Thaís de Souza Rivitti

A idéia de circulação na obra de Cildo Meireles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de Pesquisa Teoria, História e Crítica da Arte da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Sônia Salzstein Goldberg.

São Paulo
Fevereiro de 2007

Aos meus Pais

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha orientadora, Sônia Salzstein Goldberg pelo apoio, incentivo e liberdade na condução deste trabalho. Suas intervenções públicas, aulas, textos e as conversas que tivemos em diferentes momentos dessa pesquisa foram – e continuaram sendo – um grande estímulo para seguir pensando sobre arte.

Agradeço também a Cildo Meireles pela disponibilidade demonstrada na entrevista concedida em seu ateliê no Rio de Janeiro.

Gostaria ainda de agradecer a outros professores cujas contribuições durante a pesquisa foram decisivas: Lorenzo Mammí, Vladimir Safatle, ambos do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP e Luiz Renato Martins, do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

Agradeço especialmente a Juliano Gentile, primeiro leitor, primeiro crítico, pelo apoio constante, fundamental para que eu seguisse nessa empreitada. A João Paulo Leite devo a leitura atenta e discussão de pontos centrais desse trabalho. A Henrique Bolfarine agradeço pelo projeto gráfico e a Nara Rivitti pela ajuda na revisão da dissertação.

Devo parte das formulações aqui expostas às discussões travadas com os editores da Revista Número, da qual faço parte desde 2002. Nossas atividades têm sido excelentes momentos para pensar coletivamente sobre a arte e, muitas vezes, para além dela. Além de todos os colegas da revista Número, devo agradecer aos amigos de sempre, Maria Emília Bordini e Wagner Miyaura que compartilham comigo as dificuldades e prazeres de ser pesquisador no Brasil com os quais, apesar das diferenças nas áreas de pesquisa, pude trocar experiências valiosas. Sou grata também aos meus pais, Tânia e Evandro Rivitti que mais uma vez não mediram esforços para que pudesse completar mais essa etapa na minha formação. Por fim, gostaria de agradecer a todos os parentes e amigos que me ajudaram com compreensão e apoio, no momento em que esses se fizeram necessários. E não foram poucos.

Resumo / Abstract

A circulação na obra de Cildo Meireles

Resumo: O objeto do presente estudo é a produção do artista plástico brasileiro Cildo Meireles. Analisaremos alguns de seus trabalhos que lidam de maneira mais próxima com o tema da circulação: *Através*, *Árvore do dinheiro*, *Zero dólar*, *Zero Cruzeiro*, *Zero cent*, *Zero centavo*, *Eppur si muove* e *Elemento desaparecendo / Elemento desaparecido (passado iminente)*. Nosso objetivo é analisar as diversas formas com que a circulação aparece em seus trabalhos: dispersão, desaparecimento – ligado à temporalidade –, espoliação ou mesmo como seu reverso, a interdição. Pudemos notar também como a circulação está presente como um dado central nas transformações sociais que experimentamos com a emergência da globalização. Assim, procuramos mostrar como a posição ocupada pela obra de Cildo Meireles relaciona-se com o contexto social mantendo frente a ele uma posição crítica a partir do campo das artes.

Abstract: The object of this paper is the work of the brazilian artist Cildo Meireles. We analyzed some of his works that were based on the notion of circulation: *Através*, *Árvore do dinheiro*, *Zero dólar*, *Zero Cruzeiro*, *Zero cent*, *Zero centavo*, *Eppur si muove* e *Elemento desaparecendo / Elemento desaparecido (passado iminente)*. Our purpose was to examine critically the varied forms that circulation appears in those works: as dispersion, disappearance, spoliation and even with the opposite meaning of this expression, as interdiction. We could notice also that circulation is an important principle of the changes in operation in the global society. We intend to show how the position occupied by the works of Meireles are related with the social context and how they expose a critical position from the art field.

Palavras-chave: Cildo Meireles, circulação, Pós-modernidade, globalização, arte contemporânea

Índice

Introdução	01
Capítulo 1:	
<i>Através</i>	05
Capítulo 2:	
Pós-modernidade: esboço de um campo.....	17
Capítulo 3:	
A esfera da crítica de arte.....	27
Capítulo 4:	
<i>Inserções em circuitos ideológicos</i>	35
<i>Árvore do Dinheiro e os Zeros</i>	47
Transparência e desaparecimento.....	51
Conclusão	58
Bibliografia	66
Anexo: entrevista com Cildo Meireles.....	71

Introdução

O presente trabalho foi realizado no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP junto à área de pesquisa História, Teoria e Crítica de Arte. Desde o início, nos esforçamos em reunir um material que contribuísse para a pesquisa em arte contemporânea. Daí a preocupação com a elaboração de uma entrevista (anexo) e com o levantamento de obras e bibliografia sobre nosso assunto, a saber, a produção de Cildo Meireles. Mas os objetivos da dissertação não se restringem à coleta e sistematização de informações nesse campo do conhecimento. Acreditamos que o estudo das artes constitui um campo privilegiado para enfrentarmos alguns dos problemas e impasses da atualidade. Não que ofereça a estes soluções diretas, mas julgamos que as obras de arte colaboram, de um modo que lhe é estritamente particular, para a reflexão sobre alguns dilemas postos pelas transformações sociais recentes.

A complexa questão aqui subjacente diz respeito ao lugar e à posição da arte. Afinal, por que ela ocuparia um “lugar privilegiado”? Não ignoramos a dificuldade em responder a essa pergunta. A título de apresentação, pois pretendemos abordar essa questão mais minuciosamente no terceiro capítulo desse trabalho, poderíamos dizer que a arte mantém um vínculo indissolúvel com o momento e lugar histórico específico em que foi produzida ao mesmo tempo em que ela pode iluminar algumas questões que permanecem não formalizadas em outros âmbitos. Para sermos fiéis a essa perspectiva, a metodologia empregada nesse trabalho, que tem como base alguns escritos de Antonio Candido e Roberto Schwarz, é sempre um contínuo vai-e-vem das obras de arte às análises sociais, partindo, evidentemente, das obras. Quisemos com isso evitar a segmentação do saber em áreas específicas, isoladas umas das outras. No segundo capítulo, além de enunciar alguns pressupostos teóricos implícitos em nossas análises das obras de Cildo Meireles, entraremos nos impasses colocados para a esfera da crítica de arte em nossa época procurando nos posicionar em relação a eles.

Uma vez definido o objeto de interesse, qual seja, a produção de Cildo Meireles, nossa pesquisa iniciou-se com um primeiro contato com os trabalhos do artista e com a bibliografia disponível sobre ele, sobre o contexto da arte no período em que ele inicia sua trajetória (início da década de 1970) e sobre às transformações sociais mais amplas do período. No que diz respeito ao contexto das discussões de artes plásticas no Brasil, observamos que a questão da circulação estava presente em diversos textos críticos. A aglutinação de um grupo de artistas e do crítico Ronaldo Brito em torno da revista *Malasartes*, em 1975, denota a preocupação em iniciar um espaço para debate na área de artes. Na revista há inúmeros textos que colocam em pauta assuntos como a redução do circuito de arte a um mercado de arte, problematizando o

fato das noções de público e consumidor se confundirem. O corpo editorial da revista, do qual Cildo Meireles fazia parte, preocupava-se com a formação dos agentes do circuito das artes e traduziam e republicavam textos fundamentais para a arte contemporânea internacional e brasileira que tiveram pouca circulação no país. Mais do que isso, a *Malasartes* também revela que a produção artística do país tornava-se cada vez mais atenta aos sistemas de circulação social procurando atuar criticamente sobre eles. Achamos importante acrescentar que a década de 1970 também é o período em que o mercado de arte brasileiro está se consolidando com a abertura das galerias Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, no Rio de Janeiro, e Luisa Strina e Raquel Arnaud, em São Paulo.

Contudo, deparamo-nos com a necessidade de ampliar nossa análise reportando-nos às mudanças políticas, econômicas e sociais em curso não apenas no Brasil, mas que podem ser verificadas globalmente. São essas as transformações que abordamos em nosso segundo capítulo que se detém sobre a pós-modernidade. Procuramos nesse capítulo entender algumas das transformações em curso no período que Fredric Jameson define como o terceiro estágio do capitalismo, também chamado de globalização. Traçamos assim as principais modificações no que tange à economia, com a globalização dos mercados, à política, com a investigação sobre o possível enfraquecimento do poder dos Estados-Nação, às novas tecnologias, que transformam o próprio conceito de informação, às idéias filosóficas, que buscam posicionar-se frente à modernidade, e finalmente à cultura.

Chamou-nos a atenção a persistência com que o tema da circulação foi abordado também em trabalhos significativos de Cildo Meireles. Trata-se de obras como *Através*, cuja análise abre nossa dissertação, *Inserções em circuitos ideológicos - Projeto coca-cola* e *Projeto cédula, Árvore do dinheiro, Zero Dólar, Zero Cruzeiro, Zero cent, Zero centavo, Eppure si muove* e *Elemento desaparecendo / elemento desaparecido (passado iminente)* que trataremos no quarto capítulo. São obras que se dirigem a processos de circulação investigando o público e o lugar da arte, obras que apontam para as relações entre cultura e economia e que têm em sua base a problematização dos processos de circulação social, incluído o próprio circuito das artes, mas não se restringindo a ele. Assim, a noção de circulação orientou a seleção de trabalhos de Cildo Meireles possibilitando uma análise mais atenta de alguns trabalhos. Para reiterar, nem toda a produção dele é examinada. A dissertação irá se restringir àquelas obras que têm uma ligação mais direta com o tema da circulação, bastante presente em sua trajetória.

Recusamo-nos, nesse primeiro momento, a oferecer uma definição acabada de circulação. Acreditamos que seria mais proveitoso acompanhar as diversas facetas que a idéia adquire nos trabalhos de Meireles. Ademais a “circulação” não é vista aqui como um conceito

no sentido rigoroso que o termo exige. O embate com trabalhos de arte representa um desafio para a dinâmica habitual de uma pesquisa acadêmica e supõe a inversão da ordem habitual de investigação. Assim, a circulação, idéia que orientou esse trabalho desde seus primeiros passos, só poderá ser explicada na conclusão. Acreditamos ser possível esboçar na conclusão como diversos elementos destacados nas análises de cada trabalho do artista individualmente podem constituir uma posição crítica, a partir da arte. Assim, na conclusão, voltaremos à idéia de circulação com maior propriedade após vermos como ela surge no contato com os trabalhos. Também na conclusão trataremos de outras questões que surgiram a partir da análise dos trabalhos e se mostraram recorrentes tais como a idéia de transparência e de desaparecimento. Procuraremos articulá-las em conjunto para entender a posição estratégica que Cildo Meireles constrói a partir da qual a arte transcende a si mesma aparecendo como lugar possível para o exercício da crítica.

Capítulo 1

Através

“Talvez haja, nesse quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer”.

Michel Foucault, In: *As palavras e as coisas*

Quando uma pedra é atirada na água, ocasiona vibrações ao redor do lugar em que caiu. Elas são transmitidas gradativamente, fazendo ondular até mesmo regiões afastadas do centro. A instalação *Através*, de Cildo Meireles, guarda certa afinidade com essa imagem. Seu centro é ocupado por uma grande bola de papel celofane. Ao seu redor, estão dispostos planos verticais. Tais planos partem do centro e se alastram em direção às paredes da sala que acabam por funcionar como mais uma camada do trabalho. Poderíamos mesmo dizer que as paredes são as últimas camadas de *Através*, se não permanecesse a sensação de que algo da experiência que temos com o trabalho se estende indefinidamente, modificando o modo com que olhamos para o mundo.

Dito de outro modo, se é possível entrar em *Através*, não é possível sair da obra por completo. Sua semelhança com o labirinto – pois os planos verticais de que é feita constituem estreitas passagens que não conduzem a uma saída – é apenas um dos aspectos a serem levados em conta. A impossibilidade de sair diz respeito antes a essa espécie de propagação do trabalho para além de seus limites físicos. Acontece aqui uma experiência similar a que se tem com os célebres quadros em que Cézanne pinta a montanha de Santa Vitória: uma súbita consciência de que o modo com que olhamos para algo é o que é possível ser pintado; o monte, em si, não está acessível (ou sequer existe, se adotarmos a idéia de que “ser é ser percebido”). Ou de quando lemos os versos de Fernando Pessoa: “Eu vejo como via, mas por trás dos olhos, vejo-

me vendo”¹. O encontro com o trabalho é um encontro com o próprio olhar.

De início, uma confusão toma conta: não conseguimos distinguir nos planos sucessivos quais estão na frente e quais estão atrás. Olhando bem, aliás, descobrimos mais dois ou três planos feitos de linhas finíssimas, dispostas em seqüência, brancas, quase transparentes, que a visão não havia conseguido discernir imediatamente. Apesar de tudo estar parado, vemos diante de nós uma sucessão de camadas a se sobreporem como se estivessem em movimento. Nossos olhos dificilmente se acomodam. A distância entre um ponto e outro, a profundidade da sala, a altura dos planos: nada disso aparece com clareza. Mas notamos uma certa afinidade entre tudo o que estamos vendo. É como se instalação tivesse um “clima” próprio. Os diversos elementos estabelecem relações entre si: os cacos de vidro espalhados pelo chão tornam-se intensamente esverdeados e a madeira da placa de treliça revela uma rica gama de tons que vai do amarelo escuro ao mais pálido em contraste com a ausência de cor dos demais elementos. Os portões de madeira feitos de tábuas grossas pintadas de preto fixam-se no espaço, enquanto as telas brancas de nylon e filó e as persianas criam nele uma vibração. A bola de papel celofane é branca e informe, como espuma, mas não conseguimos vê-la totalmente, pois ela aparece enquadrada por uma tela ou grade que lhe divide em partes iguais.

A atmosfera do trabalho não vem apenas da disposição calculada dos elementos que o compõem. O fato de a madeira, o nylon, a linha, o ferro, o papel e o plástico apresentarem-se em planos verticais cria um termo comum entre eles. Simultaneamente, porém, observamos esses mesmos elementos não como matéria, mas como objetos que guardam entre si certa afinidade. Persiana, aquário, rede de tênis, alambrado, cercas de arame e de madeira não são objetos projetados e confeccionados pelo artista. São, em sua grande maioria, produzidos industrialmente, em larga escala e pode-se encontrá-los em locais relativamente familiares. Têm em comum seu uso. Todos servem para separar ambientes e controlar, ou até mesmo evitar, a passagem.

Mas aqui eles não a obstruem por completo, apenas determinam uma circulação no interior da obra. Isso ocorre porque, ao invés de nos posicionarmos frontalmente a eles, como ocorre habitualmente, somos induzidos a percorrê-los lateralmente. Como o olhar se mostra insuficiente para nos dar uma clara dimensão do trabalho, de como estão de fato dispostos seus componentes, somos impelidos a percorrê-lo, para que, fisicamente, percebamos como ele se

1 *“Lembro-me de quando era criança e via, /como hoje não posso ver, /a manhã raiar sobre a cidade. /Ela não raiava para mim, /mas para a vida, /Porque então eu,(não sendo consciente)/eu era a vida. /E via a manhã e tinha alegria. /Hoje vejo a manhã, tenho alegria, /e fico triste. /Eu vejo como via, /mas por trás dos olhos, vejo-me vendo. /E só com isso, se obscurece o sol, /o verde das árvores é velho, /e as flores murcham antes de apareceras.”* Fernando Pessoa. Livro do Desassossego. Lisboa: Presença, 1990.

estrutura. Conforme nos movimentamos, no entanto, a intenção é frustrada. Como num jogo em que, a cada jogada, toda a situação geral se reconfigura, não há um ponto privilegiado para apreendê-lo, não há uma visão total que dê conta da obra. Percorrendo paralelamente estes grandes planos nos damos conta também da proximidade inevitável que temos com os seus elementos. Como ver algo que se coloca a centímetros de distância? A impossibilidade de recuo e ajuste de distância é patente e estamos condenados a uma visão excessivamente próxima.

Diferentemente de outros elementos de controle de passagem – um portão compacto de ferro, um tapume ou uma porta, elementos para os quais o olhar se dirige, delimita seus contornos claramente e consegue apreendê-los – esses objetos são reticulados, vazados, translúcidos, por vezes quase transparentes. Instaura-se aqui um jogo entre visível e invisível de resto já conhecido da história da arte. São inúmeros os exemplos que poderíamos lembrar, um deles são as *Combine Paintings* de Rauschenberg. Nelas, o artista norte-americano agrega à pintura materiais que não pertencem ao repertório da arte, provindos dos mais diversos contextos, e explora suas texturas criando diferentes áreas pictóricas que interferem umas nas outras. A cor que define essas áreas não é estática, as fronteiras são mal delimitadas e por vezes ela invade as zonas vizinhas criando um intenso dinamismo. Os objetos acabam se ocultando numa massa visual na qual tudo se torna indiscernível. Ao invés de mostrar, a pintura encobre, tal como a transparência de *Através* que não desvela nada.

Ao caminhar pelo trabalho pisamos em cacos de vidro, o barulho provocado por esse deslocamento enfatiza a idéia de que, a cada passo, quebramos algo, estamos sempre numa posição nova e a anterior talvez não possa ser reconstituída. O trabalho instaura um presente sempre repostado e nos lembra da interferência do próprio ato de caminhar. Por meio dessa sucessão de pontos de vista tentamos recompor a totalidade do trabalho. Avançamos em direção à bola de celofane que, ao contrário dos outros elementos que são anteparos, parece receptiva ao olhar. Mas, quando damos com ela, não vemos nada além de uma superposição de camadas de finos papeis quase transparentes sobrepostos. Não há ali uma interioridade a ser descoberta, ela também é pura superfície irregular, quase quebradiça.

O projeto original de *Através* data de 1983. Foi pensado por Cildo Meireles para a

Bienal de Sidney do ano seguinte, na qual acabou não se realizando. O artista montou a obra pela primeira vez em 1989, na Bélgica, numa fábrica abandonada. A segunda montagem foi feita no Palácio de Cristal, em Madri, em 2001. O palácio foi construído para ser uma estufa, situa-se num plano um pouco mais elevado do que o parque que o rodeia e tem as paredes e o teto de vidro, o que faz com que o exterior e o interior do trabalho se comuniquem intensamente. Nessa montagem, a indefinição dos limites do trabalho é mais patente e o vidro que separa o Palácio do parque faz essa mediação de forma sutil. Hoje, o trabalho é parte de um acervo particular que está em exposição permanente no Caci, Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, cidade mineira próxima à capital Belo Horizonte. O artista optou por montar a obra num espaço fechado, que lembra mais a primeira montagem na Bélgica². Apesar de pouco vista e analisada, é, sem dúvida, uma obra emblemática.

Sem a pretensão de fazer uma genealogia da arte moderna brasileira, podemos afirmar que ela toma rumos particulares na década de 1960 com trabalhos de alguns dos artistas Neoconcretos. Há, sem dúvida, uma originalidade nesta produção que dá fôlego novo para a arte, abrindo caminhos novos. A referência aqui são os trabalhos *Bichos* (1960) e *Obra Mole* (1960), de Lygia Clark, *Ovo* (1968) e *Divisor* (1969), de Lygia Pape, e *Penetráveis* (1960, data do PN1) e *Parangolés* (1965), de Hélio Oiticica, para citar alguns. Grosso modo, esses são trabalhos que demandam a participação do espectador: não basta ver a obra e compreendê-la intelectualmente. É necessário experimentá-la, sair de uma postura contemplativa para uma postura ativa³.

A comparação de *Através* com alguns desses trabalhos pode ser frutífera, no entanto, é fácil notar também uma grande ruptura. *Através* é tributária desse desejo evidente nos neoconcretos, de alargamento do que seria um racionalismo exacerbado de uma certa produção moderna construtivista⁴. Mas *Através*, ao mesmo tempo em que retoma a noção de experiência,

2 “A primeira idéia, no Caci, foi montar *Através* num local aberto, sem nada. A montagem iria se aproximar a da do Palácio de Cristal, em Madri. Lá, você ficava acima da paisagem, subia alguns degraus. A questão do embate entre arte e natureza é que sempre que você estiver nessa situação, não tem chance. No Caci, eu tinha opção, ou fazia a versão de Madri ou a primeira versão. Mas a de Madri, que foi a que tentamos primeiro, tinha um problema sério. O vento jogava as coisas, as folhas enganchavam no trabalho e molhava. A manutenção ficava complicada. Então optei por dar um corte e sair do entorno. É uma imersão, e eu acho que para o trabalho funciona mais. É também o caso do *Desvio para o Vermelho*” Cildo Meireles em entrevista concedida à autora em agosto de 2006.

3 A noção de participação em alguns dos artistas neoconcretos não pode ser confundida com a noção de interatividade presente em alguns trabalhos de arte que simplesmente incorporam de modo mecânico uma ação já previamente definida do espectador. Sobre esse assunto, ver: Guy Brett “Experimento Whitechapel 1”, In: *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. E Cauê Alves, “Tem que participar?”, *Revista Número Dois*, n° 2, 2002.

4 “A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista.” Primeiro parágrafo do manifesto neoconcreto, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, março de 1959, suplemento dominical p. 4 e 5.

toma um caminho diferente dos trabalhos desses outros artistas⁵. Se podemos falar que *Através* é um trabalho que trata da visão, é importante lembrar que ele só o faz a medida em que trata da cegueira. Nele, a participação, seja pelo corpo ou pela ação engajada e ética, não aparece como possibilidade libertária.

A terceira versão de *Malhas da liberdade*, trabalho realizado por Cildo Meireles em 1977, é exemplar nesse sentido. Estruturado a partir de uma lei matemática, o trabalho parte de um módulo que se expande sempre da mesma maneira formando uma grade de ferro vazada. A estrutura da malha, geralmente fechada, aqui é cortada por um pedaço de vidro que a atravessa. O título do trabalho é, sem dúvida, uma provocação, pois junta uma grade com a palavra liberdade. O trabalho traz à tona questões que *Através* irá abordar com maior complexidade, podendo mesmo ser visto como uma espécie de precursor deste, se tomarmos a trajetória de Cildo Meireles como objeto de análise.

Os materiais que constituem *Através* estão num meio termo entre a transparência e a opacidade, ora se mostram com clareza, ora desaparecem no espaço. Não é à toa que é um dos trabalhos de Cildo Meireles mais refratários à fotografia. Para experimentarmos o trabalho, temos que percorrê-lo, atravessá-lo não apenas com os olhos. A necessidade de experimentar o trabalho corporalmente tem a ver não com a promessa de liberdade e plenitude, mas com a negação da arte como passível de uma apreensão visual e abstrata. Dada a diversidade de materiais e sua colocação no espaço, o trabalho recusa-se a aparecer como uniformidade estabelecida *a priori*. A descontinuidade aqui é estrutural, em cada ponto de vista o trabalho se mostra de modo diferente. O percurso que o trabalho exige faz com que sua unidade se remeta sempre a uma duração, o tempo da experiência no interior da obra. O trabalho não é apreensível num só golpe, recusa-se a ser, ao menos imediatamente, objeto de conhecimento. É a partir da memória do percurso que a obra incita a junção do som dos vidros quebrados, do volume e suposto peso da esfera central e da vibração e leveza dos planos verticais.

Seria interessante nos determos neste aparente contra-senso: a imaterialidade e transparência da obra nos exigem uma apreensão corporal do trabalho, chamando a atenção

5 Para Lorenzo Mammì “Em *Através* o que entra em crise é a vivência do espaço, a divisão entre interior e exterior, a fusão de corpo e arquitetura que fora aspiração da geração anterior”. Ver: Lorenzo Mammì “Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira”, In: *VI Simpósio Internacional Diálogos Iberoamericanos - reenfocando problemas y posibilidades en el arte contemporáneo*. Valencia: Fundación Astroc y Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), 15 a 18 de maio de 2005. p. 218.

