, enfim, trata o trabalho. Essas sentenças primeiramente foram concebidas como apontamentos no caderno de anotações do artista para obras a serem feitas. Mas, em seguida, Weiner entendeu que esses projetos, ou instruções, não precisavam ser construídos. A cada vez que um *statement* era exposto, seguiam as observações:

1. O artista pode arquitetar a peça.
2. A peça pode ser fabricada.
3. A peça não precisa ser construída.[19]

[19] *Apud.* ARCHER, 2001. p. 78.

Essas três definições traçam um quadro semântico muito instigante para os *Statements* escritos sobre as paredes. Porque, se a peça é ou não construída, não quer dizer que a "obra" não foi arquitetada pelo artista, ou seja, que a "obra" ou "trabalho" não existam. Enquanto considerávamos um *wall drawing* de Sol Le Witt como constituído tanto quanto o projeto/idéia/conceito do artista quanto pelo desenho expresso na parede, uma peça construída de Weiner possui uma existência apenas contingencial quando relacionado com a sentença.

Pensemos n'*Uma remoção de 36 x 36 polegadas de uma parede...* como comentário ao desenho de parede de Le Witt, ou pensemos como um pode iluminar o outro: os *walls drawings*, como mencionado acima, são resultados aparentes, ainda assim inscritos, da idéia do artista. A Sentença de Weiner, por sua vez, também se inscreve na parede, mas se inscreve pela falta, pela remoção de parte da parede. Ou seja, não uma grafia, mas um espaço vazio que serve de índice da Sentença, do projeto, da idéia. Entendemos (ou visualizamos) a sentença pela remoção de material[20].

Uma Sentença cuja peça não tenha sido fabricada por Weiner nos induz a entender, portanto, que a representação verbal deve funcionar como uma "escultura" não construída. Porém, de maneira diferente à de Joseph Kosuth, que vai eleger a linguagem como material de sua arte, Weiner incrivelmente não refugia seu fazer na materialidade linguística de suas sentenças, quando define a si próprio como essencialmente "materialista": o tema de seu trabalho continuava a ser a matéria. Para ele, o espaço onde a obra fosse feita receberia invariavelmente um "contexto específico", a ideia é que era a arte[21].

[20] Assim como o De Kooning Apagado por Rauchenberg.

[21] Em um encontro com outros artistas, Weiner fala sobre o espaço de sua obra: "Você traz um problema muito estranho aqui. Você o traz no nível subjetivo. Espaço para mim deveria ser quase uma energia, uma vez que não me importo se o trabalho é ou não construído. Eu os construo, ou qualquer outro o faz. É exatamente o mesmo trabalho, uma vez que foi apresentado ou comunicado. Eu acredito que o trabalho

Por mais contraditório que possa parecer um artista que ao mesmo tempo em que diz trabalhar com a matéria também alega que não precisa tratar do espaço, pode ser oportuno ler a primeira sentença sobre arte conceitual de Sol Le Witt: "Artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas. Eles chegam a conclusões que a lógica não pode alcançar"[22].

III

O artista Joseph Kosuth foi possivelmente um dos mais importantes promotores e críticos da arte conceitual. *Arte Depois Da Filosofia* é um ensaio/manifesto de 1969 onde ele faz um balanço sobre as circunstâncias na história da Filosofia e os avanços da Linguística que tornariam teoricamente sustentáveis a arte conceitual. A arte, para ele, não existia fisicamente, mas conceitualmente.

Os artistas conceituais não estavam empenhados tanto em fazer desaparecer o objeto, a obra, mas apenas evidenciar em sua precariedade, sua existência banal e contingente. A questão chegou a alimentar uma querela entre Lucy Lippard e o grupo *Art/Language*. O grupo sustentava que isentar a materialidade da obra é absurdo. Kosuth, quando toca esse assunto em seu texto, propõe um dissenso entre arte e sua exibição:

> Sempre considerei a cópia fotostática como a forma de apresentação (ou mídia) da obra; mas nunca quis fazer ninguém pensar que eu estava apresentando uma cópia fotostática como uma obra de arte - é por isso que fiz essa separação e dei a elas o subtítulo [*Art as Idea as Idea*] da maneira como fiz. [23]

---

por si só produz uma certa quantidade de energia, que por sua vez desloca uma certa quantidade de espaço. A única coisa é: não há maneira de determinar o espaço objetivo dos trabalhos ao andar sobre eles e riscar o chão, dizendo que aqui foi o lugar onde em 1968 a idéia de Weiner tomou forma." [tradução minha) Simpósio presidido por Seth Siegelaub com Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner em 1969. In. OSBORN, 2005, p. 229.

[22] LE WITT, 2006. p. 176-181.
[23] KOSUTH, *A arte depois da filosofia*, 2006, p.233.

Dessa forma, quando um observador lê uma descrição dicionarizada de *water*, *chair* ou *time* de algum trabalho de Kosuth, não está vendo propriamente a arte, que para ele existe tautologicamente para si, está vendo apenas a melhor forma encontrada de a conhecer, ou seja, sua apresentação.

Grosso modo, essa arte tautológica foi condenada por seu hermetismo, mas com cautela não nos devemos esquecer do quanto seu meio (fotografias, textos, documentos etc) é mais "democrático" que o das obras tradicionais em pintura ou escultura. Não é possível aqui fazer uma análise da arte conceitual como obras em uma época de reprodutibilidade técnica, mas quando a "arte" não mais coincide com sua veiculação (fotografias, textos, documentos etc), a obra, por sua vez, vai carecer de um lugar aurático ao mesmo tempo em que se torna um objeto apenas para ser exposto, seja em que meio for. Assim, quando o artista libertava a arte de seu grilhão "empírico, sintético, coisal", para citar o vocabulário de Kosuth, o artista estava remetendo-a para o conhecimento de uma comunidade mais vasta e sincrônica. A arte, então, sobrevivia "influenciando outra arte, e não como o resíduo físico das idéias de um artista"[24].

IV

Simon Marchán Fiz, possivelmente o maior pesquisador sobre arte conceitual na Espanha, destaca no Conceitualismo norte-americano e inglês o caráter filosófico e linguístico das obras, mas existiriam outras práticas de arte conceitual que responderiam a outros quadros culturais, políticos e econômicos. Assim, nascimentos apócrifos de arte conceitual poderiam ser registrados, por exemplo, na América Latina, embora, quase nunca conhecidos ou reconhecidos pelo cânone da arte ocidental.

[24] *Ibidem,* p.216.

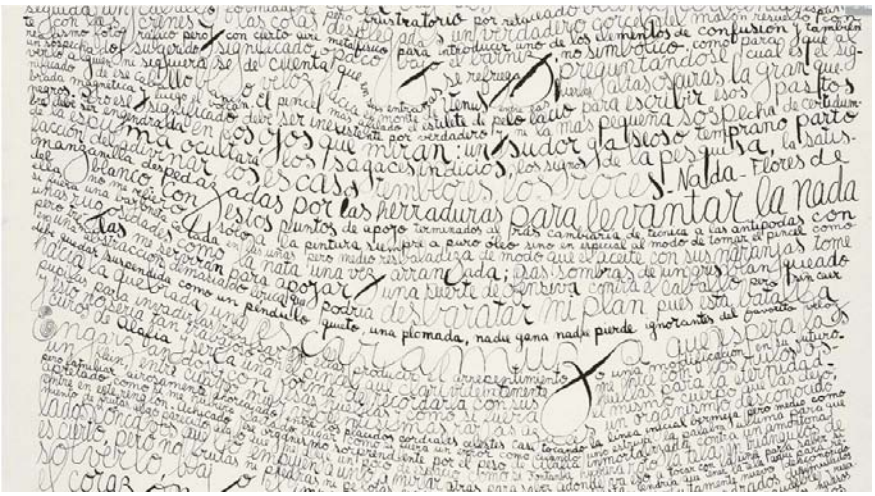

FIG. 4 Léon Ferrari. *Quadro Escrito* (detalhe), 1964.

Quatro anos antes de Weiner dar um "passo decisivo e positivo"[25] ao declarar que seus *Statements* não precisavam ser construídos, podendo permanecer sobre a parede da galeria ou uma página de um livro, Léon Ferrari, na Argentina, apresentou um *Quadro Escrito*. Com uma caligrafia cuidadosa, ele foi escrito porque era impossível de ser pintado já que Deus não havia dado o dom ao artista de cumprir essa ambição. A solução encontrada por Ferrari deve-se aos textos que "procuram comunicar as idéias com precisão maior do que aquela que se esperava da imagem"[26]. Fazendo uma distinção entre o uso da palavra dicionarizada por Joseph Kosuth do de Léon Ferrari, Luis Camnitzer irá dizer que:

> Quando ocorrem alusões mais convencionais ao dicionário, Ferrari não utiliza a acepção como recipiente formal de um significado, mas como uma referência relacionada ao conteúdo da obra futura. Ele se propõe à substituição do objeto pela palavra, algo que logo aparecerá na obra de Kosuth, [um ano depois], mas de maneira bem mais ampla. A caligrafia invade e substitui a tipografia definindo o sentido de objeto não como a definição encontrada ou aceita como norma, mas como possibilidade de evocações do significado.[27]

Assim, a escrita serve como um sucedâneo a uma obra futura, presente como um pretérito. O *Quadro Escrito* se faz a título de narrar sua impossibilidade.

[25] *Ibidem*. p.228-9.
[26] CAMNITZER, 2006. p. 43.
[27] *Ibidem*. p.44.

Do Corpo à Terra

Vapor barato, mero serviçal do narcotráfico
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína.

CAETANO VELOSO

FIG. 5 *esq.* Cildo Meireles, *Totem-monumento ao preso político*, 1970

FIG. 6 *dir.* Arthur Barrio, *Situações T/T.1, trouxas ensanguentadas*, 1970

Em 1970, os bombeiros e a polícia foram chamados até o Ribeirão Arrudas, próximo ao Parque Municipal de Belo Horizonte. Havia alguém jogando no esgoto trouxas de pano ensanguentadas e recheadas de ossos e carne, o que parecia ser restos de corpos humanos. E não seria a única vez que os policiais trabalhariam naquele mês de abril por aquelas redondezas da cidade. Os uniformes policiavam um grupo de artistas no evento *Objeto e Participação* e a manifestação *Do Corpo à Terra*, ocorridas no Palácio das Artes e no Parque adjacente, com curadoria participativa de Frederico Morais. O momento era marcado pela experiência de meses do AI-5, o recrudescimento da violência, a censura e o medo. Mas a exposição estava destinada a fazer parte da História da Arte no país sendo sempre citada como uma das mais importantes exposições da neovanguarda.

O Corpo de Bombeiros foi chamado porque Arthur Barrio jogava trouxas encarnadas no hoje eclipsado Ribeirão Arrudas. Houve doze galinhas incineradas no *Totem-monumento ao preso político* de Cildo Meireles,

> Dilton Araújo cercou o parque municipal com uma corda; Lótus Lobo plantou sementes; Luiz Alphonsus queimou uma faixa de pano de 30 metros; Eduardo Ângelo rasgou vários jornais velhos; Luciano Gusmão fez um mapeamento no parque, dividindo as áreas livres das áreas de repressão; […] Lee Jaffe executou a proposta de Oiticica, desenhando uma trilha de açúcar na Serra do Curral e eu [Frederico Morais] fiz apropriações fotográficas de vários locais da cidade. Do Corpo à Terra foi a última e mais radical manifestação coletiva da vanguarda brasileira.[28]

As ações mais comentadas foram também as mais polêmicas: as trouxas de Barrio e o monumento de Cildo Meireles. Dentre os aspectos inovadores que os eventos apresentaram, Frederico Morais indicará: "Os trabalhos realizados no Parque permanecem lá até sua destruição, acentuando o caráter efêmero das propostas".[29] É preciso um empenho crítico se quisermos construir linhas daquele evento até os dias de hoje, em vez de recorrentemente citá-lo, achando que com isso resolvemos o caso.

Trinta e um anos depois, a mostra ganha um subtítulo: *Do Corpo à Terra: Um Marco Radical na Arte Brasileira*, no extinto Itaú Cultural Belo Horizonte; e, seis anos depois, é privilegiada em *Neovanguardas*, uma exposição comemorativa dos 50 anos do Museu de Arte da Pampulha[30]. Em ambas, foram apresentadas fotos, audiovisuais, filmes, reportagens, depoimentos, catálogos e livros que documentavam as ações acontecidas naquele evento. Através dessas duas exposições descobrimos que, contrariamente ao juízo de Morais, nem tudo permaneceu lá até sua destruição.

---

[28] *Apud* RIBEIRO, 2001. p. 147.

[29] MORAIS, 2004. p. 117.

[30] *Neovanguardas*, no Museu de Arte da Pampulha, no final de 2007 e início de 2008. Muito mais que no Itaú Cultural, a última exposição contou com um levantamento substancial e exaustivo de documentos, textos e "obras".

FIG. 7 *esq.* Arthur Barrio, *Situações T/T.1, trouxas ensanguentadas*, 1970.

FIG. 8 *dir.* Arthur Barrio, *Situações T/T.1, trouxas ensanguentadas*, 1970.

A performance de Barrio, que podemos dizer alusiva às ações do Esquadrão da Morte, foi referida na mostra da Pampulha em dois lugares e de duas formas. Inicialmente, com o nome de *Situações T/T.1*, em um painel com quase 40 fotografias que registravam cenas várias: o artista preparando-se, o público numeroso, a ação junto ao córrego/esgoto, algumas trouxas de onde escorriam tripas, ossos e sangue, papéis higiênicos etc, em preto e branco e em cores sobre cartões com roteiros escritos de próprio punho do artista. A outra forma que os registros tomaram, qual creio sem necessidade: por dois travesseiros queimados, rotos e sujos de tinta vermelha encerrados dentro de um cubo de acrílico, com o nome de *Trouxas Ensanguentadas*. Os dois embrulhos de pano pareciam dissimular a condição de que foram retirados das ações de 1970, o que seria absurdo quando acreditamos que as primeiras trouxas foram descartadas como lixo e esgoto. Dentro dos dois " travesseiros" expostos, com certeza, não havia carne, sangue e ossos, mas sim algum material não perecível mais adequado à cenografia do Museu.

Uma obra de arte nunca deve ser resumida em um documento, é a reclamação frequente que fazemos aos historiadores, mas creio que o risco que correm algumas exposições memorativas trata-se do avesso. Pois vejamos que, enquanto

discursivamente a mostra elogia a efemeridade das obras e o vanguardismo do processo artístico, atavicamente são recolhidas e construídas peças únicas, auráticas, sobre pedestais, protegidas do contato manual do público, bem como da umidade e temperatura ambientes.

FIG. 9: Vista parcial da mostra *Do Corpo à Terra,Um Marco Radicalna Arte Brasileira* 2001.

FIG. 10 Arthur Barrio, *Trouxa Ensanguentada*, 1970 (2007, Museu de Arte da Pampulha: Neovanguardas)

A ação de Meireles, também alegórica da violência, foi representada na exposição de 2001 também com fotografias, além de uma haste de madeira queimada na qual teria ele amarrado as galinhas vivas e ateado fogo com gasolina. A atitude de guardar e colecionar o resto da ação um tanto ritualística transforma a trave de madeira em relíquia. Se ela funciona como um monumento, só pode ser considerado um monumento à barbárie[31], não sobre as galinhas, coitadas, mas a perpetrada sobre a geração do artista.

[31] Este objeto em uma exposição de arte torna muito fácil a leitura de uma das passagens mais conhecidas de Benjamin: "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo". BENJAMIN. *Sobre o Conceito de História*, p. 225.

Tanto a trave quanto o travesseiro são cada um os pontos altos das duas exposições onde há um certo "abuso" do documental. É coincidente que esses pontos tratem das obras mais conhecidas da *Manifestação,* por vezes, as únicas citadas. Vou falar a seguir de um trabalho pouquíssimo conhecido, mas antes gostaria de dizer que as duas exposições tiveram grande mérito no sentido de prestar visibilidades àquele tão importante evento, enquanto minha crítica incide sobre pontos específicos.

Lótus Lobo e sua plantação de milho ★

Lótus Lobo teve sua participação na *Manifestação* interrompida pela polícia quando plantava milho no Parque pelo simples prazer de vê-lo crescer. O milho não é uma planta comum de se ver em jardins públicos, que são destinados a plantas que agradam aos olhos.

Existe uma insistência no olhar ocidental que pensa conhecer o belo como inútil. "O repolho é útil, a rosa é bela"[32], e "a beleza não põe mesa". Como exemplo, podemos lembrar que comumente é declarado o *readymade* um objeto sem valor de uso, e daí seu status de arte. Assim se defende R. Mutt na revista *The Blind Man,* à época[33].

Thierry de Duve comenta que, no século XIX, quando se dizia "isto não é arte", a frase continha implícita a afirmação "isto não é estético, não é belo". Mas com o

[32] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, 1995. v.1. p. 30.

[33] "A Fonte não é imoral, é absurda, tem tanto de imoral como uma banheira. É um objeto que se vê todos os dias nas montras dos canalizadores. Se o Sr. R. Mutt fez a Fonte com suas próprias mãos ou não, isso não tem qualquer importância. Ele ESCOLHEU-A. Pegou num artigo corrente da vida, colocou-o de forma que faz desaparecer o significado utilitário sob o novo título e ponto de vista - deu-lhe um novo sentido." *Apud* MINK, 2000. p. 67.

readymade a acusação passa a ser falsa. A assinatura, o lugar e o contexto eram dispositivos que asseguravam a legitimidade do sistema, e, desde então, um objeto poderia ser arte sem ser esteticamente relevante. O que me parece intrigante é que o *readymade*, por tanto tempo festejado como um gesto livre, ainda precisava se abrigar na inutilidade como valor. Seria crítico, se não fosse patético demais, o caso de 1993, quando um velhinho chamado Pierre Pinoncelli urina n'*A Fonte* dizendo estar cumprindo o desejo de Duchamp. Em 2006, no Centro Georges Pompidou ele foi mais longe quebrando a marteladas o mesmo objeto. Em suas palavras veiculadas pelos jornais, tratava-se de uma tentativa de "devolver dignidade ao objeto" que, desde 1917, existiria sob uma condição miserável: arte. Pinoncelli foi condenado a 3 meses de prisão em liberdade, mais dois anos em liberdade condicional e a pagar os custos de restauração da obra, estimada pelo Pompidou em 2,8 milhões de euros. A legitimidade da autoria artística está ligada intimamente ao conceito de propriedade privada, ou vejamos: Pinoncelli não destrói o símbolo da arte moderna, se, como justamente argumenta, é adquirível em uma reles loja de construção; mas antes vandaliza a propriedade milionária do Museu, que não pode ser substituída, mas restaurada.

Se o *readymade* sobreviveu como arte, não foi tanto porque ele não era usado para aquilo que originalmente foi produzido, mas porque funcionava e ainda funciona como arte. O uso potencial sempre foi importante no caso, mas a carência de uso parecia ser um fator necessário até então. Essa querela poderia ser melhor resolvida deslocando-se a questão para "função". A arte existe como função de arte.

O deslocamente de milhos plantados fora de uma *plantation* podem incomodar e subverter a divisão dos espaços: aqueles destinados ao trabalho daqueles do ócio, do útil daquele do belo. Podem nos lembrar da fome e da desnutrição de um país que em 1970 receberia mais uma onda de urbanização e industrialização.

Mas os milhos também foram plantados simplesmente pelo prazer de vê-los crescer num lugar inusitado. Numa crônica de 1945, Rubem Braga compartilha um prazer similar, depois que salva uma coisa que poderia ser um pé de capim em um monte de terra trazido pelo jardineiro. Acompanhando aquele "belo gesto da terra" que cresce e "se afirma com ímpeto e certeza" o escritor vê certas imagens:"Detesto comparações surrealistas, mas na glória de seu crescimento, tal como vi em uma noite de luar, o pé de milho parecia um cavalo empinado, as crinas ao vento, e em outra madrugada parecia um galo cantando." [34]

Lótus Lobo diz que seu humilde gesto estava apenas acompanhando aqueles artistas que seriam os "verdadeiros criadores"[35] das ações coletivas. Ela havia conhecido Luciano Gusmão e Dilton Araújo em 1967, e nesse período do final da década experimenta com eles novas linguagens artísticas. O trabalho mais citado desse grupo é *Territórios*, uma intervenção complexa na qual o objetivo alcançado foi deslocar o contexto artístico do Museu de Arte da Pampulha para os jardins externos. Isso foi feito com uma corda amarrada dentro do museu que se dirigia para fora, passando por lápides coloridas a redefinir a paisagem e nomeando o espaço como uma série de territórios: *Lugar/Corpo da Terra - Territórios; Lugar/Lugar - Territórios*; etc. Frederico Morais reconhecerá nesse trabalho do grupo a inspiração para o evento de 1970. Ele fora montado para perecer no local pelas intempéries da natureza, e Morais, em uma carta aos artistas, emparelha essa intenção às propostas internacionais mais avançadas da *Land Art*. Mas a obra inteira foi encaixotada por ordem do museu que a adquiriu mediante o prêmio concedido pela comissão do júri do Salão. O caixote, entretanto, não compõe mais o acervo do museu que o perdeu de uma forma não explicada.

