

VARIANTES DO SILÊNCIO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Gabriel Ferreira Zacarias¹

Há sem dúvida diversas formas de se pensar o silêncio na arte. Ele pode ser compreendido como aquilo que não é dito, porque não precisa ser dito, permanece como subentendido; ou pode ser aquilo que não pode ser dito, que é interdito, por inflexão de uma lei. A interdição pode ser fruto da ingerência de uma autoridade externa ao campo artístico. Mas é preciso lembrar que a arte também possui sua própria normatividade, não menos complexa, e que regula internamente seus silêncios. Aqui seria necessário distinguir entre os silêncios da forma – a regulação dos modos aceitos de apresentação da arte – e os silêncios de conteúdo – o que pode ou não ser representado pela arte. Há ainda os silêncios que concernem os modos de produção da arte – quem, onde e quando, pode produzir objetos reconhecidos como arte. Esse se redobra em nosso âmbito, o da História da arte, que estabelece quais pessoas, obras e acontecimentos merecem ser lembrados, deixando o resto ao silêncio do esquecimento. Evidentemente, as fronteiras desse silenciamento estão em constante movimento, em razão das disputas que animam tanto a prática artística quanto a escrita do historiador. No que diz respeito a arte contemporânea – aquela que vai da segunda metade do século XX aos dias atuais – o silêncio foi *à tour de rôle* arma, alvo, inimigo.

O desenrolar da arte do século XX pode ser entendido como um constante processo de renegociação da normatização de seu campo, o que fez com que essa franja de silêncio de forma e conteúdo, os interditos do que e como representar, fossem progressivamente reduzidos até seu aparente desaparecimento. Claro que não sem conflitos. O *Nu descendo as escadas* (fig.1) de Duchamp foi recusado por seus colegas cubistas, apesar de sua forma moderna, porque retomava um tema clássico. De maneira oposta, sua célebre *Fonte* (fig. 2) foi igualmente recusada, por ser dessa vez moderna demais, ousando uma ruptura com a noção tradicional de objeto artístico que precisaria de algum tempo para ser digerida pela arte. Quando o foi, já não havia mais como sustentar uma validade ontológica do objeto artístico, ou uma qualquer materialidade artística quintessencial. Assim, três décadas mais tarde, Pierre Restany advogava de maneira enfática a herança do ready-made como precursora de uma nova forma de se fazer arte, a incorporação de objetos da realidade no campo da arte podendo alargar-se indefinidamente em prol de uma nova concepção sociológica da expressão, uma expressão direta da realidade, não mais centrada na psicologia do artista. A via reivindicada por Restany nas artes plásticas, pode ser aproximada daquela percorrida por John Cage no campo da música. Antigo aluno de Schoenberg, mas grande admirador de Duchamp – com quem teria mais tarde longa amizade – Cage havia começado, desde a década de 1940, a introduzir objetos entre as cordas do piano para buscar novas sonoridades. Mas não foram suas composições em piano preparado, e sim sua peça silenciosa, 4'33'', apresentada em 1952, que marcaram a entrada do

¹ Professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. Pesquisador com financiamento FAPESP.

ready-made na música. As proximidades de Cage com a filosofia Zen nos levam erroneamente a ver nessa peça um elogio ao silêncio. Longe disso, em 4'33'', o silêncio se torna, na verdade, uma arma contra a normatização do campo musical. Assim como o ready-made de Duchamp, ela serve a implodir as fronteiras que separam a arte de seu exterior. O silêncio de Cage era a fissura pela qual os sons do cotidiano podiam ingressar no campo da música. Seu resultado: um alargamento do material musical semelhante aquele produzido pelo ready-made nas artes plásticas – como demonstrado na obra do grupo de Restany.