Malhas da Liberdade versão III |
1976

para o potencial do invisível nas obras de arte contemporâneas⁶. Essa apreensão corporal, no entanto, se dá também pela negação: nos deparamos freqüentemente com uma interrupção da circulação no interior da obra. Ali, tudo é obstáculo e barreira.

Parece-nos que a *pop art* foi o movimento que primeiro trouxe para o campo da arte a temática da circulação. Os trabalhos de Andy Warhol partem de imagens desgastadas, cuja circulação social foi levada ao extremo de tal modo que não passam referências a si mesmas. São imagens provindas de anúncios publicitários, ou de jornais populares que são impressas na tela com serigrafia e por isso podem ser reproduzidas à exaustão. Uma matriz dá origem a inúmeras cópias, às vezes até um clichê de jornal, uma das cópias dentre uma tiragem de milhares, é o ponto de partida do trabalho. Essa impenetrabilidade das imagens, que são refratárias a um contato mais intenso, fica evidente pela intercambialidade de cores a que as figuras são submetidas. *Marilyn Monroe (Gold)*, *Marlyn Moroe (Pink)*, *Marilyn (Blue)*; a cor se torna um acessório justaposto à imagem *a posteriori*. Ela já não tem uma relação constitutiva com a imagem, é algo em certa medida aleatório e postíço; a escolha das cores não surge de uma exigência interna da própria forma e passa a ser um “exercício de colorir”. A série de Wahrol, *Do it yourself de 1969* é formada por imagens parcialmente coloridas. A parte que fica em branco é numerada, dando a entender que para números iguais, deve se usar cores iguais. A cor e o número tornam-se intercambiáveis. A serialidade presente em muitos trabalhos do artista também dá conta dessa imaterialidade da imagem que se separa de seu referente, adquirindo uma espécie de autonomia: pode ser repetida à exaustão, sendo sempre a mesma ainda que mude certas características periféricas como a cor e o tamanho.

Com a *pop*, entram em jogo questões como: o que diferencia o artista de outros produtores de imagem? O que faz com que uma imagem seja considerada “obra de arte” e outras tantas não? Questões levantadas de modo agudo pela *pop* e que foram abordadas pelos principais teóricos da arte contemporânea. Arthur Danto, em seu livro *Transfiguração do Lugar-Comum* toma uma pergunta como centro de sua discussão: o que diferencia os objetos de arte de meros objetos cotidianos? De saída o filósofo analítico rejeita a teoria institucional da arte⁷, segundo a qual um objeto passa a ser considerado arte quando “é aceito pelo arcabouço institucional do

6 Em entrevista concedida à autora Cildo comenta o trabalho *Fist of Light* (1991), de Chris Burden que foi exposto na Bienal do Whitney Museum em 1993. Ele consistia num trailer repleto de luzes fortíssimas que se acendiam apenas quando a porta (única abertura do trailer) se fechava: “Eis aí um exemplo clássico da dissidência da prática artística do século XX, pois é um trabalho que se funda na luz, portanto, em última análise, na imagem. Uma coisa que afeta diretamente a questão da imagem, da percepção e, ao mesmo tempo, uma coisa que você só poderia experimentar através da fé. Você sabia que ali onde você não estava vendo, acontecia tal coisa. Eu gosto muito desse trabalho porque ele lida exatamente com esse novo campo que os artistas de artes plásticas estão mapeando.”

7 George Dickie. *Art and Aesthetic: an institutional Analysis*. Nova York: Cornell University Press 1974

mundo da arte”. Para Danto, não há nada visível que possa diferenciar as duas coisas, mas o caráter ontológico delas é radicalmente diverso. Se a visão não pode dar conta dessa diferença, como, então é possível apreendê-la? Ele afirma:

“Hoje em dia, às vezes é necessário fazer um esforço especial para distinguir a arte de sua própria Filosofia. É quase como se a totalidade das obras de arte tivesse se condensado naquela parte delas mesmas que sempre foi o interesse dos filósofos, de modo que muito pouco, ou quase nada, restou para o prazer dos amantes da arte.”⁸

A arte se tornou mais filosófica, o que para Danto, dada sua declarada herança hegeliana, significa dizer que ela chegou a um estado de maior autoconsciência. O que a passagem acima transcrita revela é que esse movimento, para Danto, seria acompanhado de uma diminuição da fruição dos “amantes da arte”, que são, para o autor, aqueles atentos ao que haveria de propriamente estético (ou sensível) nos trabalhos. A idéia de uma maior autoconsciência revela-se quando os trabalhos começam a se referir à própria definição de arte. Os artistas passam a abordar em seus trabalhos os próprios limites da arte, de dentro dela. Muitas vezes são trabalhos mentais dirigidos a um público que conhece arte a ponto de perceber citações e apropriações irônicas. No caso de Cildo, muito embora a ironia esteja presente em muitos de seus trabalhos, não se pode separar a parte propriamente filosófica da obra de sua apreensão sensível.

Alguns trabalhos das vanguardas modernas já tratavam da problemática da representação. A idéia de que o objeto de arte representa algo do mundo real cai por terra com a crise que marca a origem da modernidade. No entanto, talvez seja com a *pop* que as fronteiras entre objetos de arte e objetos cotidianos realmente se apague. Pode-se dizer que, a partir da “espetacularização da sociedade”, termo cunhado por Guy Debord em 1967, em seu livro *A sociedade do espetáculo*⁹, o trânsito entre representação e realidade é levado ao extremo. O autor aponta para a seguinte relação:

8 Arthur Danto. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.102.

9 Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

“Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e a atividade social efetiva: esse desdobramento é também desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva.”¹⁰

Na contemporaneidade a distinção entre espetáculo (ou representação, se quisermos) e realidade social é problemática, para não dizer inexistente. Segundo Debord, o espetáculo, visão de mundo em que tudo aparece como imagem, tornou-se o modo de existência geral e postula as relações entre pessoas e coisas.

Chama a atenção o fato de o teórico usar o termo imagem e designar o campo da arte para formular um conceito fundamental de sua teoria. Examinando algumas passagens de seu livro *A sociedade do espetáculo* vemos que a definição de imagem ocupa muitas vezes o lugar central do termo mercadoria na teoria marxista. Segundo o autor “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre as pessoas, mediada por imagens”¹¹. O espetáculo não é produto dos avanços tecnológicos da difusão das imagens nem um certo privilégio da visão, ele “constitui o *modelo* atual da vida dominante na sociedade”¹². Impossível não escutar aqui os ecos da famosa frase com a qual Marx define o fetichismo: “uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”¹³. Para Debord, “a aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares esconde seu caráter de relação entre homens e entre classes”¹⁴. A espetacularização assume aqui o mesmo peso conceitual do termo fetichização: dá conta de apreender um modo de funcionamento da sociedade. Esse modo de funcionamento que passa pela mediação da imagem interdita a ação e remete à contemplação: não cabe questionar as formas de organização social, pois estas se apresentam como “autônomas” e, portanto, independentes da ação dos sujeitos. “Tudo que era

10 *Idem*, p. 15

11 *Idem*, p. 14

12 *Idem*, p. 14

13 Marx, *O Capital: crítica a economia política*. Vol.I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

14 Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 p. 20

vivido diretamente tornou-se representação”¹⁵, segundo o autor, o que faz com que a própria vida dos homens seja afirmada como simples aparência.

Mas, como acabamos de ver, a oposição entre realidade e representação, em Debord, apóia-se em grande medida na persistência da oposição essência e aparência. Por mais que o autor afirme que no plano concreto as duas coisas são indiscerníveis, parece-nos apropriado notar que essa distinção ainda é mantida na teoria. Acreditamos que pode ser útil introduzir um novo conceito que aprofunde a problemática da representação hoje. É necessário analisar qual é exatamente essa distância que se instaura entre o sujeito e a representação que ele vive como se fosse real (apesar de saber que é não é). Aqui um conceito que pode ser útil é o que Adorno chama de *phyness*¹⁶ que, tal como o define Vladimir Safatle, é um “termo que designa a posição de uma falsidade que se afirma ironicamente enquanto tal”¹⁷. Voltando uma vez mais aos trabalhos de Warhol, as imagens selecionadas pelo artista são, antes de serem Marilyn Monroe, Elvis Presley ou Mao Tse-tung, percebidas como imagens. O trabalho não se completaria se o público não as visse dessa forma. De certa maneira, eles são “conteúdos previamente ironizados”, para continuar usando o vocabulário do texto acima referido. A distância que se estabelece entre os sujeitos e uma imagem não está mais baseada numa falsa consciência, mas numa falsa consciência esclarecida que as vê com certa ironia. Ironia esta que não desmente aquela realidade vista como representação, e que, de certa maneira, possibilita que se viva a representação, justamente por se ter consciência disso. Assim, viver sob o signo da imagem não significaria tomar a representação como realidade inadvertidamente mas, antes, tomar a representação como representação e mesmo assim viver de acordo com ela.

Uma leitura de *Através* também deve levar em conta que a obra mostra elementos vistos como conteúdos sociais de interdição, o que nos remete ao campo propriamente social. Esse jogo do que se dá ver e o que se esconde proposto pelo artista, no qual a transparência parece operar como fator de ocultamento dos elementos no interior do trabalho, autoriza a retomada de uma das noções da sociologia, a de ideologia, já presente em trabalhos de Cildo como *Inserções em circuitos ideológicos* desde 1970. A lei, a interdição que cada um dos objetos simboliza, não obstante sua transparência, continua a funcionar. Se antes a ideologia era algo que dizia respeito a conteúdos ocultos por discursos ou práticas que se passavam

15 *Idem.* p.13.

16 Theodor Adorno, “Fernsehen als ideologie” In: *Gesammelte Schriften. Digitale Bibliothek Band: Apud Vladimir Safatle, “Sobre um riso que não reconcilia: ironia e certos modos de funcionamento da ideologia”*. Revista Margem Esquerda, N° 5, São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p.138.

17 *Idem.*

por verdadeiros, hoje a ideologia é entendida por um dos teóricos que mais se ocupam da questão, Slavoj Žižek, como “rede elusiva de pressupostos e atitudes implícitas que formam um momento irreduzível da reprodução de práticas ‘não ideológicas’ (econômicas, legais, políticas, sexuais)”¹⁸. Žižek afirma que o discurso que diz que, a partir de 1980, vive-se numa época pós-ideológica é, ele mesmo, ideológico – o que teria ficado claro após o ataque às Torres gêmeas em Nova York, marcando o fim de uma ingênua utopia liberal.

“Se escutamos aos economistas de hoje, eles pretendem fazer-nos crer que o que eles fazem é ciência, como se a ciência da economia não tivesse nada a ver com a política, mas apenas com o movimento dos mercados. Mas se analisamos isso de perto, há certas pressuposições políticas, porque a economia nunca é simplesmente pura economia. É disto que devemos convencer as pessoas: de que a ideologia funciona precisamente quando é *invisível*, quando alguém não está atento”¹⁹ [grifo meu].

A reflexão acerca dessa idéia de invisibilidade nos interessa. Não seria exatamente a ela que *Através* se dirige ao usar a transparência como constitutiva de processos de coerção? O efeito da transparência no trabalho revela algo dessa natureza: ela confunde o olhar e enfeitiça os sentidos. *Através* embaça a visão ao mesmo tempo em que seus materiais emanam clareza e limpidez.

É possível falar em centralidade da arte em um mundo em que as relações se dão por imagens? Como recuperar o potencial da crítica numa situação em que todos parecem manter uma distância irônica dos conteúdos com os quais se relacionam? Alguns teóricos a partir da segunda metade do século XX tentaram pensar o desdobramento ou superação da modernidade, deparando-se com essas questões. *Através* dirige-se ao mesmo problema ao dar voz ao discurso retórico da transparência, uma espécie de “nudez que não desmascara mais”, para usar a expressão de Peter Sloterdijk²⁰.

18 Slavoj Žižek (org). “O espectro da ideologia”. In: *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996. p. 20 e 21

19 Slavoj Žižek. Entrevista do autor à revista *La Voz del Interior*, em 14 de dezembro de 2004. Disponível em <<http://www.lacan.com/zizek-ideologia.html>> em 15 de dezembro de 2005.

20 Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*. Paris: Christian Bourgeois, 1987. p.30. Apud Vladimir Safatle, “Sobre um riso que não reconcilia: ironia e certos modos de funcionamento da ideologia”. Revista *Margem Esquerda*, N° 5, São Paulo: Boitempo Editorial, 2005, p.134.

Através |
1983-1989

Capítulo 2

Pós-modernidade: esboço de um campo

A essa altura já é tempo de esclarecer o que entendemos por pós-modernidade neste trabalho. Afinal, em que sentido é possível falar numa ruptura com a modernidade? Sabemos que a questão é uma das que mais mobiliza os debates intelectuais arregimentando adeptos em frentes de argumentações por vezes antagônicas. Foge a nosso objetivo adentrar os meandros de tal discussão. No entanto, não podemos nos furtar a apresentar uma definição do que entendemos por pós-modernidade a fim de que se evite a atribuição de sentidos indevidos, a nosso ver, em relação ao termo, visto que ele é uma das idéias-chave de nossa discussão.

Desde já é bom que se diga que no que tange a esse assunto adotamos *grosso modo* a mesma posição de Fredric Jameson em seus livros *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*¹ e *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*². Isso significa dizer que o termo pós-modernismo é aqui utilizado não para designar uma ruptura completa com o período anterior, mas um aprofundamento da lógica capitalista que nas últimas décadas atingiu uma nova etapa em seu desenvolvimento. Trata-se, sem dúvida, de uma ruptura, mas feita no interior da lógica do capital.

Sabe-se que Jameson recorre à teoria de Ernest Mandel para descrever o atual estágio do capitalismo, que teve início a partir de 1945³. A primeira etapa, para Mandel, se estenderia do século XVIII ao XIX e designaria aquilo que se conhece como colonialismo (capitalismo de mercado), a segunda, século XX até 1945, foi o imperialismo (capitalismo monopolista) e a terceira, que se estende até os dias de hoje, podemos chamar de globalização ou capitalismo multinacional. Ernest Mandel, em seu livro *O capitalismo tardio*⁴, dedica-se a examinar esta nova sociedade construída no terceiro momento da evolução do capital. Para ele, esta seria a fase mais avançada do capitalismo em que o sistema consegue se impor de modo quase absoluto, uma espécie de “apoteose do capital” em que a forma mercadoria se expande, a

1 Fredric Jameson. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997

2 Fredric Jameson. *A cultura do dinheiro: Ensaios sobre a globalização*. São Paulo: Editora Vozes, 2001.

3 Em um debate realizado em São Paulo em 1996, com a presença de intelectuais brasileiros e Fredric Jameson, Paulo Arantes fez uma observação em relação à apropriação da periodização de Mandel por Jameson. Segundo Arantes, Mandel afirma que o capitalismo tardio teria início na época do pós-guerra, sendo sucedido pela política do Bem-Estar Social e que, para Jameson, é justamente com o fim dessa política que começa o capitalismo tardio. Ver Fernando de Barros e Silva: “A viabilidade atual do marxismo”, Folha de S. Paulo, Caderno Mais!, 23/06/1996.

4 Ernest Mandel. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

ponto de não ser possível encontrar rincões em que ela ainda não tenha penetrado. Jameson parte desse diagnóstico de Mandel sobre a última fase do capitalismo e dedica-se a verificar as suas mudanças para além da esfera econômica.

Procuraremos, a seguir, enumerar as características desse mais recente estágio do capital baseando-nos nos escritos de Jameson, cujo foco central é uma descrição do processo que busca enxergar a sua coesão ao mesmo tempo em que se posiciona criticamente em relação a ele. Também examinaremos uma série de reflexões de outros teóricos que se debruçaram sobre a questão recentemente. Sabemos que ao fazer essa espécie de seleção incorremos nos perigos de assumir tacitamente idéias de teóricos que não estão, em absoluto, no mesmo campo teórico de Jameson, mas acreditamos que as observações pontuais sobre tais reflexões podem elucidar algumas facetas da pós-modernidade.

Segundo Jameson, a globalização está vinculada, por um lado, ao surgimento das **novas tecnologias**. Essas modificaram substancialmente as redes de comunicação e colocaram para o mundo o paradigma da informatização. Quando, no entanto, a globalização é tomada apenas segundo esse primeiro aspecto, ou seja, o da transmissão de dados, da aceleração na circulação de informação e emergência de novas redes, deixa-se de entender que o que hoje é aceito como informação foi modificado pela revolução tecnológica recente.

Em seu livro *A condição pós-moderna*⁵, de 1979, Lyotard se debruça sobre essa questão. Concentrando-se na reflexão sobre o saber nas sociedades informatizadas, ele aponta uma mudança na própria natureza do saber que passa a ter que ser traduzido em quantidade de informação, ele não pode funcionar, se tornar operacional, de outra forma; é nessa possibilidade de conversão que reside sua legitimação. “Com a hegemonia da informática impõe-se uma certa lógica e, por conseguinte, um conjunto de prescrições que versam sobre enunciados aceitos como ‘de saber’.”⁶, afirma o autor. É isso que faz com que o saber assuma a configuração de um produto e que, com isso, tenda a se tornar a principal força de produção, peça-chave na competição mundial pelo poder. Um tipo de saber, é claro, dentro dos parâmetros da razão instrumental, refratário a críticas e que não se dirige a si mesmo, ele apenas impulsiona a corrida tecnológica tendo como fim último o aumento da produtividade. Diz Lyotard:

“Pode-se então esperar uma explosiva exteriorização do saber em relação ao sujeito que sabe, em qualquer ponto que este se encontre no processo de conhecimento. O antigo princípio

5 Jean-François Lyotard, *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

6 *Idem*, p. 4.

segundo o qual a aquisição de saber é indissociável da formação do espírito, e mesmo da pessoa, cai e cairá cada vez mais em desuso. Esta relação entre fornecedores e usuários do conhecimento tende e tenderá a assumir a forma que os produtores e consumidores de mercadorias têm com essas últimas, ou seja, a forma valor”⁷.

No que se refere à **economia**, a característica principal desse estágio é a globalização do mercado, ou seja, a ausência de fronteiras para o livre-comércio. A relação íntima entre a unificação de mercados e o avanço tecnológico é evidente: é esse último que permite hoje um ágil deslocamento do capital para além das fronteiras nacionais e que intensifica a virtualização do dinheiro. As conseqüências dessa nova forma de organização dos fluxos financeiros são conhecidas: o endividamento crescente de regiões do mundo (dívidas externas impossíveis de serem pagas) e sua dependência cada vez maior em relação ao capital externo. A participação dos atores nessa economia global é demarcada. Para Jameson, o surgimento das empresas multinacionais nos anos 1970 – espécie de embrião das corporações transnacionais de hoje – foram o primeiro sintoma de uma nova divisão do trabalho em escala global, pois há países que servem de sedes para fábricas, com mão-de-obra barata, baixa fiscalização e baixa tributação enquanto outros produzem tecnologia de ponta.

As indagações acerca das transformações na esfera **política** conduzem-nos à inevitável questão dos Estados-nação. Para Jameson a conclusão de que esse tipo de organização de poder estaria enfraquecido é ingênua. Ele insiste na tese da supremacia norte-americana:

“Talvez tenhamos agora um terceiro estágio, no qual os Estados Unidos adotam o que Samuel Huntington definiu como estratégia tripartite: armas nucleares apenas para os Estados Unidos, direitos humanos e democracia à americana e (menos obviamente) limites à imigração e ao fluxo livre da força de trabalho. Pode-se acrescentar aqui uma quarta e crucial política: a propagação do mercado livre por todo o globo”⁸.

Trataria-se, como vemos, de uma forma tardia de Imperialismo norte-americano. Para defender sua posição o autor afirma que não há conflito entre interesses do Estado e as corporações transnacionais. Para ele, há uma cumplicidade entre os dois termos; o que pode

7 *Idem*, p. 4-5.

8 Fredric Jameson, “Globalização e estratégia política”. In *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Editora vozes, 2001. p.19.

ser notado pelo modo como o Estado facilita e incentiva as operações das corporações.

Valeria a pena, no entanto, considerarmos brevemente a posição de Michael Hardt e Antonio Negri, autores de *Império*. Para eles estaria em curso um enfraquecimento do poder dos Estados-nação e o surgimento de estruturas supranacionais de poder:

“Os fatores primários de produção e troca – dinheiro, tecnologia, pessoas e bens – comportam-se cada vez mais à vontade num mundo acima das fronteiras nacionais; com isso, é cada vez menor o poder que tem o Estado-nação de regular esse fluxos e impor sua autoridade sobre a economia”⁹.

Assistimos à emergência de uma nova forma de poder supremo que governa o mundo: o Império, definido sucintamente como forma política do mercado global. No Império, não há um centro territorial de poder, não há fronteiras ou barreiras fixas, o poder encontra-se descentralizado e desterritorializado, uma de suas características principais é justamente sua extensão global. Para os autores, não se trata de afirmar o desaparecimento dos Estados-nação, mas sim de revelar a crise da soberania nacional, ao mesmo tempo em que se observa o surgimento de uma rede organizações majoritariamente supranacionais que ocupa seu lugar. O objeto de governo do Império é a vida social como um todo, o que nos remete à noção de biopoder descrita originalmente por Michel Foucault. Em substituição ao poder disciplinador que outrora formava a subjetividade, surgem novos mecanismos de controle que atuam diretamente sobre os corpos, prescindindo das mediações institucionais.

A questão da soberania nacional atinge o estudo das artes principalmente no que diz respeito ao nacionalismo, ou a formas de expressão locais. Ainda é possível falar em uma peculiaridade da arte brasileira? Como fica a produção artística em países como o Brasil, que foram sistematicamente desconsiderados pela historiografia mundial e que, repentinamente, passaram a fazer parte do mercado internacional com o início do processo de globalização? Como se deu esse processo? Não pretendemos dar uma resposta teórica, a nosso ver precipitada, neste ponto da análise. Porém, trata-se de um tópico que será retomado adiante em momentos em que, por exemplo, discutimos a inserção de Cildo Meireles no que se convencionou chamar de arte conceitual. A própria leitura dos trabalhos do artista é fundamental para essa discussão ao indicar o quanto sua produção diz respeito a um contexto local e o quanto se liga a fenômenos mais gerais, que escapam dos contornos históricos brasileiros ou latino-americanos.

Tomamos emprestado a Habermas uma outra idéia que, a nosso ver, define bem um problema central de **idéias filosóficas** elaboradas na pós-modernidade: trata-se da noção de

“déficit normativo”. Em *O discurso filosófico da modernidade*¹⁰, Habermas situa o ponto de inflexão da modernidade em Nietzsche, o primeiro pensador a realizar a crítica radical da razão, utilizando seu outro: o mito. A proposta nietzscheana é a de retornar às idéias mitológicas (Dionísio), em contraposição à abstração das idéias racionais. Dionísio é identificado como coletividade, loucura, êxtase e finalmente “esquecimento de si”, o exato oposto do conceito de subjetividade que definira até então a modernidade.

Para retomarmos a tradição filosófica da modernidade é importante lembrar que para Hegel ela caracterizava-se, sobretudo, pela subjetividade, isto é, o individualismo, o direito à crítica e a autonomia da ação. Descartes havia elaborado em sua filosofia a supremacia do sujeito para o conhecimento e Kant radicaliza este movimento propondo uma crítica da própria razão fundada no sujeito, por ele mesmo. Com a introdução do mito dionisíaco, a racionalidade centrada no sujeito é destronada dando origem a um outro tipo de pensamento.