[34] Além da crônica, *Um pé de milho* foi ser o título do livro. BRAGA, 1993. p. 43.
[35] *Apud* RIBEIRO, 2001. p. 19-20.

Já em 1968, o grupo belorizontino havia feito um *happening* que consistia em montar um banquete com galinhas vivas na Avenida Afonso Pena. Eles previam a vinda da polícia, o que acabou acontecendo. Mas as galinhas já tinham sido pegas pelas pessoas e o grupo dispersou-se na fuga da multidão[36]. Comumente, designamos o *happening* como uma manifestação em que os artistas compartilham a criação da obra entre seu público. Relacionando com o nosso contexto, a característica do *happening* em negar a existência do público passivo adquire uma função estratégica: a polícia, quando chega ao local tem toda a multidão como criadores participantes daquele evento, e não dois ou três artistas identificáveis.

Para os artistas, a ação era o mais importante, sendo ou não entendida como arte. Trata-se de um caso limite de anti-arte; sua não institucionalização, à época, não se referia contra o meio artístico, afinal, contava com a sua tutela, mas contra as instituições cívicas oficiais: a realização só poderia acontecer pela marginalidade. O *happening* é consonante com o engajamento que muitos artistas daquele tempo manifestavam. Para eles, a arte não se tratava de uma aposta dirigida à eternidade, senão ao presente.

As sementes que Lótus havia plantado não nasceram. Elas não cresceram, não floresceram, perfazendo o ciclo de simples pés de milho, e não morreram. Mas o ato de plantá-las e a plantação ser interrompida são significantes; a censura, ou a polícia são significantes nesse caso. O que se torna preciso nomear é que o artista é um *performer*, mas os policiais também são. E hoje esses policiais estão incluídos na narrativa da *Manifestação*.

Jacques Ranciére disse alguma vez que arte é resistência e promessa. O fato dos milhos não terem germinado deixa o trabalho numa situação de não-conclusão. Walter

[36] RIBEIRO. *op. cit*. p. 19.

Benjamin se dirigia à incompletude de uma obra de arte na sétima nota sobre o narrador:"Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas. "[37]

As sementes são um projeto irrealizado por condições que excediam o desejo da artista. Mesmo sendo um trabalho menor, sem fotografias ou divulgação, de uma artista que não seguirá as inquietações de um experimentalismo mais engajado, ele deve servir como uma imagem alegórica de esperança, de algo a nascer, uma falta no arquivo. Deve também se contrapor às imagens de sacrifício, trauma e luto contidos nas ações de Meireles e Barrio. O gesto de plantar da artista é muito bem alicerçado na "categoria" de objeto, citado logo adiante. Discutir o que isso tem de arte é re-levantar as fronteiras que a arte podia assumir naquele tempo de urgências.

[37] BENJAMIN. *O Narrador*, p. 204.

Arqueologia do futuro

Modernizar o passado.

CHICO SCIENCE

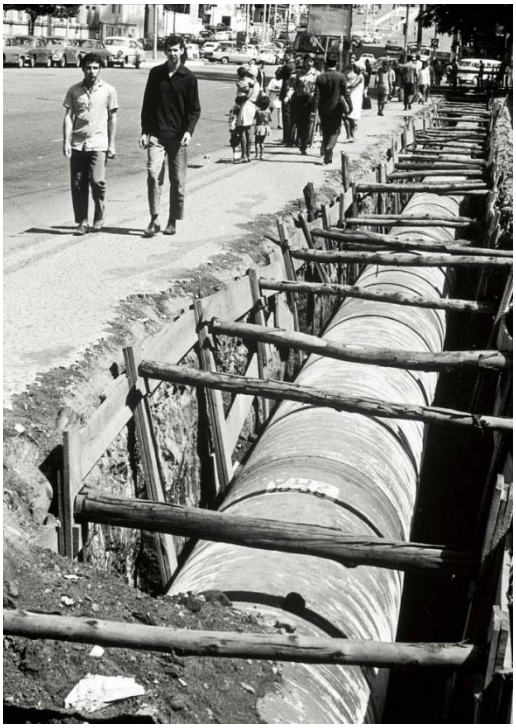

Fig. 11: Frederico Morais, *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte, Homenagens e Equações,* (*Arqueologia do Urbano – escavar o futuro*) 1970.

A curadoria de Frederico Morais de *Objeto e Participação* era orientada pela concepção que o objeto tinha para Hélio Oiticica:

> O objeto é visto como ação no ambiente, dentro do qual os objetos existem como sinais e não simplesmente como "obras". É a nova fase do puro exercício vital, onde o artista é um propositor de atividades criadoras. O objeto é a descoberta do mundo a cada instante, ele é criação do que queiramos que seja. Um som, um grito, podem ser um objeto. [38]

Assim como em *Territórios,* que partia do Museu da Pampulha, Morais considera o Palácio das Artes um centro irradiador. Do museu, a arte alastraria-se pelo espaço circundante atingindo o parque, as ruas da cidade, a serra e o ribeirão. A

[38] *Apud* MORAIS, 2004. p. 116.

operação aconteceria por um câmbio de percepção da realidade, consequentemente uma mudança da realidade. Impaciente em sua condição judicativa em que o crítico de arte costuma se limitar, Morais expõe junto aos artistas como mais um criador. Seu trabalho na mostra *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Homenagens e Equações* tratava-se de uma

> ... proposta de apropriação fotográfica de quinze áreas da cidade. As fotografias da paisagem urbana foram colocadas nos locais fotografados para serem vistas pelos transeuntes, como quadros em exposição ao ar livre, convidando-os a reconstruir a memória daquela paisagem a partir da redundância foto/paisagem. [39]

Com as fotos colocadas no lugar onde eram tiradas, elas serviam como apontamento para o transeunte se deter e ver ao mesmo tempo a rua e a foto da rua, o "real" e sua representação, ou o índice e seu referente.

As fotos eram tiradas em um dado momento, reveladas e ampliadas. Depois, recebiam uma placa como suporte e um texto escolhido pelo crítico/artista, que deveria despertar no observador um olhar crítico sobre a realidade que o circunda. Nesse tempo de preparação do quadro, a própria cidade transforma-se de forma ininterrupta. É o que acontece em *Arqueologia do Urbano*.

Numa página do catálogo da mostra *Do Corpo à Terra: Um marco radical na Arte Brasileira,* existe uma reprodução de um jornal com a legenda "a geração tranca-ruas (reportagem de Francisco Bittencourt, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de Maio de 1970)". Dentro da página do jornal, há uma fotografia de uma das *Quinze Lições*, de Frederico Morais com a seguinte legenda: "Uma das apropriações de Frederico de Morais*, Arqueologia do urbano – escavar o futuro.* A área fotografada já estava coberta

[39] RIBEIRO, 1997. p. 176.

quando ali foi colocada a foto confirmando o texto", o texto que acompanha a foto/quadro é: "ARQUEOLOGIA DO URBANO – ESCAVAR O FUTURO".

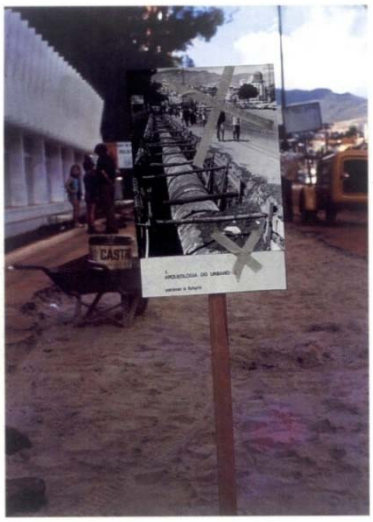

FIG. 12: Frederico Morais, *Quinze Lições sobre Arte e História da Arte Homenagens e Equações*, 1970.

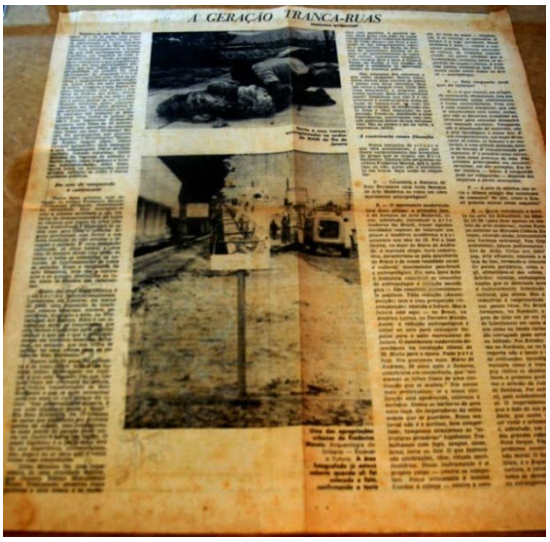
A GERAÇÃO TRANCA-RUAS

FIG. 13: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 de Maio de 1970.

A foto impressa no jornal foi tirada quando os tubos estavam já tampados, contendo a primeira foto como quadro quando os tubos de saneamento ainda estavam à mostra. Quando o quadro em cartaz foi colocado por Morais, as valas já estavam tampadas e a fotografia é uma reminiscência da construção; mas, ao mesmo tempo, uma indicação do que há no presente, mas de forma subterrânea e escondida[40]. Ora, esse subterrâneo e submerso, que serve de sustentação da paisagem presente, parece ser o passado recente (quando a fotografia foi tirada pela primeira vez). Mas, se concordamos com a legenda, pode ser o futuro, aquilo que deve ser escavado numa arqueologia do que é urbano, do que seja a paisagem da cidade. Trocando a posição das palavras de "arqueologia do urbano – escavar o futuro", revela-se: arqueologia do futuro-escavando o (presente) urbano.

[40] O trabalho de Morais "dialogava com subpaisagens de Dileny do Campos, que apontavam os aspectos desconstruídos da cidade, levando o transeunte a ver uma outra paisagem dentro da paisagem, a paisagem da arqueologia urbana." RIBEIRO. *loc. cit.*

Parte Dois: **Instruções de Cildo Meireles**

Instruções de Yoko Ono

O Inventor de ilusões

O método de minhas pinturas por instruções vem de tão longe como a Segunda Guerra Mundial, quando não tínhamos nada para comer e eu e meu irmão trocávamos cardápios no ar.

YOKO ONO

FIG. 14 e 15: Steven Soderbergh, *O Inventor de Ilusões,* EUA, 1993.

O *Inventor de Ilusões* é o segundo filme de grande bilheteria do diretor Steven Soderbergh. O roteiro desse filme é uma adaptação do romance auto-biográfico de memórias do escritor A. E. Hotchner (*The King of the Hill*). O filme narra a história de Aaron Kurlander, um garoto de 12 anos que se arranja como pode, e sozinho, para sobreviver residindo em um quarto de hotel em St. Louis durante a Depressão Econômica de 29.

Uma cena chave do filme representa Aaron faminto e trancado no quarto, quando, em um determinado momento, ele vai até uma revista de publicidade e a folheia. Com uma tesoura, recorta várias figuras de anúncios de propaganda alimentícia. Em seguida, serve-se das gravuras recortadas de um milho-verde, de um cubo de manteiga, costela e uma torta. Dispõe os recortes de papel num prato e usa uma faca e um garfo para comê-las.

O menino quer conscientemente “enganar” a fome de seu corpo com uma imaginação. Se alimentar garante a sobrevivência do corpo humano, e apenas com essa necessidade saciada é possível o exercício da faculdade de raciocínio, pensamento e imaginação, na cena, inversamente, a personagem

força o contrário dessa ordem, com uma "gambiarra" imaginativa, por representação. Uma acepção de "representar" é substituir, logo, enquanto Aaron representa um jantar, ele substitui sua alimentação.

E essa ficção representativa pode dobrar-se sobre si mesma, denotando uma metalinguagem, se sabemos que Aaron também é uma ficção, uma personagem de um filme. Assim como um corpo feito de carne come uma costela bovina, a personagem é uma imagem que devora outras imagens: nosso herói não é feito de carne, ele é feito de um composto discursivo. As figuras da revista, sendo recortes de papel sobre o prato de porcelana, possuem dois versos: num deles, vemos as figuras coloridas de um alimento apetitoso; no outro, que podemos ver no justo momento quando as folhas são levadas à boca da personagem, um texto tipográfico de letras pretas sobre o papel branco. Os textos são o ante-verso da imagem, impressos também com tinta sobre o papel. A hipotética "massa mastigada" com que a personagem angustiada satisfaz-se é formada da mistura de papel, figura e texto. Aaron nutre-se da fusão de imagens e textos, de imagem cujo verso são textos ou texto cujo verso são imagens.

O que me leva a comentar essa cena do filme é por nela encontrar um elemento similar a muitas instruções de artistas: a necessidade de ultrapassar uma dificuldade objetiva por uma imaginação subjetiva. Essa precária ultrapassagem agencia imagens e textos em seu movimento e vai circunscrever a ação do sujeito ao âmbito de uma performance representativa. Dito de outro modo, o sujeito emprega sua capacidade imaginativa na construção de uma narrativa que contorna o tangível, alocando sua experiência em nível mental, subjetivo e simbólico.

Cildo Meireles

I

FIG. 16 e 17: Cildo Meireles, *Projeto Coca-Cola, Inserções em Circuitos Ideológicos,* 1970.

Ainda em 1970, Frederico Morais participaria de mais uma exposição como crítico-artista na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. A mostra chamava-se *Agnus Dei*, com participação de Cildo Meireles, Thereza Simões e Guilherme Magalhães Bastos. Dessa vez, porém, Morais não apresenta "obras ao lado dos artistas", mas "sobre" os trabalhos dos artistas. Suas intervenções devem ser compreendidas como comentários críticos feitos com interferências visuais e instalações no espaço expositivo. Uma de suas intervenções mais interessantes, ou a mais provocativa, é sobre o *Projeto Coca-Cola* de Cildo.

Tanto o *Projeto Coca-Cola (gravar nas garrafas, opiniões, críticas e devolvê-las à circulação)* quanto o *Projeto Cédulas (gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação)* seriam também apresentados na importante exposição *Information* no MOMA, Nova York (1970) desencadeando a sólida carreira internacional

do artista. Em suas palavras, os projetos de *Inserções em Circuitos Ideológicos* atentavam simultaneamente para três pontos:

> 1. a dolorosa realidade político-social-econômica brasileira, consequência em boa parte do
> 2. American way of politics and culture e sua ideologia (filosofia) expansionista, intervencionista, hegemônica, centralizadora, sem perder de vista os
> 3. aspectos formais da linguagem, ou seja, do ponto de vista da história da arte, a necessidade de produzir um objeto que pensasse produtivamente (criticamente, avançando e aprofundando), entre outras coisas, um dos mais fundamentais e fascinantes de seus projetos: os readymades de Marcel Duchamp[41]

Criticamente, o *Projeto Coca-Cola* aprofundava as implicações do *readymade* ao fazer o "percurso inverso": o objeto industrial retornava ao mundo com uma contribuição artística. Se Duchamp apropriava-se do objeto industrial deslocando-o, Meireles, em seu turno, apropriava o próprio *readymade*, deslocando-o uma segunda vez.

FIG. 18, 19 e 20: Frederico Morais, *A nova Crítica/Agnus, Dei*, 1970.

O comentário crítico de Morais foi montado após a Exposição *Agnus Dei* como uma outra exposição. Ele conseguiu que a empresa de refrigerante transportasse 15 mil garrafas até a galeria, as quais ele dispôs no chão como um tapete. Do chão coberto por garrafas, elevava-se uma coluna com as

[41] MEIRELES, 1999. p.108.

garrafas interferidas por Cildo junto a uma pequena placa na qual estava escrito: "quinze mil garrafas de Coca-Cola gentilmente cedidas e transportadas por Coca-Cola Refrescos SA". Em entrevista, o crítico concluiria que "o conceito era que o sistema Coca-Cola era suficientemente forte como para encampar a própria crítica do Cildo. A idéia era que o circuito não era afetado, além de que eu considerava a obra dele estupenda"[42]. O circuito não era afetado, e nem era essa a proposta de Cildo, pois o circuito era imprescindível para que as mensagens percorressem algum caminho até encontrar seus destinatários.

FIG. 21: Frederico Morais, *A nova Crítica/Agnus, Dei*, 1970.

Mas, certamente, o impacto das *Inserções*, pragmaticamente falando, não obteve a dimensão subversiva que alude. As três garrafas alteradas são demasiadamente desproporcionais ao "mar" consumista sobre o qual flutuam. É interessante notar que, sob a determinação do crítico, as 15 mil garrafas são levadas até a exposição (pela própria multinacional), até o

[42]MORAIS, 2008.[s.n.].

espaço institucional da galeria, apenas para se contrapor à idéia de inserções em circuitos não artísticos. Ou seja, enquanto o trabalho de Cildo alude a uma interferência da arte na Indústria, Morais nos mostra o contrário.

De qualquer maneira, o *Projeto Coca-Cola* comporta-se como uma das maiores contribuições à arte mundial daquele momento que partia de um país sul-americano. O *Projeto*, como enumerado pelo artista, não resolve, mas **atenta** para "realidade político-social-econômica" engajando um pensamento vanguardista em arte. Questionar o projeto do ponto de vista da eficácia política seria deslocar a questão até uma esfera que não poderíamos de fato responder. Também é bom ter em mente que com as garrafas Cildo estava mais interessado em apresentar uma espécie de "gramática" do procedimento que seria desenvolvido no *Projeto Cédulas.*

Tratamos de um dos trabalhos mais conhecidos da arte brasileira; por isso, é com alguma impertinência que peço a paciência do leitor para descrevê-lo mais alguma vez. Conhecemos o projeto por fotografias impressas e descrições textuais (quase sempre por livros, quase nunca em exposição). A fotografia mais publicada é a de 3 garrafas (uma cheia com o líquido escuro, a outra pela metade, e a última completamente vazia) todas com o texto já impresso. A última mostra, de maneira efusivamente didática, que, quando o texto em branco é colocado com o vasilhame já usado por um eventual consumidor, ele estará camuflado sobre o vidro transparente para quem o recolhe, e na empresa se re-iniciaria o processo de enchê-lo quando finalmente se tornaria visível.

São recorrentes também outras fotografias das garrafas ao lado de um prato pirex com água necessário à impressão do texto. No texto em branco sempre pode ser lido:

Yankes go home
INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS
1-projeto Coca_Cola
Gravar nas garrafas, opiniões críticas e devolvê-las à circulação. CM_5_70[43]

A mensagem nos descreve um ato tautológico de enunciar o que já foi enunciado em ato registrado pela foto. O meio é a mensagem; a mensagem, a própria definição do circuito. A instrução contida no texto é a de se apropriar criticamente do circuito interferindo no próprio circuito, o que o público poderia fazer multiplicando-o. Podemos dividir dois tipos de instruções, as duas emitidas pelo autor, mas destinadas a receptores diferentes. Uma é de fala portuguesa: *Gravar nas garrafas, opiniões ...* qual estamos lendo como descrição do projeto e convite a participação pública. A outra, em inglês: *Yankes go home* (Ianques, voltem pra casa), uma mensagem crítica ao circuito industrial e consumista, emblematizado pela Coca-Cola. O idioma coordena a posição de leitura da instrução. *Yankes* é uma palavra usada para denominar os habitantes nativos dos EUA, e *home* possui uma etimologia interessante aqui: a palavra reporta-se a Roma, quando essa cidade era o "lar" dos soldados do antigo Império Romano.

De certa maneira, todas as fotografias, descrições e garrafas sobre módulos expositivos não implicam as *Inserções* propriamente ditas. As fotografias e garrafas expostas são apresentadas nas exposições e em livros de arte, ou seja, circuitos estritamente artísticos, embora o projeto se dirigisse originalmente a circuitos não artísticos. As fotografias, transparentes e didáticas, não passam de ilustração ou documentação. *Inserções* não se tratam das tautológicas fotografias, por si meramente informativas, mas do ato de retornar os vasilhames vazios à circulação, ou seja, um ato inapresentável. O caráter de não-apresentabilidade será ainda mais verdadeiro com as críticas escritas sobre as cédulas, como com o carimbo de "quem matou Herzog?" (note a tácita supressão da assinatura, como anteriormente: "CM_5_70") A obra artística não

[43] MEIRELES. *loc. cit.*

é o que se nos apresenta: as que porventura estiverem expostas em galeria estão em situação potencial. Ao contrário, *Inserções* são aquelas que retornaram factualmente à circulação, e que apenas podíamos anonimamente repetir ou imaginar.

II

A crítica de Frederico Morais proposta em *Agnus Dei* evidencia a desproporção existente entre a Indústria e uma atitude individual. As instruções poderiam detonar uma atitude social e política, mas antes disso são uma proposta de reverter a alienação inerente ao consumismo. Trata-se de uma proposta feita para a participação dos indivíduos, um convite à ação. A concepção da obra como um convite público ao indivíduo aparece em outras obras do mesmo artista de maneira mais evidente e não menos problemática:

FIG.22: Cildo Meireles, *Para Ser Curvada com os Olhos*, 1970.