Coincidência histórica das mais curiosas, no mesmo ano em que Cage fazia do silêncio uma arma para diluir as fronteiras habituais da música, um desconhecido jovem de 21 anos ensaiava o mesmo gesto no âmbito da mais recente das artes, o cinema. Em um cineclube de Paris, Guy Debord apresentava o primeiro filme sem imagens, que imergia seu público na escuridão da sala com longas sequências silenciosas, sem imagens ou coluna sonora. Ao contrário porém do que aconteceria com Cage ou com os Novos Realistas, não se tratava aqui de alargar as fronteiras da arte, mas sim de sair de seus limites. O silêncio era agora uma arma para matar o objeto, impedir a primazia do olhar, interromper a relação contemplativa e incitar os espectadores à ação. Tratava-se, em suma, de combater o “velho princípio do espetáculo: a não-intervenção”, como diria mais tarde seu autor. Para acabar com a relação contemplativa era preciso acabar com a primazia do objeto – fosse ele feito pelo o artista, à maneira clássica, ou recuperado da realidade, pouco importava. Os situacionistas foram em direção a uma arte efêmera – a arte de situações – em ruptura com os espaços artísticos institucionais, aberta para a cidade e a vida quotidiana. Não obstante, no intuito de dar uma forma transmissível à suas experiências, chocaram-se com as mesmas aporias. Uma arte efêmera só poderia ser reconhecida como arte se transformada de alguma maneira em objeto, quer sob a forma da representação da experiência encerrada, quer sob a forma de instruções para que a experiência pudesse ser repetida. A recusa do objeto permaneceu intransigente, ainda mais quando informados pela teoria marxista, os situacionistas reconheceram no movimento de fixar em um objeto uma atividade humana fluida, o processo mesmo da alienação na sociedade produtora de mercadorias². Dessa forma, a ausência do objeto foi cedendo lugar a teoria, que acabou por se tornar o verdadeiro objeto produzido pelo grupo em suas revistas e publicações³. Isso andava de par com a percepção de que qualquer transformação permanente na relação entre a arte e seu exterior – isto é, entre a arte e a vida corrente – não poderia ocorrer a partir da arte. De onde a famosa diretiva hegeliana de Debord, apresentada por ocasião da última exposição situacionista, em 1963 – “Superação da Arte”. (fig. 3)

O abandono do objeto em prol da teoria não implicava porém necessariamente no abandono da arte, como viria a demonstrar poucos anos mais tarde a arte conceitual. A defesa que Kosuth faria mais tarde da arte conceitual como demonstrando o caráter inescapavelmente autoreferencial da arte é disso um exemplo

² Ver Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris: Gallimard, 1992, §35.

³ A teoria veio nesse sentido ocupar o lugar vago deixado pela recusa do objeto, como pude constatar no artigo “Le rôle de la théorie dans l’art de Guy Debord”, *Marges: revue d’art contemporain*, n.22, Presses Universitaires de Vincennes.

marcante. Em recusa completa de qualquer aproximação com a filosofia e sua pretensão de enunciar o não-dito, Kosuth concebia a arte conceitual em analogia à matemática e à lógica formal. Para ele, a arte seria tautológica, cada obra de arte não sendo mais do que uma afirmação de si mesma enquanto arte⁴.

Mas as ideias de Kosuth eram *suas* ideias sobre a arte conceitual. Para outros, a liberação vis-à-vis do objeto encetava justamente a possibilidade de atravessar as fronteiras da arte. Para se ter um exemplo disso, basta olharmos para a América Latina. No contexto político repressivo vivido pelo continente à época, os artistas encontraram no caráter eminentemente linguístico da arte conceitual uma arma para enfrentar o silêncio imposto por regimes ditatoriais que controlavam de maneira rígida o que podia ou não ser enunciado. Para nós brasileiros ocorre logo a mente a imagem das cédulas de Cildo Meirelles, com a frase “Quem matou Herzog?” (fig.4), parte de seu projeto *Inserções em circuitos ideológicos*. Mas podemos pensar, antes disso, na paradigmática exposição “Tucuman Arde” do Grupo de Vanguarda argentino, em 1968. Segundo declarado em seu manifesto, para além de evidenciar a miséria da região, seu objetivo era confrontar uma “Operação Silêncio” por parte das autoridades ditatoriais, que estavam fazendo de Tucuman um balão de ensaio na avançada contra a mobilização das classes trabalhadoras. Nesses exemplos a arte conceitual parece reencontrar o germe radical da anti-arte, como sintetizado na nota do uruguaio Luis Camnitzer, “dada – situacionismo / tuparamos – conceitualismo”⁵.

Também nos grandes centros a arte conceitual teve um desdobramento crítico, na chamada arte de crítica institucional, que teve como alvo sobretudo os pressupostos silenciosos operantes nas instituições artísticas e no mercado da arte. Hans Haacke é certamente um dos nomes incontornáveis dessa vertente, tendo problematizado as relações das instituições com seus patrocinadores (como na célebre *MoMA Pool* sobre o governador Rockefeller, 1970), o processo de aquisição de suas obras (como no *Projekt '74*), ou ainda a constituição de seu público (suas diversas enquetes, até recentemente na Bienal de Veneza de 2015). Mas seus trabalhos tiveram frequentemente alvos externos à arte. Quando, em 1971, sua exposição no Solomon Guggenheim Museum foi censurada, ocasionando a demissão de seu curador, Edward Fry, isso se deu em razão da obra *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System as of May 1, 1971* que expunha a imoral especulação imobiliária nos bairros miseráveis de NY, capitaneadas pelo “*slumlord*” Harry Shapolsky. Thomas Messer, diretor do museu responsável por cancelar a mostra, afirmou à época ao NY Times: “Eu sou inteiramente a favor de denunciar os *slumlords*, mas não acho que o museu seja o lugar certo para isso”⁶.