Porém, para Habermas, o projeto de Nietzsche tem problemas. Para acabar com a ilusão da fé na verdade, Nietzsche lança mão do conceito de vontade de poder, que antes estaria encoberto. Contudo, para sustentá-lo, também é necessário afirmá-lo como filosofia e, portanto, como alguma forma de racionalidade. Com isso, Nietzsche acaba resvalando numa contradição performativa: critica a razão usando os elementos da própria razão e tenta superar os paradigmas criando um novo. Trata-se do exercício de uma crítica da ideologia que ataca seus próprios fundamentos.

O “déficit normativo” da filosofia nietzscheana surgiria daí. Ao identificar a vontade de poder que está presente em todas as ações e representações humanas, o filósofo acaba com a possibilidade de criar um fundamento que oriente a ação. A perda da noção de emancipação é consequência disso. Não existe mais um critério de legitimação, não se reconhecem mais as faculdades de valoração, ou, nas palavras de Habermas: “Os desvelamentos feitos na teoria do poder enredam-se, assim, no dilema de uma crítica auto-referencial da razão que se tornou total”¹¹.

Segundo Habermas, Nietzsche vai dar origem a duas correntes do pensamento contemporâneo. Por um lado, da tradição do cientista cético que desmascara a razão e insere o conceito de vontade de poder, surgem Foucault e Bataille. A tradição do crítico que persegue as origens da filosofia do sujeito até os primórdios da filosofia pré-socrática desembocaria exemplarmente em Heidegger e Derrida.

10 Jürgen Habermas, *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

11 Idem, p.140.

Para Habermas, toda esta tradição filosófica pós-nietzscheana, da crítica radical à razão, cai em contradições performativas e padece de um “déficit normativo”. Ou seja, está implícita a impossibilidade de se retirar dela normas ou valorações. Na parte 3 desse capítulo nos dedicaremos propriamente a refletir sobre as implicações de algumas linhas mestras dessas filosofias no campo da crítica de arte. Mas podemos adiantar que a pós-modernidade é marcada, no âmbito da filosofia, pela crítica radical à razão; isso traz para a crítica de arte uma série de indagações sobre a pertinência e a possibilidade de realização de julgamentos estéticos históricos e universais.

Seria preciso, ainda, nesse contexto, trazer à tona as colocações de Jameson sobre a posição de Habermas em relação à pós-modernidade. Para ele, Habermas estaria situado entre aqueles que reconhecem a ruptura do período atual com o modernismo, aceitando o uso do termo “pós-moderno”, embora o enxergue como “pouco mais do que a forma do autenticamente moderno em nossos dias e uma mera intensificação dialética ao velho impulso modernista de inovação”¹².

Poderíamos dizer, sob o risco de simplificar um pouco o debate, que Jameson acredita que Habermas não se mantém na posição que ele considera apropriada para perceber o pós-modernismo “uma alteração cada vez mais rápida entre os dois [modernismo e pós-modernismo] pelo menos pode impedir que a postura celebratória ou o gesto fulminante moralizador acabem se consolidando em seus devidos lugares”¹³. A postura de Habermas poderia ser situada, segundo Jameson, mais próxima à da moralização, uma vez que ele condenaria o pós-modernismo por uma postura política reacionária. “Para Habermas, no entanto, o vício central do pós-modernismo é sua função política reacionária, como expressa na tentativa generalizada de se desacreditar o impulso modernista que ele associa ao Iluminismo burguês e ao seu espírito ainda universalizante e utópico”, diz o autor.

É justamente na ruptura de Habermas com Adorno e Horkheimer – que viam a razão iluminista atrelada a um projeto de dominação – que Jameson expõe sua divergência. Tal postura levaria Habermas, segundo Jameson, a acreditar no que ele chama de “promessa do liberalismo”, expressa pela ideologia burguesa, mesmo após o fracasso da realização delas na história. Para levarmos a cabo essa discussão, no entanto, teríamos que nos deter sobre a seguinte questão: Adorno e Horkheimer podem ser acusados de “déficit normativo”? Para Habermas sim e ele argumenta a favor disso em seu livro *O discurso filosófico da modernidade*,

12 Fredric Jameson. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997. p.84.

13 Idem, p.90.

já mencionado. Para Jameson, parece-nos que não, como se revela em seu *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da Dialética*¹⁴. Mas tal discussão nos afastaria do assunto central deste capítulo. Resta-nos dizer que não nos parece contraditório utilizar, ainda que parcialmente, esse o conceito de “déficit normativo” habermasiano e, ao mesmo tempo, concordar com Jameson sobre a centralidade do diagnóstico de Adorno e Horkheimer.

Mas o ponto central da nossa reflexão em relação à pós-modernidade ainda não foi abordado. Ele pode ser desenvolvido a partir da constatação não só da permanência, mas de uma verdadeira exacerbação, na atualidade, dos mecanismos da **indústria cultural**, descritos por Adorno e Horkheimer, na atualidade. Publicado como um capítulo no livro *Dialética do Esclarecimento*¹⁵, de 1947, o texto “Indústria Cultural: O esclarecimento como mitificação das massas” parte de um diagnóstico das produções artísticas no chamado capitalismo tardio. Nesse capítulo os autores denunciam o nivelamento a que estão sujeitas tais produções que, apesar de propugnarem o discurso da diversidade, reproduzem a padronização. A organização fabril e a concentração econômica e tecnológica são os elementos que proporcionam a transformação da quantidade em qualidade, tal como em qualquer outra esfera da produção. O “ar de semelhança” entre as diversas manifestações artísticas tem sua razão. Vem do fato de elas serem indústrias, não se apresentarem mais como arte e tornarem-se negócio. Para Adorno e Horkheimer as produções obedecem à lógica da racionalidade técnica que hoje é a própria racionalidade de dominação. Ou seja, a técnica que levou à produção em série e à padronização cumpre uma função maior, a saber, a de manter o “todo coeso” na medida em que reproduz a ideologia dominante.

“A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros. A cultura industrializada faz algo a mais. Ela exercita o indivíduo no preenchimento da condição sob a qual ele está autorizado a levar essa vida inexorável. O indivíduo deve aproveitar seu fastio universal como uma força instintiva para se abandonar ao poder coletivo de que está enfastiado. Ao serem

14 Fredric Jameson. *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da Dialética*. São Paulo: fundação editora da UNESP; Boitempo editorial, 1997.

15 Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. “Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.

reproduzidas, a situações desesperadas que estão sempre a desgastar os espectadores em seu dia-dia tornam-se, não se sabe como, a promessa de que é possível continuar a viver.”¹⁶

O termo “indústria cultural” designa assim a integração de consumidores passivos. É como se a indústria engendrasse e impusesse previamente os desejos e anseios do público, que teria apenas a “escolha” de ratificá-los. Há toda uma indústria por trás das produções artísticas que, tornando-se cada vez mais complexa e ramificada, impõe modelos culturais apoiando-se numa suposta demanda, demanda essa que ela mesma cria por meio da padronização do gosto difundida nos meios de comunicação de massa e de difusão cultural. É como se os próprios produtos determinassem seu consumo na medida em que carregam uma propaganda de si mesmos.

Tem-se, assim, na análise do estado geral da produção e recepção dos produtos culturais, mais do que um exemplo da lógica da mercadoria aplicada ao que se tinha como obra de arte, tem-se um instrumento que não pode ser subestimado devido à sua dimensão na formação da consciência dos indivíduos.

“Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defralda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar. o que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer o que se busca é assistir e estar informado o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor ”¹⁷.

Ao mesmo tempo em que marca a diferença entre a sociedade observada pelos filósofos alemães em 1947 e a de hoje, notando que o capitalismo tardio modificou-se nesse intervalo histórico, Jameson parece levar ao extremo tais constatações. Para ele:

“A expressão *capitalismo tardio* traz embutida também a outra metade, a cultural, de

16 *Idem*, p 143.

17 *Idem* p 148.

meu título [*Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*]; essa expressão é não só uma tradução quase literal da outra expressão, *pós-modernismo*, mas também seu índice temporal parece já chamar a atenção para mudanças nas esferas do cotidiano e da cultura. Dizer que meus dois termos, o *cultural* e o *econômico*, se fundem desse modo um no outro e significam a mesma coisa, eclipsando a distinção entre base e superestrutura, o que para muitos sempre pareceu em si mesmo uma característica significativa do pós-moderno, é o mesmo que sugerir que a base, no terceiro estágio do capitalismo, gera sua superestrutura através de um novo tipo de dinâmica.”¹⁸

Se, para Adorno e Horkheimer, “comparados a esses [setores da indústria de aço, petróleo, eletricidade e química], os monopólios culturais são fracos e dependentes”¹⁹, em Jameson a cultura já não se distingue dessas outras indústrias tendo um papel tão importante quanto essas (senão ainda mais estratégico) na manutenção social, passando a ser parte da estrutura de poder mundial. Não apenas a esfera da cultura foi colonizada pela lógica do capital, mas agora ela cumpre um papel fundamental na expansão de seus domínios e na garantia de sua reprodução. As mercadorias culturais fazem mais do que incentivar o consumo, abrindo uma frente de negócios que ainda permanecia um tanto alheia à lógica econômica, elas retro-alimentam todo o sistema de consumo. Assim, o diagnóstico de Guy Debord, segundo o qual a cultura torna-se a mercadoria-vedete da sociedade espetacular parece cumprido²⁰.

Otília Arantes, ao observar a nova posição da cultura na sociedade atual também aponta para esse amálgama até então inédito entre cultura e mercado. Não que as obras de arte modernas não fossem também mercadorias, mas segundo ela há uma “inédita centralidade da cultura na reprodução do mundo capitalista”²¹. No mesmo texto, a autora ressalta a utilização crescente de modelos culturais no funcionamento de grandes empresas (estratégias de marketing cultural, apoios a iniciativas “artísticas”, enaltecimento da criatividade, entre outros) como uma situação paradoxal que leva à desconstrução da cultura enquanto espaço crítico.

18 Fredric Jameson. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997. p.25.

19 Adorno e Horkheimer. “Indústria Cultural: O esclarecimento como mistificação das massas”. In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985. p.115.

20 “A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular”. Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 126.

21 Otília Arantes. “A ‘virada cultural’ do sistema das artes”. Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/251.rtf>> p. 2.

“A cultura e a economia parecem estar correndo uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é econômica e a velha centralidade da economia tornou-se cultural, sendo o capitalismo uma forma cultural entre outras rivais. O que venho tentando mostrar é que hoje em dia a cultura não é o *outro* ou mesmo a contrapartida, o instrumento neutro de práticas mercadológicas, mas ela é hoje parte decisiva do mundo dos negócios e o é como grande negócio”²²

O caminho dessa dissertação, então, é a investigação as possibilidades do exercício da crítica de arte, que se dedica à análise de obras, dentro desse contexto. O lugar ocupado pela arte realmente não permite mais nenhuma reflexão acerca desse objeto? Ou ainda existem trabalhos capazes de enfrentar essa situação? São essas questões que procuraremos responder à luz do contato com o trabalho de Cildo Meireles no capítulo 4 dessa dissertação.

22 Otilia Arantes. “A ‘virada cultural’ do sistema das artes”. Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/251.rtf>> p.16.

Capítulo 3

A esfera da crítica de arte

Gostaríamos de nos centrar, nesse ponto da análise, nas mudanças na esfera da crítica de arte, ou, mais precisamente, em alguns de seus pressupostos teóricos que foram colocados em xeque a partir dos anos 1970. Trata-se de um período em que muitos críticos de arte passam a rever a leitura da arte moderna feita até então e buscam novos parâmetros para analisar as obras. Em grande medida, podemos dizer que eles foram movidos por um impulso de entender a produção contemporânea que já não podia ser alcançada com os antigos pressupostos. Não nos deteremos nas ponderações de autores particulares, pois cada um deles tem um percurso próprio, denso e complexo, mas gostaríamos de traçar uma visão panorâmica mais geral das mudanças desse período para poder situar, por fim, os pressupostos teóricos que norteiam essa dissertação.

O primeiro aspecto que vamos abordar é o questionamento da pretensão universalista da crítica. Muitos teóricos, a partir de 1970, apontam que, ao enunciar-se como portadora de uma verdade universal, a crítica da arte moderna empreenderia um esforço de neutralidade e supressão do “eu”, que vem da necessidade do julgamento ser universal e nunca referido a alguém. Assim, ela não assumiria que o crítico fala, sempre e obrigatoriamente, de uma perspectiva, de um determinado ponto de vista, tendo, equivocadamente, presumido sujeitos absolutamente neutros. Nas artes plásticas, a crítica modernista foi acusada de privilegiar o ponto de vista norte-americano e, portanto, ser comprometida com a fundação de uma História da Arte nos Estados Unidos, fato que tem implicações diversas no que tange à própria teoria (que se articulava desde o início com o objetivo de questionar uma hegemonia européia das artes) e até mercadológicas evidentes.

Não é preciso fazer muito esforço para perceber que aqui os ecos do multiculturalismo ressoam, encontrando terreno fértil. O multiculturalismo tornou-se, da década de 1970 para cá, uma espécie de discurso politicamente correto quase inescapável: qualquer crítica a ele é descartada por ser entendida como o ressurgimento de uma visão de fundo positivista que pregaria que as culturas não-centrais estariam num nível de desenvolvimento inferior, que as reivindicações de grupos específicos (como as mulheres, os homossexuais, entre outros) não seriam legítimas. O muticulturalismo acredita ser o único discurso capaz de respeitar a diversidade cultural e rejeitar todo preconceito ou hierarquias sociais: os que se mostram resistentes ao

multiculturalismo são rapidamente classificados como autoritários e preconceituosos. Para o exercício da crítica de arte, a ascensão do discurso multiculturalista representou uma grande ruptura, pois dentro dele não é possível falar em contradição, só diferença, não é possível emitir julgamentos definitivos, apenas parciais. As várias óticas devem ser consideradas em pé de igualdade: afirmações ou construções teóricas só podem ser julgadas *em relação* ao ponto de vista cultural de determinada produção.

Mas em que medida a crítica, ao abrir mão de uma visão universalista e partir de um ponto de vista particular, fato celebrado com certo alívio por alguns pensadores do multiculturalismo, não acaba se tornando uma espécie de prosa inspirada que desconsidera as especificidades do campo das artes? O que faz uma crítica que não pode mais colocar seus objetos em relação uns com outros, mas apenas centrar-se na singularidade de um trabalho, como se ele estivesse sempre inaugurando algo absolutamente novo?

Nossa segunda observação refere-se ao caráter historicista que estaria presente, segundo alguns, na metodologia da crítica modernista. De acordo com a visão historicista, o passado necessariamente gera o presente sob determinados moldes e, com isso, estaria posto o mito da história objetiva na qual só há um desenvolvimento possível para uma certa ação.

As categorias consideradas universais por boa parte da crítica da arte moderna, tais como as *masterpieces*, a pintura, a escultura (ou mesmo a própria trajetória de um artista) a partir das quais seria possível traçar uma história, são consideradas, de certa maneira, como pré-críticas. Vejamos o que uma autora que teve sua formação na crítica de arte moderna e depois rompeu com ela, Rosalind Krauss, diz sobre isso:

“Com o trabalho do pós-estruturalismo, essas formas eternas, trans-históricas, que tinham sido vistas como categorias indestrutíveis em que o desenvolvimento estético teve lugar são, elas mesmas, abertas à análise e localização histórica”¹

No mesmo texto, a autora retoma uma afirmação do crítico norte-americano Clement Greenberg segundo a qual a arte moderna se desenvolveu a partir do passado sem nenhuma lacuna ou ruptura e, aonde quer que termine, nunca vai parar de ser inteligível em termos de

1 “Within the work of poststructuralism, those timeless, transhistorical forms, which had been seen as the indestructible categories wherein aesthetic development took place, were themselves opened to historical analysis and placement” Rosalind Krauss. *The originality of the Avant-garde and other modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.p. 2.

continuidade da arte². Krauss vê aí uma espécie de camisa-de-força prescritiva que faz com que os críticos vejam nas obras de arte algo já imposto de antemão com a adoção de determinado modelo teórico. Essa seria uma prova de que os escritos de Greenberg, a que a autora recorre para avaliar a crítica modernista à qual se contrapõe, privilegiam uma visão sistêmica fora da arte e não estão realmente abertos às obras. Krauss parece querer dizer que há aqui uma inversão: não é a própria obra de arte que ocupa posição central, mas um método ou sistema dentro do qual aos trabalhos de arte restaria a função de meros exemplos que servem para comprovar uma teoria dada *a priori*.

O fato de a crítica de arte ter um papel tão destacado na arte moderna geraria, para alguns teóricos, uma perigosa inversão: ao invés dela tentar acompanhar a arte de seu tempo ela passa a ditar como deve ser a arte do futuro. Isso coloca em xeque a autonomia da arte, a figura do artista como central (colocando a do crítico no lugar), a prioridade do concreto, do contato com as obras, enfim. Argumenta-se que esta concepção histórica é teleológica, inevitavelmente.

No entanto, talvez não seja necessário pagar um preço tão alto como a recusa da lógica histórica, como fazem alguns autores hoje, para evitar a crítica como prescrição. De fato, isso ocorre cada vez que se fixam critérios de julgamentos tais como: a afirmação da planaridade na pintura é pré-requisito para a qualidade de um trabalho. Inevitavelmente, no momento em que enunciamos um critério, ele se engessa e pára de ser histórico. Afinal, o que caracteriza a história é justamente um fluxo constante em que se desenvolvem acontecimentos. Não nos parece preciso, nem desejável, que se abra mão da possibilidade de se fazer conexões históricas, de se traçar uma história de categorias artísticas que percorrem largos períodos da arte para que se evite a imposição de uma finalidade absoluta. Isso decorre da incompreensão de fundo sobre a relação que a arte mantém com a sociedade, assunto a que voltaremos logo mais quando abordarmos a noção de forma que adotamos nessa dissertação. Ao invés de comemorar apressadamente a falsa liberdade de uma arte pós-histórica, é preciso considerar que a história não é dotada de um desenvolvimento absolutamente linear e apreensível segundo o qual não é mais necessário aguardar o dia de amanhã para saber o que acontecerá.

2 “The historical logic of this renewal was that essays like ‘Collage’ or ‘American - Type Painting’ strove to discover, while always insisting as part of that logic that modernist art develops out of the past without gasp or break, and wherever it ends up it will never stop being intelligible in terms of continuity of art”. Rosalind Krauss. *The originality of the Avant-garde and other modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986. p.1.

Dentre os autores que falam em uma arte pós-histórica está Arthur Danto. Em *Após o fim da arte*³, Danto diz que vivemos numa época em que a arte chegou ao fim, muito embora isso não queira dizer que obras de arte não sejam mais produzidas, mas que suas qualidades modificaram-se de tal modo (visto que podem até ser indiscerníveis de objetos do cotidiano) que usar a palavra arte para designá-las talvez não seja mais possível. Esta teoria de raiz hegeliana coloca a arte como um estágio a ser superado historicamente através de um percurso de autocompreensão. Danto afirma que nos últimos tempos a arte tornou-se cada vez mais dependente da teoria, que os objetos de arte tendem a desaparecer enquanto a sua teorização tende ao infinito. Segundo Hegel, a culminação desta busca do espírito que passa pelo estágio da arte é a filosofia. E Danto parece acreditar que a arte tenha se tornado auto-consciente, filosófica, convertendo-se em objeto de sua própria consciência teórica. Como já afirmamos anteriormente, o fim da arte para Danto não aconteceu com o romantismo, como supôs Hegel, e sim nos anos 1960 com a *pop art*. Ela marcaria a entrada num era pós-histórica⁴ em que a indiferença entre arte e não arte instala-se e que as categorias se confundem e estilos aparecem simultaneamente. Acreditamos que o melhor que podemos fazer no que diz respeito a confrontar a idéia de uma era pós-histórica é nos atermos a uma produção, a de Cildo Meireles. Em que medida seus trabalhos são objetos de análise que não podem ser vistos historicamente? Embora a referência ao trabalho de um artista não possa fazer frente a uma teoria como a de Danto, esperamos, e esse é um assunto abordado na conclusão dessa dissertação, que alguns aspectos da produção de Meireles possam ser vistos numa posição estratégica em relação às transformações ocorridas na pós-modernidade, guardando com elas um vínculo estreito.

Há ainda um último ponto que gostaríamos de tratar, colocado mais explicitamente por Yve-Alain Bois em seu prefácio do livro *Painting as model*, quando este se refere ao legado de Greenberg, que nos permitirá aprofundar nossa posição em relação a algumas das questões debatidas até aqui e esclarecer alguns pressupostos desse trabalho.

“Forma, para Greenberg, havia se tornado um ingrediente autônomo e significado um vírus que podia ser dispensado. As oposições conteúdo/forma e forma/matéria que governaram a

3 Arthur Danto. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo : Odysseus: Edusp, 2006.

4 Danto diferencia a era pós-histórica da pós-modernidade. Os trabalhos pós-modernos, que podem ser classificados assim por terem características comuns, fazem parte da era pós-histórica, mas esta também compreende trabalhos usualmente classificados como modernos: no limite, não há exclusões.

estética idealista e dualista do Ocidente começando com Platão e Aristóteles – e que a arte moderna como um todo havia procurado aniquilar – estavam reconsolidadas por essa especial marca do formalismo”⁵.

Acusação recorrente à crítica da arte moderna, aqui novamente referida à Greenberg, seria exatamente a de que ela traça uma separação entre o conteúdo e a forma, em detrimento do primeiro. Trata-se de uma afirmação controversa: afinal, em que medida a análise de conteúdo propriamente (iconografia, referências a símbolos, formas identificáveis, ou qualquer outro índice que remeta a um conteúdo localizável quer seja na história ou na biografia do artista) é cabível em determinadas obras, como os quadros do expressionismo norte-americano? Não seria o abandono dessas idéias uma exigência dos trabalhos e não da crítica?

De qualquer maneira, não desejamos responder aqui a essas perguntas, o que nos desviaria do nosso objetivo principal, gostaríamos apenas de adentrar na polêmica levantada por Bois, aprofundando-a. Para Bois, a distinção entre forma e conteúdo localizada em parte da crítica modernista, em especial em Greenberg, mostra-se falsa. Diz ele:

“Não se podem separar forma e conteúdo, pois essa é uma separação equivocada, inexistente. A forma sempre carrega um significado, e o significado mais profundo, ou mais importante, está sempre no nível da forma, não no nível do referente ou do conteúdo iconológico”⁶.

Seguiremos o mesmo caminho apontado por Bois no que diz respeito a considerar um equívoco adotar uma separação entre a forma e o conteúdo para analisar um trabalho de arte. No entanto, tomaremos emprestada nessa dissertação uma noção de forma que não foi pensada propriamente para se referir a obras de artes plásticas, trata-se da noção que aparece nos escritos do crítico literário Antonio Candido e que é retomada por Roberto Schwarz.

Antonio Candido, em *Dialética da Malandragem*⁷, ensaio que trata do romance *Memórias*

5 “Form, for Greenberg, had become an autonomous ingredient, and meaning a virus that could be dispensed with. The content/form and form/matter oppositions that have governed the idealist and dualistic aesthetic of the West beginning with Plato and Aristotle - and that modern art as a whole had sought to annihilate - were reconsolidated by his especial brand of formalism. Yve-Alain Bois, *Paiting as model*. Cambridge: The MIT Press, 1991. p. xix

6 “Ideologias da forma, entrevista com Yve-Alain Bois”. *Revista Novos Estudos Cebrap* n° 76, novembro de 2006.p.244.

7 Antonio Candido “Dialética da malandragem” In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

de um sargento de milícias⁸, de Manuel Antonio de Almeida, emprega o que chama de “redução estrutural” em sua análise. A redução estrutural é definida como “processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, um componente de uma estrutura literária, permitindo que essa seja estudada em si mesma, como algo autônomo”⁹.

