

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Enunciados imperativos em Cildo Meireles (1969-2009)

Eduardo Veras
Doutorando/ UFRGS

Resumo

Esta comunicação corresponde a um estudo de caso sobre três trabalhos do artista brasileiro Cildo Meireles: Estudo para espaço, Estudo para tempo e Estudo para espaço/tempo, concebidos em 1969, no formato de enunciados que convidavam o leitor a realizar determinadas ações. O artigo discute como a reapresentação dessas obras na contemporaneidade, dentro do projeto Do it, pode resignificá-las e, ao mesmo tempo, apontar para a permanência de questões caras à arte dos anos 1960, em particular aquelas ligadas ao conceitualismo.

Palavras-chaves

Cildo Meireles, enunciados imperativos, arte conceitual

Résumé

Cette communication correspond à une étude de cas sur trois travaux de l'artiste brésilien Cildo Meireles: Estudo para espaço, Estudo para tempo e Estudo para espaço/tempo, conçus à 1969, sur le format des énoncés qui invitaient le lecteur à réaliser des certaines actions. L'article débatt comment la présentation de ces oeuvres au contexte contemporain, dans Le projet Do it, à la web, peut resignifier lês travaux et, en même temps, peut signaler la permanence des questions chères à l'art dès lês années 1960, en particulier lesquelles qui étatient liées aux conceptualisme.

Mots-clefs

Cildo Meireles, énoncés impératifs, art conceptuel

A reapresentação de uma obra de arte em um contexto distinto daquele para o qual ela foi concebida, ou aquele em que foi apresentada pela primeira vez, pode sempre causar, se não algum estranhamento, pelo menos alguma surpresa. Esta comunicação examina como a reapresentação de uma determinada obra, em um contexto distinto do original, pode ressignificar a obra. Mais do que isso, a reapresentação da obra pode ser reveladora da permanência ou da renovação de certas questões que eram muito caras a uma determinada época – no caso, o final dos anos 1960 – e que se mantêm ativas no momento contemporâneo. O presente estudo de caso insere-se em uma pesquisa mais ampla, que realizo como doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em torno da presença de “enunciados imperativos” no campo da arte – chamamentos, convocações, convites e instruções diversas que anunciam uma ação a ser realizada¹.

A obra em questão é um conjunto de três trabalhos de Cildo Meireles. Amplamente reconhecido e estudado, o artista (nascido em 1948, no Rio de Janeiro) figura entre os autores brasileiros de sua geração que gozam de maior prestígio internacional. Em 2007, recebeu o Prêmio Velázquez, concedido pela coroa da Espanha, e o Ordway, do New Museum de Nova Iorque. Entre 2008 e 2009, mereceu uma grande exposição na Tate Modern, em Londres, levada depois à Barcelona e à Cidade do México. Pela mesma época, foi tema de um documentário de longa-metragem, *Cildo*, dirigido por Gustavo Moura. Para 2011, tem prevista uma retrospectiva no Reina Sofía, em Madri. Sua obra tem sido objeto de interpretações relevantes, recolhidas em teses, livros e catálogos. É sempre citado – quando não é o único brasileiro citado – em textos internacionais sobre arte conceitual e suas derivações nos diferentes conceitualismos. Cildo costuma ser saudado tanto pela dimensão propriamente conceitual e política dessa obra quanto pelo seu caráter investigativo e experimental, um caráter que, sem contradizer aquele viés mais conceitual e político, não menospreza as aspirações mais formais. A elegância, a visualidade, a sedução estão entre as preocupações recorrentes desse artista.

A série de três trabalhos que é tema desta comunicação não chega a ser atípica no conjunto da produção do artista, mas guarda certa singularidade. Curiosamente, trata-se de peças bem menos estudadas e bem menos lembradas por aqueles que examinam criticamente a obra de Cildo, em geral mais discutido a partir de instalações como *Desvio para o vermelho*, *Marulho* e *Missão/Missões* ou pelas suas *Inserções em circuitos ideológicos*, sobretudo o *Projeto Coca-Cola*. Talvez essa menor atenção nos informe também sobre o que há de particular na constituição desses três trabalhos. Não se sugere, aqui, que tais trabalhos sejam injustamente reconhecidos – talvez, no conjunto da obra do Cildo, eles sejam, de fato, menos importantes e mais desinteressantes. São objetos de um impacto bem menor e bem menos visível. Inclusive podem nem ao menos se materializar, uma vez que se constituem em *instruções para uma ação*. A ambição desta comunicação é contextualizá-los, ainda que brevemente, e tentar discutir em que implica essa condição entre obra e projeto de realização, entre obra e documento.