Com o passar do tempo, porém, as instituições artísticas parecem ter se tornado cada vez mais receptivas a obras desse tipo. Se o intento dada/situacionista de diluir permanentemente as fronteiras entre

⁴ Cf. Joseph Kosuth, “Arte depois da filosofia” (1969), in: *Escritos de artistas, anos 60/70*, G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), RJ: Zahar, 2006.

⁵ Cf. A. Alberro e B. Stimson (ed), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, The MIT Press, 1999.

⁶ Entrevista publicada no *New York Times*, em 7 de Abril de 1971.

arte e vida malogrou, a preservação da arte como esfera autônoma de normatividade própria proporcionou um espaço onde interditos sociais podem ser enunciados, fazendo-a desveladora de silêncios. Uma vez que as aspirações vanguardistas acima mencionadas repousavam ainda sobre a crença num horizonte emancipatório, que parece ter se tornado anacrônico ao menos em suas aspirações totalizantes, esse parece ser o principal sentido em que se pode falar hoje sobre o uso silêncio na arte contemporânea. Restaria, agora, o recurso ao campo da arte como espaço heterotópico no qual outros enunciados seriam possíveis.

Para que tenhamos uma ideia dessa situação atual, vou evocar alguns exemplos retirados da última Documenta de Kassel, realizada entre junho e setembro de 2017, e objeto da pesquisa que desenvolvo atualmente⁷. Dirigida por Adam Szymczyk, a Documenta 14 teve por título “Aprendendo com Atenas”, com parte da exposição ocorrendo na capital grega. Não à toa, uma das obras mais reproduzidas e comentadas na imprensa foi o *Parthenon of Books* de Marta Minujín. Instalado em plena Friedrichplatz, a cópia em escala real do Parthenon de Atenas, cujas estruturas de metal eram recheadas de livros, não poderia passar despercebida. (fig.5) Tratava-se, na verdade, de uma nova montagem de trabalho criado originalmente pela artista em 1983 na Argentina. Em sua primeira montagem, o *Parthenon dos livros* era uma resposta direta ao final da última ditadura militar argentina. E não apenas pela escolha do ícone grego, que pretendia celebrar o retorno da democracia. Mas sobretudo porque os livros que ornavam a construção eram livros previamente confiscados pela polícia do regime ditatorial. O fim do silenciamento imposto pela censura militar tinha sua apoteose na desmontagem da instalação, quando os livros previamente apreendidos eram recolocados em circulação, sendo distribuídos ao público. O mesmo procedimento foi retomado agora em perspectiva global. O Parthenon mais uma vez reconstruído veio ocupar a praça central de Kassel. Dessa vez, porém, os livros não eram exemplares diretamente confiscados, tampouco restringiam-se a uma única ação de censura. Antes da exposição foi lançada uma chamada para que pessoas de todo o mundo enviassem “livros proibidos” – isto é, livros que já haviam sido objeto de censura em algum lugar e em algum momento. Assim, poderíamos encontrar lado a lado em uma mesma coluna livros de Karl Marx, Maxim Gorki, Franz Kafka, J. D. Salinger, Alfred Döblin – livros que sofreram censuras em locais e momentos diferentes – além dos recorrentes exemplares de *Das Guantanamo Tagebuch*, de Mohamedou Ould Slahi. Esse último, diário de um detento preso na Bahia de Guantanamo, parecia constituir o principal liame com o presente, isto é, com a forma atual de regime de exceção que se incarnou na prisão do exército americano para onde afluem as presas de uma suspensão normativa em escala global. Mais uma vez, ao final da exposição, o ritual de desmontagem se repetiu, com os livros sendo distribuídos ao público. Há de se questionar aqui sobre a pertinência da repetição do gesto. Na primeira montagem da obra a distribuição de livros garantia ao público acesso a obras que haviam sido confiscadas naquele mesmo território pouco tempo antes. Já na segunda, livros em diferentes línguas eram distribuídos a visitantes de proveniências variadas. Um livro proibido em um país poderia ser entregue a um visitante de outro país onde o mesmo livro é comumente editado. Nada