Trata-se, em primeira instância, de definir como se articulam os termos “mundo real” no qual cabem análises políticas, econômicas e sociais e a “narrativa ficcional”, criada por um escritor. Recusando-se a tomar *Memórias de um sargento de milícias* como um romance documentário *strictu sensu*, o que suporia uma relação de espelhamento entre os termos “real” e “ficcional”, Candido passa a investigar a estrutura do romance. Para ele, se colocado na chave interpretativa dos romances documentários, o romance em questão deveria ser avaliado como sendo uma reprodução fiel da sociedade em que sua ação se desenvolve, o que não seria adequado. A inadequação deve-se ao romance não pretender abarcar a totalidade social em sua representação. Ele é restrito às áreas centrais da cidade do Rio de Janeiro, com breves e esporádicas incursões ao subúrbio. Também socialmente o romance se foca na pequena burguesia da cidade não abarcando nem a situação dos escravos nem das classes dirigentes. Diz Candido:

“Na verdade o que interessa à análise literária é saber, neste caso, qual a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra – isto é, um fenômeno que se poderia chamar de formalização ou redução estrutural dos dados externos.”¹⁰

A análise de componentes formais da obra leva Candido a descobrir uma dialética da ordem e da desordem como princípio estrutural no plano do livro e que pode ser vista como formalização estética de uma situação social da época. A descoberta desse “jogo dialético da ordem e da desordem”, presente no romance, funciona como correlativo do que acontecia na sociedade brasileira daquela época enfocando um grupo social específico: os homens livres.

Roberto Schwarz retorna a esse ensaio de Candido em seu texto “Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem”¹¹ no qual empenha-se em caracterizar

8 Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: melhoramentos, 1961

9 *Idem*, p. 9.

10 *Idem*, p. 32.

11 Roberto Schwarz. “Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

pormenorizadamente os pressupostos metodológicos que estariam por trás da análise de Candido. O método de Candido, segundo Schwarz, visa apreender a forma estética de uma obra, forma entendida aqui como estrutura comum à arte e à sociedade. Talvez seja necessário, mais uma vez, esclarecer que essa passagem da arte para a sociedade, da ficção à realidade, como falamos anteriormente, não é um mero espelhamento, não se baseia na fidelidade a um determinado contexto histórico. Antes, refere-se à capacidade de uma obra de arte sedimentar em sua forma conteúdos sociais que estruturam a sociedade e que muitas vezes não puderam ser ainda claramente identificados e problematizados fora do âmbito da arte. Forma e conteúdo são, desse modo, inseparáveis. Para Schwarz, “Assim, a junção de romance e sociedade se faz através da forma. Esta entendida como um princípio mediador que organiza em profundidade os dados da ficção e do real, sendo parte dos dois planos”¹². Evidentemente, se a forma está presente na obra é porque foi de alguma maneira intuída e objetivada pelo artista, mesmo que ele não se dê conta da formação dela no processo social. Como afirma Schwarz, “a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada e registra de algum modo o processo social a que deve sua existência”¹³.

O método dialético a que Schwarz se refere seria capaz de levar ao encontro da forma estética de determinada obra. Seria necessário um primeiro momento de imersão no trabalho para que se possa compreender como ele se estrutura. Nesse ponto, as análises de Candido e Schwarz não nos auxiliam muito uma vez que se reportam a obras literárias. Seria preciso trazer a questão para o campo das artes visuais. O que deve ser observado em um trabalho de arte? Quais os componentes a que um crítico deve se mostrar atento? Acreditamos que essa pergunta não tem uma resposta. Porque, em primeiro lugar, cada obra demanda um tipo de aproximação específica e normatizar esse procedimento de aproximação é impossível, uma vez que ele é referido a casos particulares. Ademais, isso sequer seria desejável, sob o risco de incorreremos naquele enrijecimento de pressupostos que tratávamos ao falar de certa crítica da arte moderna que se tornaria esquemática e fechada à história.

Schwarz define como ponto de partida metodológico a observação e análise das obras à luz dos conhecimentos do crítico. Mas, note-se bem: nem os conhecimentos do crítico são sobrepostos à obra (pois assim ela funcionaria como uma espécie de exemplo de uma teoria dada *a priori*) nem é possível supor um crítico absolutamente neutro ou ingênuo. Por um lado,

12 *Idem*, p. 141

13 Roberto Schwarz “As idéias fora do lugar” In: *Ao vencedor as batatas : forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 20.

os conhecimentos prévios do crítico informam a análise, mas ao mesmo tempo, o trabalho também modifica a visão do crítico ampliando-a, complexificando-a ou mesmo desautorizando-a. Assim, não há preponderância de uma sobre outra. Para Roberto Schwarz, Antonio Candido busca justamente o encontro entre realidade e literatura: “ler o romance sobre fundo real e estudar a realidade sobre fundo de romance”¹⁴. O método constitui-se assim num intenso “vai-e-vem” entre as obras analisadas e as reflexões do crítico.

Acreditamos, assim, que o método exposto por Schwarz tendo como base o ensaio de Candido nos permite enfrentar alguns dos dilemas em que a crítica de arte contemporânea viu-se envolvida. Ao mesmo tempo em que o ponto de vista em que o crítico fala não é ocultado, pois já é pressuposto que ele opera com conhecimentos prévios diante de uma obra, isso não limita nem relativiza sua análise. Trata-se de uma posição a ser construída frente a cada trabalho respondendo a suas particularidades. Assim ainda é possível falar em coerência, argúcia e pertinência de determinada análise estética. Com relação ao perigo historicista que, de certa maneira, ronda aqueles que utilizam conexões históricas e categorias estabelecidas historicamente na análise de um trabalho, podemos falar que, se o ponto de partida for verdadeiramente dialético o resultado da crítica não pode ser previsto ou dado de antemão, não há como determinar como a arte deve ser. A história não se apresenta como uma camisa-de-força, pois a todo momento o crítico deve acompanhar as prerrogativas das obras. Por fim, a subordinação da forma ao conteúdo (ou vice-versa) parece ser impossível já que, como dissemos, deste ponto de vista as duas coisas são uma totalidade coesa e inseparável.

14 Roberto Schwarz. “Pressupostos, salvo engano, de *Dialética da Malandragem*”. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia. das Letras, 1989. p. 140

Capítulo 4

Inserções em circuitos ideológicos

Projeto Coca-Cola é a primeira parte do trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* iniciado por Cildo Meireles em 1970¹. Ele consiste na inscrição de frases em vasilhames de Coca-Cola que seriam devolvidos à circulação. As frases – elaboradas pelo artista – foram decalcadas nas garrafas umedecendo-se o papel onde haviam sido previamente impressas e pressionando-o contra o vidro. A tinta branca vitrificada era a mesma usada pelo fabricante da bebida na impressão da marca do refrigerante. Assim, as inserções apareciam camufladas. No casco vazio, eram quase imperceptíveis. Quando a garrafa era novamente preenchida, na fábrica, o texto tornava-se aparente. Cildo chegou a transferir para algumas garrafas a sua proposta:

INSERÇÕES EM CIRCUTOS IDEOLÓGICOS

1_Projeto Coca-Cola

Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolvê-las à circulação

C.M. 5-70

Uma das frases escolhidas pelo artista foi:

yankees go home!

que ele decalcou em diversos vasilhames.

As garrafas que receberam o decalque com instruções para a realização do trabalho remetem-nos a obras de vertentes conceituais², especialmente às que têm como elemento principal um texto com instruções como, por exemplo, *Afirmção 017* (1968) de Lawrence Weiner que consiste na seguinte frase: “Dois minutos de tinta spray diretamente sobre o chão, com uma lata comum de tinta aerossol”. Colocar lado a lado os trabalhos de Weiner e Meireles pode soar estranho, mas trabalhos menos conhecidos de Meireles – como *Estudo para Tempo*, *Estudo para Espaço* e *Estudo para Tempo / Espaço*, todos de 1969, que são folhas sulfite datilografadas,

1 *Inserções em circuitos ideológicos* têm início em 1970 e continuam a ser feitas ao longo dos anos subsequentes.

2 O *Projeto Coca-Cola* participou, junto com o *Projeto cédula*, da mostra *Information*, uma das primeiras exposições apresentando obras de vertentes conceituais que teve como curador Kynaston McShine no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1970.

Inserções em circuitos ideológicos
Projeto coca-cola
 iniciado em 1970

parecem indicar que a comparação não é descabida³. Em *Estudo para o Tempo*, Cildo sugere, com outras palavras, a seguinte ação: sentar na areia, fazer um buraco com as mãos e observar até que o vento o preencha novamente. Sem dúvida, podemos afirmar que há uma grande diferença entre as ações propostas: Weiner cita um material industrial, a tinta spray, e Cildo recorre à areia; enquanto Weiner propõe uma ação que dura segundos, a de Cildo tem duração imprevisível, mas muito mais lenta. Por outro lado, não podemos deixar de observar que há nos dois casos um mesmo procedimento fundamental: a descrição de uma ação que aparece como um tipo de convite ao público. Esse mesmo convite encontra-se em *Projeto Coca-cola*; nele também se verifica uma espécie de deslocamento na própria definição de obra de arte que nos faz perguntar, afinal, onde ela está. A obra de arte é a garrafa depois de feita a intervenção do artista? Ou é a realização da ação que ela propõe? Por mais que hoje possamos ver com clareza a facilidade com que o sistema das artes incorporou esse tipo de manifestação, colecionando as garrafas de *Inserções em circuitos ideológicos* como qualquer outra obra, é preciso observar que no momento em que ela surge seu status de obra de arte não era consensual.

Há uma grande polêmica em torno da classificação de Cildo Meireles como um artista conceitual, sobretudo porque não há uma definição clara para o termo. Gregory Battcock, em *La idea como arte*⁴, afirma que há uma ampla gama de atividades artísticas passíveis de serem classificadas como conceituais. Para ele, há, na arte conceitual, uma “ausência de orientação formal acadêmica”. Ele inclui na lista de arte conceitual trabalhos da *land art* como os de Michael Heizer e Robert Smithson, trabalhos que operam por deslocamento, trazendo material de um lugar para outro⁵, trabalhos que investigam “componentes essenciais da comunicação artística”, como os de Kosuth e do grupo Art & Language. O termo arte conceitual, para o autor, estende-se para fora do campo das artes visuais e pode ser aplicado à coreógrafa Yvonne Rainer, aos filmes de William Anastasi e à música de John Cage. Para Battcock, o que a produção desses artistas tem em comum seria “o repúdio aos aspectos burgueses da arte tradicional”, que se atestaria, de imediato, na recusa dos artistas em fazer da arte um objeto de consumo. Isso implicava também que as categorias tradicionais utilizadas para abordar uma obra de arte não poderiam ser aplicadas a esses trabalhos: “aspectos técnicos como o valor da cor, o desenho, a composição e a profundidade pictórica convertiam-se em instâncias absolutamente inúteis ao serem aplicadas

3 Para reforçar a pertinência da comparação, vale lembrar que Cildo Meireles e Lawrence Weiner realizaram em 2000 uma exposição conjunta “The souther cross + as far as the eye can see” no Kolnischer Kustverein, em Colônia, na Alemanha.

4 Gregory Battcock. *La Idea como arte – documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: editorial Gustavo Gilli, 1977.

5 Aqui talvez seja o caso de lembrar trabalhos de Cildo Meireles como *Mutações geográficas: Fronteira Rio/ São Paulo* (1969). Nele, o artista colocando-se no limite entre os estados cavava um buraco no Rio e outro em São Paulo e trocava seu conteúdo.

III ESTUDO PARA ESPAÇO/TEMPO

à nova forma artística”.⁶

Para nós, hoje, é evidente que o caráter “anti-burguês” dessas produções não passou de uma aspiração da época. Sabe-se o quanto trabalhos conceituais contribuíram para a ampliação do mercado das artes e que são comercializados muitas vezes a preços tão altos quanto os trabalhos modernos. Também a crítica de arte, muito embora tenha sido obrigada a renovar parte de seu vocabulário e repensar seus critérios de avaliação para tratar dessa produção, foi importante para a compreensão e legitimação da arte conceitual, de resto, uma categoria estabelecida na história da arte recente. Essa sedimentação da arte conceitual deu-se paralelamente a esforços para alargar seu escopo e incluir trabalhos de artistas de outros países, e não apenas dos Estados Unidos e da Inglaterra⁷. Mari Carmen Ramirez, Peter Osbourne, entre outros, são teóricos que defendem a existência de uma arte conceitual na América Latina.

Mas o fato é que características que costumam ser atribuídas à arte conceitual estão presentes em *Projeto Coca-Cola*. Entre elas, já mencionamos o uso de textos que incitam determinada ação e deslocam o foco do trabalho do objeto para uma ação ou descrição de procedimentos. Mas além desses, destacaríamos mais dois procedimentos que nos parecem centrais. O primeiro seria a instauração de uma nova relação como público que, no caso brasileiro, já havia acontecido pelo menos uma década antes com os artistas neoconcretos. Já comentamos a centralidade do conceito de participação para essa geração que, de certa maneira, desejava por meio dela retirar o público de um estado de alienação. Pode-se dizer que a geração de Meireles incorpora criticamente a noção de participação. Com isso queremos dizer que um trabalho como *Inserções em circuitos ideológicos* não se dirige a um sujeito que, como acontecia em alguns trabalhos neoconcretos, sai de uma condição alienada e recupera sua consciência crítica após a experiência artística. Aqui, o público é a massa: homogeneizada, dispersa, eminentemente voltada para o consumo. O desafio dos artistas pós-1960 talvez resida em lidar com a crescente massificação e a impossibilidade de dirigir-se a um sujeito centrado. Ainda assim, a tentativa parece ser a de retirar o público da passividade, mas a idéia de participação mostra-se, para essa geração, encoberta por mecanismos de ação e reação, automáticos, dentro da lógica do consumo que originalmente queria evitar.

A segunda característica diz respeito ao que o próprio artista chama de “tendência da obra

6 Gregory Battcock, . *La Idea como arte – documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: editorial Gustavo Gili, 1977. p.9

7 Esse movimento de revisão que visa incluir países como o Japão, a Austrália, a Rússia, o Brasil e a Argentina no conjunto de países em que a arte conceitual surgiu resultou na exposição *Conceitualismo Global*, realizada em Nova York em 1999.

a se volatilizar”. A formalização de um trabalho como *Inserções em circuitos ideológicos* já não ocorre de acordo com padrões da estética tradicional, mas em função de uma almejada posição em relação ao sistema das artes e seus componentes: o público, a instituição, o artista. A obra não apenas se instala no museu, mas amplia seu trânsito social circulando nos refrigerantes. Assim, o trabalho vai ao encontro da dissolução implícita no termo “público da arte”, problematizando-a. Paralelamente ao questionamento sobre o lugar da arte encontramos a pergunta sobre o público da arte, que teria se tornado uma abstração.

É interessante observar que, quando Cildo Meireles rejeita o rótulo de artista conceitual, o faz justamente por localizar nesta vertente um excesso de retórica verbal. Ao mesmo tempo, o artista sempre afirma a importância que o texto de Ferreira Gullar, *Teoria do não-objeto*⁸, teve para toda a sua geração. A volatilização de seus trabalhos parece se relacionar mais ao “não-objeto” de Gullar do que à arte desmaterializada das vertentes conceituais que vêm na existência da arte objetual um problema.

“A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que tende à percepção sem deixar resto”⁹

Os trabalhos de Cildo, embora não estejam mais no campo de análise fenomenológico, pois desconfiam da possibilidade de serem integralmente transparentes, não fazem coro à tendência “antiobjeto” que marcou as correntes ligadas à idéia da “desmaterialização da arte”¹⁰. São, ao contrário, objetos cuidadosamente escolhidos ou elaborados pelo artista. As garrafas de Coca-Cola que o artista elege para intervir não são uma mercadoria qualquer. De alguma maneira elas tornaram-se espécie de emblema da mercadoria no mundo que rumava para a globalização. É importante ressaltar que, ao invés de “desmaterializar” o trabalho em busca de uma relação menos fetichizada com a arte, Cildo traz ao museu o objeto-fetice por excelência.

8 Publicado pela primeira vez no suplemento dominical do Jornal do Brasil em 19 de dezembro de 1959.

9 Ferreira Gullar. “Teoria do não-objeto”, *Malasartes*, vol.1. 1975. p.26.

10 Lucy Lippard. *Six years: The desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Londres: Studio Vista, 1973.

Quando pensamos na outra inscrição feita pelo artista nas garrafas, a frase “yankees go home!”, não há como não lembrar das palavras de ordem que, na época em que o trabalho foi feito, eram usadas nas passeatas contra a ditadura realizadas nas principais cidades brasileiras. Curta, simples, fácil de lembrar, convoca à ação. Mas tal descrição também se assemelha ironicamente a um slogan da publicidade. A frase acaba funcionando como um substituto dos slogans elaborados pela própria empresa: “Coca-Cola / isto faz um bem” (década de 1950 a meados de 1960) “Coca-Cola / isso é que é” (década de 1970) “Dá mais vida” e “Abra um sorriso” (ambos lançados em 1979), entre inúmeros outros. Este fato apaga ainda mais as fronteiras entre arte e mercadoria, entre slogans de produtos e frases de efeito da esquerda, mais ao gosto da arte pop do que da arte conceitual, talvez.

Alguns críticos, como Ronaldo Brito, chamaram a atenção para o procedimento da inserção, que consistiria em utilizar-se de objetos fabricados, muito marcados por sua circulação social, e colocar neles um corpo estranho, invertendo assim o sinal de sua “mensagem”. Essa leitura diz que os circuitos veiculam apenas a sua própria ideologia, mas que, também, são passíveis de receber inserções capazes de contradizê-la. A inserção, ao mesmo tempo, funcionaria como uma explicitação do discurso original veiculado pelo objeto coca-cola, discurso que permanecia oculto. Ou seja, as garrafas de refrigerante, mesmo antes da inserção, não eram simplesmente meros recipientes, mas celebravam a cultura norte-americana, propagavam um estilo de vida. Mas é com a inserção, que marca posição contrária a isso tudo, que seu discurso original aparece. O procedimento crítico da obra consistiria também em revelar a carga ideológica dos produtos consumidos cotidianamente. Como a mensagem inserida se camufla na garrafa – o artista emprega a mesma tinta da marca Coca-Cola e registra a mensagem em letras pequenas, na horizontal, discretamente – a intervenção não é detectada com facilidade pelos mecanismos de controle. Uma mudança menos sutil no produto poderia fazer com que as “inserções” não circulassem. Ronaldo Brito comenta o mecanismo da inserção da seguinte maneira: “O desejo é interferir no andamento do Sistema mediante uma esquisita manobra: aparecer como zero, ponto cego da hierarquia, imponderável dado que a máquina não registra e não calcula.”¹¹

Achar “pontos cegos”, em que o sistema se mostra vulnerável, de modo a poder operar sobre eles: esse procedimento foi amplamente comentado. O crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff compara a ação de inserção com táticas de guerrilha que foram utilizadas neste

11 Ronaldo Brito. “Frequência Imodulada”, In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981 p.12.

período¹². A palavra estratégia, usada em inúmeros textos para referir-se ao *Projeto Coca-Cola*, alude a um contexto bélico que está na origem do termo¹³.

Sem dúvida, a interpretação feita por esses críticos, muitas vezes no calor da hora, colocava em cena alguns dos principais pontos levantados pela obra: o procedimento da inserção, a utilização de circuitos já existentes e a centralidade da noção de ideologia para o trabalho. Mas é o próprio artista que nos dá uma chave de interpretação que talvez seja mais interessante. Diz: “na ação de inserção é a velocidade que me interessa especificamente; trata-se de verificar a real velocidade do processo”¹⁴. Temos aqui a menção clara aos processos de circulação social. No momento da inserção há uma paralisação do próprio sistema. A velocidade das trocas é atingida, tornando a circulação tangível. Interferir na velocidade do processo é mostrar que a abstração da circulação pode ser objetivada por trabalhos de arte. É, mais uma vez, o artista quem fala:

“Lembre-se de que o trabalho não é o que vemos numa exposição em um museu. Não são as cédulas ou as garrafas de Coca-Cola. Estes objetos são apenas relíquias. O trabalho mesmo não tem materialidade. E é efêmero. Só existe quando alguém está interagindo com ele”¹⁵.

O momento da interação do público com o trabalho é a possibilidade de inversão do controle da circulação. Uma brecha temporal aberta na ordem dos acontecimentos. Mesmo assim, sabendo que os objetos – as garrafas com as inserções – quando colocadas em um museu não correspondem exatamente ao trabalho, a tendência fetichista intrínseca ao sistema das artes rapidamente as toma como peças de coleção, investindo-as de um caráter especial.

O fim da autoria surge aqui de maneira não menos irônica. Não custa lembrar que é o próprio artista que decide expor as garrafas, menos de um ano depois de sua criação, na mostra *Information* de arte conceitual. E que hoje esse trabalho é imediatamente identificado como um

12 Herkenhoff afirma: “A proposta de Cildo em *Inserções...* poderia ser comparada, no plano político, à estratégia clandestina do líder brasileiro Carlos Marighela: manifestações populares de rua em reação a uma rede de repressão”. “Um gueto labiríntico: A obra de Cildo Meireles”, In: *Cildo Meireles*. São Paulo: CosacNaify, 1999. p.48.

13 Ver: Ronaldo Brito. “Frequência Imodulada”, In: *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981 e Wilson Coutinho. “A estratégia de Cildo Meireles”, *Arte hoje*, ano 2, n° 13, junho, 1978, por exemplo.

14 Cildo Meireles. “Inserções em circuitos ideológicos”, In: *Cildo Meireles*. São Paulo: CosacNaify, 1999. p. 113.

15 “Remember that the work is not what we see in a museum exhibition. It’s not the bank notes or the coca-cola bottles. This objects are only relics. The work itself has no materiality. And it is ephemeral. It only exists when someone is interacting with it”. John Alan Farmer “Through the labyrinth: An Interview with Cildo Meireles” *Art journal*. 2000.

dos mais importantes de Cildo Meireles, constando na maioria dos livros e catálogos dedicados a ele. É como se, mais uma vez, todos os esforços para a dissolução da autoria fizessem água frente à sede mercadológica do sistema das artes, mostrando a ingenuidade da proposição “todos se tornam autores”.

A pergunta acerca da inserção como ação – ela se dá no domínio da arte ou avança em direção ao domínio da política? – é, de certa maneira, inescapável. Em 1970, o crítico Frederico Moraes organizou uma exposição que durou apenas um dia chamada *Nova Crítica*¹⁶, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. A exposição consistia numa espécie de comentário do crítico sobre os trabalhos de Cildo Meireles, Theresa Simões e Guilherme Vaz. Em resposta ao trabalho apresentado por Cildo na exposição “Agnus Dei”¹⁷, o *Projeto Coca-Cola*, Moraes colocou 15 mil garrafas do refrigerante na galeria, sendo que apenas uma parcela ínfima delas apresentava as inserções propostas pelo artista. A principal crítica de Moraes ao *Projeto Coca-Cola* parecia ser a falta de proporção entre a escala industrial da fabricação do refrigerante e a ação individual de inserir comentários críticos em uma garrafa.

Embora o próprio artista reconheça que havia um grau de utopia nesse projeto, a desproporção apontada por Moraes não pode ser considerada um problema para o trabalho. Seu sucesso não pode ser medido em termos de uma suposta eficiência social. Ele se endereça mais propriamente à esfera da arte e é bem sucedido à medida em que aponta os vínculos cada vez mais estreitos da obra de arte com as demais mercadorias, ao mesmo tempo em que problematiza as tentativas recentes de romper com aquilo que Battcock chamou de caráter burguês da arte. Tanto a autoria como o caráter de “objeto especial” acabam por retornar à obra de arte mostrando que os limites dessas ações pensadas por alguns dos artistas conceituais são mais estreitos do que, à primeira vista, se pôde pensar.