¹ Com o título provisório de *Seja, faça, experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea*, a tese, ainda em fase de elaboração, é orientada pela prof^a dr^a Mônica Zielinsky.

São, na verdade, três textos – textos muito breves, que sugerem, cada um deles, uma diferente ação a ser realizada. O primeiro intitula-se *Estudo para tempo* e propõe que, em uma praia ou um deserto, o leitor cave um buraco na areia, sente-se e espere, em silêncio, até que o vento preencha o buraco novamente. O segundo texto, intitulado *Estudo para espaço*, solicita que, em um lugar qualquer, o leitor feche os olhos e estabeleça uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar. Por fim, o terceiro texto, sob o título de *Estudo para espaço/tempo*, demanda que, depois de 12 horas em jejum, a pessoa beba meio litro de água fria diretamente de uma jarra de prata.

Esses três *estudos* foram concebidos em 1969, sendo inscritos como “gravuras” no Salão da Bússola, promovido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Cada um dos textos estava datilografado em uma folha branca de papel A4, tamanho ofício, centralizado horizontalmente, com assinatura a lápis e data, também a lápis, na porção inferior do quadro – tudo embalado em moldura e vidro. Em entrevista realizada em setembro de 2009, o artista conta que, na época, ponderou que a tecla da máquina de escrever funcionava como uma impressão de gravura. Os trabalhos foram aceitos e premiados².

O momento de aparição desses “estudos” corresponde, no campo da arte, não a um quadro unívoco e bem delineado, mas antes a um momento caótico e plural. Algumas questões, porém, se afirmavam naquela época com intensidade. O final dos anos 1960 conheceu uma grande experimentação criativa, o “exercício experimental de liberdade”, como formulou o crítico Mario Pedrosa. Artistas procuravam, por um lado, testar todas as possibilidades que conseguiam adivinhar, gesto que combinavam a uma forte rejeição aos espaços institucionais, às demandas do mercado, aos suportes mais tradicionais (pintura, escultura), tidos então como hegemônicos³.

Desde pelo menos o início daquela década, artistas integrantes ou ligados ao grupo Fluxus, em atividade nos Estados Unidos, na Europa e no Japão, já vinham problematizando em suas obras as próprias noções de arte, de objeto de arte e de suas instâncias de legitimação. Eles recusavam sobretudo o discurso crítico de inspiração formalista, o qual havia apontado o expressionismo abstrato norte-americano como o ponto máximo da experiência inventiva do homem moderno, que era um discurso que exaltava a autonomia da obra de arte, sua pureza estética e a consolidação do artista-autor⁴.

Da segunda metade dos anos 60 e ao longo de toda a década seguinte, aquilo que veio a se chamar de arte conceitual e seus subsequentes desdobramentos nos conceitualismos afirmaram novas possibilidades criativas: em lugar do espaço pretensamente neutro e isento da galeria de arte, a valorização do contexto; em lugar da produção da “arte objetual”, a “arte do conceito”; em lugar de potenciais mercadorias, as ideias; diante da aura da obra, a indistinção entre, por exemplo, obra e documento; antes o processo de construção do que a obra fina-

2 A entrevista foi realizada em 26 de setembro de 2009, no saguão do Plaza Hotel, em Porto Alegre, gravada em áudio.

3 Cf. FIZ, Simón Marchan. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madri: Akal, 1997.

4 Cf. FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

lizada; como apontou Hélio Oiticica no catálogo da exposição *Nova objetividade brasileira*, em 1967, uma tendência à negação do objeto e à superação do quadro de cavalete. O mesmo Oiticica iria propor na mesma época o entendimento do público como um “participador” e não mais como um mero “espectador”, contemplativo e passivo⁵.

Cildo tinha 21 anos aos tempos da produção desses três estudos. Depois de sua formação inicial em Brasília, ele dividia ateliê em Santa Tereza no Rio, com Raymundo Colares, e, entre os temas que eles debatiam, aparecia o desejo de construir uma obra que, nas palavras dele, não fosse dependente do “toque mágico do artista”. Recorda Cildo: “A gente buscava e propunha, embora não exista, uma objetividade. Ou seja, queríamos fugir dessa coisa algo patológica do toque mágico do artista. Queríamos nos conscientizar de que a gente era parte de um processo. Queríamos que qualquer pessoa pudesse refazer”. Conta Cildo que Colares queria refazer Mondrian e havia anunciado essa pretensão a Ivan Serpa. O mestre teria ficado furioso: “Isso é impossível. Não tem a vibração”. Também Colares teria saído muito decepcionado.

