



# ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

## **Reavaliando um insucesso de Ulises Carrión: o caso de “O roubo do ano”**

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira  
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande  
do Sul

**Resumo:** Em 1982, o artista mexicano Ulises Carrión (1941-1989) apresentou a instalação De Diefstal van het Jaar (ou O roubo do ano), no Drents Museum, em Assen, Países Baixos, que propunha a possibilidade do furto de um diamante pelo público. Em 2013 o livro El robo del año, editora Alias, Cidade do México, publicou as fotos obtidas pelo brasileiro Claudio Goulart, retomando a exposição. No projeto editorial, o que aconteceu, ou deixou de acontecer, e sua reavaliação é comentado em alguns textos.

**Palavras-chave:** Ulises Carrión. Claudio Goulart. De Diefstal van het Jaar. Fotografia. Instalação.

**Abstract:** In 1982 the Mexican artist Ulises Carrión (1941-1989) presented the installation From Diefstal van het Jaar (or The robbery of the year) in the Drents Museum, Assen, Netherlands, which proposed the possibility of theft of a diamond by public. In 2013 the book El robo del año, Alias, Mexico City, published the photos obtained by Brazilian artist Claudio Goulart

recovering the exhibition. In the book, what happened or did not happen, and the reassessment was discussed in some texts.

**Keywords:** Ulises Carrión. Claudio Goulart. De Diefstal van het Jaar. Photography. Installation.

Os projetos, a execução e os resultados expositivos de muitas propostas da arte são frequentemente percebidos ou deduzidos através da avaliação de fragmentos de registros fundados no propósito investigativo. Metaforicamente, fala-se da memória do fato passado, ou da notação (partitura, roteiro) para o evento futuro: fotos, impressos, filmes, vídeos e outros documentos, além da incerta integridade das narrativas testemunhais. Todos esses elementos podem ser ocasionais (acidentais) ou possuir intenção funcional (documental ou plástica). Será gerado, assim, um complexo informacional, uma proposição para a elaboração narrativa como solução para a aproximação ao artista ou à obra (coisa mesmo ou processo, intenção etc.). A leitura da informação sintática é um entre tantos procedimentos já perfeitamente estabelecidos no sistema de apreciação da expressão artística. As formas do relato testam as virtudes e potencialidades oferecidas por um misto de arqueologia visual e perícia forense, disciplinas apreciadas na investigação de experiências artísticas do passado, que até podem ser exercitadas ou encenadas novamente, mas jamais em sua integridade circunstancial. Esforçamo-nos em reconstituir a cena, pelo menos em parte, mas será

que conseguimos? Ou, o que conseguimos é pertinente à eficácia da emoção passada? Vale aqui em rápido estudo: um projeto editorial recente oferece à nossa avaliação, 32 anos depois, a parte fotográfica do que poderíamos considerar como os "autos processuais" de um experimento de Ulises Carrión em busca da dimensão estética de uma contravenção, o furto de um diamante. A editora mexicana Alias, coordenada por Damián Ortega, em parceria com Martha Hellion produziu um pequeno livro, *El robo del año*, que retoma em 2013, para a consideração do público, uma instalação e *performance* que, pelo revelar de suas intenções, já conhecidas, não poderia mais ser repetida.

Esta publicação é o único documento gráfico existente, o único testemunho desse acontecimento. Em suas imagens podemos observar certa teatralidade que nos leva a reconstruir uma história, a ter outra mirada da mesma obra, enquanto esta é percebida pelo leitor. (Hellion, *in*: CARRIÓN, 2013, p. 17).