Com isso não estamos querendo dizer que não há uma vontade política nesse trabalho. O crítico de arte Rodrigo Naves, em um texto curto e inusitado (Cildo é constantemente comparado a Duchamp e Warhol, mas raramente aos construtivistas), tenta caracterizar a direção política dos trabalhos de Cildo. “Há em Cildo Meireles uma vontade política, negativa e cética, é certo, que o traz mais para o lado de Gropius. Só que a tentativa da Bauhaus de conferir reflexividade

16 Uma declaração de Francisco Bittencourt nos dá a dimensão do entusiasmo com que a exposição de Moraes foi aclamada no Rio de Janeiro, à época: “Essa exposição-comentário que adotava as mesmas táticas dos artistas criticados foi muito mais que a simples tentativa de inaugurar uma nova crítica, pois o crítico estava ali não como opressor do artista, mas em pé de igualdade com ele (...) A nova crítica foi repetida com uma exposição de artistas jovens paulistas que ocupou o MAM no ano seguinte”. Francisco Bittencourt. *Depoimento de uma geração*, Galeria de arte Banerj, 1986. p. 17 e 18.

17 “Agnus Dei: Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles”, Petite Galerie, Rio de Janeiro, 1970.

e razão ao caos do cotidiano converte-se na total impossibilidade de ordenar a barbárie” e, mais adiante,

“Contudo, tanto no drama social-democrata de Gropius quanto no ceticismo anárquico de Cildo Meireles encontramos uma inteligência comum no que diz respeito à identificação de uma universalidade que determina a vida moderna. Gropius queria ordená-la pela forma, Cildo Meireles, ao contrário, revela o fetichismo e a abstração que estão na base do processo”¹⁸.

Talvez em 1986, com o distanciamento de alguns anos, tenha sido possível enxergar o que fora considerado um fracasso em 1970 (a desproporção do trabalho em relação à escala industrial) como uma resposta à utopia dos construtivistas.

O *Projeto cédula*, segunda parte das *Inserções em circuitos ideológicos*, realizado também em 1970, consistia na inserção de comentários críticos, por meio de carimbos, em cédulas de dinheiro em circulação. A ação da inserção é a mesma; trata-se de um desdobramento do *Projeto Coca-Cola*.

O artista carimbou em notas de um cruzeiro e um dólar as instruções do trabalho (escrita em português na moeda brasileira e em inglês na moeda norte-americana), tal como fez no *Projeto Coca-Cola*:

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS

2 – PROJETO CÉDULA

Gravar informações e opiniões críticas nas cédulas e devolvê-las à circulação

C.M. 5/70

Também usou a frase:

yankees go home!

18 Rodrigo Naves. “Preto sobre branco”, *Revista galeria*, n° 2, 1986 p.18.

E uma outra que perguntava:

Which is the place of the work of art?

Esta última escrita em inglês tanto na versão que utilizava o cruzeiro quanto na que utilizava o dólar. Mas a inscrição mais famosa, nas cédulas de um cruzeiro, foi:

QUEM MATOU HERZOG?

Uma referência ao jornalista Wladimir Herzog que foi encontrado morto em sua cela em 1975¹⁹. A versão oficial declarava que Herzog havia se enforcado, mas todos sabiam que ele fora torturado até a morte pela polícia.

A escolha do dinheiro como suporte desse segundo projeto aprofunda a dissolução do trabalho na circulação social. Lembremos que frases escritas em cédulas de dinheiro tais como jogos, frases jocosas, piadas, correntes e ditos populares já eram prática comum no Brasil. De certo modo o dinheiro já era utilizado como suporte de mensagens anônimas. O que o artista faz é apropriar-se desse circuito, assim, as inserções se misturam a esses comentários de anônimos.

O uso do carimbo é outro elemento que vale destacar. A frase “yankees go home!”, também já abordada anteriormente, assume, nesse projeto que utiliza o carimbo, sua faceta de automatização e repetição exaustiva. Distante de uma remota avaliação política que, poderíamos supor, estaria em sua origem, aqui ela se apresenta como mero bordão mecanicamente reproduzido.

Já a frase “Which is the place of the work of art?” é uma provocação, uma pergunta que traz em si sua resposta. Cildo Meireles afirmava que as inserções em circuitos visavam avançar as idéias de Marcel Duchamp: “As *Inserções em circuito ideológicos* tinham esta presunção: fazer o caminho inverso ao dos *readymades*. Atuar no universo industrial. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial.”²⁰. E o que ocorre quando a arte entra nesse universo? Em grande medida é capturada por ele, mas há algo que resiste? Imprimir essa frase nas cédulas significa também investigar a possibilidade de existência da arte e a que demandas ela atende numa sociedade dominada pela anestesia.

19 O Projeto *cédula* surge em 1970 e prossegue por alguns anos, não tendo um fim determinado.

20 Cildo Meireles. “Inserções em circuitos ideológicos”, In: *Cildo Meireles*, São Paulo: CosacNaify, 1999. p. 109 e 110.

Inserções em circuito ideológicos

Projeto cédula
iniciado em 1970

Perguntar-se sobre a capacidade de resistência da arte quando ela encontra-se dissolvida, imiscuída nos circuitos cotidianos, imersa nas relações de consumo protagonizadas pelo dinheiro.

“Quem matou Herzog?” é a outra frase carimbada pelo artista. Decididamente, não se trata de inquirir quem seria o responsável pela morte do jornalista, como pode parecer pelo “quem” utilizado na frase. Pouco importava saber o nome do carrasco e sim denunciar uma estrutura de poder autoritária que usava a tortura como uma prática comum. Mas a pergunta formulada dessa maneira já indica o que o assassinato de Herzog poderia se tornar, ou mesmo, já havia se tornado. Tal como numa trama policial tratava-se de desvendar um mistério, saber quem era o culpado. Assim, banalizando-se o “assunto”, põe-se às claras o mecanismo pelo qual a espetacularização dos fatos sociais substitui o interesse político desse fato.

Árvore do dinheiro e os Zeros

Em *Árvore do Dinheiro* (1969), cem notas de um cruzeiro dobradas ao meio são empilhadas e envolvidas por um elástico de borracha utilizado em bancos. A pilha de dinheiro foi colocada numa base de madeira, à maneira de um pedestal, numa referência ao mobiliário de museus. O pedestal, ao mesmo tempo, está no lugar do tronco de uma mítica Árvore do Dinheiro – fonte inesgotável de renda, objeto do desejo por excelência nas sociedades de consumo. O preço da obra, segundo legenda colocada na base de madeira²¹, foi fixado em dois mil cruzeiros. Fora da galeria, o mesmo “objeto” vale cem cruzeiros.

Em primeiro lugar, temos que notar que colocar um maço de notas num pedestal vai além de uma possível afirmação (ou denúncia) de que a sociedade está calcada em valores mercantis. O dinheiro na obra tem sua função social subvertida ao tornar-se parte de uma obra de arte. Preso ao pedestal ele perde sua possibilidade de deslocamento, sua mobilidade, o que é imprescindível para a mercadoria que funciona como equivalente universal. É claro que, mesmo apresentando-se preso e com sua função pretensamente anulada, não deixamos de vê-lo simbolicamente como dinheiro. O que se pode comprar com essa quantia? – não paramos de nos perguntar. Mentalmente trocamos o dinheiro por diversas outras coisas que pudessem ser compradas com ele. Podemos imaginá-las no lugar do dinheiro, em cima do pedestal, convertendo-se também em obras. Ao que tudo indica, mesmo parado, ele continua circulando.

A situação da arte, num momento em que diversos elementos que tradicionalmente não faziam parte da esfera artística entram em cena, mostra-se um ponto sensível capaz de demonstrar com maior agudeza a lógica da intercambiabilidade, revelando uma faceta menos libertadora da

21

O texto da legenda que faz parte da obra é: “Título: cem notas de 1 cruzeiro. Preço: dois mil cruzeiros”.

situação social geral. O trabalho coloca em evidência uma circulação descontrolada - da qual é impossível manter-se fora - e que funciona mediante a lógica da intercambiabilidade absoluta.

A própria obra afirma que nem o valor das notas em conjunto, nem o valor que a obra enuncia compreendem o seu valor. Mesmo que ela seja efetivamente vendida seu valor não seria subsumido ao preço. A todo momento, oscilamos diante de duas fortes tendências: olhar para a pilha de notas como se ela estivesse no lugar de uma obra de arte que teria sido vendida e olhá-la como uma obra de arte específica. Nessa segunda perspectiva, o trabalho tem um notável rigor formal. As notas originalmente retangulares foram dobradas ao meio para que figurassem quadradas e a base, também quadrada, funcionasse como uma moldura. O maço, preso com elástico de borracha em forma de cruz, de resto como apareciam no manejo bancário, faz uma alusão à simplificação formal de algumas obras modernas que se reduzem a linhas horizontais e verticais: a famosa grade modernista. Além disso, a cruz, símbolo de espiritualidade, contrasta com os processos materiais associados às relações que envolvem dinheiro.

O dinheiro, como material, mostra-se maleável e sem resistência. Pode-se dobrá-lo, amarrá-lo com elásticos, empilhá-lo. Mostrá-se igualmente maleável na esfera simbólica: espécie de referência que aponta para um infinito número de referentes possíveis. Mas o trabalho instiga uma dúvida, que nos conduziria ao caminho inverso, será que tudo é passível de converter-se em dinheiro? O trabalho nos mostra que é possível dar forma ao dinheiro, fazer a partir dele, algo informe e evasivo, uma obra de arte.

As obras *Zero Cruzeiro, zero centavo* (1974 -1978 ²²) e *Zero dólar e zero cent* (1978-1984) também lidam com essa questão. Mas, ao contrário do maço de dinheiro que, em *Árvore do dinheiro*, está aprisionado num pedestal (o que, como vimos não o impede de circular) aqui o dinheiro consegue manter sua função social mesmo anunciando-se sem valor.

As cédulas de *Zero cruzeiro* e *Zero Dólar* são litografias produzidas com as dimensões e cores habituais de cédulas em circulação na época e com um papel muito semelhante ao papel-moeda. É Paulo Herkenhoff, em seu texto *Arte é money*, que descreve os detalhes: “As obras de Cildo Meireles são cédulas verazes com seus fundos de segurança, cartelas, corandel, efígies e outros elementos gráficos da estampa monetária. A cédula *Zero Dólar* foi realizada com a participação de João Bosco Renaud, gravador e designer gráfico de cédulas monetárias para a Casa da Moeda do Brasil”²³. As notas de *Zero Cruzeiro* traziam estampadas figuras de índios e

22 Tal como *Zero Dólar* e *Zero Cent*, as datas indicadas aqui dizem respeito ao momento de idealização da obra e sua efetiva realização.

23 Paulo Herkenhoff *Arte é money*. Bienal de gravura de Curitiba, Curitiba, 1995. p.16.

Zero Dolar
1978-1984

Zero Cruzeiro
1974-1978

Zero Centavo
1974-1978

pacientes de hospitais psiquiátricos. As cédulas de *Zero Dólar* mostravam a figura do *Tio Sam*, com o dedo apontado para frente, tal como o personagem figurava nos cartazes de recrutamento de pessoal para o exército norte americano durante a Guerra de Secessão. No verso da nota de dólar, há uma imagem da Casa Branca, residência dos presidentes norte-americanos e o símbolo de poder dessa nação.

As leituras correntes desses trabalhos²⁴ identificam as notas com pinturas, por serem bidimensionais e as moedas de *Zero cruzeiro* (com uma alegoria da República de perfil, tal como se via nas moedas de cruzeiro) e *Zero cent* (nas quais vemos a águia, pássaro símbolo do Estados Unidos também usada nas moedas da época, e uma garrafa de coca-cola) com esculturas, ou relevos, termo talvez mais apropriado. De fato, devemos atentar para as aproximações entre as cédulas originais e os trabalhos de arte: ambas são feitas com procedimentos sofisticados da gravura, são assinados (pelo artista ou pelo presidente do Banco Central), põem em circulação imagens cuidadosamente escolhidas e são objetos que funcionam como paradigmas de valor.

Essas leituras deixam escapar, entretanto, o fato desses trabalhos operarem por imitação, usando como referentes as cédulas e moedas verdadeiras. Há um preciosismo em sua confecção, uma ambição à perfeição, uma vontade de passarem como se fossem notas verdadeiras. E não são? Afinal, resta saber se o fato de se anunciarem como valendo zero muda alguma coisa no trânsito social dessas mercadorias. O artista conta que a idéia inicial era fazer os exemplares de *Zero Cruzeiro* circularem vendendo-os em camelôs no centro do Rio de Janeiro, o que acabou não se realizando²⁵. O trabalho foi então vendido em galerias de arte o que pouco ou nada muda na direção inicial do projeto. O que importa saber é que apesar do não-valor declarado e, nesse caso, talvez por causa dele, as cédulas e moedas tornam-se um tipo especial de valor. Tudo se passa como se elas pudessem se liberar da última determinação que lhes resta (valer 5, 10 ou 100 cruzeiros) e passar a ser pura encarnação de valor.

Transparência e desaparecimento

Em *Eppur si muove* (1991), mil dólares canadenses passam por inúmeros processos de troca cambial (por francos franceses e libras esterlinas, retornando ao dólar após cada troca) até que, no final, sobram apenas quatro dólares e alguns centavos²⁶. As transações são registradas

24 Ver Paulo Herkenhoff "Um gueto labiríntico: A obra de Cildo Meireles" In: *Cildo Meireles* São Paulo: CosacNaify, 1999.

25 Ver anexo: entrevista concedida à autora em agosto de 2006.

26 Se partirmos apenas da observação do trabalho, não sabemos da existência dessa quantia inicial que foi trocada. Essa informação é dada pelo artista à críticos que comentam a obra. Ver: Nuria Enguita e Vicente Todolí. *Cildo Meireles*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderna, 1995. p. 111.

Eppur si muove |
1991

em recibos que fazem parte do trabalho. O processo todo é apresentado usando três cofres transparentes com o tradicional formato de porquinho, colocados lado a lado.

O primeiro cofre, se descrevermos o trabalho da esquerda para direita, exhibe a quantia final de dinheiro resultante das sucessivas trocas. O segundo exhibe documentos (notas fiscais, recibos) que registram cada etapa de transformação. Mostram, presume-se, pois o cofre não permite uma visualização integral dos papéis, a quantia recebida e a devolvida após cada transação. No terceiro cofre vemos, novamente, as mesmas notas e moedas que restaram após as sucessivas trocas.

A disposição dos cofres sugere uma seqüência narrativa, mas eles não contam uma história com começo, meio e fim. Há uma ruptura nessa lógica. É preciso problematizar essa ausência do ponto de partida: os mil dólares iniciais já não estão lá, foram trocados e se dispersaram. Mas por que apresentar na obra quantia final repetida em dois dos cofres? É possível falar em cópia e original, quando se trata de dinheiro? Como decidir onde está o verdadeiro resultado da operação: no início ou no fim²⁷? Há um déficit temporal envolvido aqui: seria impossível apresentar ao mesmo tempo a quantia investida e a resultante.

Dirigindo-nos ao cofre central, surge uma nova pergunta: qual é o estatuto daqueles recibos guardados? Eles também são “valor”, como o dinheiro depositado nos demais? Todo cofre, sabemos, guarda algo que não pode ser exposto: seja dinheiro, documentos, segredos de Estado... Este cofre guarda a resposta a uma pergunta que permanece em segredo: o que de fato aconteceu com a soma inicial de dinheiro?

Finalmente, no último cofre, nos perguntamos: esse valor de quatro dólares e alguns centavos – sendo o verdadeiro resultado ou o simulacro dele – está efetivamente parado? É o valor final da transação? Desde 1991, data da criação da obra, para cá, o dólar canadense pode ter se desvalorizado ou se valorizado. Seu valor varia de lugar para lugar e de tempos em tempos ao sabor da flutuação cambial. É um valor final, embora não permanentemente o mesmo.

O título da obra, *Eppur si muove*, cuja tradução para o português é “no entanto se move”, é a frase final do discurso de Galileu quando foi obrigado pela Igreja a desmentir a teoria sobre o movimento da Terra. A idéia de uma mobilidade problemática também está presente no trabalho: se o dinheiro historicamente nasce para facilitar as trocas, a mobilidade faz parte de sua essência. Situação paradoxal quando percebemos que, a cada troca, ele se dissipa. É essa tendência própria do sistema de circulação do dinheiro que o trabalho tematiza.

27 Leituras apontam que o terceiro cofre conteria o dinheiro que não foi trocado, mas isso não fica claro na exposição do trabalho. Ver: Moacir dos Anjos “A indústria e a poesia” In *Arte e ensaio*, ano XI, nº 11, 2004 e Nuria Enguita e Vicente Todolí. *Cildo Meireles*. Valência: Instituto de Valenciano de Arte Moderna, 1995.

Elemento desaparecendo/Elemento
desaparecido(passado iminente)
2002

A transparência do trabalho contrasta com a opacidade que envolve os processos financeiros nesse trabalho. Se o valor financeiro, ou preço, aparece em outros trabalhos com precisão (como em *Árvore do dinheiro*, em que o preço da obra foi fixado em dois mil reais) aqui as trocas financeiras mostram seu lado mais sombrio. Cada cofre suscita perguntas difíceis de responder. Não se explica como, apenas trocando o dinheiro, sem efetivamente gastá-lo, ele praticamente acaba. Sabemos que as casas de câmbio e os bancos cobram impostos e taxas administrativas: é aí que o dinheiro foi gasto. O que o trabalho evidencia é que o dinheiro, meio de troca por excelência, não pode, ele mesmo, ser apenas trocado. Toda troca de dinheiro implica dispersão.

Embora tudo no trabalho seja transparente: o vidro de que são feitos os cofres, o detalhamento – por meios da exposição de recibos – das trocas financeiras, a exposição do montante final, há uma opacidade que permanece. O que fica às claras é o desaparecimento do dinheiro. Poderíamos mesmo dizer que a questão central do trabalho é o desaparecimento que a transparência da obra tenta demonstrar, mas sem sucesso.

Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido (passado iminente), de 2002, tem alguns pontos em comum com *Eppur si muove* a começar por seu título que contém o verbo “desaparecer” e que indica uma estranha temporalidade ao usar a expressão “passado iminente”. Normalmente usamos o adjetivo “iminente” para nos referirmos ao futuro, para algo que irá acontecer em breve, mas o artista, aqui, opta por usá-lo associado ao passado: trata-se de um passado que está a ponto de se concretizar. Tal como em *Eppur si muove*, as atenções se concentram numa temporalidade que não pode ser exposta atualmente. No caso de *Eppur si muove* seria impossível apresentar simultaneamente o montante inicial e final, e a obra estrutura-se a partir da noção de intervalo e *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido (passado iminente)* faz menção a um ponto, imperceptível, em que o presente torna-se passado.

Apresentada na 11 Documenta de Kassel, em 2002, a obra consistiu na implementação de uma pequena fábrica de picolés na cidade alemã. O artista contratou funcionários para vender e fabricar os picolés, fez seus uniformes e fez até uma logomarca para o produto que foi estampada nos carrinhos e na roupa daqueles que vendiam o picolé. Durante a exposição, os carrinhos de sorvete circulavam pela cidade, em pontos próximos aos espaços da mostra. Os picolés, que eram vendidos ao público pelo preço de um euro, eram de gelo sem qualquer sabor adicional. A renda obtida foi usada para pagar os custos do trabalho.

Depois de retirar o papel que envolvia o picolé podia-se ler num dos lados do palito a frase: “elemento desaparecendo” e, uma vez consumido o picolé, o palito mostrava a frase completa: “elemento desaparecendo / elemento desaparecido”. A expressão “passado iminente”,

já comentada, parece se referir ao tempo que demora para a frase aparecer totalmente, o momento em que o gerúndio torna-se passado, o tempo para que o picolé de água acabe. Mas, a rigor, o que designaria o termo “passado iminente” senão o presente? Há uma ironia que faz com que voltemos ao uso do termo iminente, geralmente associado a um tipo de projeção trágica para o futuro. A obra parece sugerir é que estamos a beira de um passado que pode virar tragédia: a passado não está parado, consolidado e estanque, mas ele também se transforma.

O crítico Moacir dos Anjos em seu texto *Cildo Meireles a Indústria e a poesia* enfatiza o vínculo desse trabalho com *Inserções em circuitos ideológicos* e *Inserções em circuitos antropológicos*²⁸. Aqui também haveria uma inserção, a frase crítica inscrita no palito, além da forte referência a um circuito criado na cidade. Mas também aproxima-o de *Eppur si muove*, da seguinte maneira:

“Demonstrando os mecanismos de perda de valor associados tão-somente a trocas monetárias entre *equivalentes*, *Eppur si muove* antecipava, num grau de abstração maior, o que o trabalho feito para a Documenta 11 iria tratar como algo inerente a sua própria constituição física e empresarial e, também, como comentário sobre um fato específico: o gradual desaparecimento de um elemento necessário à vida causado por seu uso desregulado”²⁹

O que o autor parece apontar é justamente esse desaparecimento comum aos dois trabalhos, enquanto o primeiro trata do desaparecimento do dinheiro o segundo elabora uma obra que desaparece, o picolé de água (ou, se quisermos, a própria fábrica de picolés e seu sistema de vendas, que têm a duração da Documenta). O picolé de água assim diria respeito tanto à condição da arte (parte de uma empresa, inserida no circuito-mercado e sendo desfrutada mediante relações de consumo) e quanto à escassez da água como recurso natural.

Não faltaram leituras ecológicas do trabalho, interpretando-o apenas por este viés. Mas, para nós, interessa mais pensar o que ele coloca para o campo das artes. Ele expõe a crescente aproximação entre a esfera do mercado e do grande circuito internacional de arte, do qual a Documenta é parte. Estrutura-se com base em processos empresariais como a contratação de

28 Há dois projetos conhecidos que integram *Inserções em circuitos antropológicos*. *Token* é uma instrução para a fabricação de fichas para máquinas e metrô usando linóleo ou barro. O outro projeto é *Black pente* que consiste na introdução no mercado de pentes com dentes largos, mais apropriados para o cabelo crespo.

29 Ver Moacir dos Anjos “A indústria e a poesia” In *Arte e ensaio*, ano XI, nº 11, 2004. p. 76

peçoal, a compra de máquinas e a elaboração de um programa visual para a empresa. Mas há algo de amador nesse “negócio”. Os picolés, feitos em três diferentes formatos, o que revela o caráter artesanal do processo de fabricação, os carrinhos com sua tecnologia quase obsoleta: pesados e um pouco difíceis de manejar, lembram fabriquetas de comerciantes de pequenas cidades do interior ou do litoral brasileiro³⁰. Seria um comentário a Kassel, cidade alemã pequena e provinciana que é sede de um dos mais badalados eventos artísticos do mundo?

A relação que esse trabalho mantém com o público ironiza o sempre presente desejo de consumo criando uma possibilidade (falsa, como se vê) de adquirir uma obra de arte por apenas um euro. Mas o que o público leva, efetivamente? O residual desse trabalho chega próximo ao zero, se não fosse o palito que pode ser conservado. As frases ali presentes recordam que o trabalho é o processo: a circulação dos carrinhos espalhados pela cidade, a instalação de uma fábrica, o ato da venda e do consumo. O trabalho é uma seqüência de ações que acontecem num determinado período. Entra em cena, novamente, um desaparecimento, presente em inúmeras obras de Cildo Meireles. Neste caso, também cercado por uma forte transparência: a água (símbolo de transparência e pureza por excelência), as explícitas relações de consumo, a clareza na distribuição do dinheiro obtido com a venda (todo revertido para custear o trabalho). Mas, mais uma vez, tal transparência não possibilita a apreensão dos objetos que escapam, derretem ou simplesmente somem.

