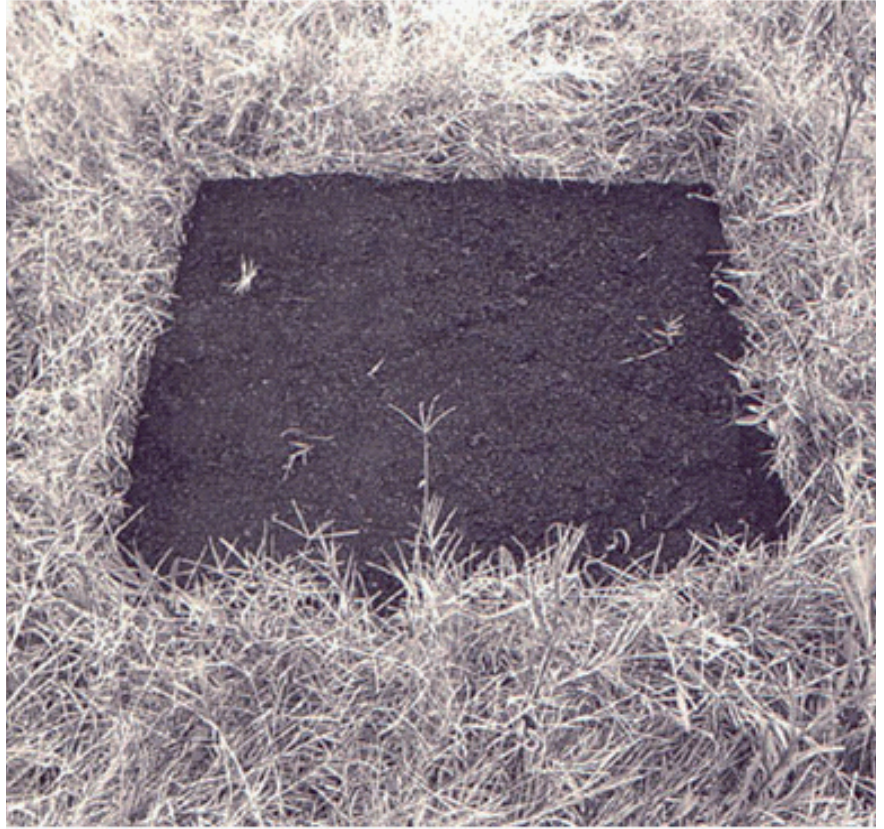


Potências da arte: modos de aparição e exposição



Hélio Oiticica, *Devolver terra à terra*. Rio de Janeiro, 1979. (detalhe)

Ana Lucia Vilela

Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG). Curadora e crítica de arte. Coorganizadora do livro *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica - entre história e arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. analuciavilela@ufg.br

Potências da arte: modos de aparição e exposição

Powers of art: appearance and exhibition modes

Ana Lucia Vilela

RESUMO

Este artigo explora a hipótese de que a exposição de arte contemporânea pode ser pensada como forma de aparição da arte em oposição à noção de exposição como fundo neutro a partir do qual o objeto de arte surge como figura. Essa estratégia pode ser aproximada àquelas condizentes aos dispositivos conforme concebeu Foucault e tende a conduzir a uma leitura que restringe a equívocidade e claudicação de sentidos próprias à obra de arte. Considerar a arte a partir das suas formas de aparição talvez nos permita pensar simultaneamente sua proximidade e disfunção em relação ao dispositivo e, conseqüentemente, à exposição.

PALABRAS LLAVES: exposições de arte; dispositivos de poder; arte contemporânea.

ABSTRACT

This article explores the hypothesis that contemporary art exhibitions can be thought as a form of appearance of art as opposed to the notion of exhibition as a neutral background against which art objects arise as figures. We can establish a parallel between this strategy to those of Foucault's dispositifs (apparatus or devices); the former tends to lead to a reading that does not take fully into account the ambiguity in the meaning of works of art. Considering art from the point of view of its forms of appearance might allow us to think at the same time its proximity and its dysfunction relative to the dispositif and, as a consequence, to exhibitions.

KEYWORDS: art exhibitions; power dispositifs; contemporary art.



Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. – “Você já viu jacaré lá?” – caçoava Pele. – “Não. Mas você também nunca viu o jacaré não-estar-lá. Você vê a ilha, só. Então o jacaré pode estar ou não estar”.

João Guimarães Rosa¹

Comumente, nas exposições de arte contemporânea, ouve-se “não sei o que isso significa”. Embora o público não saiba, a instituição de arte – instância de saber e poder – já afirmou: é arte. Também frequentemente, nas mesmas exposições, o público diz: “até eu poderia fazer isso”. Esse curioso entrelaçamento entre afirmação de ignorância (não sei) e de potência (eu posso) aponta para duas questões centrais da arte contemporânea: 1) que a arte se dá ao sensível e desatina o sentido (percebe-se, mas não se sabe); 2) que a fronteira que separa arte e vida sofreu a rasura que as vanguardas modernistas propunham: o não artista pode fazer o que faz o

¹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 171.

artista; o que está no museu, na exposição, poderia estar em outro lugar e não ser identificado como arte.

Entre a claudicação de sentido e a potência do não artista, de que conjunto de objetos se constitui a exposição de arte? A hipótese que, por ora, formulamos é a de que a exposição pode ser pensada como forma de aparição da arte em oposição à forma institucionalizada da exposição, o que configuramos aqui a partir da noção de dispositivo, formulada por Foucault e, posteriormente, por Agamben. Inicialmente, a tentativa será de conceber a exposição institucional de arte como um dispositivo de poder. Em seguida, analisaremos algumas obras de arte contemporâneas com a finalidade de apreender a forma mesma como elas se expõem, ou seja, sua forma de aparição.

Não saber: claudicância do sentido

Memorandos, semáforos, jornais, propagandas, TV, sinalização urbana, instruções de montagem e uso de aparelhos nos transformam em máquinas de decodificação. A experiência cotidiana é atravessada de ponta a ponta pelo arbítrio da significação. Não podemos, por exemplo, titubear em relação ao significado da luz vermelha no semáforo. Agimos, frente a esses signos, de maneira quase imediata; isso implica não a ausência de mediação entre estímulo e resposta (no modo do instinto), mas uma prática de decodificação tão ágil que rasura a fronteira entre natureza (instinto) e cultura (linguagem). Em um mundo em que os signos devem ser apreendidos e decodificados de forma quase instantânea, há pouco espaço para a demorada interpretação, a insignificância, a claudicação de sentido. De tempos em tempos, pessoas se dirigem a estranhos lugares a fim de observar diversos e curiosos objetos que não nos exigem a decifração imediata: dirigem-se às exposições de arte.