O que aqui está sendo recuperado são as considerações apresentadas para essa publicação, revistas.<sup>1</sup>

O óbvio pode ser um ponto de partida: uma mostra em museu tende a se constituir em importante cenário de celebração da ordem estética e administrativa da arte. Não apenas para o artista, já que os ganhos serão partilhados entre todos os envolvidos. Mesmo que o tema apresentado seja fruto de pesquisa com exercícios de linguagem não

---

<sup>1</sup> O texto de origem desta comunicação é inédito em português, tendo sido publicado em espanhol, acompanhado de versão para o inglês, com soluções estilísticas que atendiam o projeto *El robo del año* e o trabalho das tradutoras (Silveira, "Ironía y artimaña en un falso fracaso de Ulises Carrión", *in*: CARRIÓN, 2013, p. 25-37). Aqui ele está reconstruído para fins específicos, com alguns acréscimos (e poucos cortes).

convencional, o público dificilmente se sentirá intimidado. A exposição oficial é um nicho de conforto e segurança para os frequentadores, tablado propício para uma liturgia graciosa da individuação, do apartar-se consentido e desejável. É uma zona neutra, de indiferença (ou alheação) ritualizada, onde um público seletivo procura por entretenimento refinado, protegido das intempéries do clima e da inconveniência dos bárbaros. É um proscênio para o acercamento da aura, essa fênix das nossas crenças, e simultaneamente uma pausa (aparente) da coreografia da comunidade, sem dela jamais sair. Os locais de apresentação da arte nos redimem do corpo social, ao mesmo tempo em que nos equalizam aos nossos pares, libertando-nos dos parâmetros e das desconfianças dos que ficaram do lado de fora. Os aparelhos de ar condicionado dos museus limpam a dimensão social de nosso suor, como o faz a climatização dos grandes centros comerciais. Fazemos adormecer, pelo menos um pouco, a ética e a moral. Testemunhamos um mundo imobilizado, uma etapa congelada. Repousamos ideologicamente para desfrutar da obra concluída e em disponibilidade para apreciação. O museu é um templo. Mas o ceticismo crítico mantém nossa expectativa desperta. Sabemos que somos mais do que apenas testemunhas. E podemos ser partícipes.

As ações e situações das artes visuais têm contado com o público como colaborador de práticas performáticas há já algumas décadas. As primeiras vanguardas artísticas do século XX abriram algumas portas, mas foi efetivamente a partir dos anos 1960 que foram postas em

prática tentativas insistentes e bem-sucedidas de fazer a integração do exercício expositivo *per se* com o espaço (tragicômico) da vida. Muitos desses esforços eram efêmeros e seus resultados são hoje conhecidos e avaliados através dos impressos, fotografias, filmes e vídeos que deixaram. O relato pela imagem técnica poderia, assim, ser um meio ou ser um fim, ser a obra ou uma singela e despreziosa documentação dela. Nesses registros nós redescobrimos lugares, pessoas, situações e os sucessos alcançados. Trata-se de uma operação situada entre a arqueologia visual e a perícia forense, uma ação às vezes proposta como prática indispensável, podendo ocorrer em momento preliminar, concomitante ou posterior ao fato a ser investigado em suas relações estéticas ou artísticas. Um exemplo delicado e notável desse tipo de exercício foi uma curta exibição de Ulises Carrión no início dos anos 1980, que propunha a contravenção como hipótese ou como propósito. Nesse caso, a transgressão, ou infração, seria representada pelo furto, naquele momento trabalhado como um delito controlado.

Em fevereiro de 1982, Carrión (nascido em San Andres Tuxtla, Mexico, 1941, e falecido em Amsterdã, 1989) apresentou a instalação *De Diefstal van het Jaar* (ou *O roubo do ano*), no Drents Museum, em Assen, Países Baixos. A exibição ficou conhecida em inglês como *The robbery of the year*, conforme o próprio Carrión a chamava (assim está manuscrito sobre um cartazete de divulgação: "The robbery of the year – an installation"). Em espanhol foi denominada como *El robo del año*. No centro de um