30 Não custa lembrar que, no Brasil, o hábito de fabricar e vender em casa pequenos sorvetes, chamados popularmente de gelinhos, é comum. Principalmente em lugares mais afastados dos grandes centros comerciais.

Conclusão

Em capítulos anteriores procuramos analisar alguns trabalhos de Cildo Meireles à luz das transformações em curso na pós-modernidade. Gostaríamos agora de retornar a essas análises tomando-as em conjunto. Não ambicionamos uma visão total da produção do artista, mesmo porque fizemos um recorte muito específico em sua trajetória; tampouco acreditamos que será possível enquadrar num esquema rígido as questões de que tratamos em diferentes obras. Apesar disso, cabe-nos, numa conclusão, procurar vínculos e verificar em que medida alguns aspectos levantados nas análises das obras do artista podem configurar uma posição forte face à pós-modernidade.

Circulação: eis um tema recorrente em nossa análise. Insistimos desde a Introdução na importância da definição desse recorte na produção de Meireles por acreditarmos que a circulação é estrutura e tema de alguns de seus principais trabalhos. Entendida como fluxo, movimento, deslocamento, ela também surge quando nos dedicamos a pensar as transformações em curso em nossa época. Muito embora tenhamos procurado não resumir a globalização a apenas um de seus aspectos mais aparentes, a aceleração das trocas comerciais e culturais que tendem a abranger o mundo todo, sabemos que as transformações no modo e na velocidade de circulação (de informações, mercadorias e pessoas) é algo importante para descrevermos este processo. Assim, a problemática da circulação seria comum aos trabalhos e à análise social mais ampla que nos esforçamos em realizar ao caracterizarmos a pós-modernidade.

Presente em *Inserções em circuitos ideológicos* como dissolução, em *Eppur si muove* como dispersão, em *Elemento desaparecendo / elemento desaparecido* (passado iminente) como desaparecimento relacionado à temporalidade, e em *Através* (ainda que em sentido oposto) como interdição, a circulação assumiu diferentes facetas ao longo de nosso percurso. Em todos esses trabalhos, o deslocamento, a velocidade, a motricidade e a temporalidade implícita numa ação foram considerados elementos fundamentais em nossa leitura. Se nos concentrarmos na temporalidade que alguns dos trabalhos sugerem, vemos a noção de intervalo e de interrupção de um fluxo contínuo em *Inserções em circuitos ideológicos*, a dificuldade de determinação precisa de um instante – quando o presente torna-se passado? – em *Elemento desaparecendo / elemento desaparecido* (passado iminente) e a explicitação da impossibilidade de se reter o tempo no espaço em *Eppur si muove* (onde está a soma inicial de dinheiro que originou o trabalho?). Algo que corrobora com a centralidade da noção de circulação nos trabalhos que analisamos

é a presença tão marcada do dinheiro como material (presente de fato ou apenas como signo, como no caso, por exemplo, de *Zero Cruzeiro* e *Zero Dólar*) em muitos deles. O dinheiro é o meio circulante por excelência, seu trânsito é interrupto e atinge lugares distantes, ele penetra no tecido social assumindo a função fundamental de realizar trocas comerciais. Ele pode ser descrito mesmo como uma espécie de encarnação da mobilidade que não encontra fronteiras impenetráveis ou limites para sua ação¹. Notadamente, para além disso, em alguns de seus trabalhos o dinheiro assume perversamente não apenas a função de realizar as trocas comerciais mas surge como possibilidade de socialização.

A circulação, além de estar pressuposta nos materiais escolhidos pelo artista – o dinheiro e as garrafas de refrigerante, por exemplo – é também modo de funcionamento do trabalho que não raras vezes envolve-se dentro de um circuito pré-existente, faz referência a um circuito estabelecido ou mesmo instaura um novo. O questionamento da circulação brotaria do interior dela mesma, os trabalhos realizam a tentativa verificar a velocidade do movimento de dentro dele.

Tomemos *Elemento desaparecendo / elemento desaparecido (passado iminente)*: o sorvete tem de derreter para que a obra complete seu ciclo; ao mesmo tempo, no final, ela não está mais ali. Da mesma forma, o retorno da garrafa modificada para o circuito de refrigerantes é essencial para o *Projeto coca-cola*; esse movimento de pulverização e dissolução é tão importante quanto o das inserções de mensagens. Em muitos dos trabalhos selecionados observamos uma consumação quer seja pelo tempo, pelo esforço, por causas insondáveis; não raras vezes o consumo, na sua acepção mais corriqueira.

A circulação é constitutiva do trabalho, é a sua forma, se quisermos. Ao mesmo tempo, ela freqüentemente remete a acontecimentos como a corrosão, o desgaste, a espoliação, o desaparecimento, a dissolução. Mas, ao se estruturar a partir de movimentos dessa ordem, ao trazer para o interior da forma estética esse esvanecer, o que se apresenta como dispersão pode emergir como presença. Posição estratégica esta, a de colocar-se dentro do movimento para poder abordá-lo. Sem negar o potencial corrosivo e destrutivo muitas vezes imanentes à circulação, o trabalho consegue erguer-se a partir dela.

A transparência é um segundo ponto em que desejamos nos deter. Já discutimos a recorrência de materiais transparentes nos trabalhos de Cildo Meireles que analisamos: os cofres de vidro, os vasilhames de coca-cola, os anteparos de *Através* e mesmo o picolé de gelo da obra

1 Trataremos adiante da desestabilização da noção valor que encontramos em trabalhos de Meireles. Deste ponto de vista também a escolha do dinheiro parece significativa: ele é o termo de comparação entre coisas diferentes, sua razão de ser está calcada na capacidade de medir o valor de cada coisa e fazer com que elas se tornem equivalentes.

apresentada na Documenta de Kassel, em 2002. Mas, da mesma maneira que perceber o uso do dinheiro não basta para comentar a circulação presente nos trabalhos de Cildo, achamos que também aqui não basta ressaltar a apropriação de materiais transparentes. Há uma certa idéia de transparência que é constitutiva dos trabalhos.

Notamos uma constância no uso da transparência: ela não esclarece os processos presentes nos trabalhos, embora dê a impressão – falsa – de fazê-lo. A transparência sempre está em evidência, ela é o modo de aparecer das obras, mas os trabalhos conservam algo como um segredo interno que permanece não enunciado. Em *Eppur si muove*, por exemplo, não apenas os cofres são transparentes, mas estão dispostos de modo a sugerir uma leitura linear, seqüencial evidente e clara. No entanto, a leitura fluida é interrompida quando nos damos conta de que a soma de dinheiro depositada em um dos cofres não participou do processo de trocas. A dispersão do dinheiro não é explicada, embora a transparência dos cofres e a sugestão de uma leitura linear estejam presentes. Em *Através*, a transparência constitui a própria obra, feita de materiais que não obstruem por completo a visão. Comentado *Através*, Lorenzo Mammì afirma: “A poderosa presença física que essa instalação proporciona a quem a percorre é uma corporeidade recuperada por um excesso de negação”². Esse “excesso de negação” relaciona-se à interdição do movimento dentro da obra e ao fato de a transparência de seus elementos não oferecer resistência à visão. O contato corporal, duplamente negado, retorna como afirmação. A transparência intrínseca aos objetos que compõem *Através* acaba por funcionar como manifestação física que não pode ser abstraída. Aquilo que se caracteriza por deixar passar a luz torna-se materialidade. Mais uma vez, ali onde a clareza era enunciada, onde a correspondência era dita absoluta e onde não havia ambigüidade, instaura-se uma certa opacidade.

No Capítulo 1, também foi analisada a maneira como a transparência hoje se apresenta como discurso hegemônico na esfera social. Todo discurso produzido atualmente, nas mais diversas áreas, se diz transparente e “livre de ideologia”. A imprensa respalda sua atuação propagando um discurso de neutralidade, a economia recorre aos números, linguagem que poucos dominam, mas que carrega a idéia de precisão e exatidão e as decisões políticas cada vez mais transfiguram-se em discussões técnicas. Tal clareza e nitidez podem ser, no entanto, vistas como o próprio modo de operação da ideologia hoje.

2 Lorenzo Mammì. “Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira”. In: VI Simpósio Internacional “Diálogos Iberoamericanos - Reenfocando visiones. Problemas y posibilidades en el arte contemporáneo”. Valencia de 15 a 18 de maio de 2005. Fundación Astroc y Instituto Valenciano de arte Moderna (IVAM).

Há ainda uma outra característica presente nos trabalhos que examinamos. Ela diz respeito à recorrência dos termos valor, avaliar e validar em nossas análises. Podemos dizer que alguns trabalhos de Cildo Meireles provocam uma desestabilização valorativa. Em *Árvore do dinheiro* isso é nítido: estão em jogo os processos de validade (“isto é arte?”), de valorização (dentro do espaço expositivo, visto como obra de arte, o trabalho vale mais que fora) e de avaliação (como lidar com o valor simbólico de uma obra de arte, visto que ele não é passível de conversão imediata em valor monetário?). Da mesma forma, em *Elemento desaparecendo / elemento desaparecido (passado iminente)*, o valor simbólico, relativo à cultura, convive com o valor da água, elemento natural, e ambos entram em relação com o valor da mercadoria disponível para venda. Não podemos afirmar que o valor da água seja, sobretudo, simbólico. Ele também não é apenas mercantil. Surge um outro tipo de valor, ligado à natureza, a processos biológicos vitais que, como a arte, resiste a ser contabilizado facilmente.

Os procedimentos de avaliação, se entendidos como colocar as coisas em níveis hierárquicos definidos, são problematizados pelos trabalhos de Cildo. Há uma interdição da comparação, que não permite que o processo se complete. Existe um valor que não pode ser medido, que não pode ser quantificado. E este valor está sempre *sub judice*, sua validade permanece em suspensão. Seria válido determinar que aquelas cem notas de um cruzeiro, colocadas em cima de uma pedestal em *Árvore do dinheiro*, valessem dois mil cruzeiros?

Esses trabalhos chamam a atenção para um valor residual que a máquina não computa, que as teorias não explicam e de que a matemática não trata. Mais uma vez, entra em questão um certo vício dos processos cognitivos, um vício talvez semelhante ao da visão colocado em questão em *Através*.

As tensões entre global e local

Se é certo que os trabalhos de Cildo não têm mais como uma questão central a investigação de uma identidade nacional, mas tratam de processos mais universais, seria o caso de nos perguntarmos se, ainda assim, há algo neles que diga respeito uma experiência local.

É difícil não ver em trabalhos como *Inserções em circuitos ideológicos* ecos da repressão do regime ditatorial no Brasil. O trabalho investiga o controle inerente a circuitos já estabelecidos e procura burlá-los. Mas, como também já foi dito, o trabalho não se resume a isso e talvez esse não seja o aspecto mais importante para sua compreensão. Mesmo em relação a contextos de países à época “democráticos” a obra não perde seu interesse: o controle exercido nos meios de circulação não depende da existência de uma ditadura. Mas a repressão desse regime pode ter feito – e aí entramos no terreno movediço das especulações – com que Cildo atentasse para

Glove Trotter |
1991 |

isso com mais facilidade. O fato é que seus trabalhos não se dirigem a questões locais, mas inevitavelmente partem delas.

Aqueles que, por ventura, se dedicarem a pensar o Brasil a partir dos trabalhos do artista certamente chegarão em algum lugar. Mas acreditamos que há perguntas mais interessantes a fazer aos trabalhos como, por exemplo, o modo como as noções de centro e periferia são desconstruídas em alguns deles ou o modo como eles dão a ver o processo de globalização com todas as suas ambiguidades. Talvez os trabalhos de Cildo mais exemplares a esse respeito estejam fora da seleção que fizemos, são trabalhos como *Babel* (2001-2006), em que uma gigantesca torre é construída com rádios antigos e novos sintonizados cada um numa estação diferente e como *Glove Trotter* (2001) instalação na qual uma malha de aço recobre bolas de diferentes tamanhos e cores colocadas no chão³. Neste último, as esferas – formas nos remetem ao globo terrestre e a outros planetas – estão interligadas pela malha aço, a mesma malha que acaba por indiferenciá-las. As características de cada esfera ficam mais apagadas, não vemos detalhes de sua superfície, apenas alguns reflexos coloridos a partir dos quais inferimos sua cor. A única característica que as distingue é o tamanho, que podemos ver apesar da malha. O peso dessa cobertura fixa as esferas em seus lugares, evitando que se movimentem: as posições estão demarcadas. Aqui, o que interliga, paralisa; o grande, embora seja mais saliente, é mais pesado e menos móvel. Dentre os trabalhos que analisamos mais detidamente, como *Eppur se muove* também se dirige, ainda que indiretamente, a essa des-hierarquização e, mais ainda, a uma indiferenciação cultural que estaria na base da globalização. Basta pensarmos no automatismo implícito nas trocas monetárias entre o dólar canadense, a libra esterlina e o franco. A obra foi realizada antes da implantação do Euro, moeda única da comunidade européia, numa época em que cada moeda guardava um lastro mais forte com a cultura de seu país. No entanto, as trocas impessoais, mecânicas e automáticas fazem com que a remissão ao país de origem desapareça. É como se, de alguma forma, as diferenças culturais entre o Canadá, a Inglaterra e a França cedessem ao peso da intercambialidade do dinheiro. Como se a lógica monetária dentro da qual tudo parece ser intercambiável, prevalecesse sobre a história particular.

Seria preciso, por fim, retomarmos questões já abordadas anteriormente como a do fim da arte. Há inúmeras correntes de pensadores que se posicionam nesse campo. Ora o fim da arte é celebrado, visto como libertário e ora é visto sinal do final dos tempos. Sabemos que um dos autores que colocou a questão de modo sério, sem deixar-se levar por extremos, construindo

uma argumentação rigorosa, sistemática e aprofundada, foi Arthur Danto. Por isso, tomaremos seus escritos como ponto de apoio para nossa argumentação nessa parte final da dissertação. A tese do fim da arte, como já dissemos, é sustentada por um giro em direção à filosofia identificado nos últimos trabalhos modernos, anunciando o início de uma era pós-histórica para o autor. Centremo-nos novamente em um de seus principais argumentos para vermos como, de certo modo, ele é incompatível com a análise que fizemos de alguns trabalhos de Cildo Meireles:

“De todo modo, o visual desapareceu com a chegada da filosofia à arte: era tão pouco relevante para a essência da arte como o belo. Para que a arte exista nem sequer é necessária a existência de um objeto e, mesmo que hajam objetos em galerias, eles podem se parecer com qualquer coisa”⁴

Pudemos ver como o questionamento da arte, de seu lugar na sociedade, é central para Meireles, orientando boa parte de sua produção, o que talvez fizesse dele um artista que se ocupa filosoficamente da questão “o que é a arte?” ou “quais os limites da arte?”. No entanto, em seus trabalhos, essas perguntas não se voltam exclusivamente ao campo das artes, dirigindo-se a uma esfera mais ampla. Poderíamos mesmo dizer que elas expressam, a partir da arte, conteúdos sociais que, de outra maneira, permaneceriam não formalizados. A idéia de uma arte que se volta para essas questões – mais filosóficas, para Danto – pressupõe o descarte de conteúdos extrínsecos a ela, submergindo numa espécie de auto-reflexão; não é o que ocorre, definitivamente, nos trabalhos de Meireles. Temos, ao contrário, um intenso “vai e vem”: a arte dirige-se à totalidade social buscando posicionar-se nela ao mesmo tempo em que expressa a coerção social que visa delimitar um campo para arte.

Além disso, as obras de Cildo Meireles sempre exigem a presença do espectador. Não valeria, portanto, a formulação de Danto segundo a qual “para uma investigação acerca do que é arte seria necessário um giro da experiência sensível até o pensamento”⁵. Em seus trabalhos não se pode estabelecer essa dicotomia entre experiência sensível e pensamento.

Muitos de seus trabalhos, como *Através* e *Elemento desaparecendo / elemento desaparecido* (*passado iminente*) são apreendidos num período de tempo – a duração da experiência que se tem com a obra. Eles acontecem no tempo, sendo acessíveis depois apenas pela memória. Sobre

4 Arthur Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003. p. 38.

5 Idem, p.35.

isso, o artista afirma: “Creio que a única possibilidade de permanência de uma obra é por meio da memória. A transitoriedade do tempo não nega essa permanência, que aumenta de acordo com o poder que exerce sobre a memória coletiva do público”⁶.

Já falamos como essa noção fundamental, a de experiência sensível, não se dá pelo caminho da visão exclusivamente. Os trabalhos de Cildo Meireles normalmente exploram outros sentidos; é o que Kaira Cabanas chama de *sinestesia* em seu texto “Awareness within anaesthesia”⁷ em que analisa algumas obras do artista.

Para nós, é interessante ressaltar como a sinestesia, a confusão entre os sentidos que o termo descreve, é parte importante da produção do artista, o que já afirmamos sobre *Através* e que serve para muitos de seus trabalhos. Essa troca entre os sentidos – muitas vezes aquilo que é afirmado por um é negado por outro – faz com que a obra apareça de forma descontínua e que o público não raro se veja numa situação em que é difícil fazer uma síntese mental das informações recolhidas pelos sentidos.

Isso nos conduz a uma outra questão interessante na qual não poderemos nos deter e vamos apenas indicar. Já afirmamos o destaque que a posição do sujeito tem nas obras de Cildo, visto que elas ativam a percepção de modo quase perverso: o que resulta desta ativação não é um conteúdo positivo. A confusão que a experiência incita leva, antes, a duvidar de nossa capacidade de apreensão, dos instrumentos de que dispomos, das categorias com as quais operamos. Nesse sentido, caberia dizer que seus trabalhos instigam a pensar uma subjetividade (entendida como modo de ser do sujeito) capaz de se livrar de um certo adestramento dos sentidos e do pensamento. Uma subjetividade que possa lidar com o resto, com aquilo que permanece inatingível. Assim, podemos ver como seus trabalhos mantêm algumas condições essenciais para a articulação da arte como a de experiência – a arte vinculada a um campo sensível em expansão – e de sujeito, embora significativamente transformadas. A experiência não tem um poder revelador assim como o sujeito perde sua capacidade de organização e sintetização.

Os trabalhos de Cildo Meireles resistem ao fim da arte. Por meio das análises das obras de Meireles realizadas nessa dissertação, acreditamos poder afirmar que eles constituem uma posição crítica possível a partir do campo da arte. Seus trabalhos não dependem de um sistema artístico constituído, pois não se trata de pensar apenas a arte. Os trabalhos de Cildo Meireles analisados aqui tomam a indagação acerca do que é a arte para pensar uma condição que a ultrapassa.

6 Nuria Enguita. “Entrevista a Nuria Enguita”, In *Cildo Meireles*. São Paulo: CosacNaify, 1999. p.136.

7 Kaira Cabanas “Awareness within anaesthesia” In: *Parachute contemporary art magazine*. N° 110, Montreal: Abril de 2003.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: edições 70, 1970.
- ARANTES, Otília. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BATTCOOK, Gregory. *La Idea como arte – Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili: 1977.
- BOIS, Yve-Alain. *Painting as model*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- BRETT, Guy. *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa livraria, 2005.
- BUCHLOH, Benjamim H.D. *Neo-avantgarde and cultural industry: essays on european and american art from 1955 to 1975*. Londres: MIT Press, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do Lugar-Comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. *Después Del fin Del arte – El arte contemporáneo e el linde de la historia*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2003.
- _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus / Edusp, 2006.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DICKIE, George. *Art and the aesthetic: An institutional analysis*. Nova York: Cornell University Press, 1974.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GREENBERG, C. *Arte e cultura: ensaios críticos*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. *A cultura do dinheiro: Ensaio sobre a globalização*. São Paulo: Editora Vozes, 2001.

_____. *O marxismo tardio: Adorno ou a persistência da Dialética*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP / Boitempo Editorial, 1997.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Londres: Studio Vista, 1973.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MANDEL, Ernest. *O capitalismo tardio*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MARX, Karl. *O Capital: crítica a economia política*. vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MÉSZÁROS, István. *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Presença, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

_____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

STEINBERG, Leo. *Other criteria – Confrontations with twentieth-century art*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo editorial, 2003

_____. (org). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Artigos

ALVES, Cauê. "Tem que participar?". *Revista Número Dois*, 2002.

ALVAREZ BRAVO, Armando. "La Reflexión sobre la Violencia Cildo Meirelles". *El Nuevo Herald*, setembro, 2003.

BASUALDO, Carlos. "Máxima Moralia". *Artforum*, vol. 35, Nova York, fevereiro de 1997.

- BITTENCOURT, Francisco. "Depoimento de uma geração 1969/1970". Galeria Banerj, Rio de Janeiro, 1986.
- BOIS, Yve-Alain. "Ideologias da forma, entrevista com Yve-Alain Bois". *Revista Novos Estudos Cebrap*, n° 76, São Paulo, novembro de 2006.
- CABANAS, Kaira. "Cildo Meireles: Awareness Within Anaestheisa". *Parachute*, abril de 2003.
- COUTINHO, Wilson. "A Estratégia de Cildo Meireles". *Arte Hoje*, n° 13, Rio de Janeiro, junho de 1978.
- DANTO, Arthur C. "El final del arte". *El Paseante*, n° 23-25. Madri, 1995.
- FARMER, John Alan. "Through the Labyrinth: An Interview with Cildo Meireles". *Art Journal*, setembro de 2000.
- FIGUEROA, Mariana. "Es reto producir con optica diferente". *El norte*, Cidade do México, abril de 2002.
- GAST, Dwight. "Import-Export: Counting the Carnavalesque". *Art in America*, n° 1, Nova York, janeiro de 1989.
- GILMORE, Jonathan. "Cildo Meireles at Galerie Lelong". *Art in America*, Nova York, março de 2005.
- GLUSBERG, Jorge. "America Latina: Eterna Cenerentola". *D'Arts*, vol. 33, n° 137, Milão, outono de 1992.
- HORNE, Stephen. "Cildo Meireles". *Parachute*, abril de 2000.
- JOSELIT, David. "Cildo Meireles". *Artforum*, fevereiro de 2000.
- KUDIELKA, Robert. "Arte do mundo – arte de todo o mundo?". *Revista Novos Estudos Cebrap*, n° 67, São Paulo, novembro de 2003.
- LAGNADO, Lisette. "Cildo Meireles: Desvio para a Interpretação". XXIV Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- LEFFINGWELL, Edward. "Report from Brazil: Tropical Bazaar". *Art in America*, vol. 78, n° 6, Nova York, junho de 1990.
- _____. "Unspoken Stories (Cildo Meireles Exhibition)". *Art in America*, Nova York, julho de 2000.
- LOBACHEFF, Georgia. "Southern Exposure". *Artforum*, Nova York, abril de 1996.
- MACADAM, Barbara. "Cildo Meireles". *ARTnews*, vol. 96, Nova York, setembro de 1997.
- MADOFF, Steven Henry. "Seeing Red: A Rebel Cleverly Turns his Early Protests Against Dictatorship into a Skeptic's Art of Subversion". *Time International*, março de 2002.