Pé ante pé, penetramos nessas salas de paredes brancas, pisos de madeira ou cerâmica, geralmente bem iluminadas e espaçosas. Há pinturas, desenhos, gravuras e outros gêneros de objetos pendurados nas paredes. Do chão surgem cubos ou pedestais encimados por outros objetos. Talvez haja ainda objetos assentados diretamente no chão. Talvez imagens estáticas ou em movimento projetadas nas superfícies possam ser observadas. Talvez instalações, talvez performances, talvez sons. Acompanhados ou sozinhos, conversando ou calados, passamos lentamente nesse lugar peculiar chamado exposição.

Nas exposições de arte contemporânea, os objetos podem ser ou não aqueles mesmos com os quais lidamos diuturnamente, mas não respondem mais à significação socialmente compartilhada, não podem ser, ao menos de imediato, nomeados ou classificados. Existem a partir de uma distância entre o objeto, ação ou imagem e seu sentido; significantes cujos significados são múltiplos, errantes, duvidosos, desviantes. Talvez seja mais que isso; estamos impregnados de certa expectativa de experiência. Ir à exposição é como ir à igreja: há uma predisposição, um afeto em suspensão, algo que espera. A expectativa, a espera, a experiência que se procura na exposição são, entretanto, diversas daquelas da experiência do espaço religioso; quando nos dirigimos à exposição de arte, não esperamos revelação; esperamos não saber.

Estranho lugar, a exposição. Por um lado, lugar institucionalizado,

financiado, controlado, contabilizado, normatizado. Lugar que ordena, classifica, rotula, etiqueta, apresenta, informa, insere em ordens e em cronologias. Embora se mostrem como tal, as exposições não são fundo neutro no qual a obra de arte se deixa aparecer, torna-se figura.

Nos salões do século XIX havia os júris, a academia, a crítica de arte etc. Nessas exposições, era o belo, a realização humana mais alta, o extraordinário oferecido ao frequentador de tais espaços. Nas exposições contemporâneas, os editais, as políticas de financiamento, os curadores, os projetos, as galerias, os júris, a crítica de arte, a universidade tramam esse plano de fundo que faz, da obra de arte, figura que sobressai a um fundo. O que mostram as exposições contemporâneas não mais é o belo, a mais alta realização humana da qual se depreende o mais alto valor cultural; não mais a maior proximidade ao ideal; não mais a forma mais adequada a um conteúdo ou a forma que explicita o conteúdo. Na arte contemporânea, não é a adequação, mas certa distância, uma vacilação, uma claudicância entre o objeto e seu sentido socialmente compartilhado que se nos apresenta.

No filme *Je vous salud Sarajevo* (1993), de Jean-Luc Godard, exposto na 29. Bienal de São Paulo, o próprio Godard, voz em *off*, recita:

*Pois há uma regra e uma exceção.
Há a cultura, que é a regra
E há a exceção que é a arte.
Todos falam a regra: cigarro, computador, camiseta, TV, turismo, guerra.
Ninguém fala a exceção.
Ela não é dita; é escrita: Flaubert, Dostoyevsky;
É composta: Gershwin, Mozart
É pintada: Cezanne, Vermeer
É filmada: Antonioni, Vigo
Ou é vivida e se torna a arte de viver:
Srebenica, Mostar, Sarajevo
A regra quer a morte da exceção.*

A arte está para a exceção assim como a cultura está para a regra. Se a arte surge como rachadura da cultura, em primeiro lugar, a arte só pode nascer da cultura; a arte é filiada à cultura (como sentido comum compartilhado) assim como só há exceção para uma regra na medida em que esta é estabelecida e compartilhada.

A despeito de toda normatização e ordenamento, a despeito da tentativa de circunscrição da obra de arte a um texto, contexto e significação, a exposição contemporânea de arte, mesmo institucionalizada, é o lugar que nos permite não saber. As obras de arte que aí se apresentam podem, por vezes, com alguma frequência, serem avessas e furar, rachar toda a sanha classificatória e ordenadora que articula a máquina expositiva. A claudicação de sentido que surge do encontro com um objeto, ação, imagem, que não delata seu conteúdo imediatamente, cuja significação é incerta, depende também de seu modo de aparição. A claudicação conduz a arte.

A exposição não é, pois, o espaço onde se exibem obras de arte, mas o lugar que enseja a aparição de um objeto, ação, evento, imagem, em sua condição de obra de arte. Se invertermos a equação, não é a obra de arte que é exposta no espaço expositivo, mas é a aparição da obra de arte como tal que podemos chamar de exposição.

Duas obras de Duchamp e a exposição

Em 1942, em uma exposição em Nova Iorque, Marcel Duchamp enredou telas de artistas expoentes do surrealismo em 16 milhas de corda. A exposição ocupou várias salas do *Whitelaw Reid* e foi denominada *First Papers of Surrealism*, uma alusão direta à burocracia à qual se entregavam os artistas imigrados para os Estados Unidos em decorrência da Segunda Grande Guerra.² Tais cordas atravessavam todo o espaço expositivo, formando uma teia que impedia, ou ao menos dificultava, o livre trânsito dos espectadores. Em adição, convidou um grupo de crianças para brincar no local. Essa era a obra de arte, cujo nome é *16 milhas de cordas*, que Duchamp apresentou na exposição. Quando os visitantes chegaram, o espaço já estava tomado pelas brincadeiras infantis e pelo emaranhado de cordas e a exposição era uma antiexposição, pois a visibilidade das obras estava comprometida.