pequeno espaço restrito e fechado montado no museu, recoberto de tecido negro, foi colocado um diamante verdadeiro sobre uma mesa com uma almofada de veludo, iluminado apenas por uma fonte de luz suspensa. Seu valor (ainda conforme a peça gráfica de divulgação), 4350 florins (*gulden*), moeda local da época, seria o equivalente, hoje, a dois mil euros. Os visitantes poderiam olhar a gema e até mesmo manuseá-la. E já que não havia proteção ostensiva, poderiam até mesmo cometer um crime, o furto da pedra, que assumiria o caráter de clímax da proposta, o resultado muito aguardado por Carrión. Um amigo seu, o artista brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954; Amsterdã, 2005), teria a tarefa de circular pelo espaço durante os cinco dias de exibição, registrando fotograficamente a movimentação no ambiente. O projeto, portanto, reunia qualidades de instalação e de *performance* (como o cartazete anuncia: “*installatie/performance*”). Ao mesmo tempo se constituía como objeto para um possível ensaio fotográfico.

Carrión esperava que o diamante assumisse a condição formal de ser o organizador ortogonal e simbólico do espaço expositivo (talvez também pretendesse constituir uma representação metafórica da aura benjaminiana, aqui ironicamente representada em um estado inegavelmente sólido e da mais extrema dureza). Caso seus planos atingissem o pretendido, o eventual furto se constituiria em obra literalmente desmaterializada, disponível não apenas à avaliação estética, mas também para conversão em crônica social, reportagem jornalística ou crítica de costumes. O

diamante, originariamente um elemento estruturador e presente (poderíamos mais apropriadamente dizer em estado de superpresença), a partir do momento de sua subtração do local por furto ou roubo passaria à condição de coadjuvante do cenário agora em desconstrução (ou da narrativa em construção), mas ainda estruturador, nesse caso pela sua ausência (diríamos superausência).

Na língua portuguesa usamos as palavras *furto* (*theft*, em inglês, e *hurto*, em espanhol) e *roubo* (*robbery*, *robo*) como sendo sinônimos. Porém, técnica e juridicamente a palavra *roubo* envolve violência ou grave intimidação às pessoas, o que no evento absolutamente não era o caso. Sutilezas semânticas semelhantes também ocorrem em outros idiomas, o que leva a pensar que não seria incorreto acreditar que Carrión pudesse ter projetado parte das suas expectativas na força das palavras (como em outras ocasiões). Isso justificaria a escolha de um substantivo mais intenso e popular (*robbery*). O apelo dramático era necessário à proposta, e devemos lembrar do vínculo formativo de Carrión com a literatura (mesmo que declarasse que ela não era suficiente para ele) e de seu apreço pelos aspectos literários do teatro e do cinema, presentes em obras textuais, *performances* e outros projetos seus, como *Hamlet for two voices*, 1977, *The death of the art dealer*, 1982, ou *Love Story*, 1983). Eventuais contingências, circunstâncias agravantes ou imprevistos sérios que pudessem ocorrer provavelmente não eram esperados, já que, planejado para conduzir a um verdadeiro crime contra a propriedade em um ambiente controlado de museu, o

evento dificilmente ultrapassaria a condição de farsa ou ensaio. Portanto, resta-nos conjecturar: quem furtaria a pedra, caso ela efetivamente fosse furtada? Ela poderia ser removida por um amigo, um parente ou alguém do meio artístico, zeloso com o bom andamento das idiossincrasias do mercado cultural (ou seja, roubar a pedra para garantir que a obra se concretize). Ou talvez um ladrão profissional, indiferente e desinteressado em questões filosóficas. Ou um visitante oportunista que não conseguisse conter sua índole para o delito e para a vantagem pessoal, já que a oportunidade se oferece. Mas não foi assim, não se deu como o esperado. Ninguém, visitante algum roubou o diamante durante todo o período de exposição. A ordem moral e civil manteve-se impoluta, indiferente a malícia do projeto, como de resto tem-se mostrado a outros apelos da arte. Não houve qualquer descaso pelas convenções sociais, que foram harmoniosamente seguidas. A liturgia de visita aos museus de arte foi obedecida. Se o roubo era efetivamente esperado, se Carrión realmente acreditava que ele iria acontecer, então ele fracassou. Teríamos, assim, o exemplo perfeito de um fracasso irremediável. Mas um fato adicional ofereceria continuidade ao enredo, em outro endereço. O exercício não acabaria ali, em Assen. Terminado o período da mostra, aparentemente esvaziada de sentido pela ausência do vício, o diamante acabaria sendo furtado em uma janta entre amigos na residência de Carrión, em Amsterdam. Ele nunca mais teria sido devolvido. E, para todos os fins, oficiais ou informais, a identidade do ladrão permaneceu desconhecida, seja ele