- MAIA, Carmem. "O Averso das Coisas". *Gávea*, n° 11, Rio de Janeiro, abril de 1995.
- MAMMÌ, Lorenzo. "Encalhes e desmanches: ruínas do modernismo na arte contemporânea brasileira". In: *VI Simpósio Internacional Diálogos Iberoamericanos - reenfocando problemas y posibilidades en el arte contemporáneo*. Valencia: Fundación Astroc y Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), 15 a 18 de maio de 2005.
- _____. "À Margem". *Ars*, n° 3, revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, São Paulo, 2004.
- MELO, Alexandre. "Cildo Meireles". *Artforum*, vol. 35, Nova York, novembro de 1996.
- MENEZES, Lu. XX Bienal de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1989.
- NAVES, Rodrigo. "Preto sobre branco". *Revista Galeria*, n° 2, 1986.
- PEDROSA, Adriano. "Cildo Meireles". *Poliester*, vol. 4, n° 13, Cidade do México, outono de 1995.
- PERRAULT, John. "Report from São Paulo Crossed Signals: The 16th Bienal". *Art in America*, vol. 70, n° 5, maio de 1982.
- SAFATLE, Vladimir. "Sobre um riso que não reconcilia: ironia e certos modods de funcionamento da ideologia". *Revista Margem Esquerda*, n° 5, São Paulo, Boitempo Editorial, 2005.
- SCHWABSKY, Barry. "Art from Brazil in New York". *Artforum*, Nova York, verão de 1995.
- SILVA, Fernando de Barros e. "A viabilidade atual do marxismo", Folha de S. Paulo, *Caderno Mais!*, 23/06/1996.
- SILVER, Joanne. "Cildo Meireles Polar Opposites add up to Something Haunting and Unexpected". *The Boston Herald*, fevereiro de 1997.
- WECHLER, Lawrence. "Studio: Cildo Meireles – Cries from the Wielderness". *ARTnews*, vol. 89, n° 6, Nova York, verão de 1990.
- _____. "Comedy of Values". *New Statesman*, novembro de 2000.
- VÁRIOS. "Manifesto neoconcreto", *Jornal do Brasil*, suplemento dominical, Rio de Janeiro, março de 1959.

Artigos em sites

- ARANTES, Otilia. "A 'virada cultural' do sistema das artes". Disponível em www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias
- ZIZEK, Slavoj. Entrevista do autor à revista *La Voz del Interior* em 14 de dezembro de 2004. Disponível em www.lacan.com/zizek-ideologia.htm, 15/12/2005.

Catálogos

ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL. Cildo Meireles, Geografia do Brasil. Curadoria de Paulo Herkenhoff, 2001.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Cildo Meireles: algum desenho*. Curadoria de Frederico Moraes. Rio de Janeiro, 2005.

FUNARTE. *Cildo Meireles*. Coleção ABC (Arte Brasileira Contemporânea). Rio de Janeiro: Funarte Edições, 1981.

GALERIA SARAMENHA e LUISA STRINA. *Obscura Luz*. Rio de Janeiro e São Paulo, 1983.

IVAM – INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNA. *Cildo Meireles*. Curadoria de Nuria Enguita e Vicente Todoli. Valencia, 1995.

KANAAL ART FOUNDATION. Tunga “lezarts” and Cildo Meireles “through”. Diretora: Cathy de Zegher. Kortrijk, 1989.

KÖLNISCHER KUNSTVEREIN. *Cildo Meireles + Lawrence Weiner*. Colônia, 2000.

MUSÉE D’ART MODERNE ET CONTEMPORAIN DE STRASBOURG. *Cildo Meireles*. 2003

MUSEU DA VALE DO RIO DOCE (Vila Velha/ES). *Babel – Cildo Meireles*. Curadoria de Moacir dos Anjos. Rio de Janeiro: ARTEVIVA, 2006.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Desvio para o vermelho – Cildo Meireles*. Diretora: Aracy Amaral. De 13 de novembro a 14 de dezembro de 1986.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

SESC RIO – Unidade Petrópolis. *Cildo Meireles – Casos de sacos*. Curadoria de Paulo Venancio Filho, 2005.

Anexo

Entrevista com Cildo Meireles

Entrevista realizada em agosto de 2006 no ateliê de Cildo Meireles, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.

Foi no catálogo da exposição “Babel”¹, de 2006, a primeira vez que vi imagens de suas obras mais conceituais, como *Estudos sobre o espaço*, *Estudos sobre o tempo* e *Estudos sobre o espaço/tempo*.

Várias das minhas obras se fundam na oralidade. Esses são trabalhos de 1969.

Foram esses trabalhos que o curador da “Information”, Kynaston McShine, viu?

Sim, pois ele viu o “Salão da Bússola”². Tinha um *Canto* e dois *Espaços Virtuais* [todas de 1967/68], essa série de *Estudos sobre o espaço*, *tempo e espaço/tempo* e tinha *Volumes Virtuais* [1968] e *Caixas de Brasília* [1969]. Esse salão ficou conhecido como o “salão do etc”. Porque, pelo regulamento, cada artista poderia inscrever até dois trabalhos nas categorias pintura, desenho, escultura, gravura e etc. Eu lembro que inscrevi uma escultura (*Espaços virtuais*), três gravuras (*Estudos sobre o espaço*, *tempo e espaço/tempo*), em desenho os *Volumes virtuais* e no “etc” *Caixas de Brasília*. Eu e outros artistas da exposição resolvemos tomar o “etc” como categoria.

Como você vê sua relação com a arte conceitual? Parece-me que não podemos pensar na arte conceitual no seu trabalho sem considerar também, simultaneamente, a Teoria do não-objeto do Ferreira Gullar.

A arte conceitual era algo que estava no ar. Hoje em dia, cada vez mais, isso está sendo reformado e analisado novamente. Naquele momento havia um interesse em ver o que estava acontecendo em outros lugares, a América do Sul é um caso. Os artistas estavam trabalhando num certo campo de experiência.

Eu usei uma vez como epígrafe de um texto a frase de um dominicano que era também

1 Exposição realizada entre 30 de junho e 17 de setembro de 2006 no Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha, Espírito Santo, com curadoria de Moacir dos Anjos.

2 Exposição coletiva realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1969.

paleontólogo e, na metade da vida, migrou para a arqueologia. Ele tem um livro publicado do qual tirei a frase: “o primeiro homem é sempre uma multidão”. Às vezes, uma idéia, uma modificação, começa a ocorrer simultaneamente em diversos pontos. Ele achava que havia uma maturação coletiva, geral, inconsciente, e dizia que, num certo momento, ela começava a pipocar, como a água que não ferve só num ponto. Com a arte conceitual, é difícil dizer o que apontava para isso: o Velásquez com *As meninas* (1656)? Em certo momento, reflexões propostas em diferentes trabalhos afetaram a história até aquele ponto. Teria que pesquisar para saber exatamente que turbulência na história [ocasionou isso]: o readymade, o [Piero] Manzoni, ou outra coisa. Tem um artista, contemporâneo do Manzoni, que eu sempre busco ver o trabalho: o [Vicenzo] Agnetti. É um artista que pretendia uma obra sem objeto. Seguramente havia outros artistas, que talvez nós nem cheguemos a ter notícias, que estavam trabalhando para expandir essa fronteira. De repente, são essas variantes que estão localizadas fora do momento histórico em que a arte conceitual formalmente apareceu e fora do lugar que foi atribuído como seu local de aparecimento: Estados Unidos e Europa. O texto do Gullar é altamente antecipatório para uma série de coisas que viriam a acontecer.

Mas tenho a impressão de que no seu caso houve uma influência direta por você estar num contexto em que a arte moderna, ou pelo menos o primado da visão, já estava sendo discutida há algum tempo.

De uma certa maneira o século XX tem muito disso: discutir o lugar da visão nesse processo de feitura de objetos de arte. A questão plástica independeria da exclusividade da visão. Eu posso pensar imediatamente nos móveis do [Alexandre] Calder. Eles isolam ou fixam, para usar uma terminologia de laboratório, o que a escultura não pode prescindir nunca: massa e densidade. Você não pode fugir desse defrontamento com o peso. O Calder pegou esse peso e o tematizou, o trabalho dele é isso. Tem que checar, mas eu acho que pesar é o radical latino de pensar, pensar vem de pesar. Latim é uma realidade que é parte da minha vida. Eu estudei no ginásio latim e francês, aí no meio do ginásio cortaram latim e entrou inglês...

Você se interessa por línguas?

Sim, mas precisa de disciplina, como jogar futebol, senão chega na hora e erra.

Tenho observado um interesse de alguns teóricos em identificar o começo da reflexão sobre o circuito das artes no Brasil. O texto do Ronaldo Brito, “Análise do circuito”, publicado na revista *Malasartes* em 1975 é um marco. Seu trabalho também, no começo, envolve de

forma bem explícita a noção de circuito.

Seguramente tem a ver sim. O trabalho é de 1970, estava na “Information”, eu fiz em abril, no final de abril. Na verdade, o *Inserções em circuitos ideológicos* começou com um texto.

O texto “Cruzeiro do sul”?

Não, o texto “Cruzeiro do sul” é o que está no catálogo da “Information”. Eu o fiz no trem, indo para *Do corpo à terra*³, uma exposição pioneira em Belo Horizonte. Foi uma das três ou quatro exposições de arte conceitual, quer dizer, uma parte da minha produção poderia ser classificada como tal, mas acho que isso não serve para todos os trabalhos. Foi a primeira vez que um grupo de artistas muito jovens – eu, que tinha acabado de fazer 22 anos, [Artur] Barrio, Luiz Alphonsus e Teresa Simões - teve passagem de trem leito, ida e volta, hotel, alimentação e mais um dinheiro para produzir um trabalho novo.

Eu estava lendo uma entrevista, acho que do Walter de Maria, que contava sobre um trabalho que era uma linha telefônica, um aparelho de telefone no local da exposição. Ele ligava de vez em quando, durante o período da exposição, para quem estivesse perto atender. Mas no final ficou acertado que quem pagaria a conta era o museu e eles não tinham dinheiro. Sabendo disso, o artista só ligava a uma da manhã, quando tinha certeza de que não teria ninguém para atender.

Mas foi na ida para essa exposição, *Do corpo à terra*, que eu fiz esse texto, o “Cruzeiro do sul”, porque tinha que entregar logo. Na volta, em abril de 1970, no primeiro fim de semana aqui no Rio, eu saí com amigos, fomos para Barra. A Barra ainda não existia, só essa parte aqui perto que a gente costumava ir conversar. Tinha um restaurante de madeira, perto do canal, onde a gente sempre parava para comer alguma coisa. Um amigo me contou uma história envolvendo a Coca-cola e quando eu cheguei em casa eu escrevi esse texto. Assim, praticamente direto, para ilustrá-lo, eu pensei na Coca-cola. Se você passar um caroço de azeitona [pelo gargalo de] uma garrafa de Coca-cola jamais se conseguirá tirá-lo por meios mecânicos: [o processo de lavagem industrial] não entrava fio, era tudo jato de água e tal.

Aí me interessava estabelecer uma discussão no interior da História da Arte com o que eu considerava que era a coisa mais importante que já havia acontecido até então, os readymades

3 Evento organizado por Frederico Moraes no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970, como parte da Semana da Inconfidência. Na ocasião, apresentou a obra *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, na qual dez galinhas amarradas a uma estaca são queimadas vivas.

do [Marcel] Duchamp. Não me interessava repetir aquilo. O que acontece é o seguinte, no readymade você desloca alguma coisa do mundo industrial para o espaço da arte. E, na verdade, a intenção de *Inserções em circuitos ideológicos* era exatamente o contrário: você pegar uma coisa que saísse de um indivíduo e conseguir que isso tivesse uma circulação muito grande, numa macro-escala, numa macro-estrutura, fosse industrial ou institucional, pois uma é metáfora da outra. A garrafa de Coca-cola é uma metáfora da cédula, só que era muito mais complicado você ficar falando de cédula, quer dizer, passava por produção, distribuição e controle de informação basicamente. Portanto, dizia respeito a outros fatores que eram sócio-políticos, censura, controle de informação. [A idéia] era procurar um mecanismo que fosse eficiente nessas circunstâncias, mas, sobretudo na origem, era dar voz ao indivíduo. Assim, não era que o sentido fosse inverso ao do readymade, mas a direção era outra. A gente não estava trabalhando a mesma coisa. O prolongamento do gesto do artista, da vontade do artista, recuperava aquilo [qualquer objeto] para uma instância [artística]. Isso já estava demonstrado à exaustão naquela altura. Você poderia aplicar isso a qualquer coisa. Mas o que me interessava era que, ao trabalhar nessa direção, você deslocava também a função daquele trabalho no corpo social. Ele não era mais uma prática artística, mas o exercício de um modo de expressão com um grau de liberdade, face às circunstâncias, muito alto. Tinha um grau de eficácia, podia fugir desse controle que eu chamo de mecanismos de controle centralizado, que é o caso da televisão, do rádio, do jornal, que atinge um público muito grande e que, ao mesmo tempo, é facilmente controlável.

[Com relação ao Ronaldo Brito e a *Malasartes*] o que aconteceu foi o seguinte: determinado dia em 1974, eu recebi um recado (eu ainda não tinha telefone) de uma jornalista que pediu para eu ligar que ela estava fazendo uma matéria para um jornal e queria falar comigo. Eu liguei e a Heloísa Buarque de Holanda disse que queria conversar comigo para uma matéria no *Opinião*. Ela foi até minha casa, fez a matéria e voltou. No outro dia, recebi outro bilhete pedindo para eu ligar para ela. Liguei e ela disse que o editor tinha gostado e que pediu para ampliar a matéria, a entrevista. Ela fez uma matéria grande de capa, não tinha foto (era slide), sobre artes plásticas e o editor era o Ronaldo Brito. Foi assim que eu o conheci. A *Malasartes* foi logo em seguida, 74, 75...

Mas a discussão sobre o circuito já estava no ar: destinatário da obra, lugares em que ela circula, mercado...

Claro, a questão da autoria, do espaço do objeto de arte (qual é o lugar em que ele é colocado). De qualquer forma, as *Inserções em circuitos ideológicos* precedem a *Malasartes*. Eu mostrei

o trabalho em 1970, no Rio, e em SP, em 73, numa exposição de Aracy Amaral. Não tive nenhum feedback do trabalho, não saiu uma linha no jornal. A repercussão foi a exposição do Frederico Morais “Introdução a uma nova crítica”⁴. Fiz um trabalho também com esse título que era uma cadeira cheia de pregos. A idéia era fazer um comentário sobre os ninhos do Hélio Oiticica (1969) e o *Cadeau* do Man Ray (1974).

Mas é interessante que, nesse momento de discussão sobre o sistema, você tenha feito uma obra que fala tão diretamente sobre a crítica (*Introdução a uma nova crítica*, 1970), que praticamente aponta uma distância quase intransponível entre a linguagem verbal e a plástica.

Na exposição do IVAM⁵, em Valência, uma crítica escreveu uma matéria que terminava com um comentário de que era estranho ver trabalhos que, nos anos 1970, tinham uma função e aplicação pública num museu. Depois, eu tive que explicar para ela que a [garrafa de] coca-cola e a cédula não são trabalhos. O que você está vendo lá é um exemplo, não é uma série, uma edição. Pode até, em determinado aspecto, ser considerado uma memória, um souvenir, mas é, sobretudo, um exemplo. O trabalho mesmo está fundado na idéia de um não-objeto, preocupação que já estava atravessando o século XX. O não-objeto é uma contribuição do Gullar para a discussão dessa idéia maior de ausência que, no fundo, está em toda base da metafísica na filosofia.

Como é essa técnica do decalque pela qual as frases eram transpostas para as garrafas?

É um adesivo. Na época, eu levava a garrafa de vidro ao forno (800°) e a tinta vitrificava. Então, ela se misturava com a própria marca. Quando a garrafa está vazia, ela quase desaparece. [Escolhi] a Coca-cola porque tinha essa carga simbólica, essa ambigüidade entre matéria-prima e símbolo.

Mas não parece uma coisa fácil para qualquer pessoa que está ali, tomando uma coca-cola, fazer...

Poderia ser. Mas, para mim, a Coca-cola é uma metáfora do projeto cédula.

4 Em 1970, o crítico Frederico Morais organizou a exposição “Nova Crítica” na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Em resposta ao *Projeto coca-cola*, de Meireles, Morais colocou 15 mil garrafas do refrigerante na galeria e apenas uma ínfima parte delas continham inscrições.

5 Exposição realizada no Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM), em 1995, com curadoria de Nuria Enguita.

Em *Inserções em circuitos ideológicos – projeto coca-cola*, a frase mais famosa inserida numa garrafa do refrigerante foi “yankees go home”. É como se, naquele tipo de suporte, apenas um slogan funcionasse...

Tinha que ser ultra-sintético. Em geral, as [garrafas] que circularam mais continham a própria instrução do trabalho, para que alguém reproduzisse a partir daí, embora haja outros tipos de inserções que eu fiz. No trabalho em sua plenitude a autoria teria que ser necessariamente oculta. A história do objeto de arte marca o início da noção de autoria quando, na Idade Média, ele sai do espaço coletivo e entra numa embalagem portátil, que cabe nas casas. Aparece a questão da propriedade. A obra de arte já está existindo no interior de uma propriedade, não está mais no espaço coletivo, não é mais afresco, foi realmente “adequada”. No fundo, isso tem menos a ver com a idéia de Renascença do que com a Revolução Burguesa. [A noção de autoria] pertence muito mais ao universo de valores da revolução burguesa do que ao ideário renascentista. A autoria era uma coisa muito difusa num momento da História da Arte. Esse aspecto das *Inserções em circuitos ideológicos* me interessava por tocar na questão da autoria, do espaço. Esse trabalho é uma espécie de grafite, porque a característica desse sistema é a circularidade. A Coca-cola já é também uma metáfora de nossa Brahma, mas na Brahma as inserções ficavam mais evidentes.

Como você vê a obra de Frederico Morais, dirigida à *Inserções em circuitos ideológicos*, que integrou a exposição “Nova Crítica”?

Eu vejo como uma homenagem. Foi a única crítica que a exposição teve e, de uma certa maneira, acho que ele pretendeu didatizar o que seria a compreensão dele sobre o trabalho. Um chão coberto com garrafas de coca-cola aponta para uma desproporção em termos de escala, que tornaria quase invisível o objeto. Você estaria na posição do público em relação ao trabalho, apenas um ou outro teria a curiosidade de pegar a garrafa certa e ver. Talvez isso acabe apontando para um grau de ineficiência imediato, mas que não me preocupava. Se for comparar a eficácia potencial do trabalho desses dois projetos [Coca-cola e Cédula] a cédula tem uma eficácia muito maior. É fundado em moedas de baixo valor, que circulam mais e que cumprem prioridades muito maiores que o refrigerante, que atinge apenas uma parcela da população e é muito mais limitado nesse sentido.

Qual é a relação “metafórica” que você afirma que *Cédula* mantém com *Coca-cola*?

A idéia é a mesma: um indivíduo utiliza um sistema de circulação que está operando e, a partir

daí, insere uma crítica, uma opinião.

Você acha que o circuito condiciona a inserção que cabe ali?

Em termos. Um nazista pode usar o mesmo sistema para fazer proselitismos, poderia ser uma paisagem, uma coisa abstrata. Claro que quando fiz o trabalho eu estava pensando em informação, circulação, distribuição e controle de informação. A questão também é que eles funcionavam como uma espécie de contra-informação em relação ao que já estava lá. Para um *marchand* tanto faz vender tela impressionista ou abstrata, ele está vendendo tela num determinado formato, numa determinada embalagem. A Coca-cola está veiculando sua própria ideologia. Você está bebendo o líquido, mas está consumindo também uma ideologia.

***Através* (1983-89) está sendo montada no Brasil pela primeira vez no Caci, Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, em Minas Gerais. Como foram as montagens anteriores e como você está pensando esta, mais definitiva, já que a obra agora faz parte de um acervo?**

A primeira idéia, no Caci, foi montar *Através* num local aberto, sem nada. A montagem se aproximaria à do Palácio de Cristal, em Madri. Lá, você ficava acima da paisagem, subia alguns degraus. A questão [do embate entre] arte e natureza é que sempre que você estiver nessa situação [expondo num local aberto] não tem chance. [No Caci] eu tinha opção, ou fazia a versão de Madri ou a primeira versão [numa fábrica abandonada em Kortrijk, na Bélgica]. Mas a de Madri, que foi a que tentamos primeiro, tinha um problema sério. O vento jogava as coisas, as folhas enganchavam no trabalho e molhava. A manutenção ficava complicada. Então optei por dar um corte e sair do entorno. É uma imersão, e eu acho que para o trabalho funciona mais. É também o caso de *Desvio para o Vermelho* [1967-84].

Mas ainda assim o trabalho se expande para fora, pois acaba incluindo as paredes, uma vez que elas também são obstáculos planos.

A idéia do trabalho é essa, uma espécie de labirinto feito com objetos de interdição simbólica ou concreta e a parede é um objeto de interdição, o maior deles.

Qual é a relação entre *Inserções em Circuitos Ideológicos - ICI, Antropológicos - ICA* (1970) e *Inserções em jornais* (1971)?

A história é mais ou menos essa: as primeiras inserções foram feitas em jornais, são as *Inserções em jornais*. A primeira era *Clareira*, na qual acabaram até colocando meu nome errado

gigantesco, “Gildo Meireles”. Ao fazer as primeiras *Inserções* eu percebi exatamente o que era, mas, é claro, estava fazendo alguma coisa que a cabeça estava agenciando, relações que chegaram a um tipo de conclusão que seriam as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, aquela coisa de “o primeiro homem é uma multidão”.

Uma [das coisas sobre a qual estava pensando] era que a questão do impacto da arte feita no jornal é a do controle centralizado de informação. Você atinge um público grande, mas está limitado pela facilidade de controle que esse circuito tem. No regime ditatorial isso é fatal. E aí eu fiz as *ICI* e depois as *ICA*. A diferença básica é que as *ICI* utilizam um meio circulante já existente, nas *ICA* (*Token* e *Black pente* basicamente) você confecciona coisas. De uma certa maneira, [o trabalho] é acadêmico em relação às *ICI* porque volta à questão da arte. Você confecciona coisas que não estavam lá e coloca isso em circulação na expectativa de modificar algo, influenciar o comportamento das pessoas.

Como você vê a aproximação desses trabalhos com o real, sua inserção no cotidiano?

O *Token* eu comecei fazendo em Nova York, era uma ficha de metrô. [Na época] você andava pelas ruas e tinha aquele linóleo que as pessoas colocavam no chão dos apartamentos, era raro o quarteirão que não tinha alguém reformando e jogando fora aquilo. Então, sempre que eu queria, ia para a rua, andava um pouco e pegava vários deles com uma ferramenta circular dessas de sapateiro que trabalha com couro, você dava uma pancada com um martelo e tinha uma ficha. O sistema de fichas é baseado em dois vetores: o tamanho e o peso. Mas imagine todas as catracas do metrô, depois de um certo tempo o peso desregula, não tem uma aferição precisa, então o que prevalece é o volume. E a idéia era utilizar um material gratuito, fabricar essas fichas, usar, distribuir e que as pessoas também fizessem. Porque tudo isso é baseado num gráfico, o sistema *Estado de graça*: uma oposição entre anestesia – a sociedade industrial – e a consciência. E o cruzamento disso era a repetição. A consciência aplicada à paisagem anestesiada daria como retorno o estado de graça, uma brincadeira com o Estado que cobra impostos, que custa isso e aquilo. Era um estado baseado em outro tipo de relação que não fosse essa da exploração do trabalho (na verdade, o aviltamento do trabalho em função do capital). Quem tem o capital tem tudo, quem tem a força de trabalho não tem nada. Eu fiz fichas de telefones aqui e, depois, *Black pente*, em que a idéia era fazer pentes para afro-descendentes. Pegar um modelo paradigmático de pente e reproduzir, fabricar e distribuir a um preço de custo, na expectativa de que isso, de certa maneira, ajudasse a modificar um comportamento.