É difícil saber, mais de 40 anos depois, quais eram naquele momento as referências de Cildo Meireles. Ele lembra que tinha acesso a muita coisa na biblioteca da Universidade de Brasília, onde teria visto algo de Marcel Duchamp, e que certamente já havia lido a *Teoria do não-objeto*, que Ferreira Gullar publicara dez anos antes, em 1959, no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, aos tempos da *II Exposição neoconcreta*, no Rio de Janeiro. Era nesse texto que Gullar propunha a idéia de “morte da pintura”, a partir da representação de objetos em Claude Monet e nos impressionistas em geral, para alcançar um elogio da experiência neoconcreta, em especial nas composições de Lygia Clark e Amílcar de Castro⁶.

Cildo, em 1969, já havia realizado seus trabalhos sobre cantos, os chamados *Espaços virtuais / cantos*, em que, a partir de conceitos da geometria euclidiana, ele construía alguns jogos bem-humorados sobre a nossa percepção em torno dos cantos arquetônicos. Eram plantas-baixas, desenhos e maquetes, e alguns cantos concretos, reais, em que o espaço se configurava ou reconfigurava a partir do posicionamento do observador, criando cantos que só eram perceptíveis graças a ilusões de óptica.

Alguns desses cantos, conforme relato do autor, poderiam aparecer eventualmente na forma de texto. Nas palavras de Cildo, eles podiam ser “reduzidos a enunciados”, prevendo a sua construção por qualquer pessoa. O que me parece interessante nos cantos é sobretudo um jogo entre a objetividade matemática, científica, e a ilusão sensorial, um ligeiro movimento, que afeta a nossa percepção sobre o espaço.

Os três estudos parecem também diretamente ligados a esse tipo de preocupação sobre como podemos perceber ou medir o espaço e o tempo. O *Estudo para espaço* nos convida a medir as distâncias não pelos instrumentos mais tradicionais que a vida social nos alcança: a régua, a trena, os equipamen-

5 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

6 GULLAR, Ferreira. *Manifesto neoconcreto*. Disponível no site oficial do poeta, acessado em 2/3/2010. www.literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/teoria_do_nao_objeto.shtml?porelemesmo

tos topográficos. As dimensões espaciais seriam, antes de tudo, aquelas que são aferidas pelos ouvidos. No mesmo espírito, o tempo seria percebido não pelo relógio, mas pelo quanto a pessoa estaria disposta a dedicar à observação de um fenômeno tão dilatado e imprevisível como o deslocamento da areia pelo vento. Por fim, o espaço e o tempo seriam mensurados pela sede, pela secura na garganta, pela ânsia do corpo, e, em seguida, pela saciedade – vasta, abundante, gelada – dessa mesma sede. Em qualquer dos três casos, o que os “estudos” pretendem é uma subversão, uma contrariedade, em relação ao que seriam os caminhos mais óbvios de entendimento sobre *onde e quando*.

O modo de existência desses trabalhos – o modo como eles se apresentam na esfera pública – sublinha essa dimensão perceptiva que os enunciados convocam. Entre tantos gêneros possíveis de discurso, os enunciados no modo verbal imperativo – ou mesmo no infinitivo, que é um imperativo atenuado, mais doce, menos impositivo – implicam em uma extensa série de desdobramentos, que aqui ficarão apenas sinalizados.

O imperativo é o modo verbal próprio das ordenações, das convocações e dos aconselhamentos. Funcionam como *instruções* para o leitor. Preveem algo como uma autoria compartilhada, enfatiza o inacabado ou o que está por fazer, o que não é visível.

O título desta série de Cildo Meireles, *Estudo*, já anunciava uma condição provisória, de algo que ainda não é. Ao mesmo tempo, o enunciado não é exatamente uma obra, mas um convite para uma experiência, um chamamento para uma ação, que pode ou não ser realizada, pode simplesmente ser imaginada. Há aí uma abertura ao acaso, um tom algo lúdico e bem-humorado. Há uma simplicidade nas ações que os enunciados propõem, elas não têm nada de muito extraordinário, são realizáveis. A forma das enunciações parece, antes, uma apropriação da linguagem dos manuais de instruções e de sua pretensa objetividade.