um verdadeiro larápio ou um perseverante trocista. Assim, a ironia, que esteve na raiz do projeto e continuou presente durante a sua execução, não permitiu um desfecho como originalmente planejado. Ofereceu outro, com um argumento mal explicado e que escapa às nossas mãos. Estaríamos diante de um epílogo?

O principal objeto desse misto de instalação (a cena e a cenografia) e *performance* (a cena e o ator) era a possibilidade do delito, sem dúvida, e não o delito em si mesmo, conforme o próprio Carrión afirmaria.

No meu trabalho, eu uso todos os tipos de materiais, objetos, processos e pessoas como elementos formais. O resultado final é apenas parcialmente predeterminado, e o processo que conduz a tal ponto é influenciado por todos os fatores mencionados. É um jogo sem regras fixas e sem vencedores ou perdedores. (Carrión, *in*: SCHRAENEN, 1992, p. 69).

Os relatos confirmam que Carrión ficou desapontado, já que "o público provou ser bem mais honesto do que ela havia esperado" (SCHRAENEN, *ibidem*). Poderíamos acreditar que o civismo da sociedade do norte da Europa, tão bem estruturado quanto representativo, não forneceria um ambiente propício para o cometimento de uma contravenção como a pretendida. Claudio Goulart indica esse fato, ao mesmo tempo que relativiza o desapontamento de Carrión.

*O roubo do ano* foi amplamente anunciado em entrevistas de Carrión a jornais locais, mas ele não disse muito sobre o aspecto provocativo do projeto: "Se trata, na realidade, da possibilidade de roubo, e não do roubo em si". Na verdade ele minimizou, para não parecer muito convidativo e provavelmente para evitar ofensas, tendo em vista a formação calvinista da maior parte do público. De qualquer forma, e

sem dúvida alguma, se tratava de uma provocação. Do contrário por que usar esse título? Também a escolha de um museu como local e não, por exemplo, um centro comercial. Ao escolher um museu, ele compara o valor material do diamante com seu estatuto como um elemento da obra de arte. Ou não ? (Goulart, *in*: HELLION, 2003, p. 62).

Corro o risco de estar sendo ingênuo, mas penso que a contravenção não tenha ocorrido apenas por causa de uma suposta elevada qualidade de vida moral dos visitantes, considerados em relação a sua origem geográfica. Penso que mesmo no México nativo de Carrión, ou em outros pontos da América Latina, as possibilidades de furto seriam reduzidas, embora nunca nulas, pelo menos numa situação institucional similar à do evento do Drents Museum. Seja como furto (uma ação astuciosa ou oportunista) ou como roubo (uma ação agressiva), o crime poderia acontecer em qualquer local, sem dúvida. O que nos encanta (e precisamos reconhecer isso) é o delito em seu estado potencial, a possibilidade de sua iminência, sobretudo no primeiro caso (o furto ardiloso), mais elegante e adequado às nossas personalidades, que imaginamos ser de fino bom-humor. Por isso, tudo que possa ser pensado e dito são conjecturas baseadas em hipóteses sobre um fato que não ocorreu. Chegamos, assim, por fim, a um resultado, a uma finalização, a um sucesso: a especulação.