Quando Duchamp instalou sua rede no espaço expositivo, em 1942, ainda não existia o cubo branco das galerias das décadas de 1960 e 1970, e que se mantém até a atualidade como modelo hegemônico do aparato expositivo. Mesmo que não possamos, neste artigo, delinear a que respondem essas mudanças na prática expositiva, devemos lembrar que concorrem para o estabelecimento dessa prática numerosos, heterogêneos e, por vezes, conflitantes interesses.³ O cubo branco não se apresentou como estratégia única para lidar com os interesses implicados nas exposições. Peggy Gugenheim, por exemplo, havia projetado sua galeria em Nova Iorque, inaugurada no início dos anos 1940 e denominada *The Art of This Century Gallery*, em um espaço revestido de madeira, de paredes recurvadas e que dispunha de recursos estranhos aos montadores, galeristas e artistas atuais. Hoje, predominam as salas em forma de cubos brancos como meio privilegiado do aparato expositivo.



Figura 1. Marcel Duchamp. *16 milhas de cordas*. Nova Iorque. 1942.

² Cf. TOMKINS, Calvi. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 365 e 366.

³ Um bom debate acerca da historicidade da prática expositiva, bem como dos embates que levaram a certa hegemonia do cubo branco é empreendido por O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

⁴KAPPROW, Allan. *Concinnitas*: arte, cultura e pensamento. Rio de Janeiro: Uerj/Deart, 1997, p. 167.

⁵DERRIDA, Jacques e LABARRIÈRE, Pierre-Jean. *Altérités*: avec des études de Francis Guibal et Stanislas Breton. Paris: Osiris, 1986.

Duchamp – na obra intitulada *16 milhas de cordas* –, ao instalar cordas e convidar crianças à brincadeira no espaço expositivo, deu visibilidade a dois aspectos essenciais do dispositivo expositivo. O primeiro diz respeito à prevalência da apreensão majoritariamente ótica da obra de arte. Expor é, de modo geral, expor à visão. Todo aparato expositivo prepara a apreensão ótica do objeto que se dá como arte. Será, portanto, a partir da função do olhar que a exposição é estruturada; é o olhar que a exposição organiza. Ao interpor obstáculos [-vg] entre o corpo do espectador e as obras de arte, o artista enfatiza a presença corpórea denegada por meio dos aparatos expositivos que designam as obras de arte à contemplação visual.

O segundo aspecto enfatiza o próprio aparato expositivo, ou seja, ilumina o próprio dispositivo que concede um modo específico de visibilidade à obra de arte. A obra de arte de Duchamp não é um objeto aurático. Tampouco são arte as 16 milhas de cordas que o artista fez perpassar por entre as obras. A obra de arte de Duchamp *16 milhas de cordas* é uma ação que tornou inoperante o dispositivo de exposição: ao interpor as cordas e dificultar o acesso às obras, interroga a prevalência da visão sobre os outros sentidos, interroga a anulação do corpo e a apreensão da obra de arte como coisa mental, interroga, por fim, a significação da exposição de arte como lugar de contemplação e os direitos da prática expositiva de separar, da vida, a experiência estética. Essa demarcação de fronteiras entre arte e vida, própria das práticas dominantes de exposição de arte, é a forma mesma da operacionalidade do dispositivo.

Sobre os *ready-mades* de Duchamp, Kapoor afirmou que “todas as pás de neve nas lojas de utensílios domésticos imitam a de Duchamp no museu”⁴ Assim, as experimentações de Duchamp não são recusas às exposições; demarcam, ao contrário, a potência do deslocamento de afetos, percepções e significações para espaços outros. Diante de uma mesma pá em contextos diferentes, diferentes significações são produzidas. Relacionamos de maneira diversa com a pá no ambiente expositivo (como objeto estético) e na loja de utilidades (como mercadoria). Os *ready-mades* nos entregam ao *Unheimlich* tal como Freud compreendeu, um objeto simultaneamente familiar e estranho. O estranhamento causado por uma pá em um museu, exposta como objeto de arte – portanto ocupando o lugar que assinala o estatuto de arte –, borra a fronteira demarcada pelo dispositivo e expande a potência da arte como distância entre objeto e significação.

Assim, porque a pá aparece como arte na sala de exposições e no museu, ela retorna como arte, mesmo nos locais de comercialização. Trata-se de uma aparição da arte em um lugar que não lhe é próprio. A arte não seria mais, então, o objeto aurático, o objeto exemplar, o objeto representativo de uma cultura ou ordem ou, ainda, segmento social. Arte seria um modo específico de percepção e aparição que desarticula os sentidos. No contexto da arte contemporânea, não há dissociação entre o objeto de arte e sua aparição, ou seja, sua exposição. Talvez seja o caso de tratar a relação entre obra de arte e exposição como uma disjunção. Não estão juntas, exposição e arte, não são frutos dos mesmos processos. Tampouco podem ser consideradas separadamente. A forma de aparição da arte não a submete, mas a constitui em certa medida. Derrida⁵ nos ajuda a pensar o encontro com o outro como disjunção que implica uma impossibilidade, distância, interrupção. De todo modo, a exposição não se constitui mais como fundo

neutro para a arte aparecer como figura. A arte aparece como tal a expensas do lugar de aparição, usufruindo de suas características, parasitando sua forma de significação, para, possivelmente, propor desatino.

Dispositivo expositivo e sentido

Agamben toma de Foucault o termo dispositivo.⁶ Designa, por ele, determinada compleição do poder que não emana necessariamente da propriedade e não se exerce como forma privilegiada na ação do Estado. A noção de dispositivo aborda o poder em sua forma de exercício, mais do que interpela e interroga a origem de sua emanação; interroga a forma de poder, em sua constituição micro, relacionado à sociedade de controle. Segundo Foucault, em entrevista concedida em 1977,

Aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito quanto o não dito, eis os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se estabelece entre estes elementos [...]. O dispositivo tem natureza essencialmente estratégica, que se trata, como consequência, de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e combinada das relações de força, seja para orientá-las em certa direção, seja para bloqueá-las ou para fixá-las ou utilizá-las. O dispositivo está sempre inscrito num jogo de poder e, ao mesmo tempo, sempre ligado aos limites do saber, que derivam desse e, na mesma medida, condicionam-no. Assim, o dispositivo é: um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados.⁷

Os dispositivos são, portanto, arranjos específicos de visibilidade e discursividade que visam condicionar, coordenar e dirigir o comportamento humano. O dispositivo é o corte mesmo que separa, classifica, nomeia, ilumina ou designa à sombra, organiza os ditos e os interditos. Os dispositivos asseguram uma leitura específica, preferencialmente unívoca e inequívoca dos signos.