⁷ “Arte em tempos de exceção: a Documenta de Kassel na era da Guerra ao Terror”, projeto de pesquisa financiado pela Fapesp.

garantia uma restituição da voz, uma reparação da censura, como no caso anterior. Ademais, as transformações dos meios de comunicação e o avanço das tecnologias digitais, que deslocaram os paradigmas de circulação de conteúdos escritos tanto quanto as formas respectivas de silenciamento, parecem não ter sido levadas em consideração nessa nova montagem da obra.

A obra de Maria Eichhorn, ocupando destacada sala no segundo andar da Neue Galerie, apresentava traços comuns com o trabalho de Minujín. Encontrávamos ali obras de arte e, novamente, livros confiscados, dessa vez pelo regime nazista. Mas o projeto de Eichhorn ia muito além dos objetos ali apresentados, anunciando na verdade a criação de um instituto, batizado em homenagem a historiadora da arte francesa Rose Valland, e tendo por escopo “investigar questões fundamentais sobre a propriedade de obras de arte, propriedades imobiliárias, bens financeiros, empreendimentos, objetos móveis, artefatos, bibliotecas, trabalhos acadêmicos e patentes que foram roubados de proprietários judeus na Alemanha ou em territórios ocupados durante o período nazista”⁸. O espectro dos tipos de propriedade consideradas é, como se vê, amplo, e a investigação pretende auxiliar na recuperação de propriedades roubadas desde 1933 e por vezes ainda não restituídas. A grande estante de livros situada no centro da sala da Neue Galerie (fig.6), por exemplo, apresentava livros pertencentes à Biblioteca Municipal de Berlim que, após investigação, revelaram-se pertencentes originalmente a judeus deportados. Assim como no caso de Minujín, o trabalho de Eichhorn também depende da contribuição do público. O lançamento do projeto foi acompanhado da publicação de uma chamada aberta (“*Open Call: Unlawful Ownership in Germany*”⁹) convidando o público a contribuir com informações sobre o assunto. O Instituto repousa finalmente sobre a colaboração de intelectuais e pesquisadores de diferentes áreas e se propõe durável para além da exposição. O projeto encontra-se na esteira dos últimos trabalhos de Maria Eichhorn que abordaram o problema da reparação histórica, como *Restitutionspolitik / Politics of Restitution*, de 2003. Não obstante, é de se notar que a ideia de reparação de uma experiência histórica traumática se confunde sem maiores nuances com a simples restituição de propriedade, essa entendida nos limites habitualmente definidos pela lei. Um limite da obra talvez esteja justamente em não propor um questionamento sobre as contradições inerentes aos paradigmas normativos que tornam possíveis a conversão e reconversão entre formas de propriedade legais (*lawful*) e ilegais (*unlawful*). Vale lembrar que a reflexão sobre o caráter paradoxal do funcionamento constitucional do Estado de Direito, que institui em seu corpo normativo a própria possibilidade de sua suspensão, foi a força mestre do pensamento de Giorgio Agamben sobre o Estado de Exceção – reflexão que não pode hoje ser ignorada quando se aborda o período nazista.

Ainda sobre o período nazista, encontrávamos, também na Neue Galerie, o trabalho do polonês Piotr Uklanski, *Real Nazis*. A obra dialogava diretamente com um trabalho precedente de Uklanski, *The Nazis*, de 1998. Esse consistia em uma investigação sobre a representação comumente feita do nazismo no

⁸ <http://www.rosevallandinstitut.org/about.html>

⁹ <http://www.rosevallandinstitut.org/opencall.html>

cinema, sobretudo norte-americano. Com uma série de *stills* retirados de grandes produções cinematográficas, Uklanski fazia-nos perceber o quanto, mesmo se transformados nos vilões históricos de Hollywood, os nazistas foram representados de maneira glamorizada, através de atores elegantes com olhares penetrantes e expressões assertivas. Em *Real Nazis*, Uklanski contrastava a representação ficcional com as imagens reais, compondo um amplo mural de 203 fotografias. (fig.7) Se por vezes as imagens reais pareciam contrapor o registro ficcional, mais incomodas eram as proximidades que revelavam-se entre a autorrepresentação nazista e a posterior representação ficcional. Entre os muitos rostos, ficcionais ou reais, de anônimos ou de personalidades do poder nazista, havia porém aquele de um jovem piloto da Luftwaffe que chamava a atenção dos conhecedores da arte do século XX. Ali figurava o jovem Joseph Beuys, que após sofrer um acidente de avião ao serviço da aeronáutica alemã, teria a experiência transformadora sobre a qual basearia toda sua obra futura. Como frequentemente narrado pelo artista, após abatido na Criméia, ele teria sido salvo por tártaros que, encontrando-o na neve, envolveram seu corpo em feltro e gordura. Esses dois materiais passaram a ser característicos da obra do artista. Para recordá-lo, o visitante teria apenas de caminhar até a próxima sala da Neue Galerie, que é permanentemente dedicada ao trabalho de Joseph Beuys. Através de um detalhe – pois a foto de Beuys não ocupava local de destaque no interior do mural – a obra de Piotr Uklanski reconectava a história do nazismo com a história da arte, constituindo também uma intervenção crítica no espaço que abrigava a exposição. Apontando para o caso de Beuys, a obra sinalizava que os silêncios da história nem sempre são frutos de uma ausência discursiva – confisco e apreensões, como nos casos de Eichhorn e Minujín – mas podem advir também do recobrimento por novos discursos, como no caso da automitificação promovida por Beuys.



Figura 01 – Marcel Duchamp, *Nu descendo as escadas, n.º 2* (1912). Óleo sobre tela, 146 x 89.2 cm. Philadelphia Museum of Art.



Figura 02 – Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917. Foto de Alfred Stieglitz.



Figura 03 – Guy Debord, *Diretiva nº3 (Superação da arte)*, 1963, óleo sobre tela, coleção particular.



Figura 04 – Cildo Meirelles, *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1975) – *Projeto cédula*, 1975.



Figura 05 – Marta Minujín, *The Parthenon of Books* (2017), Aço, plástico e livros, 19.5 × 29.5 × 65.5 m, instalação temporária, documenta 14, Kassel.



Figura 06 – Maria Eichhorn, *Rose Valland Institute* (2017). Biblioteca de livros pilhados pelo regime nazista e adquiridos pela Berliner Stadtbibliothek em 1943.

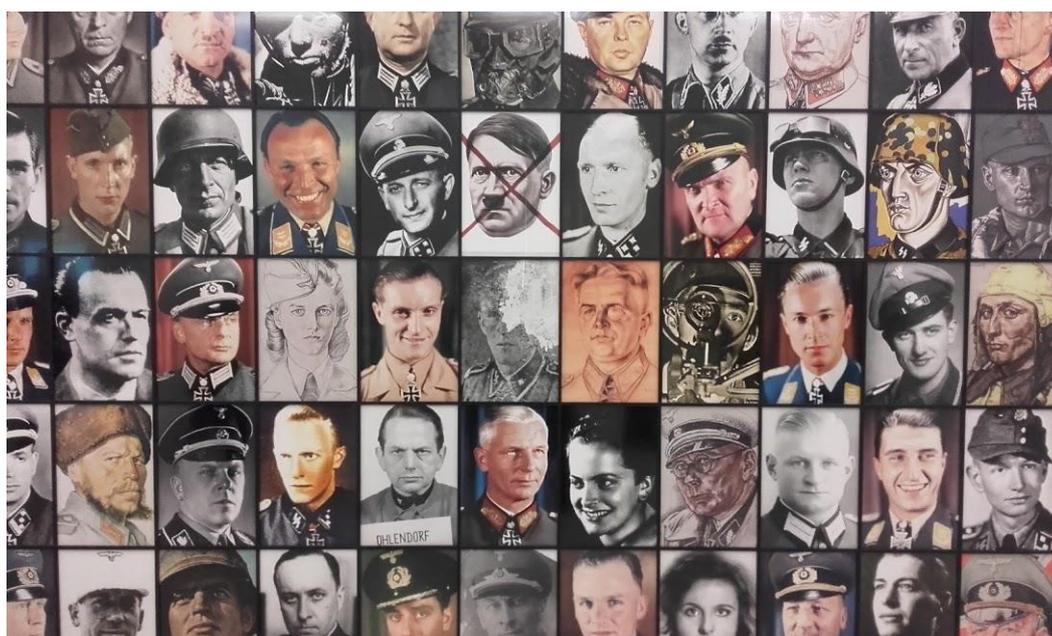


Figura 07 – Piotr Uklanski, *Real Nazis* (2017), 203 fotografias em impressões cromogênicas, 48.7 × 33.4 cm, 110 × 160 cm.