Para Ser Curvada com os Olhos é um título de um outro objeto do artista. Esse título/instrução está escrito em uma placa dourada na tampa de uma caixa de madeira fechada. Quando a caixa é aberta, descobrem-se duas barras de ferro, uma curva e outra

reta, com a seguinte assertiva em placa vermelha: “DUAS BARRAS DE FERRO IGUAIS E CURVAS”. Essa assertiva, em letras garrafais, contradiz o que se vê, mas seria a consequência verbal da instrução do título se fosse cumprida.

As concordâncias e disparidades entre ler, saber e ver implicadas neste objeto multiplicam as interpretações. Ironicamente, o autor pergunta-se se um dia, depois do esforço repetitivo de vários observadores, a barra de ferro reta não pode acabar se curvando. Ele também fala que tentar curvar com o olho é uma questão de fé. Mas podemos questionar que “ver” não é propriedade do olho, mas sim do cérebro. “Curvar com o olho” só pode ser entendido como “curvar com a mente”. Conclusivamente, notamos que a tensão proposta no trabalho é a da imaginação pessoal impotente sobre um artefato maciço à frente dos olhos.

Eu sempre tive a impressão de que esse objeto fosse uma cáustica metáfora do espírito idealista da época, embora nunca tenha encontrado alguma citação que me desse segurança. A Geração de 68 é frequentemente criticada como idealista, afinal, positivamente exigia o impossível. Cildo Meireles estava a esse momento (com 21/22 anos!) querendo trabalhar com a “pólvora mesmo, e não mais com a metáfora da pólvora”. Iconicamente, uma barra de ferro aproxima-se de jaula, cadeia, porrete, prisão. Mais provocativamente, *Para Ser Curvada com os Olhos* ecoa para mim os lúcidos versos de Ferreira Gullar que dizem que a poesia não move pau-de-arara[44]. Minha outra sugestão é que, sob tortura, alguém pode afirmar ver o que uma ordem absurda impõe, mesmo que não seja afim a uma realidade vista.

É com admiração que se ouve de Cildo Meireles não ser ele um artista político. Isso não seria negar dimensões políticas que seu trabalho envolve, de outro modo, é

[44] “Poeta fui de rápido destino/Mas a poesia é rara e não comove/ nem move o pau-de-arara”. GULLAR. *Homem Comum*. s.n. .

positivo para que não observemos sua obra sob uma perspectiva exclusiva. Seus trabalhos possuem múltiplas entradas teóricas, a que escolhi trata-se de pensar as Instruções como categoria de construção artística no começo de sua carreira. No *Projeto Coca-Cola* a instrução é decalcada nas garrafas e indica o procedimento do que chama Inserções em Circuitos Ideológicos. Em *Para Ser Curvada com os Olhos*, a instrução coincide com o título, mas é praticamente impossível de ser cumprida. Gostaria de citar agora uma peça de instrução, *stricto sensu*, de 1969 chamada *Estudo para espaço*:

> estudo para area: por meios acusticos (sons).
> escolha um local (cidade ou campo), pare e
> concentre-se atentamente nos sons que voce
> percebe, desde os proximos ate os loginquos

Essa instrução é escrita com todas as letras em caixa-baixa, datilografadas em quatro linhas concisas em uma pequena área retangular, centralizada sobre uma página em branco. As letras são pequenas, precisam ser lidas proximamente ao quadro. A página é emoldurada por madeira marrom-avermelhada escura e lembra-nos molduras de desenhos de estudos ou croquis tradicionais. O desenho, porém, é conceitual. Ele é construído quando lemos silenciosamente as instruções de sua construção. A instrução constrói a imagem de se deslocar até um lugar e criar um espaço mental formado com informações sonoras, num processo tão pessoal como a leitura do pequeno texto.

Estudo para o espaço pode também tecer um comentário a *Land Art*, uma tendência contemporânea muito presente: ele parece resolver conceitualmente as implicações dessa corrente. A *Land Art* foi caracterizada por grandiosos projetos desenvolvidos em (e na escala de) paisagens

naturais. Muitas vezes longínquas, o público do circuito artístico conhecia essas obras por documentação, quer seja fotográfica ou textual, mas não *in situ*.

A *Land Art* esforça-se por prosseguir uma aprendizagem sobre o espaço físico real sugerido pelo Minimalismo. Uma crítica que absorveu a Fenomenologia em seu pensamento irá sublinhar que, aquém da monumentalidade natural daqueles trabalhos, eles eram absorvidos pelo observador em nível individual e específico.

O estudo de Cildo também se dirige a um observador individual, mas usa rapidamente o atalho das palavras em tom de metalinguagem. As palavras também sustêm uma abertura à arbitrariedade pública sobre a localização do espaço, que pode ser tanto no campo como na cidade. Podemos imaginar que alguém que lêsse essas instruções em uma exposição poderia decidir fechar os olhos no próprio lugar expositivo e escutar os sons da galeria, fazendo seu *estudo* ali mesmo.

Instruções

No final da década de 60, a arte por instrução torna-se frequente. Essa modalidade de arte proporcionava novas possibilidades poéticas aos artistas e, ao mesmo tempo, atendia à demanda de curadores em um grande número de exposições, já que nem sempre os autores podiam viajar até a montagem. De certa forma, a Arte por Instrução será um dos vários procedimentos artísticos que ajudaram na constituição de uma arte internacional mais inclusiva naquele período.

Parágrafos e *Sentenças sobre arte conceitual*[45] de Sol Le Witt são textos essenciais para compreendermos o impulso minimalista no surgimento da arte conceitual nos EUA. Já comentamos acima como a práxis artística, que tradicionalmente referia-se ao "fazer", pôde ser vinculada à idéia de "conceber"; o artista não seria mais aquele que faz, mas sim aquele que concebe. Além do mais, a importância do produto acabado não era maior que a importância do raciocínio empregado em sua concepção. Muitos jovens artistas no final dos anos 1960 entendiam também que "concepção" poderia ser encarada como a própria práxis artística, e não tanto, ou não só, como idéia originária. Explicarei melhor: para eles, o processo torna-se o centro da significância do trabalho em detrimento da "obra final"[46]. Convincentemente, o processo toma papel de destaque em tendências pós-minimalistas, como o próprio conceitualismo, a arte da terra, ou a arte do corpo, ganhando até mesmo um termo próprio de *processual art*. Essa virada do privilégio concedido ao processo em relação ao produto final já estava implícito na idéia de arte moderna, desde seu início em Courbet, Manet ou Rodin, mas será nessa época (entre a década de 60 e 70) que o processo poderá nomeadamente se tornar o centro do interesse artístico. A "arte por instruções" participará efetivamente dessas mudanças paradigmáticas. Mas em vez da arte conceitual proposta pelo minimalismo, iremos até o Fluxus, e antes dele, Duchamp.

Em 1919, de Buenos Aires, Duchamp envia a sua irmã Suzanne um livro didático de problemas de geometria como presente de seu casamento com o pintor Jean

---

[45] LE WITT, Sol Le, *Parágrafos Sobre Arte Conceitual* (1967) e *Sentenças sobre Arte Conceitual* (1969). In: FERREIRA; COTRIM, 2006. p. 176-181, p. 205-207.

[46] Sol Le Witt indicava isso quando em seus *Parágrafos* escrevia: "A própria idéia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalho mal sucedido, modelos, estudos, pensamento, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final." *Ibidem*. p. 179.

Crotti. Esse livro, de acordo com as instruções de Duchamp, deveria ser pendurado na varanda deixando que o vento folheasse as páginas e escolhesse os problemas aleatoriamente, enquanto as intempéries o consumissem e "sofresse seriamente os fatos da vida". Assim fez Suzanne, registrando o *Unhappy Readymade* por uma foto e uma pintura; o livro perdeu-se. Mais uma vez vemos o uso do acaso e da ironia comum ao artista, mas importante para nós é o fato de que se trata do primeiro *readymade* em que o autor encaminha a execução do trabalho a outra pessoa, e o objeto final é destruído. Em 1949, um outro *readymade* seria re-feito por instruções, quando Duchamp solicita ao seu amigo Henri-Pierre Roch que retorne à mesma drogaria que, em 1919, ele teria feito *50cc Air de Paris*. O presente foi re-enviado ao seu colecionador Walter Arensberg que teve seu primeiro presente quebrado acidentalmente por um filho do seu vizinho. Vale a pena citar mais um *readymade* do ano de 1913 (mesmo ano de *Roda de Bicicleta* e das *3 Cerziduras-Padrão*), que, embora não se trate de instruções do artista que delega a feitura a outros, envolve a idéia de instrução. *Errata musical* (*Musical Erratum*), descrita certa vez como um *readymade musical*, foi elaborada da seguinte maneira: foram escritas notas musicais em pequenos pedaços de papel e esses colocados dentro de um saco. A composição de uma melodia foi feita retirando os pedacinhos de papel, e, na sequência em que eram retirados, foi transcrita uma partitura que seria depois cantada por Marcel e suas duas irmãs mais jovens, Yvonne e Magdeleine.

FIG. 23: Marcel Duchamp, *Readymade Unhappy*, 1919.

Vários aspectos da obra duchampiana muito inspiraram o compositor John Cage em sua tentativa de "imitar a natureza na sua forma de operação". Assim como para Duchamp, o uso do acaso significava uma liberdade do artista quanto ao juízo de gosto. "John Cage vai desempenhar papel central na gênese da arte por instrução"[47] em uma série de aulas entre 1956 e 1960. Na New School for Social Research, ele incentivava seus alunos a desenvolver scripts de performances, *happenings* ou ações como formas de arte. Entre seus alunos e discípulos estão alguns dos fundadores e participantes do Movimento Fluxus.

Assim como o Dadaísmo, os integrantes do Fluxus opunham-se à Arte Erudita e pregavam a extinção da Arte por sua dissolução na vida cotidiana. Tanto um quanto o outro movimento internacional opõe-se ao modo de vida burguês e ao pensamento racionalista. Importante para nós é saber que se trata de um dos primeiros movimentos do pós-guerra a relerem Duchamp sob uma perspectiva produtiva, por mais deficitária

[47] ALTSHULER, 2000. [s.n.].

ou incompleta que tenha sido essa releitura. As duas principais formas de arte do movimento neo-dadá são os objetos Fluxus (que parecem ser um uso menos rigoroso do *readymade*), e as "performances, incluindo as performances de composições (que frequentemente consistiam de uma série de instruções simples)"[48].

Para Maciunas e seu grupo, o que havia de mais sedutor em um *readymade* era o fato de que qualquer pessoa, sem nenhum conhecimento artístico especializado, poderia conceber esses tipos de objetos. O artista George Brecht entendia assim:

> Não há diferença entre arte e vida cotidiana[...] eu pego uma cadeira e simplesmente a coloco numa galeria. A diferença entre uma cadeira de Duchamp e uma das minhas cadeiras é a que de Duchamp está num pedestal enquanto a minha ainda pode ser usada.[49]

A pergunta que o Fluxus faz ao campo da arte poderia ser resumida da seguinte maneira: o que aconteceria com a Arte se os *readymades* fossem produzidos em grande escala, por muitas pessoas no mundo, embora, diferentemente dos de Duchamp, não fossem levados de volta à galeria?

As performances Fluxus eram extremamente simples, consistindo muitas vezes em um único evento e reduzidos a um mínimo de dramaticidade, como a emblemática ação de George Brecht na qual ele apenas ligava e desligava repetidamente o interruptor de uma luz. Sobre esse artista, George Maciunas certa vez comentou que ele deveria ser reconhecido por ter "estendido a idéia do *readymade* ao domínio da ação"[50]. A partir de então, foi um passo para que as performances tornassem-se instruções, porque em uma instrução, ao mesmo tempo que o evento é sinalizado como mínimo, indiferente e quase impessoal, se torna mais evidente ainda a idéia de que qualquer um, sendo ou não artista e se encontrando em qualquer lugar ou ocasião, poderia fazê-lo.

---

[48] DANTO, 2002. p. 28.
[49] *Apud* DANTO. *loc. cit.*
[50] *Ibidem.*

Yoko Ono não chega a estudar com Cage, embora seja influenciada e influente em meio ao grupo de artistas que rondava o compositor. Ela foi a artista do Fluxus que nesse período mais focou sua poética na criação de objetos de arte elaborados por instruções. Mais conhecida por seus eventos de performance, em 1961, na George Maciunas' AG Gallery, ela expôs objetos em processo. O público da mostra era convidado a interagir com as obras e a participar da sua criação: ela mesma recepcionava e conversava com os observadores durante a mostra. É preciso dizer, entretanto, que a participação pública na "criação" era submetida a instruções autorais. Essas instruções indicavam a maneira como estes objetos "funcionavam", como os observadores deveriam proceder em relação aos quadros. Como exemplo, podemos citar *Smoke Painting*:

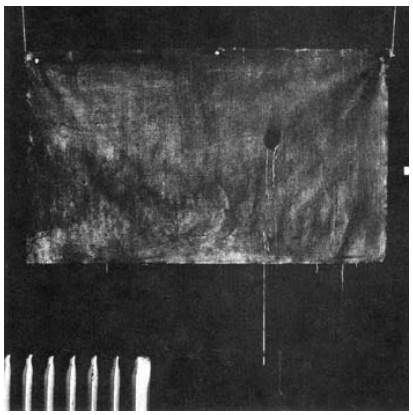

FIG. 24: Yoko Ono, *Smoke Painting*,1961 (Acender uma tela ou um quadro pronto com um cigarro, em qualquer momento, e durante qualquer espaço de tempo. Olhar o movimento da fumaça. A pintura termina quando toda a tela ou o quadro desaparece. Verão de 1961).

Podemos notar que *Smoking Painting* aponta evidentemente para um desejo de desmaterialização de seu objeto. A estratégia desenvolvida foi que pela instrução a obra é definida como seu próprio processo, e, quando esse processo estivesse finalizado, a obra estaria necessariamente desaparecida. Se tomamos a tela como foco de atenção, consideramos que ela queima-se paulatinamente na exposição. Ou, enquanto vemos o

"movimento da fumaça", vamos relacionar o ato de contemplação da obra com o ato de destruição do quadro que necessita da participação pública. O cigarro tem um forte caráter simbólico, talvez mais evidente em nosso tempo, pois o cigarro é uma droga, aquele que fuma consome sua saúde, relativamente, "mata" parte de seu corpo, pois interrompe parte da possibilidade de vida em si. A destruição da tela torna-se extensiva da destruição da existência em nível individual do público. A tela comporta-se como um repositório ao avesso de vida consumida, que, quando completo, se extingue.

Em 1962, no Centro de Arte Sogetsu, em Tóquio, Yoko Ono intensifica a desmaterialização de suas peças. Na exposição, ao invés de apresentar os objetos a serem interferidos pelo público, ela apresenta apenas as instruções escritas sobre páginas brancas: as peças deveriam ser desenvolvidas na mente dos observadores. Muitas das instruções mostradas em Tóquio eram as mesmas da Galeria AG. Depois dessas duas exposições, as instruções serão conhecidas por um grande público a partir de 1964, quando é publicado o livro *Grapefruit*[51].

I ★

Quando um violinista toca, o que é incidental?: o movimento do braço ou o som do arco?
Provar somente com o braço.
YOKO ONO

A primeira obra de Yoko Ono por instrução data de quase 10 anos antes, em 1955, chamada *PEÇA PARA ACENDER*: "Acenda um fósforo e observe até que se apague". Para o crítico Bruce Altshuler, um dos aspectos mais importantes das instruções é a "tensão entre ideação e realização

[51] *Grapefruit* contém uma grande quantidade de obras por instruções de Yoko Ono, divido em séries de peças para música, pintura, evento, poesia, dança e textos esparsos como cartas, uma conferência, lista de compras em Nova York (1965) etc.

material”[52]. Essa tensão torna-se mais curiosa quando sabemos que boa parte das “realizações materiais” referentes às instruções dirigem a obra, com efeito, para uma “desrealização” material, seja pela queima, perda, desaparecimento, silêncio ou morte. Muitas das instruções parecem ser feitas apenas para serem imaginadas, pois, não raro, são impossíveis de serem levadas a cabo. Entre a ideação e a realização material abre-se um espaço/tempo contingente.

O percurso criativo que a artista segue até apresentar apenas as instruções como obras é determinante para a compreensão da natureza de suas peças. Sua primeira formação artística foi musical: ainda criança inicia seus estudos ao piano. Pontualmente, alguns teóricos afirmam um parentesco das instruções com partituras musicais, o que é verdade também para tantos outros artistas Fluxus. Em algumas “partituras” é como se Ono suprimisse os sons, ou os trabalhasse de uma maneira inusitada:

> PEÇA GRAVADA I
> Peça de pedra.
> Gravar o som de uma pedra envelhecendo.[53]

Uma partitura, substancialmente, não é música, mas ela endereça uma performance do corpo a produzir sons. As partituras musicais confundem-se no trabalho da artista com guia ou script de performances (ainda que ela prefira chamar de “desejo ou esperança” o que iniciaria o movimento), inclusive por geralmente usarem um “palco” como lugar de apresentação.

Comumente, a participação da audiência era solicitada nas peças, como em *PEÇA DE RITMO* (1963) quando o público era instruído a escutar

---

[52] ALTSHULER, 2000, s.n.

[53] ONO, Yoko, *Pomelo*, s. n

o batimento de um coração. Na primeira mostra dessa peça, no East End Theatre de Nova York, em 1965, o público subiu em cena e as pessoas se deitaram umas sobre as outras para escutar. Entre música, performance e poesia, a obra é uma construção híbrida. Este aspecto heteróclito das peças podiam se confundir com os *happenings* (conjunção de várias formas de arte em um acontecimento) tão em voga. Entretanto, a própria artista distinguia seus eventos dos *happenings*. Em vez da confluência de várias manifestações ao mesmo tempo e a apropriação da realidade, os eventos de Ono tematizam-se de outra maneira: pela elaboração de situações muito simples, em que a experiência sensorial acontece como que "separada de outras experiências cotidianas"[54]. Outra diferença central é que os eventos de Ono não se dirigem a um público plural, ou seja, como um *happening*, ou mesmo a maioria dos eventos Fluxus que são criados em nível social entre artistas e as várias pessoas que assistem; mas para um público em nível individual e, muitas vezes, pessoal.

[54] "Se pode objetar que nunca experimentamos as coisas separadamente, que as coisas sempre estão fundidas. E isso é o happpening, fusão de todas as percepções sensoriais. Se estou certa, mas se é assim, há mais razões ainda para criar uma experiência sensorial separada de outras experiências sensoriais, o que é raro na vida cotidiana. A arte não é uma mera duplicação da vida. Assimilar a arte à vida é diferente de que a arte duplique a vida".[tradução minha] . ONO, *A La Gente Wesleyana*, s/n.

II

FIG. 25: Yoko Ono, *Instruções para pinturas*, 1961 e 1962 .(Pintura que existe somente quando copiada ou fotografada, 1964).

Em um texto de introdução do catálogo da recente e maior mostra de Yoko Ono no Brasil[55], o curador Gunnar B. Kvaran escreve que "o elemento participação é um fator decisivo no processo de dessantificação, na dissolução da singularidade da peça de arte"[56]. Em seu breve texto, o curador islandês usa mais três vezes a idéia de "dessantificação": seja quando a artista "questionava a singularidade e a santificação da obra de arte"[57], seja porque, para ele, "as instruções e textos na parede enfatizam o valor/a natureza efêmera e dessacralizada dessas obras de arte"[58]. Para mim, se trata de um equívoco frisar tão recorrentemente a "dessantificação" ou "dessacralização" efetivadas na obra de Ono. Certamente, o programa do Fluxus pretendia a "dessantificação" da arte erudita, mas tomar esse prisma

[55] No final de 2007 e começo de 2008, em São Paulo, foi exibida a maior mostra de Yoko Ono no Brasil: (Yoko Ono – Uma retrospectiva). Com o nome de *Horizontal Memories*, esta mostra foi inicialmente organizada pela Astrup Fearnley Museum of Modern Art, em Oslo no ano de 2005.

[56] KVARAN, 2007. p. 9.
[57] ONO, 1970, s.n.
[58] *Ibidem.*

vanguardista para a compreensão das instruções de Ono pode ser redutor. Ao invés de subtrair a santidade dos objetos de arte, o que parece acontecer é uma presentificação dessa "santidade" pela experiência pública ou individual, ou seja, uma apropriação do que há de santo ou sacro na arte em uma experiência comum e terrena[59]. Acima, eu comentei o fato de que comumente as instruções incorriam na destruição dos objetos, mas menos a desvalorização da arte está em jogo do que a valorização do evento efêmero e experimentado.