Que se exija das obras de arte tal ordem, tais e quais locais específicos de aparição, formas peculiares de discursividade, entrelaçamentos específicos entre o visível e o que dele se pode dizer: esta é a disposição do dispositivo, aqui tratado como instituição:

O desejo diz: “Eu não queria ter de entrar nessa ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz”. E a instituição responde: “Você não tem por que temer começar; estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém”.⁸

Enquanto o desejo (poderíamos dizer aqui a arte, em lugar e em consonância com o desejo?) se esquivava do “categórico e decisivo”, o dispo-

⁶ Para Foucault, o que estava em jogo não era apenas a repressão sexual e a decorrente luta para liberação, mas a crescente centralidade mesma da sexualidade na forma de uma proliferação discursiva. No fim do século XVIII, um conjunto de técnicas que produzem a sexualidade começou a atuar, promovendo o trânsito das ocupações sexuais do âmbito clerical para o âmbito do Estado. Assim, de assunto da instituição eclesiástica, o sexo passou a ser assunto de médicos, pedagogos e psicólogos; entraram em cena não mais pecado e castigo, mas vida, administração, regulação e controle.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Chapecó: Argos, 2009, p. 28.

⁸ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996, p. 7.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 56.

¹⁰ *Idem*. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 72.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte-São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 230.

sitivo expositivo, deduzimos, assegura à arte um lugar honorífico; é essa mesma honra, esse mesmo lugar que, por vezes, tendendo a constituir unidade discursiva e identidade, rearranja as obras de arte a fim de dirimir a vacilação do sentido. A finalidade fundamental do dispositivo é o condicionamento. Este depende, por sua vez, de arranjar o contexto no qual determinado discurso, determinado objeto, uma voz, a arte, possa aparecer, e que esta aparição não produza mais que consonância e redundância com os discursos e saberes aí estabelecidos.

Para Agamben, “a história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo a corpo como os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem”.⁹ Não é apenas a exposição, mas também a arte que compõe o dispositivo. Haver-se com o dispositivo é a tarefa do sujeito e subjetivação é resultado da lida. A arte se produz ali onde há distância entre sujeito e dispositivo; a arte se anuncia como potência da irreduzibilidade da subjetividade ao dispositivo.

Exposição e mercadoria

Diante da instalação da torre Eifel, hoje signo maior da cidade de Paris, Zola, Meissonier, Maupassant e Bomnat protestaram:

*Provavelmente eles haviam intuído que fato consumado de hoje nos impede de perceber, a saber, que a torre, além de desferir um golpe mortal no caráter labiríntico da velha Paris, estabelecendo um ponto de referência visível em todos os lugares, transformava, em um lance de olhos, a cidade inteira em mercadoria consumível. A mercadoria mais preciosa em mostra na Exposição de 1889 era a própria cidade.*¹⁰

Se a torre Eifel organiza o espaço, a partir da instauração de um ponto central visto de todos os lugares, a lógica que se estabelece é a mesma do equivalente universal, a moeda. Um objeto é a medida de todos os outros. O dinheiro é a medida de todas as mercadorias, a torre é a referência de toda distância.

Walter Benjamin recolheu de um “álbum de instalações memoráveis” da Exposição Universal de 1867 e integrou ao texto das *Passagens* o seguinte comentário:

*Uma regra fundamental, que logo se percebe através da observação, é que nenhum objeto deve ser colocado diretamente no solo no mesmo nível das vias de circulação. Os pianos, os móveis, os instrumentos de física, as máquinas devem ser exibidos sobre um pedestal ou piso mais elevado. As instalações que convém empregar compreendem dois sistemas bem distintos: as exposições em vitrines e aquelas ao ar livre. De fato, certos produtos devem, por sua natureza ou seu valor, estar ao abrigo do ar ou da mão; outros ganham em ser expostos a descoberto.*¹¹

As exposições universais foram notadas por seus contemporâneos como algo de novo nas relações sociais. Na tessitura das exposições universais, entrelaçavam-se mercadoria e representações nacionais, ou seja, as nações se constituem como algo a ser visto, constituem-se como unidade de identidade e imagem. As exposições universais também se estabelecem como instâncias das transações industriais e comerciais domésticas e internacionais, assegurando, às nações, legislações nacionais e acordos

internacionais, normalização de medidas e pesos, controle da emissão de moeda e restrição da circulação de outros meios de pagamento.

As exposições universais organizam o espaço próprio à comercialização de produtos como forma própria da mercadoria que anuncia e maximiza seu valor de troca. A mercadoria, portanto, como objeto destinado à exposição no mercado, existe mais para estimular o olhar e o desejo que para o uso. As vitrines, os pedestais, as prateleiras, ou seja, os recursos para deixar à vista (e atizar o desejo), anunciam esse curioso lugar de exposição ao olhar e proibição ao toque, que se repete, com maior severidade, nas exposições modernas de arte. “As exposições universais foram a escola superior na qual as massas excluídas do consumo aprenderam a empatia do valor de troca. ‘Tudo olhar, nada tocar’”.¹² Destaca-se, do corpo do objeto, sua imagem, separa-se, de sua imagem, seu uso. Em que lugar mais essa separação se realizou com privilégio no Ocidente, senão nas imagens pictóricas? Arte e mercadoria são próximas no interregno que estabelecem entre o objeto, seu uso e sua imagem.