De imediato pode-se perguntar com que intensidade Carrión buscava provocar uma reação a partir de uma situação de cinismo ou crise ética, se é que realmente buscava estimular esse comportamento como a finalização de sua proposta. No seu modo mais simples, o resultado seria demonstrado em uma manifestação espontânea de

transgressão. O impedimento à plena aceitação dessa hipótese é o fato de toda a proposta se desenvolver em uma situação controlada. Ora, estamos falando de um museu: o diamante estava submetido ao mesmo contexto de pureza e solenidade hierática de uma obra de arte tradicional (ou tradicionalmente aceita como tal, como uma pintura ou escultura). A instituição define-se como um local propício à apreciação descompromissada, onde o valor é parte integrante do complexo simbólico. A dimensão real da coisa exposta estava na única unidade mensurável, enunciada na proposta (e divulgada no convite), o preço do diamante. O furto (ou roubo, se comportasse constrangimento ou uma ameaça verdadeira) era uma idealização. Nela os visitantes assumiam voluntariamente o papel de atores, ou pelo menos figurantes, mesmo que desconhecessem integralmente a linha narrativa oculta (parcialmente) na concepção da instalação. Essas considerações nos levam a reencontrar um elemento presente em outros exercícios de Carrión, a ironia.

Não se trata, aqui, de ironia em seu sentido vulgarmente aceito, manifestação mascarada e defensiva que busca promover a reputação de alguém que quer mostrar-se culto aos seus semelhantes (portanto assumindo a função de instrumento de posicionamento social). E também não se trata de zombaria, embora assim possa parecer em um primeiro exame. Para o evento no Drents Museum, o real zombeteiro seria o eventual ladrão, se o diamante tivesse sido furtado no momento expositivamente "adequado". Ou poderia ser, como efetivamente foi, o ladrão oculto

entre os convivas do jantar (continuo pressupondo um mistério verdadeiro e original). Carrión não parece ter sido um zombeteiro, pelo menos não em um sentido agudo e malicioso, deduz-se de relatos de terceiros e de seus escritos. A realização das suas motivações artísticas deu-se em ações e obras que com alguma frequência apresentavam uma irreverência suave, e que sugerem traços éticos. O exame de parte das obras disponíveis ao acesso hoje, por elas mesmas ou por registros (de uma boa parte temos apenas os relatos), indica que a alegria estava presente de maneira leve, através de uma discreta ironia seminal. Tal ironia é mais clara nos trabalhos gráficos e de arte postal, estando presente também em exercícios com a voz ou com imagem em movimento (filme e vídeo). Manifesta-se, sobretudo, de forma opinativa ou afirmativa (categórica), como um ponto de vista crítico e declaratório. “What does the kiss mean? Love?” (“O que significa o beijo? Amor?”), e ele mesmo responde com nova pergunta: “What about Judas’ kiss?” (“E o beijo de Judas?”). Carrión apreciava enunciados, portanto poderíamos pensar em uma ironia eloquente, retórica (neste caso a figura do discurso que quer dizer o contrário do que se pensa). Mas é preciso considerar que essa definição é insuficiente e primária. Podemos perguntar se em *De Diefstal van het Jaar* haveria alguma identificação de Carrión com o exercício de desobediência à ordem civil, de espoliação do outro (da instituição, inclusive), que pretendia comentar. Ou perguntaríamos: a identificação era com o círculo culto que frequenta exposições de arte, sendo o irônico aquele

que compreende o mundo? Prefiro pensar em uma ironia original, deflagradora do processo e, portanto, de caráter especulativo (que ao mistificar o mundo pretende fazer os outros se revelarem). A partir desta gestação inseminada pela ironia, ou pelo menos por ela influenciada, o desenrolar da proposta se alimentaria basicamente na dissimulação (fingimento como atitude, projeto, processo, situação). Sem a possibilidade de haver dissimulação a obra não se concretizaria. Se para *De Diefstal van het Jaar* ainda haveria ou não uma necessidade final, a efetivação do delito, isso é pouco importante, embora, como já apontado, os relatos informem que Carrión teria ficado decepcionado com a honestidade dos visitantes (ou sentiu-se traído pelos coadjuvantes?).