Infelizmente, o autor não relaciona nomeadamente o que chama de "dessantificação" com a *perda da aura* pressuposta por Benjamin. Na peça de *PINTURA QUE SÓ EXISTE QUANDO É COPIADA OU FOTOGRAFADA* (1964) há a instrução para que se copie ou fotografe os quadros de alguém e para que depois sejam queimados os originais. Na exposição, Ono não queima seus quadros, mas faz dobrar esta peça sobre suas trinta e seis Pinturas de Instruções de 1961/62 ao informar que elas existem somente se copiadas ou fotografadas. Ora, mesmo que saibamos que as pinturas devam ser construídas na cabeça dos observadores, as páginas caligráficas emolduradas estavam em vias de substituir as obras, adquirindo, por sua vez, o caráter de objetos auráticos. Yoko Ono parece querer interromper o fetichismo das *Instruções*, ao indicar que, quando fotografadas, copiadas e disseminadas como texto, elas estariam mais próximas de sua intenção e suas pinturas mais existentes.

---

[59] O Zen-budismo atravessa o pensamento do Fluxus e, sobretudo, o de Yoko Ono. Certa vez, Yoko fazia as seguintes perguntas: "A dança antes era a maneira que a gente se comunicava com Deus e com o divino da gente. Desde quando a dança se converteu em exibicionismo de caras grosseiras num cenário iluminado com spots? Alguém não pode comunicar-se se está totalmente às escuras?" [tradução minha] ONO, *op. cit*, s/n.

III

FIG. 26: Yoko Ono, *Cut Piece*, Fotografia de performance em Quioto, 1964.

Para uma determinada narrativa do Modernismo sempre foi essencial a idéia de que a arte evolui testando suas fronteiras a partir do uso cada vez mais variado de técnicas, meios e suportes. Podemos pressentir que essa narrativa, enquanto privilegia o Pós-Modernismo, explicaria nossa contemporaneidade plural quando se torna praticamente impossível o discernimento do que pode ser e do que não pode ser arte hoje em dia. Para uma história desse tipo, Yoko Ono poderia muito bem ser descrita como uma "desbravadora".

É bastante difícil conter criticamente as (anti)obras de Yoko Ono em um discurso último. As *Instruções* em que os observadores constroem os quadros na mente colocam à prova literal a abertura simbólica anunciada por Duchamp, para quem os "observadores é que fazem o quadro". Trata-se de uma obra incompleta, imperfeita, em que o observador, o crítico ou quem

quer que seja, precisa ceder-lhe sentidos, mesmo que de uma maneira incompleta.

Paul Wood, no mesmo livro do qual retiramos o quadro de Rauschenberg, em seu primeiro capítulo, faz referência às atividades da artista tomando como exemplo *CUT PIECE*, "no qual Ono ajoelhou-se sobre o palco enquanto participantes do sexo masculino cortavam, um a um, com uma grande tesoura, pedaços de sua roupa"[60]. Para ele, trata-se de um exemplo de quando a artista evocava "relações de poder entre homem/mulher", prefigurando "um trabalho que seria, num momento posterior, mais abertamente feminista"[61].

Estas descrições são acompanhadas de uma fotografia de *CUT PIECE*, quando foi executada em Quioto em 1964 (FIG. 26). Podemos conferir nela um japonês de óculos agachado, cortando parte da saia de Yoko, que resiste imóvel. Eu conheço essa performance de um vídeo do Fluxus que registra a mesma performance, porém, apresentada um ano depois no Carnegie Hall de Nova York. Nessa apresentação que eu conheço, não são orientais que sobem ao palco, mas uma típica platéia norte-americana com seus trajes da época. Entretanto, da *CUT PIECE* de Quioto até a *CUT PIECE* em Nova York, existe uma diferença crucial: não apenas homens sobem e cortam pedaços da roupa da artista, mas mulheres também. Não se trata de uma diferença de detalhes, e gostaria de sugerir algumas implicações das mudanças interpretativas que advêm da incompletude dessa obra aberta a reatualizações.

[60] WOOD, 2002. p. 20.
[61] *Ibidem.*

Em minha interpretação, Ono não está propriamente “ajoelhada”, como descrita anteriormente, ela estaria sentada em postura de *seiza*, uma maneira de sentar muito particular do Japão, usada em atividades tão variadas como almoçar ou meditar. Se isso for verdade para a apresentação nos EUA, seria ainda mais verdadeiro em Quioto: o que se passa, é que a postura de *seiza* é entendida e traduzida por alguém de uma tradição cristã como “pôr-se de joelhos”. Assim, *a priori*, Yoko Ono não se submete a uma condição humilhante, mas apenas se apresenta, posta-se (ainda que com a tesoura convidativa).

Se, para Wood, a relação de poder em Quioto evocada pela artista situa-se na relação entre homem/mulher, agora a relação de poder estabelece-se mais bem como Ocidente/Oriente, pois quem despedaça e arranca a roupa do corpo feminino são homens e mulheres caucasianos. O que era um masoquismo feminista descobriu-se um masoquismo relacionado às formas de identidade cultural e étnica.Yoko Ono é uma japonesa vestida e educada aos moldes ocidentais que se apresenta submissa em um palco de um país imperialista.

Mulher, japonesa, e, ainda por cima, artista de vanguarda, Yoko Ono é a descritível figura do “outro”. É interessante que no espelhamento (que eu acredito que enquanto a platéia humilha a artista, ela se auto-humilharia no mesmo processo) entre Ono e o público, esse mesmo público ocidental vai despir agressivamente a artista do que nela havia de mais igual: as roupas “ocidentais”.

Uma performance que pode se repetir em vários lugares, a cada realização estaria somando níveis de significados de leitura. Sendo uma obra

em processo, é uma obra que vez ou outra tem a sua espessura simbólica alimentada ou alterada. A cada apresentação é dada a nós apenas uma faceta de leitura: a obra estaria dinamicamente incompleta.

IV ★

O caráter incompleto de uma performance que pode coexistir em momentos e lugares diferentes será ainda mais pronunciado nas Instruções, onde o observador individualmente deve completar o objeto artístico, seja praticamente, seja mentalmente. A respeito do porquê das Instruções, a artista comenta:

> Isto limpava minha cabeça que estava entupida delas. Até então, às vezes por razões financeiras, às vezes por dificuldades técnicas, eu nunca realizaria todas as idéias que literalmente me bombardeavam. [...] As instruções se tornaram cada vez mais conceituais. No mundo conceitual, você não pensa em como uma idéia pode ser realizada fisicamente. Eu fiquei totalmente ousada.[62]

Para Yoko Ono, o mundo conceitual é um mundo cheio de possibilidades onde, por exemplo, é possível "fundir uma mesa com uma maçã" ou "onde um pôr-do-sol pode durar dias". Deixando o resultado para o público, ela ultrapassava impedimentos técnicos e financeiros da construção de seus projetos, mas, ao invés de ficar satisfeita com a solução conceitual dos obstáculos materiais, por si, Ono vai desenvolver o campo mental (conceitual) como lugar de investigação artística. E o que se tratava de um desvio das dificuldades de construção vai se configurar como aspecto

[62] ONO, 2002. s.n.

positivo, ou seja, quando um projeto de uma peça artística não tinha meios de se concretizar, em vez de ser desvalorizado pelo malogro, ele vai tomar a razão de ser na sua própria impossibilidade.

> PEÇA DE SANGUE
> Usar o próprio sangue para pintar.
> Seguir pintando até desmaiar. (a)
> Seguir pintando até morrer. (b)
> Primavera 1960 [63]

As instruções da artista, de teor poético e lúdico, elaboradas para não serem levadas a cabo materialmente, subvertem a forma de pensamento racionalista de uma compreensão pragmática do mundo. O racionalismo já tinha se tornado alvo da crítica Dadá e Surrealista, e terá desdobramentos também pelo Fluxus e por Yoko Ono. A aversão ao racionalismo tem sua razão por ser ele identificado como o modo típico de pensamento que, enquanto legitima a superioridade européia sobre os outros povos do globo, foi acusado como uma das causas essenciais à eclosão e funcionamento do terror das duas Grandes Guerras.

FIG. 27: Yoko Ono, *Ex It (Os portões do Inferno são apenas um jogo de luz)* 1997/2008.

[63] ONO, *op.cit*, s/n

Popularmente falamos das guerras como eventos irracionais. Porém, as guerras modernas só foram tão devastadoras e cruéis porque assimilaram como nunca o racionalismo ocidental. O que nem sempre estamos dispostos a ver é que, abaixo da aparente irracionalidade e inconsequência da barbárie, ela responde a modos de engenharia científica rigorosa e sofisticada, seja nos campos de concentração nazista, seja na elaboração (e uso) da "insonhável" bomba atômica.

FIG. 28: Yoko Ono, *Bed-in for Peace*, Hilton Hotel, Amsterdã,1969.

São múltiplas as referências à guerra que encontramos na obra de Ono. Sua performance *BED-IN FOR PEACE* pertence ao imaginário das contestações contra a guerra do Vietnã, quando, em 1969 em um quarto do Hilton Hotel em Amsterdã, ela e John Lennon respondiam entrevistas a jornalistas sobre uma cama. Todo o quarto era branco, das paredes às roupas do casal, a cama e as flores. O branco é a cor usada invariavelmente em grande parte de sua obra, ela evidentemente representa o apelo pela paz na *BED-IN*. Entretanto, a correspondência entre a cor branca e o que ela simboliza não deveria ser unívoca em toda sua obra: enquanto para nós

ocidentais, a cor branca significa paz ou harmonia; para o Japão, o branco simboliza o luto.

Yoko Ono diz que suas pinturas por instruções vêm de uma experiência infantil, quando ela e seu irmão trocavam cardápios no ar, no tempo da guerra, em que não tinham nada para comer. Uma obra ainda em processo iniciada em 1996, chamada *WISH TREE*, também parte de uma experiência vivida quando criança. Em cada cidade onde expõe, ela monta uma árvore junto a uma pilha de cartões de papel. O visitante é instruído a escrever em um desses cartões um desejo e em seguida amarrá-lo aos galhos da árvore. Próximos aos papéis em branco, há ainda três frases curtas:

> Continue desejando
> Continue sorrindo
> Continue sonhando[64]

A árvore não passa de um acúmulo de inúmeros desejos, variados como a quantidade de visitantes. Em algum momento a árvore torna-se inteiramente branca de papel, existindo sempre mais um espaço onde pode ser afixado mais um. Assim como as instruções que não são feitas para serem realizadas fisicamente, não é dada nenhuma garantia de que os desejos serão uma vez atendidos. O que é importante não é a possibilidade de se tornarem reais, nada disso. A satisfação do desejo encontra-se no próprio ato de desejar, e não alhures.

[64] *Apud* KVARAN, 2005. p. 34.

FIG. 29: Yoko Ono, *Wish Tree*.

Parte III **Arte como projeto**

Projeto irrealizado

Arte como projeto

I

Hoje em dia é muito frequente no discurso sobre arte o uso do termo "projeto" na definição de práticas artísticas ou curatoriais. Essa insistência do termo levou Cristiana Mazzucchelli a intitular um artigo com a seguinte interrogação "Arte como projeto?". Infelizmente a autora não desenvolve os questionamentos que poderiam advir da pergunta; e é o que me proponho fazer nas páginas a seguir. A autora considera que "projetos", no contexto da arte atual, relacionaria-se com pelo menos uma das seguintes características:

> A ênfase na relação entre artista e público (arte orientada pelo social); o engajamento imediato do artista com uma audiência determinada (arte como evento); a formação de coletivos artísticos; e o uso de métodos não artísticos como um meio de resistência política.[65]

Assim, "projetos" designam iniciativas que compreendem a arte como criação de verdadeiras plataformas que valorizam sobretudo experiências em processo, sendo o resultado de tal processo necessariamente de tipo "aberto" e indeterminado. Mazzucheli estaria descrevendo trabalhos recentes de arte em que o artista se interessa mais pela inserção de seu trabalho no âmbito social, ou seja, concebem a arte como prática social engajada, e não como produção de objetos estéticos. Esses projetos que hoje gozam de uma posição central no *mainstream* das artes são escolhidos e defendidos por curadores de importantes instituições culturais. Essas idéias foram bem recebidas no plano nacional por coletivos e programas (salões, curadorias, publicações etc) direcionados à Arte Pública.

Segundo Claire Bishop, o princípio que temos de "avant-garde nos dias de hoje é esse panorama heterogêneo de obras socialmente colaborativas, que levam adiante o

[65] MAZZUCCHELLI, 2006.

apelo modernista de mesclar arte à vida"[66]. Os artistas de hoje, imbuídos de uma crença na "criatividade da ação coletiva e nas idéias compartilhadas como forma de tomada de poder"[67], usam situações sociais a fim de produzirem projetos desmaterializados, anti-mercadológicos e politicamente engajados.

Uma das teorias mais conhecidas desse tipo foi apresentada por Nicolas Borriaud, em seu trabalho a frente do Palais de Tokyo, em Paris, e por livros teóricos. O mais conhecido, e criticado, é *Estética Relacional* no qual ele formula uma teoria da forma artística contemporânea. Para ele, a arte hoje trabalha na composição de espaços (lugar, momento, ocasião e evento) que dão formas específicas às relações sociais, em que o artista e o público participam conjuntamente na criação de comunidades efêmeras geridas por inter-relações de afeto. Para ele, a arte desempenharia um papel compensatório de interstício social em nossa sociedade contemporânea pós-industrial, pois, ao revestirmos nosso mundo cotidiano de máquinas e objetos tecnológicos, as pessoas acabaram distanciadas por seu individualismo competitivo e separadas em suas competências profissionais especializadas.[68]

Em seu livro, Borriaud diz estar empenhado em escrever uma teoria da forma, e não uma teoria da arte. Digno de nota é que se trata de um dos primeiros programas de peso que retornam com a noção de utopia que jazia enterrada desde os anos 80, seguida de sua ressaca. Borriaud aposta em uma análise restrita da produção artística recente, diga-se de passagem, na maior parte das vezes de artistas com os quais trabalha naturalmente. Alguns críticos e artistas ponderam que o que é chamado por ele de "Estética Relacional" não difere muito do que há décadas atrás Lygia Clark nomeava

[66] BISHOP, 2008. p. 147.
[67] *Ibidem.*
[68] BORRIAUD, 2001.

com seus Objetos Relacionais, ou era desenvolvido em teoria e práxis vital por Oiticica com seus *Penetráveis, Ninhos e Parangolés*[69].

As críticas a Borriaud e a outros curadores[70] que compreendem a arte enquanto ação mediadora de relações sócio-humanas são variadas, e frequentemente apontam que seu *modus operandis* adéqua-se muito facilmente à burocracia institucional, podendo mesmo existir uma aliança de suas propostas com os desejos do mercado global de cultura. Contando com a valorização da indústria imaterial, os projetos das grandes exposições começam a se combinar com uma "economia da experiência", numa "estratégia de marketing que busca substituir bens e serviços por experiências pessoais planejadas e organizadas"[71].

Bishop, por sua vez, lamenta que o cenário enfraquece o trabalho crítico, pois o objetivo social substitui completamente o mérito estético numa avaliação:

> Mas a urgência desta tarefa *política* levou a uma situação na qual tais práticas colaborativas são automaticamente percebidas como gestos *artísticos* de resistência igualmente importantes: não há possibilidades de haver obras de arte colaborativa fracassadas, mal-sucedidas, não resolvidas ou entediantes porque todas são igualmente essenciais à tarefa de fortalecer os elos sociais.[72]

II

Os enquadramentos, muitas vezes exclusivamente sociais, desenvolvidos na arte dos anos 1990 e 2000 foram rastreados por Miwon Kwon no desenvolvimento da concepção do *site especific*. Originalmente, o "*site especific*" foi um termo criado para dar conta das investigações a partir do Minimalismo acerca do espaço. *Site* era uma

[69] Não obstante, a tendência de arte participativa, como um todo, vai fazer da produção crítica e artística desses dois artistas (juntamente com o Situacionismo, Adrian Piper, e alguns outros) pilares da concepção contemporânea da arte, internacionalmente falando. Da maneira mais discutível que possa ser, os dois artistas marcam, onde talvez pela primeira vez, a História da Arte do Brasil faz uma interferência como vanguarda precursora da História da Arte Moderna. Isso é muito raro, e não passou desapercebido às lentes de Mario Pedrosa.
[70] Como Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden e Hou Hanru.
[71] MAZZUCCHELLI. *op.cit.*
[72] BISHOP. *op.cit*, p. 147.

combinação única de elementos constitutivos, como comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas, passando para a escala e proporção de praças, edifícios ou parques; enfim, referências ao sítio, que localizavam o observador fenomenologicamente. Em pouco tempo, artistas de meados da década de 60 para 70, frequentemente informados pela arte conceitual, conceberam o lugar (*site*) não somente em termos físicos do espaço real, mas como uma estrutura cultural definida pelas instituições de arte. A idéia de *site* deixa então de se referir ao espaço literal de sua condição física e passa a ser articulado em termos políticos, econômicos e discursivos[73].

A crítica do confinamento da arte (e do artista), submetida à engrenagem do poder da instituição e do mercado, vai se tornar uma questão central naquele tempo. Ela dará impulso dominante sobre as práticas orientadas para um engajamento maior com o mundo externo e sua vida cotidiana, como uma crítica da cultura, que inclui os espaços não institucionalizados ou instituições não especializadas em arte. Como nos trabalhos de Hans Haacke, *Michael* Asher, Louise Lawler, e outros, o centro de referência da arte, antes posicionada para si mesma enquanto Crítica Institucional, amiúde se desloca e passa a se posicionar no campo expandido da cultura de maneira contextual.

> Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito social, seja para reendereçar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes tal como a crise ecológica, o problema de moradia, AIDS, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações *site specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas da arte como questões secundárias.[74]

Contando com o privilégio que incide sobre os discursos antropológicos, a arte passa a se orientar por um eclético campo de disciplinas: da Antropologia à Crítica Literária, da História à Arquitetura, Informática ou Teoria Política; falamos de uma época em que a arte é visada pelos atravessamentos semióticos, textuais e

[73] KWON, 1997. p. 92.
[74] *Ibidem.* p. 91.

interdisciplinares dos Estudos Culturais. Hal Foster fala de uma "arte quase antropológica" dos anos 90, em que ao artista caberia a competência de mapear determinadas culturas e narrar sua história, "um fardo muitas vezes pesado". Por exemplo, se a epidemia da AIDS configura um *site* de investigação artística, então o artista deveria dar conta "não unicamente da amplitude discursiva, mas também da profundidade histórica das representações sobre a AIDS"[75]. Foster aqui exige do artista a coordenação de dois eixos: um horizontal, apresentado como amplitude discursiva; e outro vertical, de profundidade histórica. Para o crítico, essa coordenação é mantida sob tensão pelas neovanguardas, mas perde seu rigor nos 90 quando a arte quase antropológica parece abandonar o eixo vertical, histórico, formado pelas memórias disciplinares, "quando tende a tratar as preocupações estéticas e históricas da arte como segundo plano"[76].

Tensão

I

O deslocamento que a arte empreende até o campo da cultura coincidiria com o surgimento de uma arte pós-moderna. Essa mudança foi revelada e nomeada primeiramente no Brasil por Mario Pedrosa, que a situou nas mudanças de paradigmas forçadas pelo *Pop* americano, *Happenings*, pelo Novo Realismo, e, sobretudo, Lygia Clark e Hélio Oiticica, artistas para os quais ele confiou características mais promissoras. Afim a suas análises, Hal Foster também indica a *pop art* como ponto de convergência da transformação citando um terceiro crítico:

> Leo Steinberg percebeu um deslocamento, nas primeiras combinações de Rauschenberg, de um modelo vertical da tela-enquanto-janela para um modelo horizontal da tela-enquanto-texto, de um paradigma natural da

[75] FOSTER, 1996. p. 202.
[76] *Ibidem.*

> imagem enquanto uma paisagem emoldurada para um paradigma "cultural" da imagem enquanto uma rede de informações, que ele [ainda Steinberg] considerava inauguradora da produção da arte pós-moderna. Esse deslocamento do vertical para o horizontal, porém, permaneceu operacional; sua dimensão social só foi desenvolvida na *pop arte*.[77]

Críticos agudos, como Foster e Pedrosa, tiveram receio de algo nesse movimento da arte ao cultural que se estabelece a partir da *pop art*. Porque, se de um lado a arte recorre a meios de maior alcance social, e por isso multiplica sua possibilidade de intervenção, participação e dessublimação, por outro arrisca-se perder na dissolução do "cultural" pagando por isso sua autonomia (alteridade) em relação à sociedade normativa. Hal Foster teve a oportunidade de acompanhar as consequências dessa expansão sobre o novo paradigma. Entrementes, ele procura ler o *artista como um etnógrafo* nos anos 90, sendo esse subsidiário do *autor como produtor*, referindo-se ao apelo de politização artística que Walter Benjamin fez em 1934. No texto comunicado por Benjamin, o artista não deveria apenas estar "do lado do operariado", adotando dessa maneira uma "tendência" política de esquerda; como deveria, antes, alterar a "técnica dos meios tradicionais" transformando consumidores em partícipes produtores de cultura[78]. O paradigma do artista como produtor sobreviveria de maneira problemática no artista como etnógrafo sob o risco de uma super-identificação com o outro (social, no tempo de Benjamin; cultural, no tempo de Foster) que, em vez de detonar um potencial utópico revolucionário imaginado pelo artista, pode acabar alienando ou *vitimizando* esse outro, reduzindo ainda mais seu espaço de manobra. *A priori*, uma reserva deve ser feita ao texto de Benjamin: à data de sua intervenção, as experiências construtivas já tinham sido suprimidas pelo partido soviético, enquanto Hitler também dominava os meios de comunicação na Alemanha: o artista de vanguarda

[77] *Ibidem.* p. 199.
[78] BENJAMIN, 1994. p. 120.

desde aquele tempo não mais detinha em suas mãos a técnica inerente à oportunidade revolucionária.