Embora os dispositivos de poder busquem assegurar leitura imediata e unívoca dos signos, a mercadoria dá-se a outras aventuras. Ao comentar uma tendência da arte contemporânea ao mimetismo da vida (que aqui estamos considerando como uma das formas da errância da significação), Allan Kaprow afirma que essa tendência não é uma questão afeita exclusivamente às artes:

*Máquinas imitam as formas de animais e insetos: aviões são pássaros, submarinos são peixes, Volkswagens são besouros. Eles também imitam uns aos outros. O design de automóveis, na linha longitudinal dos anos 30 e nos rabos de peixe dos 50, tinha o avião em mente. Utensílios de cozinha têm painéis de controle que se parecem com aqueles dos estúdios de gravação. Estojos de batom lembram balas de revólver. Pistolas de marcenaria que disparam pregos, e câmeras de filmes, que abrem o disparador para filmar pessoas e cenas, têm gatilhos e formatos de armas.*¹³

No texto publicado originalmente em 1972, Kaprow propõe, em certo sentido, a continuidade do projeto modernista de indistinção progressiva entre arte e vida. Afirma que a arte contemporânea é eminentemente mimética em relação às práticas sociais: “a não arte [...] é como a vida [lifelike] e o ‘como’ aponta para similaridades. Arte conceitual reflete as formas de linguagem e métodos epistemológicos; *earthworks* duplicam técnicas de arado e escavação ou padrões de vento na areia; *happenings* replicam as atividades do trabalho organizado”.¹⁴

Entre o dispositivo (que busca condicionar o comportamento e, para isso, pretende uma leitura inequívoca dos signos) e a mercadoria (que faz, como apontou Kaprow, o sentido deslizar para atingir e forjar o desejo como máquina consumidora) a arte introduz uma distância entre objeto, ação, imagem e sua significação, entre significante e significado. Ambos, dispositivo e mercadoria, naturalizam (tornam imediata) a relação do objeto/signo com seu significado. Para devolver o homem ao arbítrio é preciso reintroduzir a distância: “Só a palavra nos põe em contato com as coisas mudas. A natureza e os animais são desde logo prisioneiros de uma língua, falam e respondem a signos, mesmo quando se calam; só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e

¹² *Idem, ibidem*, p. 236.

¹³ KAPROW, Allan, *op. cit.*, p. 168.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 167.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 112.

¹⁶ MELVILLE, Herman. *Bartelby, o escrivão: uma história de Wall Street*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 35.

colocar-se por um instante diante das coisas mudas”¹⁵. Restituir a potência ao homem é restituir a distância.

Potência de não

Bartelby encarna, para Agamben, a figura da potência de não. Personagem de Melville, Bartelby é um escriturário que, em respostas às solicitações de seu chefe para que exerça seu ofício (copiar documentos), responde que “preferiria não fazê-lo”.¹⁶ O escriturário não se ausenta de seu local de trabalho, não se demite. Ao contrário, permanece, insistente e calmamente, presente a esse contexto laboral e burocrata que o permite dizer não. Bartelby pode fazer, mas prefere não fazer. A negativa está relacionada a uma potência, e a potência anuncia os possíveis.

Algumas obras de arte contemporâneas se colocam frente à exposição como Bartelby se coloca em relação às demandas do escritório: sem ausentar-se da exposição, a obra de arte resiste à sua máquina legitimadora e, de alguma forma, alimenta-se de sua energia para manter a potência.

Em 1993, o artista mexicano Gabriel Orozco expôs, na Bienal de Veneza, uma caixa de sapatos aberta e vazia, forrada de papel branco por fora e parda por dentro. Colocada diretamente sobre o piso, a caixa se apoiava sobre sua própria tampa. Em diversas ocasiões a caixa recebia inadvertidos chutes dos visitantes, em consequência dos quais acabava deformada e tinha que ser substituída por uma nova. Diante da grandiosidade institucional e do caráter legitimador da Bienal de Veneza, a caixa de sapatos não se expõe como objeto de arte; justo o contrário, expõe, dá a ver, os mecanismos da prática de legitimação da arte. Nesse sentido, a caixa de sapatos ilumina, dá visibilidade ao que deveria estar oculto. Em lugar de se fazer figura contra o plano neutro da exposição, a caixa de sapatos expõe, ilumina o artifício que produz a arte como objeto dado a ver em sua excepcionalidade, como objeto de valor.

Havia na parede a tradicional etiqueta, designando a caixa de sapatos como obra de arte produzida por um autor. A mera nomeação garante a entidade-arte. Uma caixa de sapatos vazia, colocada no espaço expositivo, deslocada, portanto, de seu lugar de pertencimento (lojas, armários, prateleiras, e de sua função: uma caixa serve para guardar alguma coisa. Nem sequer a caixa foi posta em um pedestal. Não se lhe agregou nada, além da etiqueta, que justificasse o lugar que ocupava, lugar da arte, na Bienal de Veneza.

Se tal especulação pode ser levada a sério, dela decorre que o deslocamento da caixa de sapatos para o espaço expositivo desarranja determinada hierarquia do visível sustentada pela ostentação do valor de troca. Ainda que utilíssima, a caixa possui baixo valor de troca. O arranjo explicita um dado conhecido das ciências econômicas, ao menos desde Adam Smith: o valor monetário da mercadoria não é proporcional à sua utilidade. Entretanto, a mercadoria precisa de um valor de uso, mesmo que mínimo, que sirva de suporte ao valor de troca. A obra de arte moderna, dispensada da utilidade, pode adquirir valores monetários extraordinários a partir de sua legitimação no circuito artístico.

A caixa de sapato de Orozco expõe a oposição entre a alta utilidade e o valor monetário irrisório do objeto comum e seu exato oposto quando se trata do objeto de arte: utilidade nula e valor monetário alto. As sotas

Campbell, assinadas por Andy Wahol, têm valor mercadológico altíssimo e a caixa de sapato de Orozco, que não carrega sua assinatura, mantém seu valor monetário baixo. Orozco faz calar o ordenamento valorativo da arte.

A questão sobre a potência remonta, segundo Agamben, a Aristóteles, que foi requisitado a responder sobre a indistinção entre potência e ato. A resposta se relaciona a um problema da *aestesis*, da sensação. Quando vemos, vemos um objeto. O aparelho sensitivo não sente a si mesmo, não se sente sentindo; é preciso um objeto, assim como fogo não queima sem combustível. Assim, a potência se distingue do ato porque este é sempre positivo e derradeiro. A potência implica possibilidade: ser e não ser. Bartelby não quer, não deseja, ele prefere não. Enquanto o querer, enquanto a vontade ou a necessidade exige um objeto, preferir coloca o sujeito que prefere no “entre”: “não é que ele [Bartelby] não queira copiar ou que queira não deixar o escritório – somente preferiria não fazê-lo”.¹⁷

Um artista, senhor das técnicas escultóricas, como é Orozco, quando recusa o fazer artístico, quando expõe numa respeitável exposição um objeto irrisório, inexpressivo, torna inoperante o dispositivo expositivo. A potência da arte se relaciona ao seu contexto de aparição. A potência de não, de não obrar, de não construir objetos significantes, de expor aquilo que é impróprio para a exposição (uma caixa de sapatos vazia), é devedora do contexto de aparição, é tributária da exposição. A força do ato é extraída da grandiosidade da exposição, assim como a preferência negativa de Bartelby é potente apenas enquanto ele a proclama no recinto do trabalho. A potência de não extrai sua energia disruptiva, do dispositivo burocrático do escritório, assim como a caixa de sapatos vazia de Orozco extrai potência da exposição. Os atos de Bartelby e de Orozco convertem o poder (escritório, exposição) em potência, ou seja, em possíveis.