Se nós assumirmos que Carrión tinha esperanças reais de concluir a obra de uma maneira narrativa e disciplinar (exemplar), tendo como desfecho a contravenção que comprovaria uma possível hipótese universal, então poderíamos concluir que ele fracassou. Como sugerido na versão anterior dessas reflexões (em CARRIÓN, 2013), o diabo (e, nesse caso, se fosse deus eu também usaria o "d" minúsculo) sorriu com sarcasmo pela derrota do artista, desta vez (ele, o diabo) satisfeito pelo comportamento disciplinado do público. E providenciou uma diabrura derradeira, a última zombaria, vinda na forma do comensal amigo que tomou para si a tarefa de surrupiar a pedra durante um jantar. Essa zombaria final, que poderia ter assumido um caráter de anticlímax para a exposição, foi alçada a epílogo, deixando como desfecho alguns enigmas

para serem esclarecidos. Quem foi o autor do furto? Carrión sabia ou não quem era ele? Foi uma galhofa individual ou um conluio? E quanto ao diamante, ele ainda existe ou foi monetizado e dissipado em gastos pessoais?

Infelizmente não é possível a aproximação empírica radical de um trabalho efêmero já ocorrido, de sua verdade fenomenológica, de sua plena circunstância. Restaram-nos as pistas deixadas (poucas, mas certamente outras há para serem reveladas), as fotos de Claudio Goulart (que contribuiu com outros trabalhos de Carrión), os testemunhos de amigos e outros indícios diversos (nem sempre fidedignos). O trabalho pericial mereceu ser retomado e passa agora a ser intensificado porque é crescente o interesse nesse projeto singular. Em *De Diefstal van het Jaar*, experimento de articulação conceitual e narrativa entre teoria e prática que aqui é nosso objeto de estudo, era muito importante o conflito estratégico entre estar incógnito e ser declarativo, tanto a obra e seus facilitadores como as intenções dos que cobiçaram o desfrute do todo (o evento artístico) ou a posse do detalhe (a pedra preciosa). Por causa desse caráter mascarado, dissimulado e insuficientemente explicado, o terreno de investigação é instável. A zona do crime está num território espremido entre a fraude e a especulação conceitual. E isso faz o nosso deleite. Se no passado houve fracasso real, o mesmo já não acontece hoje. A passagem do tempo não impediu que o trabalho mantivesse o seu mistério. Pelo contrário. Aplaudimos o renovado sucesso de Carrión, um êxito agora acrescido de uma dimensão forense. Desenterramos um pouco mais

um ou outro pormenor obscuro e, ao mesmo tempo, nos alegramos pela impossibilidade de tudo revelar. As nossas incertezas possuem consistência operacional, o que pode parecer paradoxal, e elas nos encantam e divertem. Através da continuidade das dúvidas aplaudimos a atualidade e a importância da obra. E ao mesmo tempo reconhecemos que somos nós que estamos agora no papel de público, desta vez como visitantes do novo epílogo. Na ausência do artista, assumimos o papel de peritos criminalistas e tentamos reconstituir o artil através do exame dos autos processuais.

Referências Bibliográficas:

CARRION, Ulises. El robo del año. Ciudad de México: Alias, 2013. [HELLION, Martha; ORTEGA, Damián (Org.). Fotos de Claudio Goulart. Textos de Damián Ortega, Martha Hellion e Paulo Silveira. Novas fotos: Javier Hinojosa. Traduções: Martha Hawley e Paula Abramo.]

HELLION, Martha (org.). Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales? [Cidade do México?]: Turner, 2003.

SCHRAENEN, Guy. Ulises Carrión: "We have won! Haven't we?". Amsterdam: Museum Fodor; Bremen: Neues Museum Weserburg, 1992.

SILVEIRA, Paulo. Apontamentos sobre Ulises Carrión. In: XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011, Campinas. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Campinas: CBHA, 2011. p. 681-690.