Na Teoria da Vanguarda de Peter Bürguer, o intuito das vanguardas históricas é a extinção do fosso que separa a arte da práxis vital, a arte da vida do homem. Ora, sabemos do malogro desse projeto vanguardista, posto que suas "obras" vão por fim habitar o museu burguês que tanto desprezavam. A comunhão entre estética e vida aconteceu não pela pressão da arte, mas pelo assédio da publicidade sobre os consumidores, sobre os cidadãos, de uma sociedade do espetáculo. A condenação da vanguarda poderia invalidar de antemão qualquer repetição pela neovanguarda, mas "em lugar de cancelar a vanguarda histórica, a neovanguarda põe em obra seu projeto pela primeira vez, que, de novo, é teoricamente infinito"[79].

Hal Foster estaria empenhado em traçar genealogias da arte contemporânea. Para ele, as neovanguardas recorrem a procedimentos das vanguardas históricas por necessidade estratégica. O potencial das práticas artísticas não seria devidamente explorado quando aparece pela primeira vez, esse potencial é então enviado ao futuro em saltos históricos, quando então seria manifestado e compreendido por *ação diferida*. Quando isso acontece, as vanguardas são revistas e recepcionadas em *paralaxe* pela arte do presente. O retorno da vanguarda circunscreve uma figura paradoxal que anima a História da Arte do século XX porque "quando volta ao passado, a vanguarda também retorna do futuro, reposicionada pela arte inovadora do presente"[80].

Essa dinâmica temporal, entretanto, parece ser abolida nos projetos de arte política mais recentes, e minha preocupação incide basicamente nesse ponto. É como se a Estética, alvo predileto dos ataques por parte da arte pop, minimal, conceitual etc,

[79] FOSTER. *op. cit*, p. 20.
[80] *Ibidem idem*. p. X.

tivesse finalmente tombado. Com relação aos eixos de Hal Foster, se a arte resolve a coordenação ao eliminar um dos eixos, a arte moderna não vai mais prolongar seu projeto inacabado, " teoricamente infinito". Uma das características elencadas por Mazzuchelli dos projetos "engajados" era o "uso de métodos **não** artísticos como um meio de resistência política"[81]. Ora, não seria possível pensar justamente o contrário, ou seja, o uso de métodos artísticos como um meio de resistência política? Ou melhor, que a arte, justamente por ser estética, configura um modo de resistência particular?

As críticas feitas pela arte de esquerda contra um formalismo abstracionista e expressionista há muito saíram vitoriosas. Sabemos muito bem que uma História ou Crítica que se dizia desinteressada e apolítica, camuflava uma orquestra burguesa de cooptação da arte. Com o tempo, o mesmo tanto que o Modernismo foi depredado, o Pós-Modernismo foi enfraquecido da força que tinha em se contrapor a ele, e pereceu. O *status quo* de hoje nos fala de uma crise da Crítica e da História da Arte, simploriamente representadas na falta de parâmetros sobre "o que pode ser e o que não pode ser arte", como dizem que " qualquer um pode ser artista" . Sob essa indefinição, a arte abarca projetos que justificam seu lugar nas artes justamente por terem abandonado os interesses artísticos, implicando-se de uma forma mais imediata ao plano horizontal da cultura. Mas então digo de uma maneira um tanto moderna e conservadora que, se a arte por acaso conseguiu resistir por tanto tempo, isso deve-se a uma certa irredutibilidade que ela mantém com seu eixo vertical, como uma história própria, um espaço para reflexão ou mesmo uma limitada autonomia.

[81] MAZZUCCHELLI. *op.cit.*.[grifo meu]

II

> O tema "resistência" da arte, portanto, não é de forma alguma um equívoco de linguagem do qual poderíamos nos livrar mandando a consistência da arte e o protesto político cada qual para o seu lado. Ele designa bem a ligação íntima e paradoxal entre uma idéia da arte e uma idéia da política. Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem. Manter essa tensão, hoje em dia, significa sem dúvida opor-se à confusão ética que tende a se impor em nome da resistência, com o nome de resistência. O movimento do monumento ao enlace e do enlace ao monumento só termina ao preço de sua anulação. Para que a resistência da arte não esvaneça no seu contrário, ela deve permanecer a tensão irresolvida entre duas resistências.[82]

Guy Debord tinha em mente as contradições intrínsecas às vanguardas, sua idéia de arte e política envolve o que nos fala Rancière, mas ele tirava a conclusão de que era chegado o momento da solução. O Dadaísmo e o Surrealismo formavam para ele lados de uma mesma moeda que ele gostaria de ver fundidos. E com essa moeda, que aqui é o projeto inacabado das vanguardas, o desejo insatisfeito e prolongado indefinidamente, o situacionista quer comprar uma revolução:

> O dadaísmo *quis suprimir a arte sem a realizar; e o surrealismo quis realizar a arte sem a suprimir*. A posição crítica elaborada posteriormente pelos *situacionistas* mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte.*[83][grifo do autor]

Superar a arte no mesmo momento de realizá-la, essa é a proposta radical do Situacionismo que parece ser devedora de uma utopia que vem desde o Romantismo. Seria-nos útil, por isso, uma consciência da limitação efetiva da arte, ou então dos artistas, no plano social. Uma tal consciência pode historicizar, por exemplo, o *artista como produtor* de Benjamin, que, ao reprovar o lugar impossível do artista *prolekult*, fala de um outro lugar também impossível materialistamente falando. Com respeito a isso, Jacques Rancière adverte-nos cruamente:

[82] RANCIÈRE, *Será que a arte resiste a alguma coisa*, s.n..
[83] DEBORD, *A sociedade do Espetáculo*, p.125.

> As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.[84]

Os situacionistas, como outros utópicos, queriam deslocar a liberdade essencial ao âmbito estético para o campo social ou político na construção de situações de vida. Porém, essa atitude ambiciosa foi repetidamente rebatida ou refutada no campo social, não tanto como eventos "esteticamente" inválidos, se não porque política e materialmente pouco viáveis. Existiram casos bem sucedidos, tal com o Formalismo Russo pré-1927 sob a chancela revolucionária; de qualquer modo, não passam de ocorrências muito pontuais e situadas, e de resto, "a poesia não move o pau-de-arara".

O texto de Benjamin, o Construtivismo russo, o Dadaísmo ou o Situacionismo não foram as únicas ocorrências de aposta na dissolução da arte. Os objetos de arte para Hélio Oiticica, quando falávamos da curadoria *Do Corpo à Terra*, podiam constituir de um grito, um som, porque estávamos "na nova fase do puro exercício vital". Poderíamos falar ainda dos *Happenings* de Allan Kaprow, ou recitar o Fluxus e John Cage, "*beatniks* de todos os tempos". Existe uma tradição de arte/vida profusa e persistente na arte moderna.

Joseph Beuys dizia que qualquer um era artista; é praticamente impossível determinar onde acaba um Beuys artista e quando começa um Beuys líder político. Entretanto, se não cabe "mandar cada qual para o seu canto, mas de manter a tensão", pergunto sobre um projeto moderno que externamente propõe a realização/dissolução da arte, mas internamente mantém uma resistência, para o bem ou para o mal.

[84] RANCIÈRE, *A Partilha do Sensível*, p.26.

FIG. 30 e **FIG. 31**: Robert Rauschenberg, *Factum I* e *factum II* (respectivamente), 1957.

A tensão entre arte e vida é um dos nós da questão. Anteriormente víamos como a obra de Rauschenberg marca a mudança de um paradigma vertical da tela como janela, para um "paradigma horizontal e cultural". O quadro apagado de De Koonning, nossa parábola da introdução, ganharia mais um sentido alegórico. Se o desenho original de De Kooning representaria a verticalidade própria da Escola de Nova York inscrita como qualidade expressiva formal, o esforço laborioso de Rauschenberg com suas borrachas logo significaria o envio do quadro modernista a uma condição textual.

Uma frase célebre de Rauschenberg diz que "a pintura está junta à arte e à vida. Nem uma nem a outra estão prontas", ele atuava "no **intervalo** entre as duas." Sua pintura é composta no intervalo tensionado, mas não resolvido (suspenso), entre arte e vida. Existe uma tensão entre a arte e a vida, e existe outra entre uma concepção modernista e pós-modernista em sua pintura. Tensões chaves para compreendermos sua posição na tradição pictórica contada pelos EUA à volta da década de 1950.

Combinando as pinturas com colagens de fragmentos da vida ordinária, é certo que os quadros de Rauschenberg acabam arrastados até uma "rede de informações", sob um "plano horizontal", como justificava Steinberg. Isso é um tanto claro em *Factum I* e *Factum II*, que figuram na página anterior, tomados geralmente como uma paródia do modo expressionista abstrato de se pintar, da marca única e individual que um artista deveria produzir. Mas a matriz formalista (no caso, modernista) de suas imagens não é abnegada completamente, muito pelo contrário, ela persiste e contamina a recepção. Se suas pinceladas tornam-se textuais e alegóricas quando repetidas ou combinadas com elementos de jornais, calendários, fotografias de presidentes etc, seria certo também deduzir que esses elementos extrínsecos são colados e manipulados em um arranjo propositalmente formalista, cuidadoso quanto à textura e cores, das veladuras, do escorrimento das tintas, do jogo rítmico da composição plástica, o que torna os elementos informativos uma mensagem opaca e superficial.

Sob tensão também se encontra a obra duchampiana, seu "objetivo não era nem uma negação abstrata da arte nem uma reconciliação romântica com a vida", mas, como bem localiza Hal Foster, em "um contínuo exame das convenções de ambos"[85]. Por isso é preciso ler um *readymade* não tanto como um objeto industrializado feito objeto de arte, posto numa galeria e ponto final. O *readymade* é e não é um objeto de arte, em si mesmo e fora de si. Mudando nossa atenção do objeto concreto para as instâncias das que ele é índice: é o gesto que é artístico; o ato de deslocar até um novo lugar e posição cria a tensão, que se resolve, perde sua razão de ser: se o *readymade* não produz mais dissenso algum a respeito de se é ou não é arte.

Uma conexão entre arte e vida parece ser conseguida nos *Happenings* de Kaprow. Mas, mesmo ele, achava que o objetivo não se tratava da destruição das

[85] FOSTER,1996. p. 16.

"identidades tradicionais", mas um re-exame dos "marcos ou formatos" em que ocorre a experiência estética[86]. Entre ativismo e posições radicais, quando vistas de perto, as neovanguardas apresentam muitas vezes mais a consciência de uma re-elaboração das questões da arte, sem desfazê-las, que uma solução definitiva dessas.

Yoko Ono, como víamos, era crítica a respeito da união de várias percepções sensoriais que irrompem simultaneamente em um *happening* qualquer. Para ela, esse modo de percepção é o mesmo que nos oferece a vida, e ela, com seus eventos, queria, ao contrário propor uma experiência que fosse **separada** de outras experiências sensoriais, "o que é raro na vida cotidiana"[87]. Ou seja, o evento artístico marca uma diferença com relação à vida comum. Em suas instruções, a tensão era remetida para a área indefinida entre uma ideação conceitual e uma realização geralmente contingente no plano físico.

Projetos irrealizados

"O projeto irrealizado que é o meu favorito é aquele que se tornará uma inspiração amanhã"[88]. Assim responde Yoko Ono, em uma entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist. Ele invariavelmente pergunta para quase todos os artistas que entrevista se eles podem descrever seus projetos irrealizados de que mais gostam, sejam eles censurados ou abandonados[89]. O curador tem interesse em saber das dificuldades em nível arquitetural, de obras grandes demais ou pequenas demais que acabam não sendo produzidas. Para ele, enquanto os artistas não gostam de falar sobre os projetos irrealizados porque os entendem como fracassos, os arquitetos os tomam como

[86] FOSTER. *op. cit.*
[87] ONO, 1970.
[88] ONO, 2002.
[89] Em 1997, juntamente com Tortosa Guy, Hans Ulrich publica o livro *Unbuilt Roads* em que reúne 107 projetos não realizados de artistas proeminentes.

instrumento de criação de novos projetos. O tipo de projeto não realizado de Yoko Ono é aquele que a motiva em novos projetos, como uma “inspiração”.

As vanguardas históricas inspiraram as neovanguardas com seus intentos irrealizados. Entre elas havia tensões que faziam prolongar uma dialética histórica da arte na modernidade. A modernidade, ela mesma, pode ser descrita como um projeto inacabado, necessariamente inacabado. Os projetos irrealizados poderiam constituir objetos privilegiados para o conhecimento sobre o “moderno inacabado”; talvez sejam sua alegoria.

Existiria uma história dos projetos irrealizados da arte moderna? Uma lista poderia mostrar o quanto de irrealização existe em seu empreendimento. Poderia muito bem começar pela *Torre de Tatlin* à *III Internacional*, uma construção que prometia religar a indústria ao movimento harmônico dos astros. Antes, proponho levantar rápidos estudos de casos, comentários em rascunhos, sem a meta de uma narrativa completa.

Antes, eu gostaria de dizer que a razão dos projetos não pode ser encontrada na sua “tradução” ao plano físico, sua concretização fracassada. De outro modo, os projetos são operantes em si mesmos, como ação de propor, sugerir ou criar imagens entre o presente e o futuro. A realização fictícia servir-nos-á mais como uma imagem, ou como um ponto para o qual tendem esses projetos, sendo a “não conclusão” parte constitutiva de sua qualidade. A “não realidade” dos projetos expressa uma discrepância entre a arte e o mundo tangível, pois, geralmente, os projetos não são concretizados porque a proposta artística ultrapassa as condições materiais presentes. Assim, indicam um dissenso (técnico, cultural ou político) entre a proposta artística e a sociedade para qual foi elaborada, que por sua vez torna-se crítica.

León Ferrari ★

I

Diz-se no Japão que não há nada mais maravilhoso que subir o Monte Fuji pela primeira vez, e nada mais estúpido que subi-lo pela segunda. Em outubro de 1968, completava um ano do assassinato de Che Guevara. Na Argentina, um grupo de artistas que contava com León Ferrari, entre outros, depois de algumas reuniões, resolveu fazer uma ação-atentado conhecida por *Fuentes Rojas*, na qual iriam tingir todas as fontes de Buenos Aires de vermelho. No dia exato, de manhã muito cedo, iniciaram a tarefa clandestina, mas não contaram que as fontes não eram interligadas, o sistema de água não era cíclico como ingenuamente imaginavam, de forma que o pigmento não durou muito se dissipando rapidamente como se nada tivesse ocorrido. Essa ação "falida" não deixou registros como fotos ou outro tipo de documentação mecânica, ela foi transmitida por relatos e depoimentos de artistas, ou seja, pelos seus próprios corpos.

Ana Longoni, uma importante pesquisadora da arte argentina desses anos conturbados, conta-nos um caso cômico décadas depois:

> Sempre conto a história de alguns garotos que fizeram *Fuentes Rojas* pela segunda vez, e funcionou muito bem porque o que tinha de água era uma poça, a fonte estava tão decadente que se quer estava cheia de água, então funcionou perfeito. Mas digo que o que aparece ali é o mesmo recurso levado à prática da mesma maneira, e, já não era uma homenagem ao Che que havia sido no início, se não que era uma homenagem aos que haviam homenageado o Che.[90]

Nessa entrevista a historiadora argentina está preocupada com o fato de que um ato, elaborado em um ambiente de circunstâncias específicas não serve como cartilha de ações de arte num futuro. Quando repetida, a proposta carece de uma essência

[90] LONGONI, **2006. [tradução minha]**

histórica. O paradoxo é que esta carência é sentida quando *Fuentes Rojas* "funcionou perfeito".

II

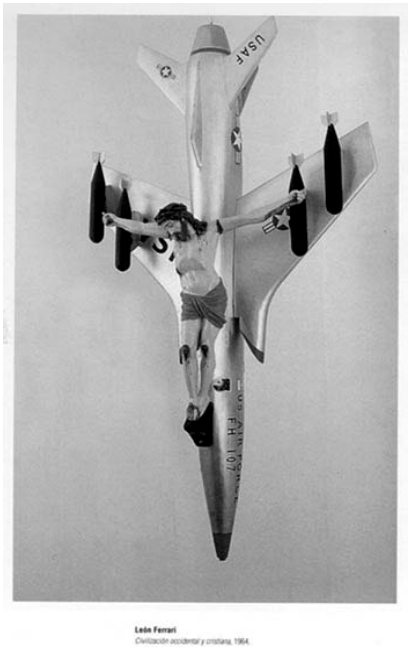

FIG. 32: León Ferrari, *A Civilização Ocidental e Cristã*, 1965.

A obra mais conhecida de León Ferrari chama-se *A Civilização Ocidental e Cristã*. Trata-se de uma montagem monumental suspensa de um Cristo pregado sobre um caça norte-americano, uma composição simbolicamente tão forte que até hoje causa polêmica.

Ela foi arquitetada em 1965, para o Prêmio Nacional Instituto Torcuato Di Tella, na Argentina. Nessa época, León Ferrari era considerado um dos mais promissores artistas do país. Quando convidado a expor no importante Instituto, em vez de mostrar

trabalhos já conhecidos pelo público e pela crítica, como os desenhos caligráficos ou as esculturas em arame, resolve apresentar a imagem do Cristo em uma situação e contexto que certamente iriam causar comoção.

Andrea Giunta, ao pesquisar sobre a história da vanguarda argentina daquele tempo, relaciona essa obra com um procedimento muito conhecido do Dadá e Surrealismo, o da colagem e montagem de duas realidades díspares em uma mesma situação. Críticos contemporâneos à exposição haviam também percebido o uso da colagem dadaísta nesta obra, mas Giunta acrescenta que menos o procedimento da colagem em si, mas a atitude num ato tão transgressor que se assemelha às vanguardas históricas[91]. A obra era um comentário cáustico à intervenção dos EUA no Vietnã, do capitalismo sobre o comunismo, mas pode ser lida mais propriamente como uma crítica ao modo de como o Ocidente relaciona-se com os povos e regiões não ocidentais. Ao justapor a arma contemporânea (a reprodução de um avião FH 107) com a mais importante imagem de culto da cristandade, Ferrari em um lance expõe a relação escamoteada entre o cristianismo, a civilização ocidental e a violência imperialista, relação temática que por décadas irá evidenciar em seu trabalho.

Romero Brest, curador do Instituto Torcuato e de quem havia partido o convite a Ferrari, convenceria o artista a não expor sua obra. Esse "convencimento" pode ser entendido como uma censura, razoável num período político agitado. Ao invés da imagem do Cristo, apenas três caixas que também faziam alusão à Guerra do Vietnã foram expostas, contudo, sem o impacto da montagem completa. No entanto, o público e o circuito de arte teve contato com a colagem por meio do catálogo, onde foi reproduzida a fotografia da maquete da instalação com uma breve frase do próprio artista: "o problema é o velho problema de mesclar a arte com a política". Mesmo que a

[91] GIUNTA, 2001. p. 352.

obra não tenha sido exposta diretamente ao público, sua menção no catálogo foi responsável por uma cadeia de discussões que antecipadamente nortearam as radicalizações da vanguarda poucos anos depois[92].

Giunta refere-se à obra como uma imagem/manifesto da vanguarda argentina. O problema de mesclar arte com a política já era desenvolvido de maneira velada na obra de Ferrari em seus quadros escritos, como "Carta a um General". O que *A civilização ocidental e cristã* vai representar no cenário argentino de arte é a ultrapassagem de dois perigos de todo artista naquele momento: o realismo socialista e o esteticismo. Ou seja, significa que o fazer do artista deve ser compreendido simultaneamente como arte e política, sem prejuízo a nenhum dos campos[93].