Agamben afirma que os céticos compreendiam a potência vinculada à possibilidade (*dýnamis*): “uma qualquer contraposição dos sensíveis e dos inteligíveis, [...] uma condição em que não podemos nem pôr nem negar, nem aceitar nem recusar”. Potência/possibilidade seria “aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa”.¹⁸

Em 1952, o pianista David Tudor, convidado por John Cage a protagonizar uma performance, atravessou o palco até encontrar um piano. Sentou-se na banquetta, fechou o piano, pressionou um botão de um cronômetro que estava em suas mãos e o colocou em cima da tampa do teclado do piano. Abriu e fechou mais uma vez o piano. Virou a página da partitura. Por três movimentos, essas ações se repetiram durante os quatro minutos e trinta e três segundos que dão título à performance. Depois do tempo contabilizado, o pianista recolheu cronômetro e partitura, levantou-se e saiu do palco. Não houve música. Não houve aplausos.

As operações de Orozco (expor um objeto impróprio ao fazer artístico) e de John Cage (pedir a um pianista que não toque diante de um piano e de uma plateia de teatro) são similares. Pressupõem respectivamente vazio e silêncio; pressupõem ausências. Ausências tais passíveis de serem produzidas tão somente a partir de determinados contextos, de determinados dispositivos. David Tudor era pianista, capaz, portanto, de sentar-se ao piano, postar as mãos sobre as teclas e, com a leitura da partitura, produzir sons em determinada ordem e lógica que costumamos chamar de música. O silêncio somente se estabelece a partir de um contexto de inteligibilidade

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Bartelby*: escrita da potência. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 26.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 30.

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. *Revista do Departamento de Psicologia*, v. 18, n. 1, Niterói, jan.-jun. 2006, p. 21.

²⁰ LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 2002, p. 30.

desse mesmo silêncio como oposto ao som, à música. Outro requisito seria necessário à produção de silêncio: a potencialidade que o pianista tem de produzir música. Não fora um pianista, não haveria a recusa da produção de música, mas apenas um não poder. A recusa é tributária da potência: “O ser vivo, que existe no modo da potência, pode a própria impotência, e apenas dessa forma possui a própria potência. Ele pode ser e fazer porque se mantém relacionado ao próprio não ser e não fazer. Na potência, a sensação é constitutivamente anestesia, o pensamento não pensamento, a obra inoperosidade”.¹⁹

Gabriel Orozco, em documentário homônimo dirigido por Juan Carlos Martin em 2002, afirmou que produziu obras “muito bem construídas, muito precisas, eu diria que perfeitas. Estas já não são minhas. [Outras obras], como não são perfeitas e têm uma qualidade mais incerta, humana, frágil, essas me pertencem. Só os erros nos pertencem”.

A potência do artista não é apenas devedora da sua impotência; é esta que lhe pertence. A potência tem uma proximidade irremediável com a morte, com o não ser, e essa é a matéria com a qual o artista trabalha. Talvez, por isso, na modernidade e na contemporaneidade, esboços, projetos, moldes, rascunhos obtenham os mesmos privilégios que a obra de arte acabada; carregam uma potência que a obra de arte “perfeita e precisa”, como ressalta Orozco, já não possui. O que Orozco diz possuir, o erro, é, de fato, ao mesmo tempo falta e potência.

A caixa de sapatos de Orozco dá a ver e arruína o dispositivo na medida em que o ilumina precisamente em seu caráter de artifício. A recusa do pianista expõe a estrutura mesma do teatro, a elevação do palco, o arranjo das cadeiras, o silêncio do público, tudo como parte do aparato que constitui silenciosamente a música como arte e a arte como valor. Quando é a música que silencia, o dispositivo, antes plano de fundo, torna-se visível.

A inoperância do pianista só emerge como potência (de não) a partir do dispositivo teatral, assim como a caixa de sapatos vazia de Orozco torna inoperante o dispositivo expositivo a partir de sua própria máquina legitimadora. Mas é mais que isso. O escultor que coloca a caixa de sapatos vazia no espaço expositivo e o pianista que não toca em frente ao piano e à plateia estão, em vida, oferecendo, à visão do público, sua morte, seu não ser. Entre ser e não ser, a significação claudica e é nesse mancar que a arte coloca todo o dispositivo em desarranjo.

Arte e mercadoria ou a reversibilidade entre valor e merda

*Merda é veneno.
No entanto, não há nada
que seja mais bonito
que uma bela cagada.
Cagam ricos, cagam padres,
cagam reis e cagam fadas.
Não há merda que se compare
à bosta da pessoa amada.
Paulo Leminski²⁰*

O gesto de Orozco (colocar uma caixa de sapatos vazia como obra de arte na Bienal de Veneza) se apoiava em outro, de Marcel Duchamp.

Não é novidade: Duchamp teria enviado, para a exposição de 1917 da norte-americana *Society for Independent Artists* – cujo único requisito para participar era o pagamento de alguns dólares – um urinol. Separados por décadas, o segundo gesto guarda uma similaridade em relação ao primeiro: desafia a própria lógica expositiva e os poderes que a sustentam.

Duchamp pretendeu exibir sua *Fonte* (o urinol) em um pedestal, destinado às esculturas. O pedestal guarda do chão uma distância, recusa o mais baixo, recusa o rés do chão. Duchamp eleva, ironicamente, o mais baixo, a louça destinada a receber os dejetos humanos, ao mais alto, à arte. Depois disso, para citar outro evento conhecido e escandaloso, na década de 1960, Piero Manzoni passou a vender suas próprias fezes enlatadas no circuito das artes. A obra recebia a sugestiva denominação *Merda de artista*. Cada lata era vendida pelo valor do peso de seu conteúdo em ouro. A operação produz (ou explícita, como queiram) uma equivalência e reversibilidade entre arte e fezes, ambos, obra humana.