Por que você quis procurar outros circuitos, se a arte mesmo estabelece um circuito próprio?

Isso tem a ver com um certo desejo de ação no real?

Em um de meus textos eu falava que o circuito das artes era dispensável. É claro que eu não perdi de vista o fato de que aquilo tinha que sobreviver, de que aquilo tinha que dialogar e se confrontar com a própria história do objeto de arte. Eu não podia achar que era uma coisa inteiramente fora disso. Tem outros trabalhos que talvez se refiram ao circuito das artes. Um deles é *Cruzeiro do sul* [1969/70], já de uma outra maneira. *Árvore do dinheiro* [1969] lida com essa diferença entre valor simbólico e valor real, ou entre material e objeto de arte, e a instauração de valor. E tem outros trabalhos. Toda a série de *Ouro e paus* [1982], e de uma maneira sintética os zeros [*Zero dólar*, 1978-84, *Zero cent*, 1984, e *Zero cruzeiro e Zero centavo*, 1974-78].

Como os Zeros circulavam? Eram vendidos ou distribuídos?

No início eu queria vendê-los. Pensei em fazer uma distribuição por avião na praia, uma chuva de dinheiro. Cheguei a procurar camelôs para [que eles vendessem o] *Zero cruzeiro* em 1978. Cheguei até o chefe dos camelôs, no Rio. A gente negociou e fez um teste: ficamos tomando cerveja enquanto estavam vendendo [o trabalho]. E vendeu rápido, em vinte minutos um camelô vendeu 50. O chefe me chamou para conversar, fomos para o escritório dele, um prédio em construção na rua Buenos Aires cheio de bagulho, tudo que era vendido nas ruas tinha ali um estoque. Ele me disse: “Isso me interessa sim, vamos começar com 2 milhões”. Eu falei que precisava falar com meu advogado e ele marcou um encontro no dia seguinte, para acertar alguns detalhes. No dia seguinte, quando eu cheguei, o cara falou: “Olha, a gente não vai poder fechar o negócio”. Eu pensei que tinha dançado. Ele tinha condição de, em um dia, fazer a mesma coisa. Mas não, o cara era policial. [O que aconteceu foi que] tinha um camelô, um senhor, que era o cara que criava o que eles chamavam de “bola”. A bola é o jingle para vender, a frase que os camelôs falam. Era um senhor negro, de cabelos brancos, uns 50 anos, que era muito bom nisso. E eles tinham se reunido, mas chegaram à conclusão de que a bola para esse trabalho, para esse produto, tinha que ser algo como “veja a que ponto chegou o nosso dinheiro” e ele disse que não podia fazer isso, que ia dar problema, porque ainda era 1978, [o governo] Geisel... Ele começou a implicar. Eu achei que ele ia me dar um balão. Voltei para o Luiz Buarque de Holanda, que era meu advogado e amigo, mas o cara não fez nada. Acho que estava com medo mesmo. Em alguns momentos eu dei uma certa quantidade de *Zero dólar* para uma galeria que tinha participado da produção e estava com dificuldades.

O chefe dos camelôs, por ser também policial, deve ter ficado com medo mesmo: é quase uma moeda falsa!

O *Zero cruzeiro* eu fiz inteiro, é um layout, eu nunca fiz a arte final. Já o *Zero dólar* foi feito, na verdade, por uma pessoa que fazia dinheiro. Um amigo meu que nem sei se devo dizer o nome, é um gravador fantástico, meio renascentista. Ele mesmo, na época, tinha problemas por causa de seu emprego [na casa da moeda], tinha medo de ser seqüestrado. O papel não é o de segurança, mas é mesmo muito próximo.

Esses então seriam os trabalhos que você acha que mais se aproximam de uma reflexão sobre o circuito das artes?

O próprio *Camelô*, de certa maneira, se refere ao sistema das artes. Todo trabalho gira em torno da edição de 1 milhão de coisas. Na verdade, *Camelô* é uma edição que vende uma edição. Eles são mil e vendem 1 milhão de barbatanas e 1 milhão de alfinetes. Então, cada camelô vende mil. É um trabalho de 1998, fiz para a [Galeria] Luisa Strina.

A história me acompanha, é baseado numa história real. Estava morando em Goiás e vinha com meu pai para o Rio pelo menos uma vez por ano. Passava sempre pela [rua] Araújo Porto Alegre, que fica em frente ao Teatro Municipal, entre o Museu Nacional e a Biblioteca. Aquela calçada do Museu Nacional, que na época ainda era Escola Nacional de Belas Artes, era um local onde eu ia muito porque meu pai encontrava comerciantes naquela área. E havia alguns camelôs que me intrigavam muito: um que tinha um pequeno tabuleiro e vendia só alfinete de cabelo, outro que vendia barbatana, que se usava muito para colarinho de camisa. Eu achava espantoso que alguém pudesse viver vendendo aquelas insignificâncias e que por traz delas tinha chaminés, pessoas fazendo aquilo, tinha todo um complexo produtivo. Em outras palavras, eu pensava em como a pessoa podia morar, comer, comprar cadernos para os filhos, esse tipo de coisa e, ao mesmo tempo, com um objeto que era o grau zero do objeto industrial, um dos objetos mais simples que existia: um alfinete e uma barrinha de plástico. E tinha um terceiro camelô que vendia uma marionete de elástico, as pernas e braços eram elástico, corpo em papel cartão, papelão. Tinha uma linha que era da cor da pedra que tem no Museu Nacional de Belas Artes (tem dois metros de pedra lá, uma espécie de rodapé gigante). O cara bota [as marionetes] ali, naquela curva, e fica no alto. Quando chegava criança, era pura mágica.

No começo dos anos 1990, eu estava pensando em fazer um trabalho, queria fazer alguma coisa que tivesse 1 milhão de elementos. Cheguei à conclusão de que seria uma malha de aço, a mesma que eu usei depois no *Glove Trotter* [1991], com mil furos nos lados, 2 X 2 metros

aproximadamente, e um alfinete em cada furo, que daria um milhão de alfinetes. Eu estava com um grande amigo meu, o Alfredo Fontes. A gente estava testando cola, aí ele morreu e eu parei a coisa. Em meados dos anos 1990, estava pensando nessa história dos três camelôs e resolvi fazer essa edição com 1 milhão de alfinetes, 1 milhão de barbatanas, e criar um boneco, um camelô, que venderia as duas coisas. Saiu na contracapa de uma [revista] *Arte e ensaio*. A edição final era com mil camelôs, cada um com mil alfinetes e barbatanas cada. De alguma maneira esse trabalho comenta o sistema das artes. Como *Eppur si muove* [1991], mas aí já mais calcado na economia. Uma coisa que também tangencia o *Inserções em circuitos antropológicos* é o trabalho [apresentado] na Documenta, *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido* [2002]. Tem uma parte do trabalho que é nitidamente o circuito.

Esse trabalho para a Documenta foi feito pensando numa cidade como Kassel, com suas proporções, seus circuitos estabelecidos?

Eu pensei justamente numa cidade brasileira do interior, numa economia daqui, não da Alemanha. Queria que o trabalho funcionasse mesmo como uma fonte econômica temporária, que tivesse uma efetividade por esse ângulo também. Em Kassel a gente vendeu uns 70 mil picolés. No final, deu para cobrir os custos. Uma parte do dinheiro foi para o pessoal que estava trabalhando e outra parte foi para ressarcir a compra do equipamento.

Como foi pensada a logomarca do trabalho, presente na embalagem, na roupa dos vendedores?

Fiz com uma amiga minha, Mônica. Eu queria fazer a gota, fizemos a embalagem, confeccionamos as bobinas, como uma embalagem de picolé. Quando eu fiz a primeira Documenta, em 1992, eu comia sanduíche, salsichas na rua, em vários lugares, mas, quando eu voltei em 2002, depois da Comunidade Européia, só um ou outro lugar desses [permanecia aberto]. Essa foi a nossa dificuldade, porque eles queriam fazer o trabalho lá em Kassel. Eu achei ótimo, só que com as novas normas da Comunidade [Européia], sobretudo na Alemanha, ficou difícil comercializar qualquer produto ligado à alimentação porque a legislação é rigorosa. Mas finalmente conseguimos a autorização.

Em março eu estava por aqui, tranquilo, achando que as coisas já estavam acontecendo por lá e me ligaram. Eu tive um mês para fazer tudo daqui do Brasil começando do zero porque justamente lá eles só conseguiram máquinas que faziam dois milhões de picolés por dia, tudo era numa escala assim.

O picolé é um objeto que vai se desmaterializando quando retirado do freezer, que acaba fazendo as vezes do museu.

A gente mostrou na exposição de Strasbourg esse trabalho, mas compramos um freezer mesmo, transparente, e os picolés, que eram remanescentes da Documenta, ficavam dentro. A gente podia fazer esse trabalho contratando uma fábrica (se não na Alemanha, em Portugal, na Ucrânia) e de lá receberíamos isso pronto, era só distribuir. Mas tivemos que fazer todo o processo. O trabalho é, sobretudo, isso. É claro que ele se refere à questão da água. Agora mesmo, a ONU quer usar esse trabalho para algo como “Ano mundial da água”. Eu tinha só que autorizar, mas perdi a carta...

Você não acha que essa leitura ecológica do trabalho é perigosa?

Eu não me importo. A questão da água é realmente grave, é uma coisa que estamos lidando de uma maneira completamente displicente para a grandiosidade do fato. Certas coisas se superpõem a outras. Estamos num período em que os conflitos são de natureza econômica, biológica e religiosa. Mas eu acho que sempre existem coisas mais gerais, mais graves, que acabam se superpondo. Seguramente, a água é uma delas. A questão demográfica é outra. Não vamos resolver a questão da água se não encararmos a demográfica e nenhum governante vai conseguir, do jeito que está, criar empregos novos a cada ano na quantidade necessária.

Esse trabalho da Documenta vem de uma história que já estava na minha cabeça, como a dos camelôs. Eu me lembro que fui tomar um café com o Okui Enwezor, o curador da Documenta, num hotel em que eu estava hospedado em Madri e ele, passando pela cidade, aproveitou para conversarmos sobre o projeto. Estávamos a pé indo ver *Através* no local em que estava sendo montada, fomos conversando e a uma certa altura, a propósito não sei de que, eu me lembrei da história. Em 1974, estava na casa da minha avó fazendo *Sal sem carne* [1975]. Fiquei hospedado lá, na periferia de Campinas, em Goiás, uma cidade que era posto de troca de burro e cavalo, tem trezentos anos, é muito anterior a Goiânia, e minha avó morava no campo. A gente morou um ano lá, tenho várias memórias ligadas à casa dela, era mato mesmo, o vizinho mais próximo estava a 500 metros, só que, claro, a explosão urbana [modificou a cidade hoje]. Na casa, em determinado lugar, à direita, quando você saía da varanda, a uns 500 metros, [via] uma rodoviária [que haviam construído]. Um dia, depois do almoço, eu decidi ir até essa rodoviária. Quando me aproximei eu achei uma coisa estranha: uma porção de carrinhos de venda de picolé como existem milhares no interior do Brasil, um ao lado do outro iguaizinhos, mesma cor e tudo, e um garoto adolescente, criança, sentado. Achei estranho, mas logo pensei

“isso é normal”, porque são crianças brincando de ônibus estacionado na rodoviária. Quando eu me aproximei mais vi uma outra coisa estranha: os picolés, isso eu vi pela primeira vez no interior, ao invés de dois preços eles tinham três. Tinha os de 1,50 que era leite, 1,00 que era fruta e aí perguntei: “vem cá, e esse de 0.50?” O menino me respondeu: “Esse é só água”. Eu fiquei com aquilo na cabeça até esse dia lá em Madri em que contei essa história para o Okui ele falou para desenvolver isso. O que interessa nesse trabalho é justamente verificar a velocidade, uma coisa que você está testemunhando enquanto acontece. É claro que você pode transpor para uma coisa mais geral, fazer uma leitura ecológica, não me importa. Para mim, em última análise, aquilo vai se referir ao fato de ver uma coisa se convertendo em outra na sua frente, desaparecendo.

A noção de ideologia faz parte de seus trabalhos pelo menos desde *Inserções em circuitos ideológicos*. Trata-se de uma noção que tem sido revista pelas Ciências Humanas desde então. Você acha que é possível falar em ideologia em uma obra como *Através*?

Tem trabalhos que você faz e convive com eles anos, décadas. Faz um desenho, daqui um mês, dois meses, modifica, faz outro desenho, fica montando o trabalho na cabeça porque não tem condições de executar naquele momento. E sempre acaba executando [a obra] contra o relógio. Tem trabalhos que você faz depois de anos e, quando fica pronto, te dá menos do que você pensava. Tem trabalhos que você pensa que estão dominados e, quando ele está pronto, aponta para coisas que você não tinha considerado. No caso de *Através* isso aconteceu. Depois de colocar todo esse repertório de elementos de interdição: grade de prisão, um aquário, arame, tudo aquilo que é usado para interditar simbolicamente ou concretamente, no momento em que finalmente pude conviver com o trabalho, ele começou a apresentar aspectos que seguramente informaram sobre a sua feitura, mas que não tinham emergido para a consciência. Só para dar um exemplo, ele é de 1983, começou com o papel celofane a partir dessa idéia de um campo, um território em que o olhar sempre passasse a despeito de outras condições. Mas aí você começa a pensar... A gente morou dos meus 8 até os 10 anos em Brasília. Quando a gente foi morar nessa casa, que minha mãe mora até hoje, era a fundação da casa popular, as primeiras casas construídas no plano piloto, blocos de seis e oito casas, em 1958, 1959, 1960. A porta ficava aberta. No Rio de Janeiro você vê a superposição de grades, cercas, coisas do tipo. Então, de repente, você está andando em *Através* e lembra do Brasil, de como essas cidades foram ficando.

Alguns teóricos apontam para uma questão, a de que a nossa relação com o mundo,

hoje, se dá através de imagens. Essa mediação estaria em toda parte incluindo as relações intersubjetivas. Você acredita que isso influenciou a história recente da arte? É possível pensar na arte como resistência a essa tendência?

Pensar essa produção da qual nós estamos falando como Artes Plásticas já é, em si, uma espécie de, eu não diria resistência, mas dissidência, desse projeto maior em relação a imagem, seria um desvio desse projeto. Eu acho que o século XX, de alguma maneira, foi muito isso. Há um momento em que arte e religião pareciam ser a mesma coisa. A fronteira entre arte e religião, eu estou falando em termos de imagens (as imagens nas cavernas), tudo parecia intrinsecamente relacionado. Não podíamos estabelecer o que era procedimento religioso ou ritualístico numa inscrição rupestre. Mas, depois de algum tempo, começa a ficar claro o que era religião, o que era uma excreção, uma preocupação com a inutilidade, ou seja, com essa disfunção. Mais tarde, dando um salto, você está na Grécia, em que arte e arquitetura são parecidas, quase a mesma coisa. Passa um tempo você tem um distanciamento histórico e fica claro quais eram as questões de arquitetura e quais eram as questões de Artes Plásticas na Grécia. Saltando um pouco mais, temos a arte como representação do real. Chega a fotografia e, com ela, esse lado documental que parecia ser atributo da prática naturalista. Com isso, a arte já se desloca. Só que a documentação não conseguia explicar inteiramente as questões que Velásquez, em *As meninas*, por exemplo, tentou abordar. E acho que uma das coisas que, no século XX, ficou muito clara é [a relação entre] arte e visão. Em alguns momentos, a prática artística se aproximou e até reiterou ou potencializou a questão da imagem; o dadaísmo é um movimento em que a instância de vida, de existência, de alguns trabalhos é a fotográfica, imagética. Tem muitos trabalhos que foram feitos para serem reproduzidos, para só existirem como uma reprodução numa página de revista. Mas, ao mesmo tempo, já havia pessoas trabalhando a questão da imagem de uma outra maneira. O Duchamp é um exemplo clássico disso. Essa imagem [Monalisa], tal como vinha sendo enfatizada e cultuada, já não é mais a mesma imagem da Monalisa referida no trabalho de Duchamp. Estamos falando de coisas diferentes. A imagem puramente não é mais a questão essencial. [A questão que levantava Duchamp] dizia muito mais da própria história do objeto de arte, daquela peça ou do procedimento que independeria de uma imagem específica. Em suma, aquela imagem não tinha mais uma imagem absoluta. Você pode fazer uma coisa que seja completamente invisível.

Tem um artista que eu gosto muito, Chris Burden. Fui ver a Bienal do Whitney⁶ porque eu vi que ele ia estar lá. Quando cheguei, comecei a procurar o trabalho dele e não encontrava.

Do elevador eu vi uma plaquinha em que se lia: “fora de serviço”. Vi um trailer todo de inox, fechado, sem janela, só tinha uma porta no fundo, era a única entrada que estava aberta e tinha uma pequena escada. Você subia, podia entrar, visitar e, no interior desse trailer, só havia lâmpadas: no chão, nas paredes e no teto, fortíssimas. No momento em que você fechava a porta, todas as lâmpadas acendiam. Nenhum ser vivo poderia ficar dentro depois que a porta fechasse por causa do calor. E o problema é o seguinte, se alguém pudesse ficar lá dentro e observar o que estava acontecendo, poderia pegar um cubo todo de pigmento preto, feito pelo [artista indiano] Anish Kapoor, massivamente preto, colocar ali e iria ver esse cubo inteiramente branco, tal a quantidade de luz. É claro que estava fora de serviço, pois para refrigerar o interior desse trailer precisava de um sistema de refrigeração equivalente ao de um hotel de 15 andares. Isso fazia um barulho enorme e a direção do Whitney disse que era um sufoco tão grande que ninguém conseguia trabalhar direito. Mas, abstraindo isso, imaginando que a coisa estivesse funcionando, eis aí um exemplo clássico da dissidência da prática artística do século XX, pois é um trabalho que se funda na luz, portanto, em última análise, na imagem. Uma coisa que afeta diretamente a questão da imagem, da percepção e, ao mesmo tempo, uma coisa que você só poderia experimentar através, vamos dizer, da fé. Porque aquilo de fato acontecia ali. Você sabia que ali onde não estava vendo, estava acontecendo tal coisa. Eu gosto muito desse trabalho porque ele lida exatamente com esse novo campo que os artistas de artes plásticas estão mapeando. Um outro artista que eu gosto muito é o [Walter] De Maria. E gosto muito do Orson Welles, eu acho que *Guerra dos mundos* é um dos grandes projetos do século XX. Mas aí menos pela coisa da imagem que nesse caso vem de uma tradição da imagem fundada na literatura, na novela, na narrativa ligada à palavra. Quando você está ouvindo rádio, sempre ocorre a produção de imagem, pois ele tem esse poder. No caso de *Guerra dos mundos*, acho interessante por esse apagamento de fronteiras entre realidade e ficção, entre arte e realidade, acho que Welles conseguiu desfazer essa fronteira.

Retomando aquela frase “Não estou aqui representando uma nacionalidade”, de *Information*, gostaria de saber se isso ainda precisa ser muito reafirmado quando você trabalha fora?

Por incrível que pareça, talvez isso precise ser reafirmado. Desde muito longe eu sempre tive uma ojeriza pela idéia de nação. Eu acho que, no final das contas, esse é um erro estratégico da humanidade: participar de qualquer coisa que reforce a idéia de fronteira, geográfica (ou de qualquer tipo). Em alguns momentos, fiz trabalhos que falam mais explicitamente sobre isso. Infelizmente, volta e meia precisamos reiterar isso.

Você viveu o fenômeno da internacionalização da arte brasileira, que se teve seu auge na década de 1980. Como você vê isso?

Até 1988 era muito complicado ser um artista brasileiro porque sua posição não tinha visibilidade nenhuma. Qualquer cara que faz Artes Plásticas durante três anos já sabe o caminho das pedras, você já sabe exatamente o que as pessoas gostam. Quem tem um trabalho interessante, nesse sentido, é a dupla de russos Komar & Melamid que tem aquela enquete que eles fizeram [para saber] qual a tela ideal, “qual você mais gosta?”. A imagem que as pessoas menos gostam é o [Piet] Mondrian, e a que elas mais gostam é uma paisagem com montanha, árvores e água, uma coisa meio idílica. Há 35 anos, nos anos 1970, eu comecei a pensar a propósito disso num trabalho, que eu nunca consegui fazer. A idéia é que fosse um país, mas um país tão exíguo que só pudesse ser operado de fora, não teria lugar para ninguém dentro dele. É um pouco o que eu ainda penso sobre a questão do território. O território aparece também no *Obscura Luz* [1982], uma das legendas era exatamente o malabarista. Ele inventa uma maneira de falar do território ao mesmo tempo apagando essa idéia porque, na verdade, ele tem duas mãos nas quais cabem três coisas ou mais. Aí entraria a questão do tempo, você teria um território no tempo.

Então hoje você é visto como um artista e não como um artista brasileiro, nas exposições mundo afora?

Tem algumas exposições que foram fundamentais para essa passagem.

Como *Os mágicos da terra*?⁷

Essa foi uma exposição muito polêmica, muito contestada na época, porque ali tinha dois ou três brasileiros. Para mim o erro ali foi o mesmo da Bienal: não era uma exposição para ter acontecido tudo ao mesmo tempo, no mesmo local, mas teria sido mais produtivo se ela tivesse aquilo mais espalhado, mais um programa do que um evento.

Mas [a passagem ocorreu], sobretudo, a partir da exposição do PS1 em 1988. É claro que em “Information” havia 100 artistas e 4 brasileiros, nas circunstâncias um número até grande. Mas, a partir da exposição no PS1, uma série de fatores se precipitou. Eu acho que houve o próprio esgotamento do sistema das artes hegemônico que estava buscando a Ásia e, em determinado momento, a produção brasileira. A produção latino-americana de uma maneira geral, é o

caso também da Argentina, começou a chamar atenção e ter visibilidade. Em 20 anos mudou radicalmente, mas isso [ainda] não foi suficiente para livrar inteiramente a produção brasileira de clichês, ou de desejos de clichês.

A gente viveu uma revolução nos últimos 20, 25 anos. Na informática isso é real se imaginarmos o que era a vida das pessoas há 20 anos. Agora, culturalmente falando, a coisa é mais lenta do que essa instantaneidade proposta pela rede, pela internet. A gente só vai verificar isso ao longo dos anos. As coisas todas estão mudando. Hoje em dia raramente há uma boa exposição de artes plásticas que não tenha o trabalho de um brasileiro. Eu acho legal que é uma produção diversificada, tem pessoas mais velhas, mais novas. Está havendo uma continuidade interessante de padrão. Quando, em 1975, eu falava que uma lista dos 10 melhores artistas dos últimos 20 anos (de 1955 a 1975, para não incluir a minha geração) que não tivesse pelo menos dois artistas brasileiros, essa lista era discutível, falavam que isso era coisa de Policarpo Quaresma. “Vamos falar sério”, as pessoas diziam. Eu estava vendo o que a gente estava fazendo e, com o mínimo de acesso ao que estava sendo feito fora, eu via que era bom. Por exemplo, por acaso, peguei o catálogo da “Information”, esses dias. Foi um trabalho [*Inserções em Circuitos Ideológicos*] que eu gostei e que não teve nada aqui no Brasil fora o chão do Frederico. Na “Information” acho que não saiu nenhuma review, não teve a mínima menção. E eu tinha certeza de que esse era um trabalho que estava bem, que se segurava. Dentro da exposição ele não estava aquém, era realmente interessante. Mas acho que é um pouco isso: as coisas demoram um tempo para se tornarem um bem comum, linguagem. Hoje na feira hippie você vai comprar telas pintadas de uma maneira impressionista, o que era tema na segunda metade no século XIX .