Até 1969, a vanguarda na Argentina vai se politizar enormemente, tendo como pontos altos *Experiéncias 68* e a famigerada *Tucuman Arde*. Muitos anos depois, Ferrari se referia ao último evento lamentando que, embora os artistas tenham feito tudo para sair da história da arte, por isso mesmo foram incluídos_ algo parecido poderia ser dito dos situacionistas? No Conceitualismo mundial, a América Latina foi conhecida por se apropriar dos formatos conceituais como modo de luta política. Mas o que falta ser sustentado, diz Giunta, é que os "formatos conceituais" foram elaborados propriamente pela vanguarda latino-americana, com certa autonomia, respondendo a um desenvolvimento das questões estéticas de uma geração, especificamente. A politização da vanguarda deu-se por um processo artístico, e não por uma cooptação da política sobre a arte.

[92] "É destacável que, ainda que essa obra não chegou a ser exposta ao público, e que sua existência só foi registrada por foto da maquete incluída no catálogo para as revisões históricas e críticas do período, representou uma forte quebra dos discursos que até então dominavam o âmbito do instituto." Cf. *ibidem.*
[93] *Ibidem,* p.356.

FIG. 33: Horst Hoheisel, *Um Marco Ilimitado*,1994.

Após a queda do muro de Berlim, na Alemanha, o início dos anos 1990 foi marcado por uma vontade de restituição da identidade nacional e a re-fundação da capital de um país que novamente podia soberanamente olhar para seu futuro. A década assistiria a um intenso debate envolvendo a construção de monumentos que representassem o irrepresentável, a tragédia do Holocausto. Em 1994, foi aberto o primeiro concurso para o Monumento aos Judeus Assassinados da Europa, que deveria ser construído em um terreno que, até 1945, eram jardins ministeriais, e durante o pós-guerra era cortado pelo muro. Este lugar fica situado entre a Praça Potsdamer e a Porta de Brandenburg, uma área considerável de 20 mil metros quadrados no coração de Berlim.

Dentre os 529 projetos enviados a esse primeiro concurso, um não selecionado chama atenção pelo absurdo que seria se fosse escolhido. É o projeto de Horst Hoheisel: *Um Marco Ilimitado*. Sua (anti) construção envolveria um verdadeiro ritual em quatro operações: (1) demolir a Porta de Brandenburg; (2) triturá-la; (3) espalhar seu pó sobre os 20 mil metros quadrados da área destinada ao monumento dos judeus; (4) encobrir a poeira com uma imensa placa de granito.

Mesmo não sendo construída, a operação pôde ser imaginada pela divulgação da proposta pelo artista em cartões-postais. Para a pesquisadora Leila Maria Brasil Danziger, essa proposta "integra decididamente o conjunto de monumentos imaginários do século XX e nesta condição se faz operante"[94]. Ela sustenta que a imaginação imposta por esse projeto deveria ser um "exercício espiritual e cívico" proposto a todo cidadão alemão.

Para o artista, não foi fácil determinar a destruição do Porta que é um dos símbolos mais significativos da cidade, pelo contrário, foi uma atitude dolorosa. O monumento aos judeus não parte dos judeus, ou seja, é "coisa dos alemães". As fotografias manipuladas dos cartões postais não se referem à imagem da placa de granito que seria construída para lembrar os judeus, mas o Portal "ausente". O Portal triturado e selado abaixo do monumento aos judeus significaria que o genocídio trata-se de uma ruptura na continuidade da história de toda a Alemanha. E a história desta ruptura não seria lida em "mais um monumento" na cidade, mas em uma ruína que indicia uma falta.

O maior desenho do mundo ★

Durante o ano de 2008, circulou pelos corredores das escolas de arte a notícia de que um rapaz em Estocolmo tinha feito o maior desenho do mundo. A imagem desse

[94] DANZIGER, 2003. p.148. No início do capítulo, a autora diz que parte "da convicção de que os monumentos – voltados falaciosamente para a eternidade –, não existem apenas quando permanecem fisicamente na cidade. Para existirem, ou seja, para operarem no campo da memória, da história e da cultura, não é imprescindível nem mesmo que tenham efetivamente sido construídos. Cumprem essas funções, com intensidades muito distintas, é certo, também como projeto, maquete, registro fotográfico e mesmo como ruína ou 'despojo.'" *Ibidem*, p. 138-9.

desenho, para a maioria que ouvia falar, tinha a consistência de um boato ou de um rumor. O artista teria feito o seguinte: com uma mala contendo um aparelho de GPS, e usando o serviço de DHL, ele mandava importar e exportar via Internet a mesma encomenda para diversas cidades em suas coordenadas pelo globo terrestre. Depois de 55 dias, seu auto-retrato estava desenhado em uma área que excedia 40 milhões de metros, registrada como o percurso da mala.

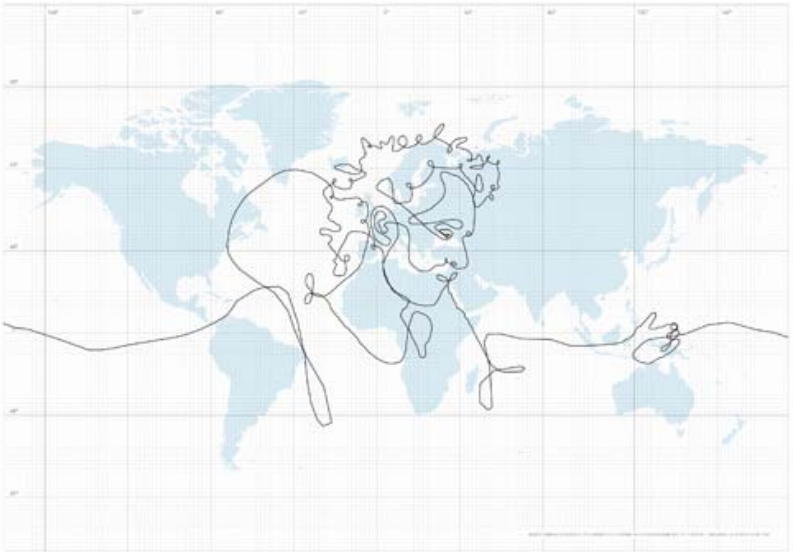

FIG. 34: Erik Nordenankar, *O Maior Desenho do Mundo,*2007,

Pela Internet descobrimos que essa façanha foi perpetrada por Erik Nordenankar. Em seu site[95] há postadas várias informações: a imagem do desenho, uma relação das cidades e suas coordenadas de longitude e latitude, fotos da mala com o GPS, dos inúmeros recibos de entrega e envio, e vídeos editados que documentam toda a ação do artista. Em junho de 2008, porém, no mesmo site que exibia esses registros, aparece uma mensagem em vermelho na qual o jovem artista desacredita todas as informações. Ele explicava a situação da seguinte maneira:

[95] NORDENANKAR. *Biggest Drawing in the world*. s.n.

- O trabalho é ficcional;
- a mala não fez nenhum trajeto pelo mundo;
- a empresa de DHL permitiu o uso de sua imagem;
- é um projeto pessoal para escola onde cursa a graduação em design.[96]

Ele chega a dizer que realmente pensou em realizar o projeto, mas não tinha dinheiro suficiente para bancar os custos.

Erik foi acusado de "trambiqueiro" em jornais, o que nada tem a ver com alguém que publicamente expõe as razões de uma ficção, além de dimensionar sua ambição: um projeto pessoal apresentado em um colégio. Em vez de nos incomodar com nossa credulidade pelos registros farsescos, deveríamos retirar deles um questionamento crítico. De qualquer modo, o patético desenho de uma figura com a cabeça na Europa abrindo seus braços sobre o Pacífico (ficcionalmente produzida por informações via satélite) representaria um trajeto em uma escala impossível para o olho humano. O desenho sobre o mapa e todos os outros registros são falsos enquanto documentos, mas não enquanto construção de uma narrativa inerente à apresentação do projeto artístico. É digno de nota que a peripécia da mala ocorreria por orientações do artista sob o serviço de DHL, que também pela Internet as informações seriam recolhidas pelo GPS e assim comporia o desenho em forma representável sobre o mapa. Ao artista, bastou apenas a própria Internet como ferramenta para criar essa ficção, divulgar o intuito e depois justificá-la.

Re-Enactment

Outras obras conscientizam-nos de maneira mais direta de sua relação com os documentos que produzem. *Re-Enactment* é um trabalho do artista belga-mexicano Francis Alÿs, que conhecemos por um vídeo em dois canais, fotografias, mapa e notas.

[96] *Ibidem.* [tradução minha]

O vídeo é projetado em duas telas e mostra simultaneamente duas tomadas muito parecidas.

A primeira é um registro de uma ação clandestina, na qual o artista é filmado comprando uma arma de fogo em uma loja. Efetuando a compra, ele deixa o balcão de vendas carregando o revólver na mão à vista de qualquer um que o visse na rua. Sua instrução é a de andar pelas ruas até que alguém, como um policial, o interrompa. Depois de algum momento é isso o que acaba acontecendo. Uma viatura pára perto dele e dois policiais o desarmam , algemam-no, e levam-no com as sirenes soando.

A segunda cena também exibe o artista comprando uma arma no mesmo balcão, saindo pelas ruas e consequentemente sendo preso pelos policiais. Entretanto, essa segunda "versão" é acompanhada de uma advertência: diferentemente da primeira tomada, a arma na segunda é de plástico; a compra é de mentira; os policiais teatralizam a prisão, pois agora estavam conscientes do espetáculo "inofensivo".

FIG. 35: Francis Aly, *Re-Enactment,* 2000.

A primeira ação, "real", é uma crítica contundente à violência urbana e à ausência de participação popular, que permite alguém andar quarteirões portando uma arma de fogo em punho. Mas a segunda ação é um performativo que dobra sobre si mesmo e abala por mímese o status de documentação de toda obra. Pelas palavras de Cuauhtémoc Medina, nas duas ações o artista queria submeter a uma revisão crítica a noção de "documentação": "Por em evidência até que ponto a produção e o consumo de arte estão condicionados por uma determinada fabricação "do documental" [...] A distância entre ficção e realidade acaba sendo fundamentalmente convencional."[97]

Re-Enactment não se trata de uma obra grande demais, como o desenho de Nordenankar, nem culturalmente inaceitável como um *Marco Ilimitado*. Aqui, parece que saí do nosso foco a respeito dos projetos irrealizados, pois a ação não é só realizada, como realizada duas vezes. O que é interessante é que justamente por ser realizado duas vezes, a segunda realização vem confundir ou criticar sua "realidade".

Classicamente, dividimos em duas esferas: a "vida" real dos quadros ou modos em que ela é representada e significada. Mais que isso, pensamos que a vida, ao olhar o quadro, olha-se refletida nele como um espelho. É o caso da arte: ela "imita" a vida, a sociedade, dando-lhes oportunidade de reconhecerem a si mesmos como significado, sentido e imagem. A distância que teoricamente separaria a arte da vida mudaria constantemente, mas, talvez teoricamente, ela nunca tenha oscilado tanto quanto na arte moderna; por exemplo, da "arte pela arte" do século XIX até o Dadaísmo, ou do Expressionismo abstrato aos *Happenings*.

Presente na idéia da dissolução da arte na práxis vital existe o desejo de que a arte "fure" ou atravesse a esfera estética a que parece estar confinada. Como a vanguarda passa a ser institucionalizada, da instituição da vanguarda à vanguarda como

[97] MEDINA, 2006. p. 85.

instituição, como diz Burgüer[98] (ou como da negação da tradição à tradição da negação para Antoine Compagnon[99]); as neovanguardas dirigem-se a uma problematização da Instituição, pois ela formava um arcabouço que define e limita o alcance das ações artísticas no campo da cultura. A dificuldade não era verdadeiramente criticar as instituições como abstratos poderes opressores, autoritários, mas identificar como elas funcionam e produzem significados. Apropriar-se do seus lugares, formatos e ferramentas passa a ser uma estratégia do trabalho artístico. Mas existe pelo menos mais uma outra forma de escapar da limitação que a Instituição define. Seria o uso de lugares e situações fora do contexto artístico, eu não estou pensando tanto na *Land Art* de Smithison, como nos *Catalysis* de Adrian Piper e as incursões urbanas de Vito Aconcci; é certo que essas estratégias marcam também o momento a partir do qual "a produção do documental" vai se fazer imperiosa. Francis Alÿs recorre a esse recurso quando sai armado pela rua até que alguém o prenda, sua performance no primeiro turno não é avisada nem divulgada. Esse expediente, que provisoriamente estou denominando como uma "perfuração" que a arte emprega na realidade, sua imersão imediata em meios e lugares não artísticos, também foi usado por Barrio com suas *Trouxas Ensanguentadas*; o *Projeto Coca-cola* de Cildo; ou, ainda, no projeto de *Fuentes Rojas* com o grupo de Ferrari, a homenagem anônima ao Che que pretendia ser apresentada como uma perturbação da paisagem urbana.

[98] BÜRGUER, 2008.
[99] COMPAGNON. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, 1999.

FIG. 36: Rubens Mano, *Vazadores*, 2002.

As duas estratégias recém comentadas: de apropriação do lugar da Instituição e o "furo" da realidade, foram empregadas simultânea e conjugadamente por Rubens Mano, em 2002 na 25ª Bienal de São Paulo. Marcado por uma intensa negociação entre o artista e a Diretoria da instituição, seu projeto *Vazadores* compunha-se de duas partes, uma delas não realizada. Seria um corte de 2,5m por 5m na laje que separa o segundo andar do térreo no prédio da Bienal. Pelas palavras do artista, esse corte receberia uma estrutura alveolar semelhante às usadas em respiradores de metrô, com a intenção de interromper silenciosamente o previsível fluxo da mostra, "relativizando a frequente oferta de seus roteiros e percursos".[100]

O outro "vazador", esse sim construído, tratava-se de uma abertura feita na fachada do prédio. Sem qualquer aviso ou placa que indicasse que se tratava de uma "obra", e com a recomendação expressa do artista de que ela não fosse divulgada pela Bienal, foi construída uma estrutura de vidro e metal idênticos aos da fachada original, que em forma de caixa projetava-se para dentro e para fora do limiar do prédio.

[100] MANO, 2008. p.109.

Constituía-se de uma passagem cujas portas sem maçaneta ou trinco podiam ser transpassadas por pessoas de fora para dentro do prédio, ou pelos visitantes da mostra, de dentro para fora. “A escolha do local da instalação se deu por ser essa a fachada principal prevista no projeto de Niemeyer e também por ela estar em posição oposta à eleita pela Bienal como entrada oficial daquela edição da mostra.”[101]

O projeto de Rubens Mano, dessa forma, implica as questões arquiteturais propostas no projeto modernista esquecidas por aquela Bienal. Intensificando a relação interior/exterior, essa “dependia do movimento e da projeção do próprio corpo”. A proposta, porém, foi atenuada pela Diretoria, que, argumentando uma preocupação com respeito a roubos ou furtos, consentiu com o “vazador” desde que acompanhado por um segurança que vigiaria a passagem. É certo que a instalação deve ter significado um “vazador” por onde escorria parte da verba, pois por ali passavam pessoas que entravam sem pagar entrada.

Como medida para que o segurança não interrompesse o fluxo nem fizesse com que as pessoas sentissem-se constrangidas, Rubens, em contrapartida instala uma câmera direcionada para o vazador que o segurança vigiava. As imagens captadas eram gravadas e assistidas por um outro vigia, contratado pelo artista, por um televisor instalado no segundo andar sobre uma mesa e cadeira. Não se tratava de uma composição de registro e documento simplesmente, “mas de amplificar as reais dimensões da articulação do trabalho”[102]. Seu projeto, dialogando com a Diretoria, recebe então um suplemento, modifica-se e continua o jogo por uma dobra da ação institucional de vigiar. Não sei, contudo, da continuação das negociações entre Rubens e a Instituição, mas seu desfecho foi a retirada da representação do artista 15 dias antes do fim da mostra.

[101] *Ibidem.*
[102] *Ibidem.*

Da arquitetura à literatura. A artista Dora Garcia é conhecida por uma série de ficções criadas a partir da vida comportamental de suas personagens. Grande parte de suas performances são executadas por atores e não-atores que seguem regras simples definidas por ela, e a audiência não sabe do que se tratam as ações, de maneira que a performance acontece em meio ao fluxo real do mundo. Um projeto seu, desenvolvido a convite da municipalidade de Bruxelas, para uma exposição que deveria ocorrer no espaço subterrâneo do metrô da cidade, será um exemplo.

Com o nome de *The Tunnel People* (2000), o projeto foi desenvolvido em duas direções: a primeira constituiu-se como um conjunto de performances representadas por três pessoas (dois homens e uma mulher) durante mais de um mês em uma determinada linha do metrô. Sem aviso prévio, os *performers* seguiam um script elaborado pela artista, como travar conversas absurdas com as pessoas, se fingir de funcionário da empresa de transportes, sentar no chão sobre uma revista de moda etc. A artista diz estar interessada por saber até quando as ações dos *performers* podem ser presenciadas pelos usuários da linha de metrô como normais e quando esses passam a desconfiar que o ocorrido trata-se de uma representação cuja finalidade desconhecem[103]. De antemão, o metrô é um lugar "fora" da cidade, um lugar de passagem, em trânsito, onde as atitudes das pessoas não são as mesmas que na superfície. Essa característica do espaço com certeza influiu na maneira como os passageiros respondiam às ações, o metrô, poderia ainda ser denominado como uma hetereotopia, segundo Foucault, um lugar onde as relações usuais das pessoas no espaço são de alguma maneira suspensas.

A outra direção que toma o trabalho é a composição de um hipertexto que pode ser acessado por um site na internet e que registra os múltiplos acontecimentos do

[103] GARCIA, *The tunnel people*, 2000.

evento fichados por dias. As descrições textuais vão muito além de registrar a performance, por meio delas a autora conta sobre suas frustrações, surpresas, ironias e mesmo auto-críticas. Por exemplo, a primeira performance, datada do dia 13 de outubro de 2000 é desqualificada como "quase" performance. Nesse dia, como eram necessárias fotos para a imprensa, a presença do fotógrafo e das câmeras condicionava a percepção e a reação dos passageiros ante a performance, o que claramente ia contra a idéia de todo o projeto.

O que é interessante é que esse hipertexto não apenas registra as ações, como também irá criar ficções sobre eles. Podemos pensar, então, que a artista escreve a ficção de *The Tunnel People* em dois momentos: o primeiro, quando definiu quais seriam as representações dos *performers* e quais regras deveriam seguir; e o outro momento, quando colhia como observadora os registros, anotava e publicava na Internet as aventuras sobre "os misteriosos habitantes do subsolo"[104]. Se entendemos as performances vividas como experiências reais de apresentação, o hipertexto na Internet é a sua representação, nisso, nada demais. Porém, a obra da artista não é somente a apresentação, ou a representação, o que há de provocante é que *The Tunnel People* acontece tanto em uma quanto em outra dimensão, localizando-se em espaços e tempos de naturezas variadas.

Outro trabalho que eu gostaria de citar chama-se *Todas las Historias* (2001). Trata-se de um projeto audacioso cuja proposta é reunir e contar todas as histórias de todas as pessoas do mundo. Ele compõe-se de uma lista de histórias escritas laconicamente em três ou quatro linhas que são lidas por *performers* em voz alta quando o trabalho é exposto:

[104] GARCIA, *op. cit.*

1- Um homem recita em voz alta todas as histórias do mundo. Quando houver terminado, todas as histórias, todos os homens e todas as mulheres, todo o tempo e todos os lugares terão passados por seus lábios.

2- Um homem sonha toda sua vida o mesmo sonho. Inclusive acredita que na realidade está vivendo duas vidas, uma interrompendo a outra segundo se dorme ou se desperta.

3- [...][105]

A história número "1" serve de enunciado de regra da artista, ao mesmo tempo que contém a "história" da própria performance. As histórias enumeradas na lista precisam "passar pelos lábios" de alguém, elas não bastam estarem escritas. Porém, a dificuldade está em que "a cada dia são acrescentadas novas histórias"[106]. Daí, deduzimos que a lista, a cada vez acrescida de mais uma ou outra história, fragmentos de um conjunto completo de todas as histórias, precisaria ser sempre re-performatizada. Com efeito, a lista abriga uma ambiguidade irônica que perturba sua completude.

Esse projeto dirigido à exaustão, tem prosseguimento ainda num *web blog* em que os visitantes são convidados a tornarem-se os *performers* de *Todas las Historias*, ou seja, ler a lista em voz alta, além de adicionar uma história a mais nesse site. O tamanho da lista, que no princípio já contava com mais de duas mil histórias, está tornando-se tão grande que em algum momento será impossível uma pessoa a ler inteiramente. É interessante notar a exigência de as histórias serem lidas em voz alta. O ato de ler sempre atualizaria as histórias, e esse fato, ao mesmo tempo que o legitima enquanto proposto por regra, dispersa o conteúdo em uma oralidade fugaz. E essa regra interna da performance, concebida como um *work-in-progress,* desativa a possibilidade de completude, de totalidade, de, enfim, contar *todas las historias* do mundo. Se até então pensávamos em projetos irrealizados, aqui nos aparece algo novo: apenas quando o projeto é realizado, desenvolvido e alimentado, ele vai se tornando irrealizável.