Que a merda se transforme em ouro, eis a potencialidade limiar da sociedade produtora de mercadoria. Marx expôs a forma através da qual tal conversão seja possível. O trabalho humano, destituído de suas especificidades, trabalho abstrato, trabalho convertido em mercadoria, é o que possibilita a equivalência entre diferentes mercadorias. A equação que Marx utiliza para demonstrar a lógica operativa da forma-dinheiro, ou seja, equivalente universal, aquele objeto que permite que qualquer objeto seja trocado por qualquer outro, é a seguinte:²¹

$$\left. \begin{array}{l} 20 \text{ braças de linho} = \\ 1 \text{ casaco} = \\ 10 \text{ libras de chá} = \\ 40 \text{ libras de café} = \\ 1 \text{ quarter de trigo} = \\ \frac{1}{2} \text{ tonelada de ferro} = \\ x \text{ mercadoria A} = \end{array} \right\} 2 \text{ onças de ouro}$$

A operação de Manzoni coloca as fezes no rol de objetos que, em quantidade determinada, pode ser trocado por duas onças de ouro. Essa equivalência apenas é possível porque toda mercadoria é produto do trabalho e, como tal, é o denominador comum da equação. Apenas porque todas as mercadorias são frutos do trabalho humano abstrato, logo, destituído das particularidades de cada ato específico de produção, é que a equação é possível. Simultaneamente, é a própria equivalência entre todas as coisas, todas as mercadorias, que destitui o trabalho de sua forma particular de exercício e o transforma em trabalho abstrato. A operosidade humana, sob o capitalismo, é obra da humanidade inteira, produzida como equivalente.

Não é apenas entre as coisas que a equivalência se impõe. Marx demonstra a equivalência entre o faminto e o comerciante ou a qualquer um que lide com o valor de troca da mercadoria; equivalência esta sustentada no fato de que tanto um quanto outro, faminto e comerciante, lida, não com as particularidades sensíveis do objeto, mas com a abstração que permite e sustenta o valor de troca.

A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. O sentido constrangido à carência prática rude também tem apenas

²¹ MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Livro I. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 141.

*um sentido tacanho. Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta forma de alimentar se distingue da atividade animal de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral.*²²

Reduzindo as coisas a objetos que saciam necessidades biológicas ou reduzindo-as a valor mercantil, a forma mercadoria e seu modo de produção tendem à univocidade de significação.

Talvez seja a exposição de arte o local para o qual acorremos necessitados da restituição do sensível, desocupados de lidar com a abstração da mercadoria; talvez aí possamos nos envolver com as particularidades sensíveis dos objetos, reintroduzindo um espaçamento entre as coisas e as palavras ou as significações. Atravessada, entretanto, tanto pelos desígnios do dispositivo que a produz quanto pela necessidade valorativa da mercadoria, a exposição frequentemente reinsere, nos termos de Godard, a arte na cultura.

Quando a arte (não) vale nada

Na década de 1970, Cildo Meireles lançava notas de zero cruzeiro, réplicas das notas correntes expedidas pela Casa da Moeda, cujo valor nominal expresso era zero e cujas figuras comemorativas impressas eram um índio brasileiro nu e de pé e um louco de costas, cujo corpo está escorado na quina de paredes acolchoadas. Duas figuras para as quais o dinheiro vale nada. Loucos e índios que não produzem mercadoria. As notas não foram feitas para serem expostas, mas para circularem dentre as notas usuais. Ao deslocar-se de seu circuito de legitimação e inserir-se nas formas de troca cotidianas, as notas de valor zero se exoneram do título de obra de arte e, ao fazê-lo, deslocam e anulam também esse olhar outro (do financiador, do curador, do artista, do mercado, expresso na instituição da exposição, que constitui o objeto como arte. Afastadas do circuito das artes e distanciadas da noção de excepcionalidade que marca a obra de arte, as notas de valor expresso nulo inquiram a noção mesma de valor e o dinheiro como equivalente geral.

A moeda, este artifício, este fetiche que o homem com seu engenho, astúcia e arte, forjou e aperfeiçoou ao longo dos séculos para facilitar as trocas do produto de árduo trabalho, por um gesto de artista, chega agora ao seu valor mais misterioso. Valendo zero, a moeda – este objeto que beira, ele mesmo, em suas características sensíveis (um pequeno pedaço de papel ou metal) a quase nada, com o qual se conta o valor de todas as coisas, animadas e inanimadas, materiais ou imateriais, humanas ou não – anula o valor de todas as outras coisas. Desta feita, qualquer coisa, seres ou até mesmo eventos, valem zero, valem nada. Desonerados, coisas, pessoas e eventos terão de haver-se com o que pensam do valor, terão de haver-se com os critérios de valor que se apresentam em nosso cotidiano como plano de fundo neutro, precisamente como a máquina expositiva. Quando todas as coisas valem nada, é mesmo o sistema de valores partilhados que é interrogado.



Figura 2. Cildo Meireles. *Zero cruzeiro*. Lito offset sobre papel moeda. 1978.

Do escândalo do urinol, que pressupõe uma presença extraordinária, à presença ínfima imperceptível, ou quase imperceptível, ou quase presença, presença todavia frágil, da caixa de sapatos (que era chutada, não por revolta contra o objeto banal colocado em lugar da arte, mas antes porque passava despercebido), apontamos para a presença problemática da arte na exposição. *Zero cruzeiro*, obra de Cildo Meireles, não tem por intenção as exposições de arte. Insere-se no cotidiano, mistura-se às notas e é nessa condição que ela produz sua aparição. Similar às outras notas em sua forma, tamanho e textura, mistura-se e anuncia sua falta de valor. A aparição dessa obra de arte se dá na fratura da significação da moeda como objeto passível de ser trocado por qualquer outro e que, por esta condição, pode representar todas as coisas. A exposição da nota de zero cruzeiro não se dá em salas de exposições, mas na aparição no contexto específico da circulação do meio pagador.

