

# ARTE E PALAVRA

Adalberto Alves de Souza Filho

A utilização da palavra nas artes visuais não é recente. Comprovam esta afirmativa, as numerosas inscrições parietais elaboradas pela população de Pompéia, que atualmente, ressaltando as diferenças, são identificadas como grafites, ou os exemplos narrativos e ilustrativos das iluminuras medievais, desenvolvidas no Oriente e na Europa cristã, nas quais as palavras são utilizadas para a apreensão dos significados.

A arte moderna manteve uma relação especial com a linguagem: ao mesmo tempo que rompeu com o excesso de teorização da arte acadêmica e concentrou seus objetivos na pesquisa ótica e formal, estabelecendo-se como arte autônoma e abstrata, vários artistas fizeram uso da linguagem na produção de textos sobre a arte e nos registros escritos sobre suas obras ou como elemento de crítica e deslocamento dentro da própria obra.

O movimento cubista, através de Pablo Picasso, Georges Braque e Juan Gris, introduziu a colagem – papel de jornal, papéis imitando madeira, rótulos, entre outros – na pintura, integrando a realidade do cotidiano à obra, passo fundamental de diferenciação entre o espaço moderno e o espaço naturalista. De acordo com Tassinari (2001, p. 43), “o espaço moderno, a partir da colagem, já revela, então, uma diferença positiva em relação ao naturalismo. É um espaço disponível para a exposição de determinadas operações o qual o espectador pode perceber ao olhar a obra”.

René Magritte, um dos expoentes do movimento surrealista, influenciado inicialmente pelo Cubismo e em seguida pela pintura de Giorgio de Chirico, deixou uma obra claramente relacionada ao uso da linguagem. Através de relações entre obra e significação, criou associações entre imagens e palavras, rompendo limites e suscitando questões entre semelhança e afirmação. Em *A traição das Imagens* (1929), uma figura de um cachimbo acima da frase “Isto não é um cachimbo”, utilizou-se da metalinguagem para criar um embate entre obra e receptor, exigindo deste uma participação efetiva na problematização contida no quadro. Conforme Foucault (1989, p. 21), desconcerta o fato de ser inevitável

relacionar o texto com o desenho e ser impossível definir o plano que permitiria dizer se a asserção é falsa, contraditória ou verdadeira.

Segundo Grossmann (1996, p. 35), Magritte usou a pintura para representar a existência paradoxal do próprio meio, revelando assim a convencionalidade e limites da pintura, que era até então considerada como universal e portanto inquestionável. Indiretamente, e como um efeito posterior deste processo de desmistificação da pintura, Magritte também apontou para a possibilidade de desmistificação do artista como ser superior: o criador, detentor de uma genialidade distinta e uma autoridade no assunto.

O Dadaísmo tinha uma relação muito próxima com a palavra, a começar pelo nome Dadá. Richard Huelsenbeck e Hugo Ball descobriram-no acidentalmente num dicionário alemão-francês, ao procurarem um nome para Madame Le Roy, cantora do Cabaré Voltaire. A palavra francesa Dadá significa cavalo-de-pau, logo transformada em marca do movimento, que abarcava reações contra submissões estéticas e ideológicas e caracterizava-se pela irreverência subversiva. Tudo isso manifestado por vários meios de expressão, utilizando-se textos e imagens de diversas fontes como folhetos, cartazes e fotomontagens, além de manifestações coletivas. Marcel Duchamp – que, ao introduzir seu *ready-made* no espaço institucional da arte, estabeleceu a noção entre contexto, obra e artista, promovendo posteriormente mudanças radicais na arte – foi influenciado não somente pelo fauvismo, cubismo e os clássicos, mas também pelas palavras, principalmente após ter assistido a uma adaptação teatral da novela de Raymond Roussel, *Impressões da África*, publicada em 1910, conforme declarou anos mais tarde.

Roussel também me suscitava um grande entusiasmo naquela época. Eu admirava-o, porque ele produzia coisas que nunca tinha visto antes. Isto desperta em mim a admiração do meu ser mais profundo – algo completamente independente – nada tendo a ver com grandes nomes e influências. Apollinaire foi o primeiro a dar-me a conhecer a obra de Roussel. Era poesia. Roussel pensava que era filólogo, filósofo e metafísico. Mas manteve-se um grande poeta. Fundamentalmente foi Roussel o responsável pelo vidro *A Noiva Despida pelos Seus Celibatários, mesmo*. Foi ao seu livro *Impressões de África* que fui buscar a inspiração. Esta peça, que eu vi com Apollinaire, ajudou-me grandemente numa vertente da minha expressão. Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por um outro pintor. E Roussel mostrou-me como. A minha biblioteca ideal deveria incluir todos os escritos de Roussel – Brisset, talvez Lautréamont e Mallarmé que era uma grande figura. Esta é a direção que a arte deveria seguir: para uma expressão intelectual em detrimento de uma expressão animal. Estou farto das expressões “parvo como um pintor” – “estúpido como um pintor” (DUCHAMP apud MINK, 1996, p. 29).

Duchamp, ao tomar diversas atitudes tais quais abandonar a pintura para se dedicar inteiramente a atividades intelectuais, como o xadrez, os experimentos em ótica e mecânica ou as observações críticas em relação à arte, influenciou de maneira decisiva as gerações seguintes, apontando para o conceitualismo e a desmaterialização, rumos posteriormente seguidos pela arte.

A arte foi marcada por transformações radicais no modo de produção e apreensão da obra. A análise formalista tornou-se insuficiente e termos como transcendência, durabilidade e originalidade foram suplantados. A dessacralização foi intensa, a arte difundiu-se por vários meios – fotografias, xerox, vídeo, serigrafia. Os artistas passaram a explorar outros espaços além das galerias e museus. As buscas pela fusão entre arte e vida intensificaram-se e os limites das linguagens ficaram mais tênues. De acordo com Ferrara:

A arte moderna incorpora ao seu mundo os avanços da tecnologia: jornal, fotografia, rádio, cinema, televisão. O artista cedeu lugar à linguagem, isto é, revelou que as conquistas do homem poderiam revelar ou alterar a realidade; o meio é a mensagem. A arte – natureza cedeu lugar à arte – linguagem e é essa exploração que cria um outro universo de comunicação que dá origem a outro receptor. Ultrapassou-se a concepção de que a mensagem de arte produzida pelo emissor para ser consumida pelo receptor, de que a comunicação era algo que ocorria no início de um processo – o emissor – para se consumir no fim – receptor, a comunicação artística passou a ser considerada como algo que ocorria no interior do próprio veículo que se comunicava, na própria linguagem. Arte deixou de ser comunicação de um significado para ser linguagem que se processa, que se estrutura e nisso engendra o seu significado. Essa arte – linguagem presume tentar uma transformação total do receptor porque transforma o próprio universo que o cerca. Exige um receptor ativo e operador de linguagens, capaz de ler um signo múltiplo: verbi – voco – visual – a um só tempo. (FERRARA, 1986, p.43).

A arte conceitual, desenvolvida nos Estados Unidos e na Europa no final da década de 1960, é o ponto culminante da fusão entre arte e linguagem. Mais interessada na análise do conceito e na definição de arte do que em propostas estéticas, tem como alicerce principal a arte como meio de conhecimento. A idéia é considerada mais importante que o objeto acabado. Exige-se do público uma participação intelectual e buscam-se novas alternativas para o espaço circunscrito da galeria e para o sistema de mercado da arte.

Os primeiros artistas conceituais foram bastante irônicos com o caráter abstrato da arte moderna. Mel Ramsden, artista inglês radicado em Nova

York, realizou pinturas de textos afirmando fatos da composição, como as percentagens dos componentes químicos do material utilizado nas suas pinturas, entre elas *Pintura secreta* (1967/68), que consistia de um quadrado negro e um texto anexo onde se lia: “O conteúdo dessa pintura é invisível; a natureza e as dimensões do conteúdo devem ser mantidas permanentemente em segredo, conhecidos apenas pelo artista”. John Baldessari também produziu uma série de pinturas formadas de citações extraídas da crítica ou de livros sobre arte, chegando a contratar um pintor de letreiros para colocar nos seus trabalhos declarações, como: “Tudo foi expurgado dessa pintura, a não ser a arte” ou “Nenhuma idéia entrou nessa obra”.

Vários artistas acreditavam que uma proposição é como uma imagem e realizaram obras que continham textos a respeito dos próprios trabalhos, seguindo uma linha auto-explicativa. Fizeram uso da própria linguagem como material, substituindo as técnicas tradicionais por textos, fotografias, mapas, documentações. A arte, portanto, tornava-se anti-representativa, insubstancial e desmaterializada.

Representante legítimo desse momento, o grupo Art – Language, fundado na Inglaterra em 1968, atuou de forma intensa, principalmente na edição da revista do grupo, apresentando vários ensaios artísticos. O norte-americano Joseph Kosuth foi um dos artistas mais atuantes dessa vertente e seus trabalhos tornaram-se conhecidos no mundo inteiro. Na obra *Uma e três cadeiras* (1965), que consiste em uma cadeira de madeira, sua fotocópia em preto e branco no tamanho natural e uma fotocópia da definição de cadeira transcrita do dicionário, questionava as formas de representação, a idéia e a realidade do objeto. Kosuth, bastante influenciado pela filosofia de Ludwig Wittgenstein, defendia a idéia de que o artista deveria se afastar dos meios tradicionais, como a pintura ou escultura para questionar a arte e reivindicava uma definição tautológica para a mesma, ou seja, a definição do que é arte seria dada pela intenção do artista.

A arte conceitual foi bastante difundida internacionalmente graças à publicação de informações sobre o tema em várias revistas. Muitas vezes, pelo fato de a obra possuir elementos textuais e fotográficos, o público tinha contato não com as imagens da obra mas com a própria obra e algumas exposições eram organizadas em forma de catálogos.

Portanto, a arte conceitual também tinha como proposta que as imagens fossem reconhecidas de forma análoga à linguagem: uma obra de arte pode ser lida e um texto pode ser uma obra de arte.

A partir da década de 1980, incentivada por críticos e curadores, surgia uma nova pintura, com tendências informais e figurativas, caracterizada pela emoção e humor na abordagem de temas mitológicos, políticos e

simbólicos, denominada de transvanguarda ou neo – expressionista. Adotando uma posição eclética caracterizada pela multiplicidade de abordagens, através de citações – cópia, pastiche, referência, imitação, duplicação – de diversos períodos históricos, utilizava vários tipos de materiais e temas, justapondo estilos diferentes e imagens de diversas fontes. Na realidade, a pintura neo-expressionista representava uma reação ao intelectualismo da arte conceitual que a partir de então sofria um processo de arrefecimento. Entretanto, diversos pintores desse movimento mantiveram um vínculo estreito com a palavra.

Alguns deles tinham como expressão o estilo dos grafites. Jean Michel-Basquiat, tendo adotado o pseudônimo “SAMO”, ficou conhecido pelas suas intervenções nas paredes da cidade de Nova York. Suas pinturas eram carregadas de palavras e frases que denotavam, principalmente, a vontade de comunicação, a reflexão e a crítica às questões raciais e culturais dos Estados Unidos. Keith Haring, que ficou conhecido em Nova York graças ao seus grafites de giz em papel negro colados sobre as paredes das estações do metrô, participou de diversas campanhas publicitárias e beneficentes em que juntava seus desenhos a palavras e textos, especialmente as relacionadas com a Aids, doença que provocou sua morte em 1990.

Essa pintura foi perdendo sua força e, a partir de 1990, a arte foi marcada pela consolidação institucional dos espaços artísticos e pelo fortalecimento do curador, havendo um aumento significativo na produção de textos e discussões em torno da arte.

O conceitualismo continua permeando o ambiente da arte contemporânea, quer seja através dos trabalhos de artistas que desenvolvem pesquisas em ambientes acadêmicos ou de experimentações de artistas independentes.

A obra *Hotel*, elaborada em 2002, de Carmela Gross comprova como a palavra pode ser usada para desconstruir significados. O trabalho foi apresentado na 25ª Bienal de São Paulo. A artista instalou, no prédio da fundação, um grande painel luminoso em neon vermelho onde se lia a palavra “Hotel”. Ironicamente ela transformou o prédio que abrigaria as obras, comprovando o poder desconstrutivo da palavra. Conforme Farias, “à maneira de William Burroughs que um dia afirmou ser a palavra um vírus que veio do espaço, Gross aposta na natureza contagiante do signo, como se ele fosse um parasita, cujo simples contato compromete irremediavelmente seu hospedeiro”. (FARIAS, 2002, p. 22).

Marepe também lida com as palavras, o que fica evidenciado na obra *Comercial São Luís – Tudo no mesmo lugar pelo menor preço*, também exposta na 25ª Bienal de São Paulo. Tratava-se de um pedaço de muro, contendo o anúncio da loja “Comercial São Luís” retirado do seu local de origem, a cidade de Santo Antônio de Jesus- Bahia, onde Marepe nasceu,

que estava ligado à lembrança do artista, pois seu pai foi empregado dessa loja a qual o *slogan* se refere. Além desta, o muro era carregado de outras significações que se relacionam com os conceitos duchampianos e remetem aos efeitos da globalização.

A linguagem escrita, além de poder ser inserida na obra como elemento gráfico-poético, capaz de desconstruir significados, pode ser utilizada para a elaboração de discursos teóricos a respeito do processo de trabalho de pesquisadores em arte, colaborando dessa forma para o conhecimento da obra como processo.

### **Referências Bibliográficas**

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHIPP, Hessel Browing. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FARIAS, Agnaldo. Hotel das estrelas. In: *25ª Bienal de São Paulo – Iconografias metropolitanas – Brasil*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.

FERRARA, Lucrécia D'Léssio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Cultura popular na antiguidade clássica*. São Paulo: Contexto, 1989.

GROSSMANN, Martin. Do Ponto-de-Vista à Dimensionalidade. *Item: Revista de Arte*. Rio de Janeiro, n.º 3, p. 29-37, março 1996.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NETO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PAQUET, Marcel. *René Magritte: o pensamento tornado invisível*. Lisboa: Publicações e Artes Gráficas, 1995.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WANNER, Maria Celeste de Almeida (Org.). *Artes Visuais: pesquisa hoje*. Salvador: EDUFBA, 2001.

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