[105] *Ibidem idem.*
[106] GARCIA, *op. cit.*

O “furo” que algumas ações artísticas abrem na realidade fez-me lembrar de uma comunicação de Rubens Mano, no Museu de Arte da Pampulha no final de 2008. O mote do encontro eram os projetos desenvolvidos durante a Bolsa Pampulha. Nessa edição da Bolsa, 10 jovens artistas selecionados deveriam apresentar trabalhos de arte em espaços urbanos de Belo Horizonte, eu fui um desses artistas.

Ao comentar sobre ações artísticas em espaços públicos, Rubens lembrava que categoricamente a arte pertence ao mundo da ficção, em contraste com o mundo “real” onde vivemos. Mas esse mundo “real”, por ser construído culturalmente, subjetiva e objetivamente se sustenta também sobre bases ficcionais. Quando a arte interfere no mundo, ela opera muitas vezes uma interrupção, uma suspensão, ou pelo menos um desacordo quanto à ficção do mundo real, e assim pode a tornar evidente[107]. É precisamente essa operação que acontece em trabalhos de Francis Alÿs e Dora Garcia. E também de Narda Alvarado, uma jovem artista boliviana de quem vou falar adiante.

FIG. 37: Narda Alvarado, *Verde Oliva*, 2003.

[107] [informação verbal]. Comunicação do artista apresentada no CICLO DE DEBATES: Arte pública em Debate, financiado pela Funarte no Auditório do Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, em 18 de dez. de 2008.

Alvarado expôs na 27ª Bienal de São Paulo com três trabalhos. Duas vídeo-performances e um conjunto de desenhos. Em um dos vídeos (*Olive Green*, 2003), registra-se uma performance com a seguinte narrativa: militares bolivianos, uniformizados de verde oliva, interrompem o fluxo de carros em uma avenida de La Paz. O vídeo se inicia com os soldados marchando e parando em fila dupla sobre a pista. Cerimoniosamente carregam cada um deles um prato com uma azeitona, que é comida por cada soldado em um dado momento. Pouco tempo depois é encerrado o espetáculo *non-sense* sob protestos das buzinas. O outro vídeo, *Do Atlântico com Amor*, mostra a artista levando a uma melancólica solenidade naval, na Bolívia, um balde cheio de água trazida do litoral brasileiro.

O conjunto de desenhos era o terceiro trabalho exposto (*Good, Regular and Bad Ideas*, 2005). Impressos e colados sobre madeira em diferentes tamanhos, são rascunhos de roteiros para criação de vídeos, animações, performances, objetos, peças de design etc. São desenhos de idéias para obras de arte, desenhos "conceituais". A classificação é apresentada pelo tamanho dos desenhos: A3 para as *Good ideas*, A4 para as *Regular ideas*, e o formato menor para as *Bad ideas*.

O humor é a marca desses desenhos de aspecto gráfico infantil que parecem "pregar trotes" na realidade do mundo funcional. Propõem, zombeteiramente, brincadeiras simbólicas, poéticas e lúdicas que exploram "as contradições absurdas nas quais se sustentam a ordem social e suas instituições"[108]. A maior parte dos projetos surpreendem por sutis subversões do *status quo*, da norma e do "politicamente correto". A sedução conceitual dos projetos é a maneira como criam um dissenso lucidamente irônico.

[108] ALVARADO, 2006. [Entrevista concedida a Rosa Martínez]

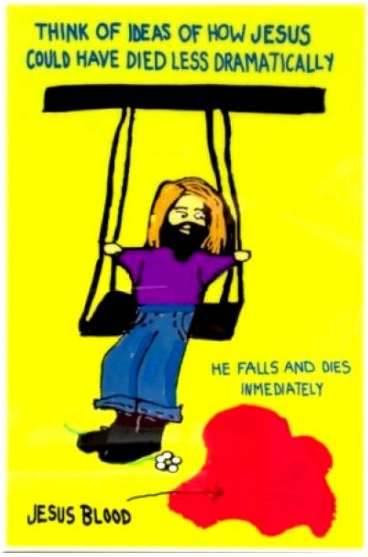

FIG. 38 e 39: Narda Alvarado, *Good, Regular and Bad Ideas*, 2005.

(Pedir a policiais que usem seus próprios sapatos com o uniforme / Fotografia)

(Pensar em idéias de como Jesus poderia morrer de forma menos dramática / Ele cai e morre imediatamente / Sangue de Jesus.)

Há alguma semelhança entre os projetos coloridos de Narda e as Instruções verbais de Ono: em ambos os casos os objetos de arte não são realizados. Enquanto que a última dizia que a criação de suas instruções "limpavam sua mente que estavam entupidas de idéias", a primeira faz a seguinte alegação:

> Foram desenhadas justamente com objetivo de esgotar meus próprios recursos, para que então eu passe a fazer algo diferente no futuro e desenvolva meu próprio vocabulário. Será possível fazer arte sem pensar em "fazer arte"? [...] O fato de projetar idéias em vez de realizá-las as converte em "produtos" antes de serem "obras de arte". Isso permite que o público se confronte com a realidade do meu processo artístico.[109]

Há, entretanto, uma sensível diferença no trabalho das duas artistas: enquanto nas Instruções de Ono o objeto artístico era criado mentalmente pelos observadores, os projetos de Narda são apresentados a título de não serem construídos.

[109] ALVARADO, *loc. cit.*

"Será que é possível fazer arte sem pensar em 'fazer arte'", pergunta Narda para si. Essa pergunta lembra Duchamp, que indagava se era possível fazer "obras que não fossem de arte". Na mesma linha, Marcel Broodthaers havia exposto seu Museu de Arte Moderna a partir de inúmeras imagens de águias, acompanhadas de pequenas placas que advertiam: "isto não é um objeto de arte". "O fato de projetar idéias em vez de realizá-las as converte em 'produtos' antes de serem 'obras de arte'". Os projetos irrealizados são um modo de criação da artista em que ela faz arte "sem pensar em 'fazer arte'". Mas se não são "artísticos", ainda se definem virtualmente como um modo de produção.

Essa é uma forma bem mais complicada, e crítica, de "uso de métodos não artísticos como um meio de resistência política", típica da arte colaborativa e participativa dos nosso dias. Os desenhos de Narda descrevem possíveis ações em que os protocolos que separam a arte como meio de representação são rearranjados entre os protocolos da vida social, mas, que operam consigo uma dissensualidade. Isso acontece de maneira irônica em *Olive Green* em que soldados participam e colaboram com a ação artística cumprindo sem livre arbítrio a um comando um tanto absurdo numa cerimônia no meio da rua.

Carlos Garaicoa *ruínas modernas* ⋆

Carlos Garaicoa é outro artista que trabalha com projetos. De maneira mais incisiva, ele é o artista que fez do projeto uma poética. O trabalho que o tornou conhecido internacionalmente é composto de uma série de fotografias laminadas, em preto e branco, sobre as quais ele desenha com alfinete e linha.

FIG. 40: Carlos Garaicoa, *Sem título (Arcos Madeira)*, 2001-2004.

Esses desenhos tomam como tema as transformações da paisagem urbana, como vemos acima, onde uma fotografia foi tirada quando ainda havia uma parte de uma fachada de um antigo prédio em ruínas, e junto a ela formando um díptico; uma outra fotografia, tirada posteriormente do mesmo ponto de vista, mas na qual a fachada ausente é redesenhada e surge como uma reminiscência. Os desenhos de Garaicoa inscrevem-se entre as camadas de tempos que compõem a paisagem urbana, seja relembrando traços do que foi, seja lembrando dos projetos originais, aquilo que deveria ser, mas que foi interrompido ou abandonado.

Trabalhando a partir da cidade onde se formou e vive, Havana fornece-lhe numerosos casos de construções inacabadas. A partir das fotografias dessas construções, Garaicoa inventa outras construções à procura de uma outra cidade, imaginária e projetada, que a partir de um determinado momento, segundo suas palavras, passaram a "equilibrar situações muito racionais com situações utópicas"[110].

[110] Depoimento retirado de um vídeo produzido por JGS, Joy Division Something Inc, 2005, Minneapolis, exposto na galeria da exposição: *Carlos Garaicoa:* Do Labirinto ao Parque de Diversões, Belo Horizonte: Palácio das Artes, 24 de abril – 14 de junho de 2009.

FIG. 41: Carlos Garaicoa, *Edifício como Ágora Grega.* 2001-2004.

A partir de um terreno baldio situado em um bairro abastado da moderna cidade de Havana, tomando como base as fundações em concreto de um futuro prédio em construção, Garaicoa fez um projeto de um *Edifício como Ágora Grega*. O projeto é apresentado por três fotografias do terreno, um texto explicativo e uma maquete do edifício composto de 18 apartamentos no qual as paredes exteriores e a maior parte das interiores são completamente transparentes. As únicas paredes que assegurariam certa privacidade seriam as paredes dos banheiros e as que dividem um apartamento do outro. "Este projeto exige absoluta indiferença perante um olhar exterior"[111], pois a transparência desafia as noções entre o espaço público e o privado. O projeto convoca

[111] GARAICOA, 1997. Texto em vinil sobre parede da exposição.

habitantes que poderiam assistir ao modelo de vida um dos outros, “mas que não o fariam”[112].

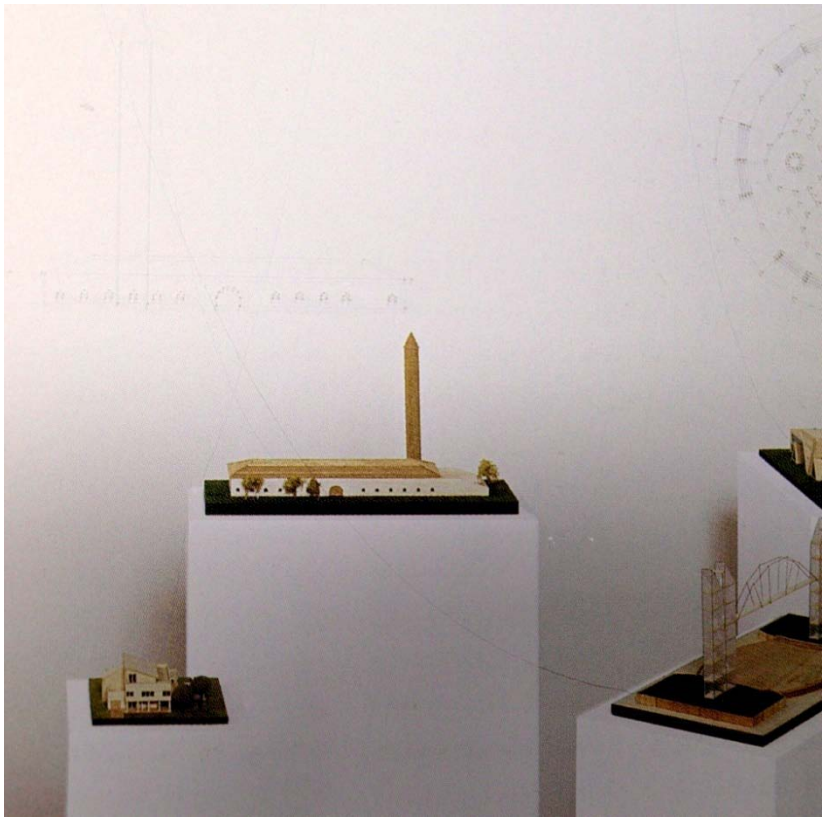

FIG. 42: Carlos Garaicoa, *Auto flagelación, supervivência, insubordinación*, 2003.

Vez ou outra, a utopia é o destino das intenções desse artista. *Auto flagelación, supervivéncia, insubordinación* faz parte de um projeto do qual apresentam-se diferentes versões, uma delas como sua participação na 26ª Bienal de São Paulo. Nesse projeto, ele pesquisa e reencontra arquitetos de Havana que haviam desenhado determinados edifícios que foram abandonados, e convidam-nos para fazer um levantamento do estado atual das ruínas e, em seguida, reprojetar soluções para os prédios. As construções em projetos e maquetes são criadas não tanto a partir de

[112] GARAICOA, *op. cit.*

realidades, como diz o crítico José Roca, mas a partir do "desejo, e apontam para o estabelecimento de uma comunidade ideal"[113].

Expandindo suas ações da capital de Cuba até outras cidades como Madrid, Rio de Janeiro, Nova York ou Beijing, Garaicoa diz que não mais "representa uma cidade específica, mas procura o significado das cidades no mundo contemporâneo". Ao som de Pierrot Lunaire, de Schöenberg, seu vídeo *Eu não quero ver meus vizinhos, e os meus vizinhos não querem me ver* apresenta uma intercalação de imagens que se inicia com a construção de um simples muro que separa duas casas. Finalizado o muro, a construção doméstica conecta-se com imagens dos grandes muros da humanidade: O Muro de Adriano, A Grande Muralha da China, o Muro de Berlim, até os contemporâneos de Tijuana no México e o de Ramallah na Palestina. Reflexivamente, o vídeo conscientiza-nos de que os vergonhosos grandes muros que separam os povos e nações têm fundamentos análogos aos muros que micropoliticamente separam as residências dentro de uma cidade. Assim, amplificando fragmentos achados na cidade, configuram-se alegorias que tentam tocar questões existenciais, históricas, socio-políticas, sob um olhar voltado para a arquitetura, que, para ele, "representa uma ponte entre a memória coletiva e o futuro, na qual utopias e sonhos podem se tornar realidade"[114].

[113] ROCA, 2004. p.118.

[114] Do mesmo depoimento citado anteriormente: vídeo produzido por JGS, Joy Division Something Inc, 2005, Minneapolis, exposto na galeria da exposição: *Carlos Garaicoa:* Do Labirinto ao Parque de Diversões, Belo Horizonte: Palácio das Artes, 24 de abril – 14 de junho de 2009.

FIG. 43: Carlos Garaicoa, *Jardim japonês,* 1997.

Entre 2006 e 2007, o artista esteve no Brasil em um projeto de residências promovido pela Fundação Teixeira de Freitas. Algumas obras desenvolvidas durante a estadia pertenceram à maior exposição individual do artista no país: *Garaicoa: Do Labirinto ao Parque de Diversões*. A última sala da exposição apresentava *Jardim Japonês*, uma obra importante em sua carreira e montada primeiramente na Bienal de Havana de 1997. Trata-se de uma instalação que se assemelha a um jardim japonês, em que, ao invés de ser composto de elementos naturais como rochas, lagos, plantas e cascatas, o espaço de meditação é habitado por fragmentos de capitéis e volutas de antigas construções sob uma luz teatral. Nas paredes do lugar, também há fotografias de construções em ruínas e fragmentos de textos anônimos, como "memória, filigrana oculta onde temos sido enganados...", ou:

> Antes de ser fragmento, fui cidade
> Antes de ser cidade, areia [...][115]

[115] GARAICOA, 1997. Texto em vinil sobre parede da exposição

No *Jardim Japonês*, em vez da natureza temos fragmentos da arquitetura do passado, sua ruína. A ruína é um estágio em que a natureza toma de volta seus domínios sobre a pedra trabalhada, emprestada à cultura e ao pensamento humano, que se lembra do que é feita quando consumida em chuva, vento, plantas, fungos, etc. Sua eternidade afrontada sorrateiramente pela natureza. A instalação de Garaicoa lembra-me de um dos mais audaciosos projetos da História do século XIX, narrada a partir do século passado, projeto inacabado, o *Passagens-Werk* de Walter Benjamin. Através de leituras alegóricas das arcádas abandonadas, a cultura era percebida como que fossilizada. "Benjamin percebia a natureza histórica como uma expressão da transitoriedade essencial da verdade nos seus extremos contraditórios – como extinção e morte de um lado, e como potencial criativo e a possibilidade para mudança, de outro."[116]

Na obra de Garaicoa, o moderno é tomado como ruína. Mas uma ruína por onde podem-se desenhar outros projetos e renovar a vocação promissora da modernidade, que é sempre a de se renovar e lançar-se ao futuro, o futuro como virtualidade. Sua obra, e a identificação do moderno como um projeto não realizado, idéia esboçada nesse texto, pode abrir um ensejo para pensarmos nossa posição contemporânea. E conterrânea, já que o Brasil fez do moderno seu estilo nacional, país "condenado ao moderno".

"Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína"[117]. Os versos de Caetano referenciam o início do capítulo sobre São Paulo, de *Tristes Trópicos*. Lá, então, Claude Lévy-Strauss retribuía a um "espírito malicioso" a definição que nos acompanha como uma maldição: "a América como sendo uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização"[118]. Nesse ínterim, Lévy-Strauss descreve as cidades do novo mundo não se espantando tanto com a novidade ou se

[116] BUCK-MORSS, *Dialética do Olhar*, p.96.
[117] VELOSO, 1991.
[118] LEVI-STRAUSS, 1955. p.117.

comovendo com a ausência de passado, “mas sim a precocidade dos estragos causados pelo tempo”, nessas cidades “construídas para poderem renovar-se com a mesma velocidade com que foram erguidas, isto é, mal”[119].

Se voltar ao passado moderno é encontrar imagens do futuro, esse futuro parece ter ficado para trás, pois definitivamente não o reconhecemos no presente. Nosso futuro não foi tão corrompido pela vigorosa natureza tropical, como pela “força da grana que [...] destrói coisas belas”[120], ou seja, aos mandos do capital numa terra de marcadas desigualdades. Nessa paisagem distópica e melancólica, uma esperança deveria ser achada na subversão do verso: aqui tudo parecia que era ruína, já é construção.

[119] LEVI-STRAUSS. *op. cit.* p. 118.
[120] VELOSO, 1978.

CONCLUSÃO

I

Originalmente, o projeto da Pequena Coleção chamava-se “Coleção de obras não Possessíveis e Não Realizadas”. Eu acreditava que a não realização das obras deveriam forçar uma impossibilidade de serem colecionadas e possuídas, pelo menos no sentido tradicional. Mais especificamente, se a História da Arte do século XX, como sugerido na Introdução, é uma história de obras que não são mais obras, a “irrealização” deveria marcar uma irredutibilidade quanto a isso, assim como a não produção de objetos mercadológicos está no cerne da arte conceitual (como também da arte do corpo e a performance, dos *Happenings*, da arte *Povera* etc). A Pequena Coleção almejava ser uma anti-coleção, em negativo, uma coleção de obras não colecionáveis porque não possessíveis, e que, por sua vez, pudesse servir de artifício para uma crítica parcial das instituições. Contudo, resolvi restringir a seleção à única característica de não serem realizáveis abstendo-me de duas frentes de trabalho: obras que não podem ser possuídas nunca seriam forçosamente não realizadas.

FIG. 44: Catálogo da Coleção Duda Miranda, esq:. *Teu amor eu guardo aqui,* de Hélio Oiticica; dir.: *Sem título (Perfect Lovers),* de Félix Gonzalez-Torres.

À época do exame de qualificação do projeto, quando a Coleção ainda procurava também por obras não possessíveis, dava-me com o seguinte problema em forma de um relato: eu acabara de visitar uma exposição de objetos replicados de um acervo pertencente a uma personagem fictícia chamada Duda Miranda. Nela, tive contato com o *Bólide Saco 4 TEU AMOR EU GUARDO AQUI*, de Hélio Oiticica. Embora estando sozinho na sala, tive um sentimento de constrangimento. Esta sensação foi espontânea e não imaginava senti-la. Eu sabia que um parangolé veste-se, e então vesti, ou seja, cumpria à bula a operação do dado parangolé. Eu estava vestindo um dos parangolés de que mais gosto, mas, no entanto, não consegui empreender a libertação que a obra prometia, pelo contrário, foi como se vestisse uma capa morta que me tornou todo morto. Tomando de empréstimo o conceito de Arthur Danto de que as obras de arte corporificam seus significados[121], eu não me comportei como o corpo de significação da obra.

Não tanto porque subestimava a importância dessa experiência, abdiquei daquilo que era um extenso capítulo, porque ele não discorria suficientemente bem sobre os pontos que eu julgava mais pertinentes, além do que, eu achava inviável me infiltrar numa rede problemática específica da obra de Oiticica, emblemática do sucesso da neovanguarda tupiniquim. Mas eis que, muitas vezes inconscientemente, seu tema retornava como sintoma em trechos do texto, o tema da possibilidade e da impossibilidade da repetição de gestos e obras de arte. A repetição teve ocorrências

[121] Na verdade, um esboço do conceito: "não avancei muito na análise do conceito de corporificação, mas concluí provisoriamente que as obras de arte são significados corporificados [...] As obras de arte **presentificam** seus significados, enquanto o significado de uma descrição é exterior a esses significados." [grifo do autor] DANTO, 2005, p.18.

durante o texto de inúmeras formas e sorte[122]: a replicação dos *readymades* perdidos de Duchamp, a foto dentro da foto da lição de Frederico Morais, *Re-Enactement* de Francis Alÿs. Ele estava implícito desde o *Desenho de De Kooning Apagado*.