Aparição da obra de arte como enclave

Era 1979, Hélio Oiticica propôs o experimento – nomeado de *Devolver terra à terra* – que consistia em colocar sobre a terra uma fôrma de madeira cujas dimensões seriam 80 cm x 80 cm x 10 cm, sem fundo, e enchê-la de terra proveniente de outro lugar. A fôrma era retirada e restava da ação diferenças de tons e de texturas. O tempo recheado de intempéries, passantes, mercado imobiliário, animais e toda a sorte de eventos se encarregavam de, paulatinamente, borrar as fronteiras do novo território delineado sobre a terra. Ainda na década de 1970, Oiticica encontrou um pedaço de asfalto que identificou com a forma da Ilha de Manhattan. Guardou-o e o fotografou em seu banheiro. Manhattan cabia dentro do banheiro de Oiticica.

Oiticica preferia os terrenos baldios aos cultivados parques: “... ter-

²³ OITICICA, Hélio. Programa Ambiental, *apud* JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da gíngua: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p. 128.

renos baldios da cidade são bem mais belos que os parcotes tipo o Aterro da Glória no Rio, a chamada estética dos jardins é uma praga que deveria acabar, os parques são bem mais belos quando abandonados porque são mais vitais”.²³ Cildo Meireles, no filme de Tânia Rivera, *Ensaio sobre o sujeito na arte contemporânea brasileira*, realizado em 2009, relatou um projeto irrealizado dos anos 1970: “A ideia era ter um país, fazer um país, criar um país, tão estreito, tão estreito, tão estreito que não coubesse ninguém lá dentro. Todos os seus nacionais seriam necessariamente estrangeiros”.

Enquanto anuncia a distância entre significante e significado, enquanto dá a ver objetos que atordoam o saber, a exposição controla essa distância, nomeia-lhe, define, provê contornos, delinea fronteiras, constitui para as obras o plano de fundo supostamente neutro sobre o qual a arte pode aparecer; é também o espaço que se abre à fratura, o espaço referencial no qual e ao qual a arte pode, ao mesmo tempo, constituir-se e opor-se. Indecidível é a arte para o público que se pergunta, numa exposição de arte contemporânea (ou mesmo moderna) se isso é arte. Para a instituição que expõe “isso” como arte, no lugar da arte, a fronteira foi traçada.

Talvez a exposição contemporânea de arte seja esse espaço de que Cildo Meireles fala: circunscreve um conjunto (uma nação, um território) cujos componentes não lhe pertencem totalmente, ou somente lhe pertencem na medida mesma que lhe escapam. Não haveria, para o conjunto arte que a exposição designa, nenhum elemento que lhe pertencesse inteiramente; ao entrar na exposição, entretanto, todos os objetos ganhariam um olhar artístico, olhar produtor de defasagem entre o objeto e sua significação, seu sentido.

Considerar as exposições de arte a partir das formas de aparição dos objetos de arte talvez nos permita pensar o trânsito entre conformidade e distância ao dispositivo. As obras de Duchamp, Orozco, Manzoni, Oiticica e Meireles não podem ser pensadas apenas como restritas ao dispositivo da exposição, ou ao circuito de legitimação da arte; tampouco podem ser pensadas como exteriores ou estrangeiros a esse mesmo dispositivo (ou mesmo aos dispositivos em geral).

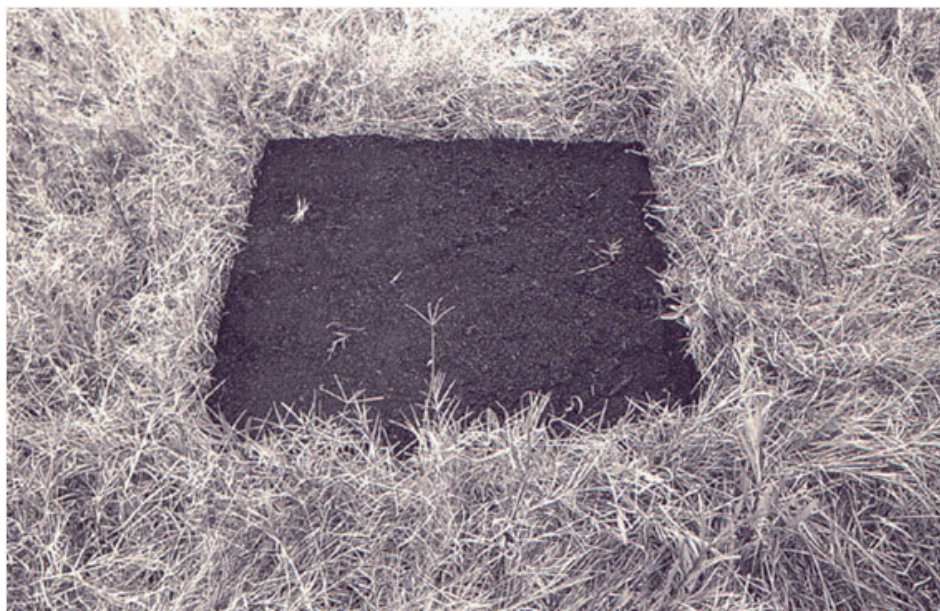


Figura 3. Hélio Oiticica. *Devolver terra à terra*. Rio de Janeiro. 1979.

A forma de aparição do objeto de arte se configura como um enclave (território ou circunscrição de terra de um país encerrado no território de outro país) cujas fronteiras são indecíveis, instáveis, inoperantes, sujeitas a querelas. A obra de arte não se expõe como figura autônoma em um fundo neutro; faz parte da constituição da arte contemporânea sua forma de aparição.

O país de Meireles não deixa de existir por ser tão estreito. A nação existe na própria interrogação do que seria nacional e estrangeiro, assim como a exposição contemporânea não designa o valor da arte, mas existe na fratura entre arte e não arte. Se a arte, instalada no abismo entre o ser e o não ser da potência é capaz de borrar (talvez não apagar) as fronteiras, não é porque está necessariamente rendida ao dispositivo, mas é porque é capaz de estar nele, disjunta a ele, como é necessário estar na cultura, para testar e borrar seus limiares.

80

Artigo recebido e aprovado em março de 2013.