Todas essas são questões que nos devolvem ao contexto mais amplo da arte conceitual e dos conceitualismos: a inclusão do espectador, uma provocação em relação à autoria (afirmada pela assinatura e passada adiante), o elogio do provisório, a negação das categorias tradicionais de arte (ao mesmo tempo em que se diz gravura).

A arte por instruções já vinha aparecendo entre os artistas de perfil mais conceitual. Por diferentes caminhos e com diferentes propósitos, às vezes irônicos, às vezes lúdicos, às vezes francamente poéticos, estavam em obras, anteriores ou contemporâneas do jovem Cildo, de Yoko Ono, Allan Kaprow e Ben Vautier. No Brasil, aparecia em determinados trabalhos de Oiticica (instruções para Parangolés) e Lygia Clark (*Caminhando*, 1964, com a fita de Moebius).

Se recuarmos no tempo, os enunciados ecoam em alguma medida, se não o tom conclamatório dos manifestos das vanguardas modernas na primeira metade do século XX, ao menos o seu apelo à participação, a uma possibilidade de ação participativa.

Por outro lado, eles podem ser compreendidos como referência para manifestações da arte contemporânea, que também lidam com uma materialização tênue e provisória, uma visibilidade por vezes mais imaginada do que apresenta-

da. Penso, por exemplo, no projeto *Por fazer*, de Regina Melim, ou nos panfletos *Acredite nas suas ações*, do Grupo de Interferências Ambientais, o GIA, da Bahia.

Ocorre que, após a aparição inicial destes trabalhos e sua premiação no Salão da Bússola, em 1969, eles permaneceram à sombra durante muito tempo. O autor faz uma menção a eles em uma entrevista concedida em 2000 ao curador suíço Hans Ulrich Obrist⁷. Quatro anos depois, quando este lhe pede uma colaboração para o projeto *Do it*, que apresenta – em um site na web, em exposições eventuais e em um livro – uma extensa coleção de instruções feitas por artistas, Cildo Meireles retoma os três estudos⁸.

Na sequência, eles reapareceram na exposição *Babel*, que o artista apresentou na Estação Pinacoteca, em São Paulo, em 2006, e na mostra *Desenho das idéias*, uma das sete que compunham a 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, em Porto Alegre;

Em entrevista, Cildo conta que não possuía mais os originais de 1969 e se baseou na memória quando quis reeditá-los. Daí algumas ligeiras modificações no texto. Por vezes, as ordens trocam o modo verbal infinitivo pelo imperativo: em vez de “Cavar um buraco”, há uma versão que diz “Escolher um local e fazer um buraco” e outra que propõe “Escolha um local e faça na areia um buraco”. Às vezes, ele acrescenta um pedido para que a pessoa “se concentre” no buraco. Há uma versão do *Estudo para espaço*, em que ele pede: “Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos”. Em uma versão do *Estudo para espaço/tempo*, em vez de “jarra de prata” ele fala “panela grande” ou “jarra de alumínio”. Às vezes, há como que um subtítulo: aparece *Estudo para duração*, no caso do *Estudo para tempo*; *Estudo para área*, no caso do *Estudo para espaço*; e *Estudo para área/duração*, no caso do *Estudo para espaço/tempo*.

O que parece relevante, na versão para a internet, meio de comunicação que surge em meados da década de 1990 e se dissemina enormemente nos anos 2000, é que os convites que os enunciados propunham abandonam definitivamente o formato de gravura que assumiam talvez com alguma ironia. Passam a circular livremente e alcançam um público que nem o artista mais pode supor. As novas tecnologias possibilitam, enfim, uma ampliação das forças que já estavam em pauta desde aquele 1969: a autoria compartilhada, a abertura ao processo e ao acaso, o caráter algo lúdico e bem-humorado. Ao mesmo tempo, essa re-representação, décadas depois, de um trabalho próximo às vertentes conceitualistas sugere uma reflexão crítica sobre a permanência e a necessidade de atualização daqueles temas e daquelas demandas no mundo contemporâneo.

7 OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora! Em 5 entrevistas*. São Paulo: Alameda, 2006.

8 OBRIST, Hans Ulrich. *Do it*. New York/Frankfurt: e-flux/Revolver, 2004.