Diretamente, o tema da repetição apareceu na citação de uma crítica argentina, Ana Longhoni, que reprovava a repetição ingênua por parte de jovens artistas das *Fuentes Rojas,* a homenagem a Che Guevara fracassada em 1968. A questão era que um ato artístico e político, elaborado em um ambiente de circunstâncias específicas não serviria como cartilha de ações de arte num futuro. Mas o futuro guarda surpresas, e depois de muitos meses já escrito aquele capítulo, em março de 2009, recebi um informativo via correio eletrônico com a seguinte imagem e legenda:

FIG. 45: *Igor Grubic, Red Fountain,* 2008.

[122] Se o leitor notar a imagem do catálogo acima, verá a obra do parangolé de Oiticica, replicada por Duda Miranda sendo usada por Marilá Dardot. Ao lado, *Perfect Lovers*, de Felix González-Torres, também replicada, compõem-se de dois relógios idênticos funcionando um ao lado do outro.

Era uma chamada para uma abertura de uma exposição em Zagreb, na Croácia, de um artista chamado Igor Grubic[123]. Sua *Red Fountain* era um dos 366 "rituais de liberação", um conjunto de intervenções praticadas por ele ao longo do ano de 2008. Na resenha que acompanhava o anúncio, seus "rituais" eram descritos como uma série de ações micro-políticas, como infiltrações silenciosas e quase invisíveis em que o artista desempenhava o papel de um "revolucionário solitário", explorando a fronteira entre o político e o poético. Seu trabalho pode ser enquadrado sob o que se disse sobre as ações de Dora Garcia, Narda Alvarado, Rubens Mano e Francis Alÿs.

Entre as duas *Fontes*, minhas fontes de pesquisa não me levaram mais adiante que uma simples coincidência: muito provavelmente Igor Grubic nunca ouviu falar dos argentinos. O pigmento vermelho usado em *Red Fountain* parte da associação da cor símbolo do comunismo e das revoltas socialistas, já *Fuentes Rojas* contém a carga simbólica do sangue derramado de Che. Embora ambas ocorram no espaço público por vias igualmente clandestinas, vale notar duas diferenças: enquanto *Fuentes Rojas* foi uma ação coletiva e sem registros materiais, Grubic agiu sozinho e trouxe fotografias que publicaram sua proposta.

A *Fuente* de 1968 contém um elemento que ainda não consegui formalizar, mas que tenho convicção que pode vir a ser um conceito sobre arte contemporânea: a oralidade. A ação de tingir as fontes de toda a Buenos Aires deveria acontecer de forma efêmera e anônima, mas se quer foi conseguida. A aventura, mesmo se fosse bem sucedida, seria contada de boca a boca, a oralidade nesse caso é uma condição *sine quan non*. A outra vez que a oralidade foi citada pelo texto foi quando se tratou do *Maior Desenho do Mundo*, do jovem Nordenankar, aquele que teria desenhado seu auto-retrato à escala do globo terrestre, usando o serviço de encomendas e anotando as coordenadas

[123] GRUBIC, 2009.

do aparelho de GPS dentro da mala. O que o estudante postou na Internet eram registros farsescos de um projeto que acabou não sendo efetuado. Mas no âmbito da oralidade, sua proposta foi propagada por um número indefinido de pessoas, e seu projeto se desenvolveu, foi conhecido e discutido pelo circuito artístico _não me surpreenderia saber que sou o único mestrando no mundo a imprimir seu nome num texto da academia.

Situar a oralidade nesses dois casos, dada a vantagem da não realização, resulta fácil porque se isola a questão. Mas a característica da oralidade seria algo que se justapõe às obras, em intensidades as mais variadas. *No Desenho Apagado de De Kooning*, a obra física e material é o desenho apagado, emoldurado e legendado por Rauschenberg. A história da surpresa de De Kooning, e detalhes como os que informam ter ele escolhido um desenho de material oleoso justamente para dificultar seu apagamento, por exemplo, pertencem à dimensão oral.

"Eu me interesso é pela dimensão oral dos meus trabalhos." Essa frase saiu certa vez da boca de Cildo Meireles em uma conversa informal com minha orientadora, e chegou até aqui depois que discutimos sobre esse assunto em uma entrevista de acompanhamento. A opinião de Meireles torna-se compreensível quando temos em mente seus projetos de *Inserções em Circuitos Ideológicos*, com os quais ele procurava por circuitos comunicativos que burlassem os impedimentos da censura. Escrever e rabiscar as cédulas de dinheiro é uma corriqueira desobediência popular no país, (embora gráfico, o gesto tem mais a ver com uma oralidade); o que Meireles faz é apropriar esse meio para uma atitude significativamente artística, política e contestatória.

As obras de Cildo Meireles, dada a sua sofisticação, ocupam as mentes de estudiosos, artistas, críticos e curadores. No entanto, e digo por experiência, todas as oportunidades que tive de comentar, citar, ou "explicar" suas obras para pessoas absolutamente leigas em arte contemporânea, elas "entenderam" sem muita dificuldade. Com isso, eu gostaria de chamar atenção à propriedade oral de seus trabalhos, que diz respeito a uma "redução" da obra de arte em uma idéia simples, clara e sucinta como um ditado ou um provérbio. Essa "idéia básica" é concebida na situação do imaginário. A que muito vagamente estou a me referir sob a propriedade do "imaginário", "oral" "idéia simples" teria de acrescentar ser ela de natureza alegórica. Essa propriedade é essencial não apenas às obras de Cildo, e Rauschenberg, ela permeia as obras não realizadas da Pequena Coleção, e mesmo algumas obras mais fundamentais, como os *readymades* de Duchamp (*Ar de Paris*, *Errata Musical* e mesmo a mitológica *Fonte*).

II

Obras não realizadas, arte sem objeto, a arte conceitual do final da década de 1960 poderia fornecer alguns casos interessantes para a Pequena Coleção de Obras Não Realizadas. Partindo dos *Wall Drawings* de Sol Le Witt e seus textos, vimos como esse artista relativizava o produto da obra de arte. Ele chega a dizer que a execução de uma idéia era algo perfunctório, sem utilidade, posto que o raciocínio empregado pelo artista era mais importante. Para ele, "a própria idéia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado"[124]. Contemporaneamente, o artista Lawrence Weiner desenvolvia seus *Statements*, sentenças verbais para obras a serem feitas, mas não necessariamente "a peça não precisa ser construída".

[124] LE WITT, 2006, p. 179.

Passando por Joseph Kosuth e León Ferrari, o enredo sobre arte conceitual foi interrompido e se voltou-se para um caso nacional: *Do Corpo à Terra*, a última manifestação artística coletiva de arte de vanguarda no Brasil, acontecida em Belo Horizonte em 1970. Dela, retirei para a Pequena Coleção uma *Plantação de Milhos* que Lótus Lobo pretendia praticar no Parque Municipal, mas que foi impedida por policiais.

Em princípio, a *Manifestação* como um todo parece apontar para um desvio dos problemas da Coleção de Obras Não Realizadas, pois se trata de um evento que efetivamente aconteceu. Mas pergunto o que hoje resta desse evento que é um marco na história da arte nacional? Sobretudo documentos de obras que já não existem mais, fotografias, textos datilografados e amarelados, projetos, esboços, comentários e testemunhos, matérias em jornais, restos e fragmentos de obras, super 8 etc. Tanto os projetos de obras que acabam não sendo feitas quanto documentos de obras passadas, a situação dos objetos é similar, não são eles a obra, mas indicações e apontamentos do que foi ou do que seria.

As ações desenvolvidas no Parque Municipal em 1970 caracterizavam-se por serem arraigadas ao seu próprio presente, vivas, que privilegiavam o momento em sua efemeridade. Recentemente, essa *Manifestação* foi alvo de duas exposições retrospectivas: *Do Corpo à Terra: Um marco radical na Arte Brasileira*, no extinto Itaú Cultural Belo Horizonte, em 2001; e *Neovanguardas*, no Museu de Arte da Pampulha, no final de 2007 e início de 2008. Em ambas as mostras, os documentos foram mostrados em grande quantidade como a principal forma de aproximar o público da *Manifestação* passada. Porém, em nenhuma das curadorias o documento foi interrogado ou problematizado, eles eram dispostos como se fossem transparentes em relação às antigas propostas. O que está em jogo não é bem a veracidade e legitimidade do que ocorreu no passado, mas os enquadramentos que temos à disposição para o compreendermos.

A linha de fuga para essas questões sobre documentos foi traçada primeiramente pela obra de Lótus Lobo. Mesmo que sua plantação de milhos nos jardins do Parque não tenha ocorrido, igualmente como as inúmeras outras ações, ela compõe virtualmente o arquivo da *Manifestação*. A outra saída foi encontrada através da intervenção do crítico Frederico Morais, em uma de suas *Quinze Lições,* chamada *Arqueologia do Urbano*. Essas lições eram fotografias da paisagem urbana que retornavam ao lugar onde tinham sido tiradas, acrescidas de comentários. Como quadros expostos ao ar livre, elas deveriam despertar no observador um olhar crítico sobre a realidade que o circunda. Como hoje o que resta é o registro dessa intervenção, ou seja, uma foto dentro de uma foto, quis abrir com ela condições para que o documento comprometesse relações entre presentes, passados e futuros de uma maneira dialética.

III

A segunda parte do texto foi dedicada às Instruções como categoria de arte na qual o artista elabora sentenças que deixam em aberto a realização para a participação pública. Um dos trabalhos mais famosos de Cildo Meireles, o *Projeto Coca-Cola (gravar nas garrafas, opiniões, críticas e devolvê-las à circulação),* foi descrito quando recebeu uma crítica de Morais em uma exposição no Rio de Janeiro. Em forma de intervenções no espaço expositivo, o comentário tratou-se de contrapor a apropriação de circuitos alternativos para a atitude político/artística, pela parte de Meireles; ante a larga escala da produção mecânica capitalista, que acaba esmagando e limitando muito o espectro da subversão artística. Outro fator que limita o projeto é que sabemos muito pouco de seu alcance fora da esfera artística, para onde ele dirige-se; as garrafas que sofrem a intervenção e são expostas em galerias estão em situação apenas potencial porque não são "devolvidas à circulação". Podemos entender, contudo, que as garrafas expostas em

vitrines, e a quantidade de fotografias ilustrativas publicadas, servem para alimentar a "dimensão oral".

No decorrer da coleção, foi ficando claro que o maior interesse não era dado ao simples fato de seus objetos não serem realizados, ou seja, que não haviam recebido uma consequência física e objetal, mas que suas possíveis realizações persistiam nos projetos como tensões, como se estivessem a meio caminho entre a ideação e a concreção. É então quando uma segunda obra de instruções de Cildo Meireles foi abordada, *Para Ser Curvada Com os Olhos*, que faz da impossibilidade de ser cumprida seu tema central.

Porém, tanto o *Projeto Coca-Cola* quanto *Para ser Curvada Com os Olhos* foram descritas como instruções um pouco forçosamente, pois o primeiro é um projeto de intervenções em circuitos e o segundo um objeto. A forma das instruções, como sentenças escritas sucintamente só seria elaborada num terceiro trabalho de Cildo, *Estudo para o Espaço*, e com as intruções de Yoko Ono. Mas, antes disso, o texto discorreu rapidamente sobre a história das Instruções, qual seria iniciada por Marcel Duchamp, com seu *ReadymadeUnhappy*, e passaria pelos artistas Fluxus influenciados por John Cage. Os artistas Fluxus estenderam a idéia de *readymade* às ações, que então teriam se convertido em séries de instruções simples.

Yoko Ono foi a artista do Fluxus que neste período mais focou sua poética na criação de objetos de arte elaborados por instruções. Durante sua jovem carreira, ela paulatinamente substituiu objetos e eventos que eram construídos e operados pelo público em suas exposições por instruções de obras que deveriam ser concebidas na cabeça dos observadores, e não mais materialmente. Estava aberto então um espaço extremamente livre para a criação de suas peças: a imaginação.

Um comentário que Ono tece sobre os *happenings*, contrapondo-os a seus próprios eventos, teve um valor preciso para terceira e última parte da dissertação. Se o

happening é a união de várias experiências sensoriais concomitantes em um acontecimento, a artista diz que isso já é o que nos oferece a vida. Ao contrário, ela está empenhada em criar ações simples, únicas, apartadas da práxis vital, ou seja, seus eventos marcam uma diferença com relação à vida corrente. Yoko Ono, como uma artista Fluxus, podeira ser compreendida como uma das várias ramificações do que genericamente denominamos Neo-Dadá. Mas, aqui, ela diverge do objetivo dos dadaístas descrito por Bürguer. Entre ativismo e posições radicais, quando vistas de perto, muito das neovanguardas apresentam mais a consciência de uma re-elaboração dos problemas da arte, sem desfazê-las em definitivo.

Na Introdução, foi dito que na dissertação se preocuparia com um problema de ordem histórica. No desenvolvimento da primeira metade da terceira parte, deparamo-nos com a renúncia do eixo vertical (como uma história da disciplina) em detrimento do eixo horizontal (de alcance social na arte mais avançada). Retoricamente, procurei desenvolver a idéia da arte como projeto que, enquanto diferisse da arte colaborativa dos dias de hoje, mantivesse em tensão suas realizações. E aqui apareceria a Pequena Coleção como uma forma de, pela irrealização de seus objetos, "opor-se à confusão ética que tende a se impor em nome da resistência, com o nome de resistência". De antemão, eu sabia que, quanto a isso, a Coleção só poderia contribuir alegoricamente.

REFERÊNCIAS

ALTSHULER, Bruce. *Art by Instruction and the Pre-History of "do it"*, 2000. Disponível em <http://www.e-flux.com.> . Acessado em 12 ago. de 2009.

ALVARADO, Narda. Entrevista concedida a Rosa Martínez. In: LAGNADO, Lisete; PEDROSA, Adriano. *Guia da 27ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea:* Uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.(Obras escolhidas; volume I).

BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.(Obras escolhidas volume I)

BISHOP, Claire. *A Virada Social*: colaboração e seus desgostos. In: CONCINNITAS. Rio de Janeiro. Sheila Cabo Geraldo, 1996. ISSN 1981-9897. Disponível em < http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/bishop.pdf> Acesso em 02 de out.2009.

BORRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2001.

BRAGA, Rubem. *200 Crônicas Escolhidas*, 9. ed. Rio de Janeiro: Record,1993.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar:* Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

BÜRGUER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes, São Paulo: Cosac Naify, 2008. 272pp.

CAMNITZER, Luis. "Latrinas, Letrados e Letras". In: GIUNTA, Andrea (Ed.). *Léon Ferrari*. Retrospectiva, Obras 1954-2006. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial, 2006. 464p.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do Lugar Comum*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

DANTO, Arthur C."O Mundo como Armazém, Fluxus e Filosofia". In: HENDRICKS, Jon (curador e editor). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (Publicação por ocasião da exposição) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

DANZIGER, Leila Maria Brasil. *Corpos de ausências, Berlim e os Monumentos a Auschwitz.* 2003. 230f. (Tese de Doutorado, Departamento de História) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2003. Disponível em< http://biggestdrawingintheworld.com/drawing.aspx>. Acesso em 02 de Nov. de 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 238p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Trad. de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. (volume.1)

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real*: The Avant-Garde at the End of the Century, Cambridge, London: MIT Press, 1996, 300 p.

GARAICOA, Carlos. *Carlos Garaicoa:* Do Labirinto ao Parque de Diversões, Belo Horizonte: Palácio das Artes, 24 de abril – 14 de junho de 2009.

GARAICOA, Carlos. Edifício Público como Ágora Grega. 2002. Maquetes, fotografias e texto; projeto de construção sobre fundações abandonadas de um edifício em Cuba. In.: Carlos Garaicoa: Do Labirinto ao Parque de Diversões, Belo Horizonte: Palácio das Artes, 24 de abril – 14 de Junho de 2009.

GARAICOA, Carlos, PHILADELPHIA, [s.n.], 2007. Release da exposição, 20 de jan. - 25 de mar. 2007, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. Disponível em: <http://www.icaphila.org/exhibitions/garaicoa.php> . Acesso em 02 de Nov. de 2009.

GARCIA, Dora, *The Tunnel People*, 2000. Disponível a partir do site da artista< http://www.doragarcia.net/> Acesso em 02 de Nov. de 2009.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*: Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GRUBIC, Igor. *366 liberation rituals*. Zagreb: [s.n.], 2009. Release de exposição, 20 de março – 21 de abril de 2009 Galeria Miroslav Kraljević. Disponível em < http://www.g-mk.hr/cgi-bin/dada/mail.cgi/archive/gmkeng/20090318173118/> Acesso em 04 de out. de 2009.

GULLAR, Ferreira. *Homem Comum*, Brasília: 1963. Disponível em < http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/repofegu.htm>. Acessado em 15 out. de 2009.

KOSUTH, Joseph, *A arte depois da filosofia*, In: FERREIRA, Glória et COTRIM, Cecília (orgs.*), Escritos de artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KVARAN, Gunnar B. *Yoko Ono: Uma retrospectiva em São Paulo*. Catálogo da exposição. 10 de Nov. de 2007 – 03 de fev. de 2008. Centro Cultural Banco do Brasil.

KWON, Miwon. *One Place After Another:* notes on site Specificity. 1997. Disponível em < http://www.usfcam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/ One_Place_After _AnoterMKwon.pdf>

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. 135p.

LE WITT, Sol. *Parágrafos Sobre Arte Conceitual*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.*), Escritos de artistas*. Anos 60 / 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LE WITT, Sol. *Sentenças sobre Arte Conceitual* In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.), *Escritos de artistas*. Anos 60 / 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Lisboa: Portugália, 1955. 524p.

LIPPARD, Lucy. *Six years:* The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972. Los Angeles: University of California Press, 1997.

LONGONI, Ana. Entrevista concedida ao Colectivo de Arte Nuevo. Barcelona, 2006. Disponível em**:** <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/entrevista-ana-longoni-por-el-colectivo.html> Acesso em 15 de abril de 2007.

MANO, Rubens. *Vazadores* In: URBANIA. São Paulo: Graziela Kunsch, 2001.Anual. ISSN: 1982-856X.

MAZZUCCHELLI, Cristiana. *Arte como Projeto?* 2006. In: PADRÕES AOS PEDAÇOS, 2005, São Paulo. Disponível em <

http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/comunic/dia08_1740> Acesso em: 02/11/1009.

MEDINA, Cuauhtémoc. *Diez Cuadras alredor Del Estúdio*: Francis Alÿs. Cidade do México: La Colección Jumex, 2006.

MEIRELES, Cildo, *Information 1970/89*. In: HERKENHOF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. *Cildo Meireles*. Tradução de Len Berg. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

MELVILLE, Herman. *Bartleby:* o escrivão. Trad. Irene Hirsch, São Paulo: Cosac Naify, 2005. 48p.

MINK, Janis. *Duchamp*: Arte Como Contra-Arte. Trad. Zita Morais. Köln: Taschen, 2000.

MORAIS, Frederico. *Frederico Morais*, Org. Silvana Seffrin, Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Pensamento crítico, 2)

MORAIS, Frederico. *Frederico Morais*: o crítico criador, 2008. Entrevista concedida a Gonzalo Aguilar. Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site> Acessado em 15 out. de 2009.

NORDENANKAR, Erik, *Biggest drawing in the world*, 2008. Site artistic. Disponível em < http://biggestdrawingintheworld.com/drawing.aspx>

ONO, Yoko. *Pomelo*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1970.

ONO, Yoko, *A La Gente Wesleyana*, In: ONO, Yoko, *Pomelo*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1970. [s/n].

ONO, Yoko. *Mix a building and the Wind.* Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist em 2002. Disponível em < http://www.e-flux.com>. Acesso em 02 de nov. de 2009.

OSBORN, Peter (Ed.), *Conceptual Art*. Nova York: Phaidon Press, 2005. 304p.

PEDROSA, Mário, Acadêmicos e Modernos, Textos escolhidos III. Organização de Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004. 429p. (volume 3)

RANCIÈRE, Jacques, *Será que a arte resiste a alguma coisa*, Disponível em <http://www.rizoma.net> Acesso em 18 jan. de 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Ed.34, 2005.

RAUSCHENBERG, Robert. *A New Painting after Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing*. Entrevista concedida a Tanya Grosman em 1995. Disponível em <http://www.temporaryart.org/artvandals/08.html>. Acesso em 29 de out. de 2009.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas*: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997.

ROCA, José. Carlos Garaicoa. In. HUG, Alfons. (ed.). Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal, 2004.

SPINOZA, Benedictus de, *Tratado da Reforma da Inteligência*. Tradução, introdução e notas de Lívio Teixeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VELOSO, Caetano, *Fora da Ordem*. In: VELOSO, Caetano. *Circuladô*. Rio de Janeiro: Polygram, 1991. 1 disco de vinil, 33rpm, estéreo.

VELOSO, Caetano, *Sampa*, In.: VELOSO, Caetano, Muito. Rio de Janeiro: Polygram, 1978. 1 disco de vinil, 33rpm, estéreo.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 80p.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo