

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

# Endemias ficcionais e o discurso da arte como vetores da prática artística

**Michel Zózimo da Rocha**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Poéticas Visuais

Orientador:

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Blanca Brites (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Prof. Dr. Helio Ferverza (PPG Artes Visuais/UFRGS)

Profa. Dra. Mabe Bethônico (PPG Artes/UFMG)

PESQUISA DESENVOLVIDA COM O APOIO DO CNPQ

*Ao meu avô – Homero.  
Pintor de paredes, em que todo o entardecer lia livros na varanda de nossa casa.  
Morreu aos 76 anos, levando consigo sua maior frustração:  
Não sabia ler.*

*E para Circe, Nãna e Fernanda*

## **Agradecimentos**

De um modo especial agradeço a algumas pessoas, sem as quais esta pesquisa não teria sido possível. Em primeiro lugar a orientação da professora Maria Ivone dos Santos (PPG em Artes Visuais/UFRGS), pela dedicação incansável, auxiliando-me em todos os momentos desta trajetória. O acompanhamento dado em relação a presente pesquisa e as orientações pontuais foram de extrema relevância para o refinamento de determinadas questões. Destaco também o seu olhar sobre o meu trabalho e as suas leituras profícuas. Exemplar como pesquisadora, demonstrou – ao longo deste percurso – como poderíamos construir uma investigação em arte. Pelos nossos incontáveis encontros, pelas exaustivas idas e vindas da escrita e pelas suas traduções, sou grato a ela.

Aos membros integrantes da banca de qualificação, a professora Blanca Brites e o professor Helio Ferverza, ambos docentes do PPG Artes Visuais/UFRGS, agradeço as sugestões dadas durante o primeiro exame por qual esta pesquisa passou. Suas observações e indicações foram fundamentais no recorte dado a mesma. Da época do exame de qualificação até o presente momento, as suas vozes reverberam no andar desta pesquisa.

Aos colegas da *turma 14*, todos sem exceção, mas em especial aos mais próximos – Mariane Rotter, Ricardo Mello e Ruth Sousa. Pelas conversas infinitas, pelas contribuições extra-classe e pelos

vínculos de afabilidade. As sugestões dadas por Mariane Rotter, apresentando-me os artistas Justine Cooper e Hervè Fischer, são valiosas para esta pesquisa. As traduções de Ruth Sousa e de Ricardo Mello também permearam nossas trocas. Reforço aqui que nossas conversas estão guardadas no alforje de minhas lembranças.

Ressalto também o apoio recebido pelo CNPQ, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, através do auxílio de bolsa, o qual possibilitou a realização plena desta pesquisa, como também saliento o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS em todos os aspectos que circundam a pesquisa.

Não posso deixar de mencionar alguns nomes de professores que estão presentes em minha vontade de levar a pesquisa adiante – Suzana Gruber, por seus abraços de coisas inventariadas, Bianca Knaak e Edegar Souza e Ayrton Correa, reitero aqui a presença de Maria Ivone dos Santos. Os amigos – Alessandra Giovanella, Aloisio Licht, Cristiano Lenhardt, Janaína Falcão, Juliano Lopes, Ligia Azevedo, Lilian Minsky, Lucenira Kessler, Pablo Paniagua – alguns longe e outros perto.

Por fim, agradeço a minha família pelo carinho e apoio que me foi dado durante este caminho, diminuindo a distância e a saudade. Esta pesquisa é dedicada para Fernanda Gassen, por ela acompanhar avidamente todos os meus pequenos gestos e por todas as outras coisas que preenchem os meus pensamentos, os meus bolsos e minhas ações.

## **Resumo**

A presente pesquisa consiste na análise do processo de trabalho do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* - uma embalagem de medicamento, uma bula prescritiva e uma série de materiais publicitários. A idéia de que poderia haver distúrbios sistêmicos e doenças fictícias ocasionadas no sistema da arte atual, configura-se por meio de um entrecruzamento de discursos artísticos e farmacêuticos. Neste sentido, a bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* se apresenta como uma prática de inserção, porém abre uma outra via que não é tão somente a da citação da arte, nem a da inserção da arte nos circuitos industriais, mas que opera difusa entre realidade e ficção, como leitura.

Palavras-chave:

Instâncias da arte - Doenças fictícias – Discursos – Entrecruzamento - Leitura

## **Abstract**

The present research consists on the analysis of the work process of the *Notorium Magnificus 132mg – Drug of Artist*, composed of a packing-case, printed directions for its use and a series of advertisement material. The idea that it could occur systemic disturbances and fictitious diseases inside the contemporary Art system is configured by an intersection between artistic discourse and pharmaceutical ones. In this sense, the *Notorium Magnificus 132mg – Drug of Artist* - presents itself as an insertion practice; however, it opens another path that is not only the Art quotation nor the Art insertion in the industrial circuit, but one that operates diffused between the reality and the fiction, as a reading.

Keywords:

Instances of art - fictitious diseases – discourse - intersection - reading

## Sumário

### **Introdução / 9**

#### **1. Materiais discursivos da arte / 14**

- 1.1 Sistema da arte como sintoma comunicacional e os efeitos adversos do discurso / 14
- 1.2 As instruções e os enunciados: modos de uso / 31
- 1.3 O título como um dos componentes da linguagem na arte / 44

#### **2. Vetores da prática artística / 53**

- 2.1 As embalagens da arte / 59
- 2.2 As figuras da arte e do artista como princípio da arte / 73
- 2.3 A bula como instrução: sobreposição de espaços discursivos pré-existentes / 88

**3. Ficções: criações do imaginário / 107**

3.1 Farmácias e laboratórios inventados / 118

3.2 Campanhas publicitárias de drogas irreais / 122

**4. Considerações finais / 138**

**5. Referências Bibliográficas / 143**

**Anexo / 151**



## **Introdução**

A presente dissertação, *Endemias ficcionais e o discurso da arte como vetores da prática artística*, consiste em uma análise sobre parte de minha poética na qual estabeleço um aprofundamento sobre certos aspectos que derivam da utilização do texto farmacêutico e de textos da crítica de arte como fontes para a criação.

Uma questão pode ser apresentada como uma problemática central: seria possível utilizar a arte, seu sistema e produções, como uma espécie de comentário irônico sobre si mesma, desenvolvendo a partir deste olhar trabalhos múltiplos que explorem e ativem diferentes espaços discursivos? Como conseqüências desta questão derivam-se as seguintes hipóteses: do processo artístico se dar pelo cruzamento de textos prescritivos de diferentes regimes - artístico e farmacêutico; da análise da questão da linguagem artística transitar do regime de uma linguagem plástica para o regime conceitual do texto; de pensar nos espaços discursivos da arte quando a obra passa a propor um deslocamento da noção de espectador para a de leitor.

Veremos de que forma a idéia de conceber e desenvolver um objeto que aborda o sistema da arte como uma espécie de conteúdo - culminou na concepção do trabalho do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*. A abordagem da arte contemporânea se dará a partir de seus textos, que poderão ser enfocados tanto como textos teóricos quanto como material da prática artística. A compreensão da arte contemporânea - como um sistema que encontra na comunicação um dos principais certames de seu regime -, segundo análise do texto de Anne Cauquelin (2005), delineou o primeiro capítulo desta pesquisa, *Materiais discursivos da arte*, dividido em seus três sub-capítulos, *Sistema da arte como sintoma comunicacional e os efeitos adversos do discurso*, *As instruções e os enunciados: modos de uso* e *O título como um dos componentes da linguagem na arte*.

Neste primeiro bloco levantaremos subsídios para discutir os procedimentos operados por diferentes aspectos que envolveram a execução do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, propondo um olhar sobre o conceito de “sistema” aplicado nas artes visuais, seu regime comunicacional e o uso da linguagem nas suas formações discursivas. Os conceitos de “linguagem” e “discurso” aqui apresentados foram delineados segundo autores como Michel Foucault, Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes e Arthur Schopenhauer. Optou-se, desta forma, neste primeiro capítulo por

apresentar os assuntos que me instigam teoricamente, que determinam minhas inquietações poéticas, os mesmos se portando como *espécies de materiais discursivos* de levantamento inicial.

Na seqüência, buscaremos observar obras que exploram as potencialidades do texto pelo seu caráter de instrução ou como enunciado, assim como a passagem do regime plástico para o conceitual, no qual o discurso faz às vezes de figura. Dessa forma, veremos que uma significativa parcela dos marcos de referência empregados nesta pesquisa, alude aos anos 60 e 70, mais precisamente as produções poéticas de endereçamento conceitual. Apesar destas produções pertencerem a um tempo e espaço bastante específicos, acreditamos que as mesmas podem se articular como material de extrema relevância na compreensão de nosso processo artístico.

Já no segundo capítulo, *Vetores da prática artística*, dividido em três sub-capítulos – *As embalagens da arte*, *As figuras da arte e do artista como princípio da arte* e *A bula como instrução: sobreposição de espaços discursivos pré-existentes*, iremos nos ater aos procedimentos e lugares do discurso. Nesse sentido, serão apontadas às questões da concepção do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, desencadeadas ao lançarmos a suposição de que a partir da leitura de textos citados anteriormente, haveria distúrbios sistêmicos e doenças fictícias detectáveis no sistema

das artes. Veremos que o trabalho *Merda de Artista*, realizado em 1961, de Piero Manzoni, será analisado como marco de referência, devido as suas proximidades nominais e as questões concernentes a sua formatação final como um produto. Observaremos também como este artista, ao preocupar-se com o regime dos produtos em suas propostas desenvolve a produção de múltiplos. Nessa perspectiva, as reflexões de Cristina Freire e as obras do artista pernambucano Paulo Bruscky, a partir da sua produção com ênfase na investigação do *modus operandi* da arte, serão trazidas também para dialogar.

Detalharemos também o processo de redação da bula do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, obtido por meio da justaposição de discursos artísticos e farmacêuticos. A título de referência, a série *Inserções em circuitos ideológicos*, realizada em 1970 pelo artista Cildo Meireles, será trazida para discutir as táticas de sobreposições de meios discursivos recolocados em fluxos de circulação.

Já no capítulo final, *Ficções: criações do imaginário*, dividido em dois sub-capítulos - *Farmácias e laboratórios inventados* e *Campanhas publicitárias de drogas irrealis*, buscar-se-á abordar as estratégias ficcionais empregadas na construção do trabalho prático, alusivas às criações de síndromes, laboratórios farmacêuticos e das peças gráficas de divulgação. Apresentaremos a Farmácia Fischer, assim como nos deteremos no desencadeamento do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* que

implicou a criação do laboratório *ARTFARMA* – um laboratório igualmente inventado na nossa prática, o qual servirá, no contexto deste trabalho, como uma instância de autenticação da produção de drogas artísticas fictícias.

Apresentaremos as estratégias ficcionais empregadas na construção das peças gráficas de divulgação do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, relacionando-as aos “jogos” publicitários dos trabalhos *Havidol*, da artista australiana Justine Cooper, assim como o projeto *Argentinos Seleccionados*, de Fabián Trigo, ambos, artistas empreendedores de uma rede de produtos.

Dessa forma, a pesquisa buscará levantar como se desencadeou a contaminação operada entre textos do regime teórico da arte e textos médicos, em especial as patologias descritas em bulas, assim como apresentará as perspectivas que se abriram em nossa prática pelo enfoque dado a esta investigação, na qual, tanto a escrita quanto a leitura podem se articular e abrir outros lugares para a prática da arte.

## **1. Materiais discursivos da arte**

### **1.1 Sistema da arte como sintoma comunicacional e os efeitos adversos do discurso**

Arte contemporânea parece ser uma nomenclatura bastante ampla e, ao mesmo tempo, uma modalidade específica que serve, ora para delimitar as produções e reflexões atuais, ora para excluir aquilo que não se enquadra – tanto em seus limites temporais, como também em seu campo de pensamento. Suas fronteiras são borradas e seus limites são flexíveis, enquanto que seu nome parece ser um emblema que certifica, em tempo presente, parte das produções artísticas das últimas décadas. Tais características podem servir como material para o desenvolvimento, não só das poéticas de diferentes artistas, como também das abordagens de diversos teóricos que analisam a arte contemporânea a partir de seu sistema.

A abordagem da arte contemporânea, por meio de uma investigação de seu sistema, pode ser encontrada nas reflexões da teórica francesa Anne Cauquelin: “(...) há de fato um ‘sistema’ da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras” (Cauquelin, 2005, p.14). Ao tratar deste assunto, Anne Cauquelin evidencia que esse ‘sistema’ é formado por estreitas relações, não somente econômicas, entre “(...) o lugar e o papel dos diversos agentes ativos no sistema: o produtor, o comprador – colecionador ou aficionado – passando pelos críticos, publicitários, curadores, conservadores, as instituições, os museus (...)” (Cauquelin, 2005, p.14, p.15).

Com efeito, Anne Cauquelin estabelece as diferenças entre a arte moderna e a arte contemporânea, afirmando haver dois grandes regimes que as acompanham, respectivamente – o regime do consumo e o regime da comunicação. Por meio desta constatação, Cauquelin segue um desenvolvimento reflexivo que investiga os elementos que irão compor o sistema das artes. A partir desta análise crítica, Anne Cauquelin esboça parâmetros (im)precisos da arte contemporânea, indicando possíveis direções da atualidade e investigando os agentes, que formam o seu sistema.

Deixando de lado, provisoriamente, a abordagem da arte contemporânea proposta por esta autora, podemos observar como a palavra *sistema* foi empregada em relação à arte moderna através das reflexões do artista russo Kazimir Malevitch. Através do qual podemos constatar que o emprego da palavra ‘sistema’ está estreitamente ligado à pintura moderna e aos modos de representação do suprematismo russo.

No seu primeiro tratado, *Dos novos sistemas na arte*, publicado em 1919, Malevitch escreve: “Diante do sem-objeto, devemos construir uma nova forma pictórica sem imitar as formas prontas, e, conseqüentemente, já nos direcionaremos para o caminho espontâneo da criação, considerando que nada, em nenhum lugar do mundo pictórico, cresce sem sistema”(Malevitch, 2007, p.51).

Podemos constatar que o objeto de análise do tratado de Malevitch é a pintura moderna, segundo o qual, esta seria dividida em cinco sistemas – o impressionismo, o *cezannismo*, o cubismo, o futurismo e o suprematismo. Na introdução da publicação *Dos novos sistemas na arte*, Cristina Dunaeva escreve: “Maliévitch\* presta muita atenção à estrutura do sistema, que pode ser aberto ou fechado, perfeito ou

---

\* Decidimos conservar a grafia do nome do artista russo tal qual Cristina Dunaeva redigiu no prefácio do livro - *Dos novos sistemas na arte*.



imperfeito. Cada um dos sistemas possui uma característica principal, um eixo ao redor do qual se agrupam os elementos” (Dunaeva, 2007, p.9).

Caso não soubéssemos do assunto investigado por Malevitch, a afirmação de Cristina Dunaeva, transcrita acima, poderia funcionar como uma descrição básica do significado e de possíveis associações que a palavra *sistema* pode inferir. Por meio de uma simples busca do significado de tal palavra, em dicionários da língua portuguesa, podemos encontrar: “*s. m.* Conjunto de partes ordenadas entre si; conjunto de partes similares; hábito; uso; método; conjunto de princípios pelos quais se organizam os elementos; agrupamento de leis; de regras que regulam certa ordem de fenômenos ou acontecimentos”<sup>1</sup>.

Apesar da superficialidade que certos dicionários possuem, ao conferir uma gama restrita de significados, podemos observar que tal palavra tem origem grega, denotando “combinar”, “ajustar”, “formar um conjunto”. A acepção de tal palavra está presente em diferentes disciplinas – matemática, administração, economia, informática, biologia, medicina e até mesmo na arte.

---

<sup>1</sup> Nesta pesquisa foram utilizados os seguintes dicionários – *Dicionário da Nomenclatura Gramatical Brasileira* (CARVALHO & PEIXOTO. São Paulo: Credilep, 1986). *Novo Dicionário da Língua Brasileira* (FERREIRA. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1998). *Dicionário Escolar da Língua Brasileira* (BUENO. São Paulo: FENAME, 1958).

De certo modo, ao confrontarmos os usos da palavra *sistema* no tratado escrito por Malevitch e na análise feita por Cauquelin poderemos observar que, apesar de divergências, os dois autores abordam certos modos de apreensão e compreensão da arte. Em Malevitch, um recorte, talvez um *subsistema* – parte da pintura moderna. Em Cauquelin, uma espécie de visão aérea, ou um esquema gráfico, do sistema da arte contemporânea, de seus agentes formadores e de seus códigos.

Ao trazer para a discussão o tratado de Malevitch, busca-se confrontar os diferentes modos de apreensão derivados do termo *sistema* em relação à arte moderna e contemporânea. Enquanto que Malevitch, no início do século XX, classificava o suprematismo russo como um *novo sistema da arte* moderna, Cauquelin observa, no final deste século, como se dá a apreensão da arte contemporânea através da configuração de um sistema calcado no regime da comunicação.

Investigando os caminhos interatuantes entre comunicação e artes visuais, Lucia Santaella, por meio da semiótica, atenta que: “Para o tema da convergência entre as comunicações e as artes, as eras culturais que devem nos interessar são aquelas que entraram em vigor a partir da cultura de massas, pois, antes disso, dificilmente poderíamos encontrar convergência entre ambas” (Santaella, 2005, p.10).

Apesar da comunicação fazer parte de nossa essência antropológica, esta mesma autora ressalta que: “(...) foi só no momento histórico em que a comunicação massiva começou a se instaurar, a partir da revolução industrial, que os dois campos, comunicações e artes, também começaram a se entrecruzar” (Santaella, 2005, p.10).

Assim, a abordagem da arte contemporânea como um sistema que tem seu regime baseado na comunicação, desenvolvida por Anne Cauquelin e sinalizada por Lucia Santaella, aponta para o uso da linguagem como uma das instâncias conformadoras da arte. Conforme Anne Cauquelin: “Se reconhecemos que a comunicação fornece à sociedade o elo indispensável a seu funcionamento, o papel da linguagem e seu exercício se tornam dominantes” (Cauquelin, 2005, p.63).

Por extensão, abarcando o período dos anos 60, mais precisamente a arte conceitual, podemos evocar as proposições de Kosuth e sua relação com a filosofia de Ludwig Wittgenstein, o qual investiga os usos da linguagem e do pensamento. Do mesmo modo, podemos remeter às elaborações, desenvolvidas nos anos 60, pelo teórico francês Michel Foucault acerca do papel do discurso, onde o qual afirmava: “Deve-se conceber o discurso como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhe

impomos em todo o caso; e é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade” (Foucault, 1996, p.53).

Sobre o significado do termo discurso, Roland Barthes apresenta a seguinte definição: “*Discursus* é, originalmente, ação de correr de cá para lá; são idas e vindas (...)” (Barthes, 2007, p.XVIII). Assim, o discurso, que se dá por meio da palavra, para originar um movimento dinâmico deveria gerar ‘seqüências’ e ‘intervalos’. Nessa inflexão, as ‘seqüências’ seriam representadas pela fragmentação de conversas, determinada pela troca de interlocutores. De tal modo, no momento da passagem da palavra, de um interlocutor a um outro, nasceriam os ‘intervalos’. Nas formações discursivas, os ‘intervalos’ podem ser representados, pelo silêncio – que gera a pausa, para em seguida promover o movimento dinâmico de um discurso.

Maurice Blanchot reitera: “(...) mesmo se o discurso é coerente, ele deve sempre fragmentar-se mudando de protagonista, de um para outro, ele se interrompe: a interrupção permite a troca” (Blanchot, 2001, p.132). Sobre a ausência de trocas, este mesmo autor, ironicamente, comenta: “Alguém que fala sem parar acaba preso” (Blanchot, 2001, p.131), lembrando-nos dos ditadores, representados por Hitler e por seus longos monólogos.

No campo da arte, trata-se de abordar os discursos, através dos quais se constitui uma espécie de material empregado por uma série de agentes e elementos formadores do sistema da arte. Em conformidade com este pensamento, podemos delinear a presença de uma multiplicidade de discursos decorrentes do sistema artístico. Poderíamos afirmar que há mais de um discurso corrente no sistema da arte? Com quantas mãos podemos escrever um discurso? Quais são as suas vozes? Quem são seus interlocutores?

Segundo Michael Archer: “Michel Foucault, o maior responsável pela idéia de discurso durante este período, descreveu-o mais completamente como não sendo apenas a soma das afirmações feitas (ou, no caso, obras de arte produzidas), mas também as operações das instituições (...)” (Archer, 2000, p.86). Podemos perceber, no comentário de Michael Archer, acerca das elaborações de Foucault, que há uma confluência de pensamento com aquilo que Cauquelin define como um ‘sistema da arte contemporânea’. Assim, o discurso não estaria presente, somente, nas obras, mas também nos agentes que formam tal sistema.

Podemos observar que Foucault, ao investigar os papéis do discurso, em diferentes instâncias da sociedade, tem como foco de análise o autor: “(...) não entendido, é claro, como indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (Foucault, 2006, p.26).

Se observarmos atentamente as declarações de Archer sobre Foucault e as afirmações deste último, transcritas acima, podemos encontrar um juízo recorrente em ambas as frases – a noção de “soma das afirmações feitas” ou “agrupamento do discurso”. Diante de tais noções, podemos novamente recair no significado da palavra sistema, em sua origem – “agrupar”, “combinar”, “formar um conjunto”. Talvez, Wittgenstein diria: ‘Isto é matemática’. Ou como, realmente, disse: “A totalidade das proposições é a linguagem” (Wittgenstein, 2002, p.54).

Conforme esta lógica, podemos encontrar, nos arranjos textuais discursivos que a arte emprega, a presença da linguagem escrita como uma de suas instâncias formadoras. Assim, a arte conceitual parece ser exemplar de ser enfocada nesta pesquisa, no sentido em que ela investigava a produção de discursos, como também fazia uso destes em suas poéticas, preponderando, em muitos casos, a idéia como proposição artística.

Nessa circunstância, se entendermos toda idéia como uma proposição do pensamento, encontraremos na linguagem, conforme Wittgenstein, “o princípio da substituição de objetos por sinais” (Wittgenstein, 2007, p.63). Esta parece ser uma elucidação plausível para a transferência das investigações de Wittgenstein, acerca do papel da linguagem, para o campo da arte, como propôs Joseph Kosuth através do ensaio *A Arte depois da Filosofia*, publicado originalmente na revista *Studio International*, em 1969.

Em *A Arte depois da Filosofia* Joseph Kosuth defendia uma separação entre arte e estética, afirmando “(...) que a arte é análoga a uma proposição analítica, e que a existência da arte como uma tautologia é o que permite à arte permanecer ‘indiferente’ com relação às conjecturas filosóficas” (Kosuth, 2006, p. 214).

Não se trata aqui de agrupar o conjunto de práticas artísticas que possuem um endereçamento conceitual sob o domínio da linguagem, mas de observar como algumas destas poéticas se articulam com a mesma, configurando espécies de proposições que privilegiam os meios discursivos. Nessa medida, Cristina Freire (1999, p.128) observa que:

(...) na arte Conceitual o discurso participa da obra, quando não é *ele mesmo obra*. Os artistas reivindicam para si a responsabilidade intelectual de seus trabalhos e, não raro, acusam críticos e curadores de invadirem sua obra a partir de uma matriz pré-formulada de discurso e pensamento.

No contexto dessa pesquisa, nos interessa observar a abordagem da linguagem em relação ao seu caráter textual e às suas analogias ao pensamento empregado por certas proposições da arte atual, impulsionada pela nossa prática, abarcando produções de endereçamento conceitual.

Acerca das relações entre arte conceitual e linguagem, Paul Wood comenta que: “O modernismo havia reprimido a dimensão cognitiva da arte. Agora, nas ruínas do modernismo, a linguagem retornava, vingativamente” (Wood, 2004, p.43). Segundo este autor, podemos encontrar exemplos de artistas que, apesar de não pertencerem cronologicamente à arte contemporânea, fizeram uso da linguagem por diferentes condutas. Como precursores desta situação podemos mencionar os nomes de Marcel Duchamp e René Magritte. Apesar do modernismo, supostamente, reprimir a “dimensão cognitiva da arte”, Paul Wood destaca os nomes de Malevitch, Mondrian e de Kandinsky como exceções que perseguiram a linguagem escrita. Vale lembrar que a linguagem presente em Malevitch, Mondrian e Kandinsky tomou



corpo em suas reflexões sobre o fazer artístico, mais especificamente sobre questões da pintura abstrata, enquanto que Duchamp e Magritte empregaram a linguagem diretamente em suas poéticas.

Voltando a questão relacionada ao sistema da arte e aos distintos discursos por ela elaborados; e centrando-se no aspecto material destas linguagens, abrem-se algumas perspectivas para a nossa prática artística pessoal. Diante de tal situação, nos perguntamos: quais são os sintomas que estes discursos podem sinalizar? Como devemos proceder frente aos discursos que se apresentam? Quem são as suas autoridades? Devemos questionar as autoridades que promovem discursos? Apesar destas inquietações, Arthur Schopenhauer (2007, p.166) escreve que:

Pode-se também, caso necessário, não só deformar o sentido destas autoridades, mas diretamente falsificá-las e inclusive citar algumas que são pura invenção. Geralmente o adversário não tem o livro à sua disposição nem tampouco sabe consultá-lo.

Em tal citação, retirada do livro *Como vencer um debate sem precisar ter razão*, pertencente ao 30º estratagema – *Argumentum ad verecundiam*, o autor sugere, como um dos artifícios do discurso, “Em vez de fundamentos, utilizamos autoridades” (Schopenhauer, 2007, p.163). Este mesmo autor ainda

complementa que “(...) haverá tanto mais autoridades válidas quanto mais limitados sejam os conhecimentos e capacidades dos adversários” (Schopenhauer, 2007, p.164).

Vale ressaltar que a noção de adversário, em Schopenhauer, conforme as notas e comentários de Olavo de Carvalho, pode ser todo e qualquer leitor, ouvinte, podendo ser estendido aqui ao que entendemos como “público”. Os estratagemas criados por Schopenhauer, apesar de poderem ser considerados um “manual da patifaria intelectual”, formam um importante material para estudos sobre o discurso, em especial, sobre a teoria da argumentação.

E como Olavo de Carvalho frisa, Schopenhauer escreve um tratado de patifaria intelectual, “não para o uso de patifes e sim de suas possíveis vítimas” (Carvalho, 2007, p. 23). Diante de tal constatação e do campo de estudo e de atividade prática ao qual nos propomos investigar, nos perguntamos: poderíamos, ao mesmo tempo, ser patifes e vítimas dos discursos em arte? Como artistas, estaríamos submetidos, em alternância a estas duas condições?

Acerca do uso de fontes e referências como denominações de autoridade, nas formações de discursos, Michel Foucault pode ser trazido, novamente, para a discussão. Foucault não só investigou questões acerca da autoria e discurso, como foi vítima de sua própria construção reflexiva. Em *O que é um*

*autor*, Foucault declara ter escutado: “(...) você forma, disseram-me, famílias monstruosas, aproxima nomes tão manifestadamente opostos como os de Buffon e de Lineu, coloca Curvier ao lado de Darwin e isso contra o jogo mais evidente dos parentescos e das semelhanças naturais” (Foucault, 2001, p.266).

Como justificativa a este procedimento, Foucault responde: “(...) não quis formar nenhuma família, nem santa nem perversa, busquei simplesmente – o que era mais modesto – as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas” (Foucault, 2001, p.266-267). Conforme esse pensamento, podemos nos indagar: o discurso que emprega em sua construção somente autores semelhantes formaria uma família santa ou perversa? Por em processo estas aproximações no encadeamento de um pensamento geraria uma montagem com predominâncias e aspectos que se somariam?

Gilles Deleuze empregaria o termo “incestuoso” ao abordar um conjunto de autores que possuem uma linha de pensamento semelhante. Apesar de ter em sua base de reflexão autores congêneres como Espinoza e Nietzsche, Deleuze pôde ilustrar como se dá a construção de famílias monstruosas, ao dizer: “Escrevemos o *Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente. Utilizamos tudo o

que nos aproximava, o mais próximo e o mais distante.” (Deleuze e Guattari, 2001, p.7)<sup>2</sup>. Ao expor como se deu a construção do livro *Anti-Édipo*, Deleuze demonstrou a intenção de criar, não somente articulações, mas a possibilidade de gerar, através da escrita discursiva, segmentaridades, estratos, linhas de fuga e movimentos de desterritorialização.

Através dessa pesquisa objetiva-se investir na “porosidade”<sup>3</sup> dos termos – *linguagem e discurso*, apostando desta forma “no caráter impreciso de um conceito, porque é este que atesta sua capacidade de conectar-se e criar outros, bem como de operar novos planos discursivos”<sup>4</sup>. Assim, acreditamos que a arte contemporânea possa se articular como sistema comunicacional, que agrupa sob seu domínio a presença de múltiplos discursos. Tais discursos, quando não excludentes, podem se sobrepor.

O que chamamos aqui de discursos em arte, Hans Belting, astutamente, chama de “comentários sobre arte”, ou “comentários de arte”. Conforme Belting, o problema de abordagem da arte contemporânea está ligado aos seus “métodos”, onde não é mais possível aplicar uma narrativa na história

---

<sup>2</sup> Livre tradução de “Hemos escrito el Antiedipo entre dos. Como sea que cada un de nosotros era varios, eso rendudaba ya en mucha gente. Aquí nos hemos valido de todo cuanto podía acercarnos, lo más próximo y lo más lejano”.

<sup>3</sup> Tomo emprestado o termo *porosidade* de Gilles Deleuze, empregado em *Mil Platôs* – Volume 4.

<sup>4</sup> Sirvo-me do artigo de Simone Mainiere Paulon sobre as relações entre subjetividade, niilismo e instituição, onde a autora busca, em Deleuze e Foucault, bases para discutir alternativas de cuidado em Saúde Mental. “A desinstitucionalização como base de transvaloração – Apontamentos para uma terapêutica ao niilismo”. <http://antalya.uab.es/athenea/num10/manieri.pdf>

da arte, restando-nos os comentários sobre arte – espécies de produções discursivas que “acompanham o acontecimento artístico, conferindo-o um sentido atual, diferente dos textos históricos” (Belting, 2006, p.40).

De outra forma, o autor declara: “O comentário *sobre* arte sempre quis abolir a sua diferença com a obra e colocar a si mesmo no lugar dela, ou seja, sempre aspirou a uma relação mimética com a obra – o comentário *como* obra” (Belting, 2006, p.36). Nesse sentido, os escritores e filósofos, os artistas – através de seus escritos –, a crítica de arte e a teoria da arte, as instituições entre outros agentes podem contribuir para as formações dos comentários sobre arte.

É importante notar que Belting declara: “A relação entre comentário e obra foi deslocada, é verdade, com a reivindicação crescente de uma crítica de arte teórica, mas, mais ainda, a partir da aprovação de artistas com formação teórica.” (Belting, 2006, p.37). Este mesmo autor conclui seu pensamento sobre os textos de artistas: “(...) que eles naturalmente sempre escreveram, ganharam uma nova qualidade com Marcel Duchamp, que refletia sua obra em textos que logo não podiam mais ser diferenciados dela e produziam mais quebra-cabeças do que a própria obra” (Belting, 2006, p.37).

Resgatado pela arte conceitual, Duchamp desempenhou um papel fundamental nas formulações de proposições que interrogavam a função da arte, onde talvez a sua importância esteja ligada, não somente ao desprendimento do objeto estético, mas às questões do contexto artístico, se ancorando nos discursos internos para validar ou colocar em xeque suas próprias premissas.

Ao analisar a obra de Marcel Duchamp, Anne Cauquelin, concluindo que *a arte contemporânea pensa com palavras*, ressalta a importância da linguagem. Desse modo, as palavras, em Duchamp, usadas nos títulos de seus trabalhos ou nos seus escritos, poderiam se articular como espécies de *ready-mades* lingüísticos. Segundo Jean-Michel Foray (1989, p.46):

A linguagem foi pega – naquilo que nomeamos hoje de Arte Conceitual - seja como um *ready-made*, pela sua capacidade de substituir pedaços de texto existentes aos objetos e aos materiais tradicionais; seja como uma língua. No primeiro caso são as suas qualidades exóticas de escrito que são utilizadas; no segundo caso; os artistas escolhem utilizar a língua a fim de que a experiência estética não seja mais sujeitada exclusivamente à forma material do objeto de arte.

Talvez a linguagem escrita tenha sido para a arte conceitual aquilo que a linguagem pictórica representou para uma parte do modernismo. Nessa perspectiva, busca-se ratificar a amplitude de

significações que o termo “linguagem” possui, delineando o seu foco de abordagem para produções que exploram as potencialidades da palavra na construção de textos – como caráter de instrução ou como enunciado – na configuração de títulos, como também as suas relações com os discursos da arte atual.

## **1.2 As instruções e os enunciados: modos de uso**

Tomando emprestada a afirmação de Anne Cauquelin de que *a arte contemporânea pensa com palavras*<sup>5</sup>, gostaria de introduzir as idéias centrais deste sub-capítulo, por meio de uma abordagem investigativa de trabalhos de arte que exploram as potencialidades do texto com caráter de instrução. Desse modo, podemos abordar este tipo de texto produzido como uma espécie de ‘bula’, não somente como explicação, mas também como indicações de ‘modos de uso’, do que deve ser feito, ou daquilo que já foi feito.

Assim, diante de trabalhos, como as instruções de Yoko Ono ou os cartões de George Brecht, podemos observar algumas direções apontadas pela produção textual, entre outras – sugestões do que

---

<sup>5</sup> Referência que a autora faz às figuras e modos de arte contemporânea. (Cauquelin, 2005, p. 101)

devemos, ou não, fazer, pensar, observar, sonhar e imaginar. Veremos que, em alguns casos, a obra pode vir acompanhada de inscrições que complementam os seus sentidos, já em outros, a obra pode se configurar somente pelo texto, como é o caso dos trabalhos mais recentes do artista Dario Robleto.

Podemos abordar este tipo de produção textual – na prática da arte – como espécies de enunciados, instruções, descrições e demais nomenclaturas que abarcam conceitos referentes a proposições artísticas que ‘pedem’ ou sugerem ações. Vale ressaltar que o propósito desta abordagem não objetiva estabelecer diferenças entre os modos e os usos que os textos se propõem a indicar. Entretanto, será desenvolvida uma breve abordagem das ‘categorias textuais’ que podem diferenciar os enunciados de instruções.

Conforme esta abordagem, podemos observar que a palavra *instrução* tem agregada ao seu significado indícios de uma função pedagógica, ao colaborar em um processo educativo. Segundo Johan F. Herbart “a instrução é o principal procedimento da educação”<sup>6</sup>. É por ela que devemos observar e seguir as diferentes maneiras de ver, estar e agir na sociedade, mas também é a partir dela que somos

---

<sup>6</sup>Disponível em: <<http://www.centrorefeducacional.com.br/herbart.html>>. Acesso em: 23 de outubro de 2007.



coagidos a respeitar regras e a se enquadrar no mundo. As instruções podem encontrar abrigo em cartilhas, polígrafos, livros didáticos, manuais de equipamentos, bulas médicas, entre outros materiais impressos.

De um modo geral, em nosso cotidiano, podemos observar que as instruções podem ter variações de uso conforme o ambiente no qual se inscrevem, abarcando desde o funcionamento de um equipamento elétrico até os passos de uma receita culinária. Nesta perspectiva, podemos observar que as diferenças entre instruções e enunciados podem ser encontradas nos seus fins. Enquanto que a instrução é algo que, caracterizado geralmente pela presença de um modo verbal, deve ser feito, o enunciado é algo que se propõe a ser ouvido ou lido, mas não tem a necessidade de ser seguido, não funcionando, necessariamente, como uma indicação de uma ordem ou como uma sugestão.

Os enunciados surgem de um contexto específico, podendo perder seu sentido quando são deslocados. Tal observação não exclui das instruções a necessidade de terem um contexto, ou lugar a que se dirigem. Exemplificando, podemos observar que palavras de ordem, ou instruções como “fique parado” pode ser empregada – por um médico, ao realizar exames, por uma mãe, ao seu filho, por um policial, a qualquer individuo, ou por qualquer outro sujeito. A entonação e o contexto em que a frase é proferida podem dar um sentido de ordem, de pedido, de sugestão, entre outros.

Acerca das diferenças entre frases, instruções, proposições e enunciados, Gilles Deleuze (2006, p.14-15) analisa, no livro intitulado *Foucault*, certas questões colocadas por este último autor observando que:

(...) a contradição e a abstração são processos de proliferação das frases e das proposições, tal como a possibilidade de opor sempre uma frase a outra frase, ou de formular mais uma proposição. Os enunciados, ao contrário, são inseparáveis de um espaço de raridade, no qual se distribuem segundo um princípio de parcimônia ou, mesmo, de déficit.

Dessa forma e abreviando, podemos observar que o enunciado é investigado por Michel Foucault em relação às formações de discurso e por suscitar questões referentes à autoria, como constata Deleuze: “Inversamente, os enunciados remetem a um meio institucional sem o qual os objetos surgidos nesses lugares do enunciado não poderiam ser formados, nem o sujeito que fala de tal lugar (por exemplo, a posição do escritor numa sociedade, a posição do médico no hospital ou em seu consultório...)” (Deleuze, 2006, p.21).

Nessa lógica, podemos observar que os desvios ou aproximações entre frases instrutivas, ou propositivas, e enunciados são do caráter de raridade. Além disto, a raridade dos enunciados encontra-se no contexto em que são criados. A singularidade do enunciado pode ser observada em determinadas circunstâncias – como na física, na matemática, na química, na literatura e na arte, entre outros campos específicos.

No campo da arte podemos encontrar os diferentes usos e intencionalidades que certos artistas fazem dos modos discursivos, tanto das instruções como dos enunciados, por meio de suas poéticas. Se, a distinção entre enunciados, frases, proposições, partituras e instruções é clara e evidente em outros campos de conhecimento, no campo da arte tal diferença pode ser mais complexa de ser evidenciada.

As instruções, que poderiam ter um caráter pedagógico e indicações padronizadas de comportamento em outros campos de conhecimento, na arte operam de maneira inversa. Ou seja, podemos observar que certos trabalhos que possuem instruções são impregnados por um caráter subversivo, ambíguo e, até mesmo, vazio de certezas.

Incluindo a publicação *Por Fazer*, de 2006, organizada por Regina Melim, há uma página em que podemos ler – “Faça algo errado: e diga que fui eu que mandei fazer”. Tal instrução é de autoria do artista Jorge Menna Barreto, que integra a lista de participantes da publicação *Por Fazer*. Nesta ótica, podemos verificar uma proximidade de tal publicação à exposição *in-progress* intitulada *Do It*\*, coordenada pelo curador suíço Hans-Ulrich Obrist.

A exposição *Do It*, que se mantém ativa desde 1993, é compreendida por instruções que seus artistas integrantes, entre os quais alguns brasileiros, apresentam na forma de documentos impressos ou de proposições publicadas na internet.



### 1. Do It

Sítio na internet que disponibiliza instruções de obras de arte  
2008

A idéia de obra acabada, autoria e o conceito de exposição tradicional são, de certa forma, subvertidos por *Do It*, ao agrupar instruções de performances, ações, desenhos entre outros, instigando o público a realizar as proposições, em qualquer lugar.

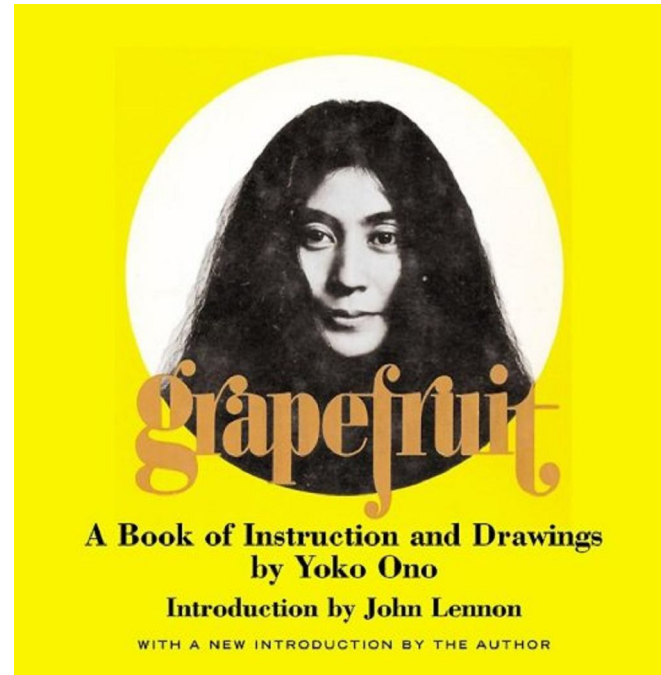
---

\* A exposição *Do It* pode ser acessada pelo link [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/homepage/do\\_it\\_home.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html)

Nessa perspectiva, a potência poética de trabalhos que operam seguindo essa lógica pode estar, muito mais, na imprecisão do pensamento que imagina a ação, do que na própria instrução do que deve ser feito.

Não precisamos seguir as instruções de Yoko Ono, podemos imaginá-las. Frente aos cartões de George Brecht, ficamos com um campo infinito de possibilidades. Ao lermos as obras textuais de Dario Robleto, não podemos afirmar coisa alguma, nem mesmo que tais obras são descrições de ações feitas pelo artista.

Detalhando um dos exemplos citados, em 1964, Yoko Ono lança o livro *Grapefruit*.



**2. Yoko Ono**  
Capa do livro *Grapefruit*  
1964

Tal livro é uma compilação de inúmeras instruções de obras de arte – “Fique rindo por uma semana”, “Vá até um lago e tente capturar a lua usando um balde. Fique lá até conseguir pegá-la. Até ela sumir, ou até a água do lago acabar”. As proposições da artista, integrante do grupo *Fluxus*, vão desde gestos cotidianos e banais até instruções complexas e impossíveis de serem realizadas.

Vale lembrar que Yoko Ono agregou-se ao grupo *Fluxus* em Nova Iorque, tendo como formação a literatura e a música. Esta parece ser uma das características do *Fluxus*, visto que seus integrantes vinham de áreas distintas, entre elas as artes plásticas, indo desde a economia, como Robert Filliou, até mesmo a química, como é o caso de George Brecht.

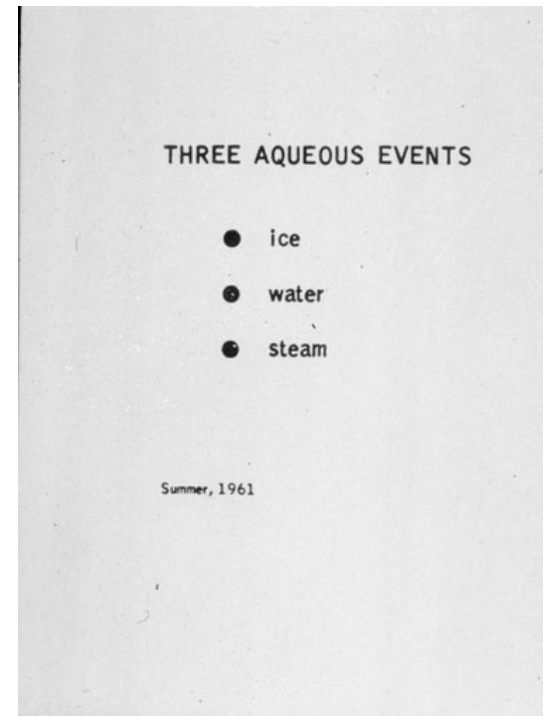
Sobre o conjunto dos trabalhos realizados por Yoko Ono, abarcando as suas instruções de obras da exposição *Arte para Criança*, realizada em 2007, no MAM do Rio de Janeiro, o curador Evandro Salles escreve: “Quando você seguir quaisquer instruções de Yoko, você deve manter os olhos bem abertos para ver como o seu pensamento sobre o mundo começa a mudar” (Salles, 2007, p.14).

Assim, poderíamos afirmar que os trabalhos de Yoko se dão no ato da leitura de suas instruções? Haveria alguma necessidade de realizar as instruções, para os seus trabalhos acontecerem?

Nessa circunstância, as instruções de obras da artista Yoko Ono podem ser relacionadas aos *Eventos* de George Brecht, espécies de projetos gráficos impressos em cartões na forma de textos curtos, de 1959 a 1962. Conforme a abordagem de Helio Ferverza: “Eles podem ser compreendidos como partituras destinadas a ser utilizadas em diferentes situações. A maneira como deveriam ser utilizadas permanece em aberto de uma forma ambivalente” (Ferverza, 2005, p.95).

Porém, podemos observar que o que diferencia as instruções de Yoko Ono e os eventos de George Brecht é o uso que estes

artistas fazem do modo verbal imperativo, afirmativo ou negativo, na construção de seus trabalhos.



**3. George Brecht**  
*Três Eventos Aquosos*  
1961

Apesar de, na sua grande maioria, as instruções de Yoko serem abertas e subjetivas, ao lê-las sabemos exatamente a quem a artista está propondo a ação e o que deve ser feito, ou não-feito. Seria redundante dizer que Yoko escreve para quem lê, indicando as ações, sem ter o controle de suas direções. Entretanto, este parece ser um dos fatores que caracteriza a noção do modo verbal imperativo – uma ordem, um pedido, uma sugestão, uma recomendação, ou um convite de algo a ser feito, que parte sempre de alguém para um outro alguém.

Por um outro lado, a ausência do modo verbal imperativo nos cartões de Brecht cria a ambivalência da qual se refere Helio Ferverza: “Assim o texto no cartão pode ser percebido apenas como uma lista de nomes ou como uma instrução ou como uma sugestão para uma ação, diante de um público ou sozinho no espaço privado” (Ferverza, 2005, p.95).

Ainda poderíamos acrescentar a esta observação a possibilidade do texto de Brecht compor baralhos de um jogo poético em que as regras não existem. Ou seja, apesar das palavras guardarem significados comuns a todos que as lêem, podemos, através dos cartões de Brecht, conferir as mesmas outros modos de estar, perceber e agir. Deste modo, Helio Ferverza relata a abordagem que o artista



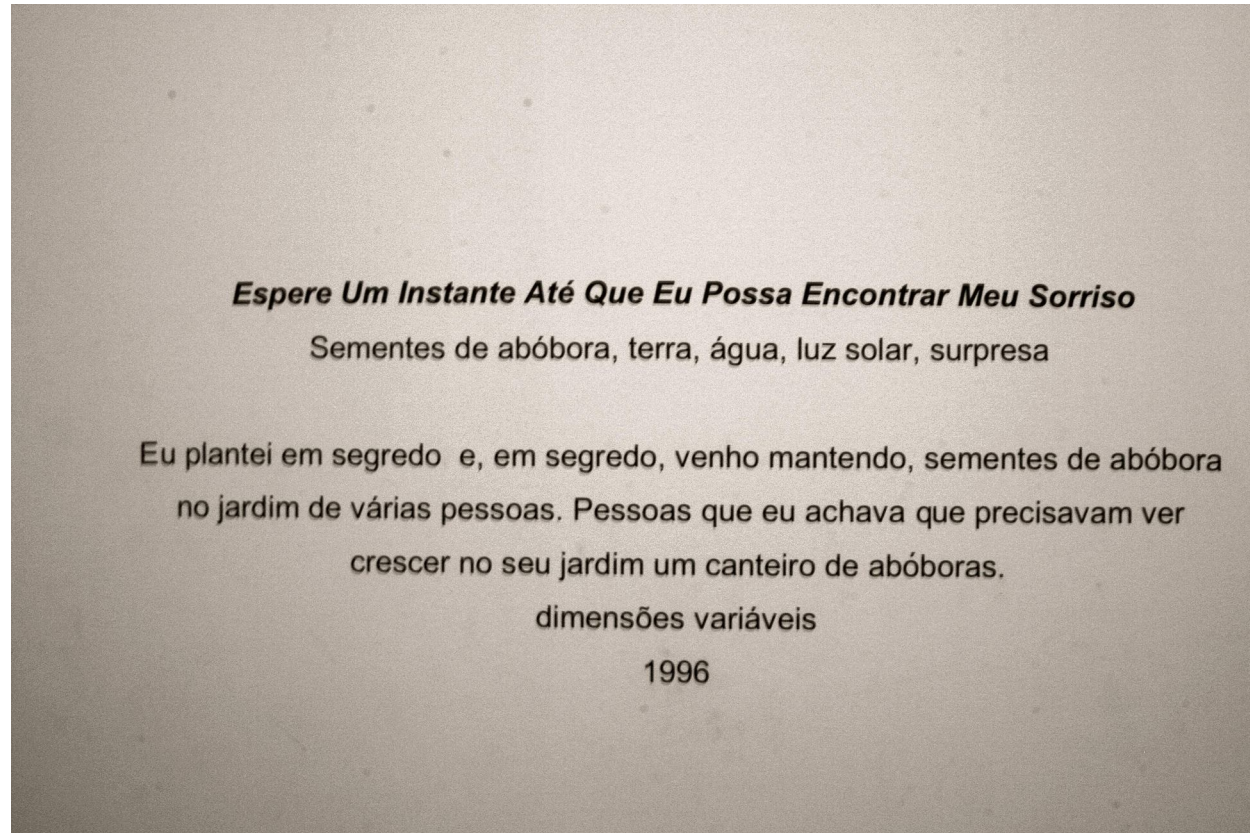
norte-americano Allan Kaprow conferiu ao cartão, de Brecht intitulado *Três eventos aquosos*: “Ele faz chá, observa e se observa” (Fervenza, 2005, p.95).

O norte-americano Dario Robleto, em produções mais recentes, realiza obras textuais, apresentando descrições de ações que foram supostamente realizadas pelo artista. Parte desta produção foi exposta na 6ª Bienal do Mercosul, de setembro a novembro de 2007, em Porto Alegre. Cada texto de Robleto possui um título, sendo acompanhado dos materiais empregados, da data em que a ação foi supostamente realizada, ou criada, sendo formalizado por uma sucinta descrição.

Em alguns textos de Robleto existem mais de uma data, indicando possíveis edições das ações, ou fatos que remetem ao conteúdo destes escritos e a vida do artista. Apesar da maioria das ações de Robleto ter sido conjugada no pretérito perfeito, em primeira pessoa, podemos questionar os seus graus de concretude. Porém, tal questionamento não retira a potência das descrições feitas por Robleto.

O caráter de impossibilidade, ou até mesmo de dúvida, desencadeado por descrições de ações absurdas, pode se articular como ferramenta para criar imagens poéticas. Ao lermos as obras textuais de Dario Robleto podemos ter diferentes reações, podemos imaginar como o artista desenvolveu as ações,

podemos duvidar se as mesmas foram realizadas, podemos abordar estes escritos como fragmentos fictícios, entre outras possibilidades.



**4. Dario Robleto**

*Espere um instante até que eu possa encontrar o meu sorriso*

1996 – 2007

Adesivo vinílico sobre parede

Integrando o material produzido pela Fundação Bienal do *Projeto Pedagógico para a escola*, encontramos em uma lâmina o seguinte comentário: “Em suas obras textuais, Robleto buscava um meio que lhe permitisse criar sem ter de usar dinheiro para produzi-las. Os resultados desta série foram vários textos especulativos que funcionam na leitura sem a necessidade de uma implementação concreta...”<sup>7</sup>.

O motivo que levou Dario Robleto a criar esta série e que foi apresentado no material do Projeto Pedagógico da Fundação Bienal parece ser pequeno, quase uma anedota, frente ao potencial poético de sua obra. É evidente que, ao desenvolver e apresentar esta série, Dario Robleto desenvolve um trabalho, sugerindo imagens poéticas, com um custo muito reduzido. Entretanto, a economia de Robleto não se encontra somente nos custos financeiros de fatura de suas obras textuais, mas na espécie de escritos que cria, arrancando potência imaginativa dos seus leitores, visitantes de uma Bienal de arte.

Construída essa *paisagem* de interesses, nas quais os textos predominam, gostaria de compartilhar certos questionamentos que motivam a minha investigação artística, em relação às práticas nominalistas na arte, a certos clichês e ao potencial existente na linguagem gerada no campo artístico, principalmente no que se refere aos títulos.

---

<sup>7</sup> Trecho retirado da lâmina pertencente ao projeto pedagógico para a escola, produzido pela Fundação Bienal. 6ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre, 2007.

Atenho-me, por ser de meu interesse, nos títulos e na função que os mesmos exercem como embreantes de força, questão a qual nos ocuparemos na seqüência.

### **1.3 O título como um dos componentes da linguagem na arte**

*Tenho um apreço maior pelos títulos de Laforgue, do que por seus poemas.*  
Marcel Duchamp

Podemos constatar em alguns artistas o desapego pelo título, em busca de um “conteúdo artístico mínimo” (Archer, 2001, p.45), como é o caso dos minimalistas, entre os quais – Robert Morris e Donald Judd. Tais artistas, em muitas de suas obras, optaram pela legenda – “Sem título”, abrindo mão de possíveis interferências externas ou de qualquer relação associativa com uma nomenclatura. Em contraponto, a partir dos anos 60, podemos observar como, especialmente na arte conceitual, os títulos ganharam importância crescente já que muitas vezes se intercambiam com a obra, demonstrando que a mesma também “pode ser lida” (Archer, 2001, p.45).

Entre os artistas deste período, destaco John Baldessari e Robert Barry, os quais utilizavam os conteúdos de suas pinturas como seus títulos, entre elas – *Todas as coisas que eu sei, mas nas quais não estou pensando neste momento* – 13h36min; 15 de junho de 1969, de Robert Barry.

Joseph Kosuth, outro artista deste período, pode ser referenciado igualmente, pois, ao operar um pensamento em arte que o aproximava da linguagem, no trabalho *Quatro Palavras Quatro Cores*, realizado em 1965, encontramos um exemplo em que obra e título

se (con)fundem. Neste trabalho, o título funciona como uma descrição literal de suas conformações, fazendo igualmente presença ao lado de outras formas descritivas. Poderíamos cogitar que o título de *Quatro Palavras Quatro Cores* indica, em si, o conteúdo de tal trabalho?



**5. Joseph Kosuth**  
*Quatro Palavras Quatro Cores*  
 1965

Devemos atentar que, em Kosuth, o uso da linguagem parece, em um primeiro plano, ser um ponto deflagrador entre investigações acerca da forma, do conteúdo, da definição e da função da arte. Assim, a arte passa a ser pensada, talvez não mais como objeto estético, mas como um pensamento que se apresenta através de proposições tautológicas, que discutem internamente as suas estruturas. O termo tautologia pode ser considerado como um vício de linguagem, como uma repetição de uma mesma idéia, usando palavras e modos diferentes, mas conservando o seu sentido original.

Nesse caso, para Kosuth a arte articula-se como proposição tautológica, na medida em que “(...) é uma intenção do artista, ou seja, ele está dizendo que um trabalho de arte em particular *é* arte (...)” (Kosuth, 2006, p.220). Desta forma, podemos constatar que para Kosuth aquilo que é produzido como arte não ecoa fora do meio em que foi criado. Esta noção nos interessa reter, dessa forma retornaremos a tratar deste assunto no sub-capítulo 2.2, intitulado *As figuras da arte e do artista como princípio da arte*.

Este parece ser um pensamento equivalente ao procedimento empregado na construção do trabalho *Quatro Palavras Quatro Cores*, ou seja, seu título, aquilo que poderia apontar para uma realidade exterior ao trabalho, indicando outras formas de abordagem, está contido no próprio trabalho. Da mesma

forma que, para Kosuth, a arte vive da arte, o trabalho *Quatro Palavras Quatro Cores* parece desenvolver uma discussão interna ao que de fato é – quatro palavras escritas, cada uma, em quatro cores diferentes.

Por meio desta breve abordagem, não objetiva-se simplificar tal trabalho, definindo-o como uma pueril descrição, levantando suposições acerca de suas significações. Entretanto, a marca de discursos internos que utilizam linguagens específicas, relacionando um pensamento, uma idéia, e uma forma resultante, parece ser assistida por meio de conceitos, tanto neste trabalho específico, como no conjunto de reflexões de Kosuth.

Reformulando a pergunta em torno de *Quatro Palavras Quatro Cores*, podemos nos questionar acerca da função, ou estatuto, que o título ocupa. Neste caso, em particular, o título parece não ser, o que anteriormente foi denominado como conteúdo, mas o que possivelmente poderia ser apreendido como um conceito, representado formalmente por coisas que também são conceitos – números, palavras e cores.

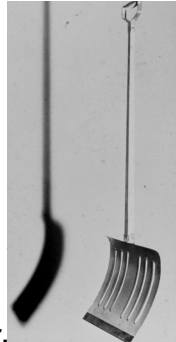
Antecedendo a arte conceitual, talvez o artista francês Marcel Duchamp seja uma, das mais importantes, “fonte(s) de contágio” (Canongia, 2005, p.23) da passagem da arte moderna para a arte atual, sendo classificado por Cauquelin como artista “arrancador” ou “embreante” (Cauquelin, 2004, p.89) da arte contemporânea.

Em um texto intitulado *Marcel Duchamp*, o artista francês André Breton escreve: “Observemos logo de início que a posição de Marcel Duchamp em relação aos movimentos contemporâneos é única pelo fato de que os grupos mais recentes se autorizam a fazer uso de seu nome o que nem sempre conta com sua concordância”<sup>8</sup>.

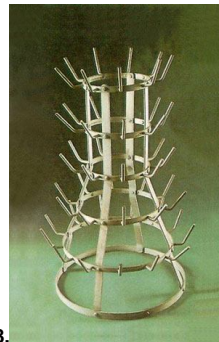
No contexto desta pesquisa, nos interessa levantar aspectos do uso que Marcel Duchamp fez da linguagem, seus jogos de palavras e trocadilhos na construção dos títulos de suas obras e as relações com as práticas nominalistas da arte atual. Segundo o filósofo Ives Michaud, certos *ready-mades* de Duchamp demonstram a conversão, sem interferência alguma, de objetos industriais em obras de arte, por meio de seus títulos.



6.



7.



8.



9.

**6. Marcel Duchamp**  
*Fonte*  
1917

**7. Marcel Duchamp**  
*Em previsão do braço partido*  
1915

**8. Marcel Duchamp**  
*Porta-garrafas*  
1914

**9. Marcel Duchamp**  
*Roda de Bicicleta*  
1913

<sup>8</sup> BRETON, André. *Marcel Duchamp*. In: “Les Pas Perdus”. Paris: Flammarion, 1996. Tradução de Maria Helena Bernardes.



Todavia, tal autor afirma: “Sem dúvida o nominalismo está presente, pois, ao final, a obra é reconhecida sempre a partir de um jogo de convenções simbólicas, porém a produção dessas convenções é extraordinariamente complexa e pressupõe a realização de toda uma série de operações”<sup>9</sup>.

De fato, não são somente os títulos dados aos objetos que fazem deles obras de arte, mas todo o invólucro que forma o sistema das artes visuais. O urinol de porcelana que ganha uma assinatura e um novo nome representa um gesto, uma lógica de pensamento e ação, reproduzindo o funcionamento e os mecanismos operados pela linguagem. Em contraposição à *Fonte* [objeto que teve sua conformidade física conservada] o *ready-made Roda de Bicicleta*, apesar de sofrer manipulações maiores, teve preservado, em seu título, o nome de um de seus elementos compositivos. Conforme Octavio Paz (2004, p.11), o fascínio de Duchamp:

(...) diante da linguagem é da ordem intelectual – é o instrumento mais perfeito para produzir significados e, também, para destruí-los. O jogo de palavras é um mecanismo maravilhoso porque numa mesma frase exaltamos os poderes de significação da linguagem só para, um instante depois, aboli-los mais completamente.

---

<sup>9</sup> Disponível em: < <http://docentes.uacj.mx/museodigital/teoria/LAV/instalacion/instalacion%20BCN.htm> >. Acesso em: 14 de janeiro de 2008. Livre tradução de: “Sin duda el nominalismo está presente pues, al final, la obra se reconoce siempre a partir de un juego de convenciones simbólicas, pero la producción de esas convenciones es extraordinariamente compleja y presupone la realización de toda una serie de operaciones”.

O comentário de Octavio Paz, em relação à Duchamp, pode ser empregado para ilustrar o artifício da linguagem e a relação do título com o conteúdo da obra *A traição das imagens*, realizada em 1929, de René Magritte. Segundo Karl Ruhrberg, Magritte fazia combinação de pintura e poesia, onde “a identidade do tema pintado é verbalmente negada” (Ruhrberg, 2005, p.147).



**10. René Magritte**  
*A traição das Imagens*  
1929

Medindo, aproximadamente, 60 cm de altura por 80cm de comprimento, o quadro *A traição das imagens* possui um cachimbo que flutua sobre um fundo infinito e a frase “Isto não é um cachimbo” inscrita na sua base inferior. Desse modo, Magritte evidencia que a pintura é uma representação de algo, neste caso – a representação de um cachimbo.

Podemos observar que, tanto em Magritte como em Duchamp parece haver, na conformação de algumas de suas obras e de seus respectivos títulos, o uso do que Octavio Paz denomina de *metaironia* – “É uma ironia que destrói sua própria negação e, assim, se torna afirmativa” (Paz, 2004, p.11).

Segundo Glória Ferreira, o título: “designa, focaliza e atua como uma espécie de *mise en scène* – como ‘cor invisível’, em Duchamp, o título pertence ao discurso e funciona como legenda de uma lógica indiciária (...)” (Ferreira, 2003, p.51).

Já em Magritte, Gloria Ferreira observa que o título: “se apresenta como elemento homogêneo da obra – não é o nome do representado nem do representante (como assinala Foucault em sua bela análise em *Isto não é um cachimbo*, o trabalho do título em Magritte mina, como cupim, a representação)” (Ferreira, 2003, p.51).

Num jogo de referências e reenvios, partindo do enunciado inscrito na pintura de Magritte, *A traição das Imagens*, o poeta e artista Marcel Broodthaers, em 1972, utilizou a frase “Isto não é uma obra de arte” para designar representações de águias expostas no seu museu *Departamento das Águias, Seção de Figuras*. Nesta ótica, Douglas Crimp escreveu: “O ‘isto é uma obra de arte do museu’ – aparentemente tautológico – é exposto com uma *designação* arbitrária, uma mera representação” (Crimp, 2005, p.195).

Nessa pesquisa, as questões referentes à poética de Marcel Broodthaers serão retornadas no sub-capítulo 2.2, *As figuras da arte e do artista como princípios da arte*, abordando trabalhos que empregam as instâncias da arte, seja através de títulos, inscrições e até mesmo por meio de legendas – como é o caso deste último artista.

Gostaria de me estender nesta reflexão em torno dos títulos e enunciados incluindo um olhar sobre a obra do artista italiano Piero Manzoni. Tal abordagem objetiva, nesta investigação, estabelecer relações entre os títulos e enunciados das obras de Piero Manzoni e o trabalho de minha autoria *Notorium Magnificus 132mg – Droga de artista*. O processo de nomenclatura que resultou no trabalho prático, também faz referência ao título da obra *Merda de Artista*, realizada em 1969, por Piero Manzoni.

Conforme veremos a seguir, a metodologia de fatura do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* compreende a criação de um trabalho prático a partir de situações hipotéticas que giram em torno da arte atual, por meio de um reenvio ao artista Piero Manzoni.

## 2. Vetores da Prática Artística

*(...) caio continuamente para fora de mim mesmo, sem vertigem, sem perturbação, com precisão, como se estivesse drogado.*

Jean-Paul Sartre

Do tempo das febres inventadas, lembro-me de uma pequena caixa vertical de cor branca com listras verdes que guardava um recipiente de plástico de aparência congênere. No interior deste recipiente, existiam 10ml de um antitérmico líquido de coloração amarelada e sabor residual amargo. Atualmente já existe uma versão pediátrica deste remédio, tendo açúcar na sua fórmula química, entretanto isto não ameniza o seu sabor azedo. Segundo a sua bula prescritiva, vinte gotas deveriam ser diluídas em um quarto de copo de água. A diluição em água não suavizava o sabor amargo do remédio. O efeito de tal droga ocorria em cerca de trinta minutos. Quando a sensação de frio passava, era sinal de que a febre estava *indo embora*.

O tempo das febres inventadas passou, mas o seu remédio ainda está na prateleira do nosso banheiro, protegido por um espelho. Entretanto, tendo os seus fins modificados, o exercício hipocondríaco de criar doenças perdura em mim até os dias de hoje. Diante das atuais circunstâncias, por meio de uma pesquisa em arte, me pergunto:

Poderia existir um remédio para as mazelas da arte contemporânea? Supondo que a arte atual estivesse doente e que todos os envolvidos carregassem consigo síndromes, que produtos seriam desenvolvidos? Se assim fosse, de que maneira implementar um laboratório farmacêutico especializado em drogas para essas síndromes? Em que contexto inseri-las?

Nesse caso, se essa hipótese fosse confirmada, os museus, as exposições, os artistas, os curadores e até mesmo o público da arte atual necessitariam de um remédio. Como todo medicamento, tal remédio teria seus efeitos colaterais e poderia causar dependências. Entretanto, em minha digressão eu pergunto – se essa droga fosse usada sob prescrição, a mesma poderia trazer benefícios à saúde da arte?

Caso existissem realmente remédios para arte atual, como poderíamos mapear as síndromes ou os distúrbios alvos que estariam na base destes medicamentos? Exemplificando tal hipótese, a lista de distúrbios artísticos poderia ir da “Síndrome de Manzoni” ao “Mal de Guggenheim”. Dando seqüência a este pensamento, um laboratório por mim criado, poderia pesquisar a cura para o “Transtorno de Lagnado” e até mesmo pesquisar a cura para a “Fobia Pictórica Greenbergiana”?

Ambas as nomeações acima implicam, como veremos, questões subjacentes, relativas a certos aspectos do campo da arte contemporânea brasileira e internacional e de seu sistema.

Cabe ressaltar que os distúrbios e as síndromes mencionadas, a título de prospecção, desencadeiam em meu projeto artístico criações ficcionais, servindo para ilustrar um pensamento hipotético que gira em torno da arte atual. Ou seja, operar-se-ia por meio destas criações uma espécie de metáfora, onde a arte contemporânea poderia ser abordada como um grande sistema celular, ou talvez como um corpo [com órgãos]. Desta forma, poderíamos chamar o estado de suas funções orgânicas de – saúde. Ao mesmo tempo em que poderíamos vislumbrar a existência de drogas de manutenção e regularização destas funções.

A idéia de que poderia haver distúrbios sistêmicos e doenças fictícias, ocasionadas pelo, e no, sistema das artes, articula-se no contexto de minha prática artística, como uma espécie de material para a produção de drogas. Para tanto, criei um laboratório onde são desenvolvidas embalagens de remédios e bulas prescritivas que possuem entre suas principais indicações a manutenção da *saúde da arte*, por meio de princípios ativos inexistentes, fórmulas impossíveis e citações retiradas de livros de arte.

O trabalho prático consiste em relacionar e estabelecer estas conexões entre o campo da arte e o espaço das endemias ficcionais, configurando-se por meio de um entrecruzamento de discursos, mediados por interlocuções entre questões da arte e da linguagem farmacêutica. Tal cruzamento resulta nas bulas que acompanham as embalagens produzidas. Assim, no contexto da prática artística, veremos que tanto estes produtos quanto os textos que os acompanham tornam-se material de trabalho.

Para desenvolver o trabalho prático, parte-se da suposição de que seria possível observar os transtornos e distúrbios que se manifestam na arte atual. Neste sentido, podemos nos perguntar: Quais seriam as síndromes e os transtornos manifestos na arte contemporânea? Como transpor estes, equiparando-os com a linguagem, entendida aqui como um tipo de terminologia utilizado na apresentação de síndromes reais?



Exemplificando tal questão, caso fossemos mapear as aberturas de mostras artísticas, poderíamos encontrar ali a presença de um discurso ‘vazio’, gerado por *conversas-tipo* em aberturas de exposições. Através da repetição de expressões e de termos oriundos do campo artístico, a reprodução deste discurso poderia ser equiparada à *Síndrome de Tourette* – “como vocalizações que se repetem sempre da mesma maneira”.

Em decorrência disto, ao constatar a presença deste comportamento repetitivo, certos sujeitos, ao participar destes eventos, poderiam manifestar indignações a seu respeito. Desta forma, poderia haver aversões a este tipo de situação, permanecendo os mesmos calados, reproduzindo um papel que poderia ser equiparado a *Desordem de Asperger* – tendo “dificuldade de interação social e empatia”.

A presença de tais distúrbios, neste tipo de evento, não foi mapeada para o desenvolvimento do trabalho prático, articulando-se, porém, no contexto desta pesquisa, como situações metafóricas. Entretanto, a aproximação das síndromes de *Tourette* e *Asperger* aos transtornos fictícios foi oportuna, exclusivamente, para justificar a produção de drogas irrealis para certos males da arte.

Talvez, as mazelas da arte só possam ser verificadas no campo das endemias ficcionais. Da mesma forma, a produção de drogas, ou remédios, para tais males, talvez só se justifique pela ficção. Neste caso, a pesquisa não busca problematizar os sintomas da arte atual, que poderiam ser equiparados a distúrbios reais, nem mesmo averiguar a presença de doenças ocasionais que se manifestam no sistema das artes. Por essa razão, não buscamos conceber o trabalho prático como uma espécie de crítica social de uma realidade, que talvez nos escape.

A partir de tais situações hipotéticas, a compreensão da arte contemporânea como um sistema é empregada como base e material para o desenvolvimento de um trabalho artístico. Entretanto, como veremos por meio do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* tentou-se deslocar o conceito de sistema aplicado nas artes visuais para o campo das “endemias ficcionais”, apresentando, através das drogas, seus agentes e aspectos constitutivos.

Deste modo, nos valem da abordagem do sistema da arte atual, de alguns textos e situações para sublinhar o desenvolvimento da prática artística, realizando um cruzamento de duas instâncias, através de uma trama entre discursos – artísticos e farmacêuticos.

## **2.1 As embalagens da arte**

No Brasil, as empresas e laboratórios farmacêuticos, ao protocolarem petições de faturas de embalagens de medicamentos, devem seguir atentamente as normas da *Anvisa* – Agência Nacional de Vigilância Sanitária. Estas normas obedecem a portarias internas e decretos de leis que foram aprovados para - auxiliar a compilação de dados sobre medicamentos, ‘gerenciar’ a indústria farmacêutica e, sobretudo, prover informações aos usuários, assegurando-os de possíveis sinistros referentes ao uso de medicamentos.

Em relação às embalagens de medicamentos, há inúmeras obrigações que devem ser seguidas pela indústria farmacêutica e por laboratórios, que vão desde o número máximo de cores, os tamanhos de fontes, as abreviaturas, os conceitos e especificações técnicas, as siglas, os registros de produtos até as conformidades padrões de bulas prescritivas.

Dependendo do tipo de medicamento, as cores das embalagens de remédios podem variar conforme uma gama limitada de valores, tendo uma incidência maior os tons: azul claro, vermelho e o marrom escuro. Entretanto as cores deste tipo de embalagem não seguem regras rígidas, cabendo ao laboratório farmacêutico a escolha de seus matizes.

Recentemente, podemos verificar que a maioria dos laboratórios e indústrias farmacêuticas passou por mudanças, em relação a suas identidades visuais. Assim, ao renovar suas embalagens, os laboratórios associam à imagem de suas empresas valores que referendam conceitos de bem-estar e saúde. Nesse caso, a *Medley Indústria Farmacêutica*<sup>10</sup>, localizada em Campinas, pode ser referendada, ao ter adotado, a partir de 2005, uma nova identidade visual que tem a cor verde como seu principal matiz.



Conforme veremos a seguir, as observações anteriores podem ser aplicadas ao processo que gerou a escolha da identidade visual do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*.

#### 11. Imagens laboratório Medley

<sup>10</sup> Maiores informações: <http://www.medley.com.br/src/>

*Notorium Magnificus 132mg* –  
*Droga de Artista* é um objeto múltiplo, com tiragens limitadas, constituído por uma caixa e uma bula prescritiva. A sua caixa é feita de papel *supremo*, de cor branca, que possui em seu centro – três listras verdes de larguras e tons diferentes, indo de uma tonalidade mais escura para uma mais clara. Possuindo um formato vertical, a caixa simula as conformidades físicas de uma embalagem de remédio. Na sua conformidade atual, foram impressas 500 embalagens em *off-set*.



**12. Michel Zózimo**  
Embalagem atual do *Notorium Magnificus 132mg* – *Droga de Artista*  
10 X 7 X 2 cm  
2007-2008

Ao desenvolvermos este trabalho, partimos da análise da embalagem de um antitérmico que tem em sua fórmula química a dipirona sódica, utilizando a sua caixa como modelo referencial. Desde a sua origem, o trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* passou por duas formatações diferentes. Em 2006, foram produzidos 30 múltiplos em sua primeira formatação – uma caixa horizontal que guardava características da embalagem do remédio que foi tomado como arquétipo.

Em 2007, as conformidades físicas da caixa do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* sofreram alterações em

relação as suas dimensões e ao seu *layout*, afastando-se do seu primeiro referente.



#### 13. Embalagem *Novalgina*

Embalagem que foi tomada como modelo para a criação da primeira caixa do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*



#### 14. Michel Zózimo

1ª Embalagem

*Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*  
2006

Material: impressão sobre papel couchet (gramatura 230)

Tiragem: 30 unidades

Conforme as embalagens que simula, *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* possui, no centro de sua caixa, a logomarca *ARTFARMA* como o laboratório que endossa o seu produto. O laboratório *ARTFARMA* articula-se, no interior de nossa de nossa pesquisa como uma das instâncias do sistema, pois é uma empresa fictícia e especializada na produção de drogas artísticas<sup>11</sup>.

Ao tentar descrever o processo que me levou a realizar o trabalho prático que é foco desta pesquisa, esbarro em alguns pontos que acredito serem relevantes para a compreensão do mesmo. Talvez, seja mais adequado, começar pelo início, que poderia ser também seu ‘fim’, ou seja, seu título. Assim, além de relatar os procedimentos que foram realizados, acredito que certas coisas que não foram feitas também merecem ser evidenciadas.

Nesse contexto, não realizei um trabalho para depois conferi-lo um título, ao contrário – foi o título que originou o trabalho. Aquilo que, neste momento, pode ser considerado um título, anteriormente era apenas um esboço de uma idéia. Entretanto era uma idéia que já possuía um nome – *Droga de Artista*. Talvez partisse de um xingamento, de uma espécie de classificação, ou até mesmo o termo droga fosse um

---

<sup>11</sup> O laboratório *ARTFARMA*, além do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, possui os projetos de produtos – *Vastum Patrimonius 132mg – Droga de Museu*, *Mescenum Cannabis 132mg – Droga de Curador* e *Ignobium Popullis 132mg – Droga de Público*.

adjetivo que pudesse designar uma natureza própria ou um estado de espírito, além de fazer referência ao substantivo, definido como medicamento.

Ao mesmo tempo, em que o título era pensado, buscou-se levantar certas questões que pudessem ter originado tal conformação. Assim, pôde-se verificar que a expressão *Droga de Artista*, alcança significações que vão além de um simples xingamento – nos levando às diferentes interpretações – uma droga, um artista como uma droga, uma droga produzida por um artista, uma droga para artistas e por consequência para a arte, entre outras variações.

Embora este título abarque diversos significados, os questionamentos que geraram o trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* nos possibilitam cogitar a existência de um remédio fictício que, não só pudesse propor a cura de certas enfermidades da arte, como também deflagrar discussões em torno do *significante* artista.

Ao agregar o nome *Notorium Magnificus 132mg* ao trabalho *Droga de Artista*, cogitou-se a criação de um remédio que tivesse como foco a figura do artista, compreendida pela sua notoriedade através da escrita em um falso latim, deflagrando assim as intencionalidades que partem do seu título.



O trabalho foi concebido de forma a guardar um formato similar com os medicamentos comercializados para as patologias correntes, o que cria uma confusão quanto a sua função e origem. Porém, penso que sua inserção e comercialização devam ocorrer em um circuito mais ampliado que o de farmácias, já que se destina a um público específico – um público leitor. As embalagens destes medicamentos fictícios são acompanhadas de suas respectivas bulas, sendo previsto disponibiliza-las ao público em livrarias ou locais que tenham alguma relação com o campo da arte e com a finalidade de leitura.

Medindo 10 x 7 x 2 cm, a embalagem guarda como os referentes medicamentos todas as similitudes sendo quase impossível descobrir, como evocado anteriormente, num primeiro contato que não se trata de uma verdadeira droga. Tal embalagem simula as condições e os enunciados, tal qual se vê neste tipo de produto. Nas lombadas de sua caixa, foram incluídas informações padrões para os medicamentos, tais como – “Todo medicamento deve ser mantido fora do alcance das crianças”, “Siga corretamente o modo de usar”, “Informações ao paciente, indicações, contra-indicações, precauções e posologia: VIDE-BULA”.

Além dessas informações, foram inseridos, nas laterais da caixa, um código de barra, de duas colunas, próprio deste tipo de produto, e a frase: “A arte somente tenta ilustrar a imagem contida”. Tal frase é característica de embalagens de produtos alimentícios que possuem, no seu exterior, imagens ilustrativas de seus conteúdos, como massas, achocolatados, entre outros.

Apesar destas embalagens portarem a informação “contém uma drácea”, inscrita no exterior das caixas, as mesmas são disponibilizadas vazias, acompanhadas apenas das bulas informativas, nas quais podemos ver que o “Hidróxido de Ar III” é o principal composto. Como fórmula química, o *Hidróxido de Ar III* inexistente. Nesta circunstância, a palavra *Ar* inscrita em sua fórmula possui uma dupla função que remete ao que se aloja no conteúdo da embalagem.

No caso do composto “Hidróxido de Ar III”, o termo *Ar*, além de significar uma mistura de gases e partículas sólidas de poeira – presentes na atmosfera da terra, tendo o oxigênio como seu principal componente – remete a palavra grafada em latim: *ars*. Sabemos que em sua origem a palavra *ars* estava ligada aos conceitos de técnica ou habilidade humana, sendo posteriormente empregada, em seu sentido moderno, como produto de uma atividade artística.

O segundo sentido do termo *Ar*, inscrito na embalagem do trabalho, é reforçado pelo subtítulo *Droga de Artista*. Através deste subtítulo, podem-se estabelecer ao trabalho diferentes significados, nos quais a arte articula-se, ao mesmo tempo, como alvo de medicação e como princípio farmacêutico, enquanto que o termo “Droga” deixa suspenso o seu significado. Assim posto, nos indagamos: quais são as finalidades medicamentosas e depreciativas de uma droga?

No quarto volume de *Mil Platôs*, abordando as drogas como saídas equivocadas, Deleuze e Guattari vislumbram: “Conseguir embriagar-se, mas com água pura (Henry Miller). Conseguir drogar-se, mas por abstenção, ‘tomar e abster-se, sobretudo abster-se’, eu sou um bebedor de água (Michaux)” (Deleuze e Guattari, 1997, p.80). Desta forma, Deleuze e Guattari se posicionam de um modo crítico frente ao uso de drogas, ou de qualquer outro tipo de substância química/ natural, como “bengalas” ou “pontes” para estados alterados de ânimo. Assim, segundo esses autores, não necessitaríamos de agentes externos para criarmos nossas linhas de fuga.

Retornando ao produto que criamos, nos perguntamos: funcionariam, a embalagem e seu texto informativo como uma droga discursiva capaz de criar linhas de fuga?

Diante das possibilidades de significação que o termo *droga de artista* pode ganhar ao ser lido e frente à lacuna de um remédio real para as mazelas da arte, a ausência de drágeas no interior das caixas poderia aludir a uma impossibilidade de forma e de conteúdo para o que está apresentado como síndrome. Voltando a Deleuze e Guattari: “O conteúdo é *grande demais* para sua forma... ou os conteúdos têm neles mesmos uma forma, mas tal forma é recoberta, duplicada ou substituída por um simples continente, envoltório ou caixa...” (Deleuze e Guattari, 1998, p.82).

No caso específico do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* a bula prescritiva que criamos se articula como seu principal conteúdo, através da qual mesclamos discursos retirados do campo da arte com a linguagem farmacêutica, própria deste tipo de material. As questões referentes à bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* serão investigadas no sub-capítulo 2.3, intitulado – *A bula como instrução: sobreposição de meios discursivos pré-existentes*.

Abrindo um precedente ao nosso processo de trabalho, que nos permita dimensionar o campo produzido por práticas artísticas que desenvolvem produtos e objetos múltiplos, podemos aferir o trabalho *Merda de Artista*, realizado em 1961 pelo italiano Piero Manzoni.

Lembremos que em 1961, Manzoni produziu noventa múltiplos que consistiam em latas numeradas e assinadas pelo artista, contendo trinta gramas de suas fezes. As latas foram comercializadas, espalhando-se por museus e galerias, seguindo a equivalência de suas gramas em ouro.

Em junho de 2007, o jornal italiano *Corriere della Sera*, publicou uma reportagem intitulada *Solo gesso, nella scatoletta di Manzoni*<sup>12</sup>, onde o artista Agostino Bonalumi afirmou que as latas de Manzoni conteriam apenas gesso. Tal reportagem acende um à

<sup>12</sup> Versão digital do arquivo do jornal *Corriere della Sera* – p.30, 11 de junho de 2007.  
Disponível em: <<http://corriere.it>>. Acessado em: 16 de julho de 2007.

grande número de cogitações acerca do conteúdo das latas de Manzoni à mitologia pessoal que circunda a figura deste artista italiano.



**15. Piero Manzoni**  
*Merda de Artista n.066*  
1961  
Material: metal e papel...  
4,8 x 6,5 cm

Não se trata aqui propriamente de questionar o conteúdo interno das *scatolettas* de Piero Manzoni, mas de observar como o título de tal trabalho, somado às suas conformidades físicas, pôde gerar discussões que foram além daquilo que as suas latas continham. Retomando o pensamento de Deleuze & Guattari, talvez as latas de Manzoni possuam um conteúdo *grande demais* para a sua forma.

Utilizando seus próprios excrementos, ou gesso [como Bonalumi declarou], Manzoni abre um campo de discussões que vão além da (in)visibilidade de conteúdo de suas obras. Apesar de defender que a arte deveria se fundir na vida social e que “cada um de nós deveria simplesmente viver”<sup>13</sup>, Manzoni traz a tona, de maneira irônica, a *persona* do artista, através de trabalhos que referenciam certas instâncias do sistema da arte. Assim, Manzoni desenvolve uma poética cujas bases estão alicerçadas no próprio meio em que as insere, operando entre a moldura social e os lugares da arte.

Segundo o sociólogo francês Michel Maffesoli, de acordo com uma *temática do espaço*: “há uma linha vermelha que delimita o ‘espírito do lugar’ (*genius loci*)...” (Maffesoli, 2004, p.52). Através de tal afirmação, Maffesoli tange questões acerca das molduras sociais que podem deflagrar os limites dos lugares, através de uma saturação de tempo, espaço e localidade, abordando o cotidiano contemporâneo.

---

<sup>13</sup> Manzoni In: Walther (org.), 2005. p. 509.

E quando essa linha não é visível, podemos nos perguntar sobre os seus campos de força? Ou melhor, já que essa linha nem sempre tem suas fronteiras marcadas por cores, onde estão os limites entre diferentes espaços?

Relacionando o pensamento de Maffesoli ao campo artístico, podemos olhar a produção de Manzoni como um conjunto de práticas artísticas que escapam, ou tentam escapar, das linhas que delimitam o *'espírito do lugar'*. Entretanto, podemos analisar nessa mesma produção um repertório de práticas que se validam, justamente, pelo espírito do lugar – o campo da arte – onde se inscrevem e pela noção mitificante de artista, através de gestos simbólicos como assinaturas ou produção de certificados.



16. Piero Manzoni  
*Opera vivente*  
1961

Operando com a mesma lógica do trabalho *Merda de Artista*, Manzoni assina corpos femininos atestando-os como obras vivas. O emprego da arte como material foi recorrente na produção de Manzoni, o qual afirmava que: “Qualquer disciplina tem em si os próprios elementos de solução” (Manzoni, 2006, p.52).

Esta última análise pode ser feita a partir dos trabalhos de Manzoni que fazem, através de seus títulos e enunciados, referências à arte, como - *Fôlego de artista* (1960), *Bases mágicas* (1961), *Esculturas vivas* (1961) e *Merda de Artista* (1961).

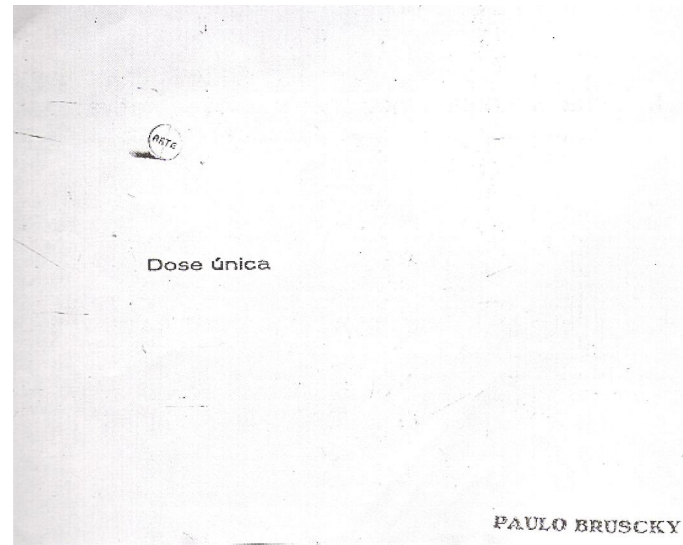
Ao aproximar Manzoni do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, em especial da obra *Merda de Artista*, observamos que ambas não terminam nas relações de seus títulos, pois os mesmos abrem questões que restam em suspenso pela ambigüidade que instauram no campo da arte. Conforme consta na bula do medicamento por mim criado a “Síndrome de Manzoni” é a principal doença-alvo do remédio fictício *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*.

Através da apresentação desta síndrome, que se veste de uma linguagem de difusão “pseudocientífica” para confundir e produzir um efeito sobre o consumidor, abre-se um campo de investigação no qual o trabalho pode ser abordado. Nesse sentido, *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* pode se articular como proposição artística que desenvolve comentários irônicos sobre certos sintomas detectados na arte, ficcionais ou não.



## 2.2 As figuras da arte e do artista como princípio da arte

No Brasil, nas décadas de 70 e 80, podemos estudar e verificar a presença de uma produção bastante profícua com ênfase na investigação do *modus operandi* da arte, na produção em especial do artista pernambucano Paulo Bruscky. Como Cristina Freire observa, Bruscky foi “personagem de si mesmo” (Freire, 2006, p.22), desenvolvendo uma série de proposições artísticas, pertinentes de serem trazidas para a discussão proposta pelo trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*.

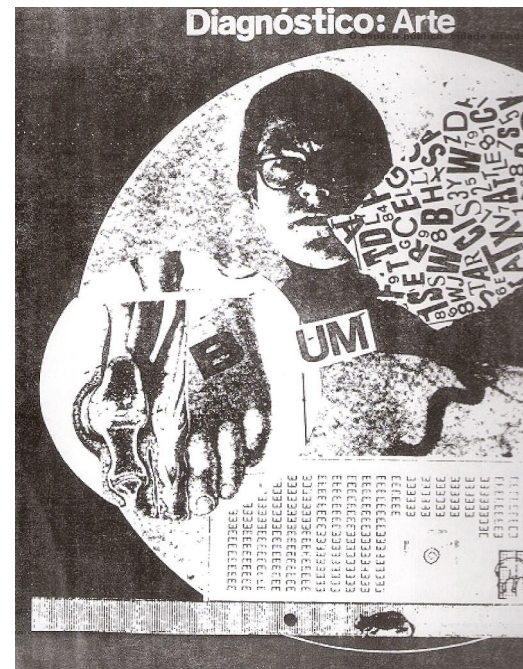


17. Paulo Bruscky  
Arte: Dose Única  
1977  
Acervo MAC/USP

O artista também relaciona questões higiênicas e patológicas, próprias de um contexto hospitalar, com certas instâncias da arte. Paulo Bruscky comenta a arte e seu sistema, conforme nos descreve Cristina Freire: “Com seu humor, combate a atitude pretensiosa da altacultura em sua ênfase absoluta no profissionalismo do artista, na noção romântica de artista como gênio, distinto representante da elite” (Freire, 2006, p.43).

Ocupando, profissionalmente, um cargo de funcionário público do Hospital Agamenom Magalhães, em Recife, Paulo Bruscky enquadrrou a *arte de seu tempo* como

comprimido de *dose única*, além de intitulá-la como *diagnóstico*, por meio de frases inscritas em gravuras e cartões postais.

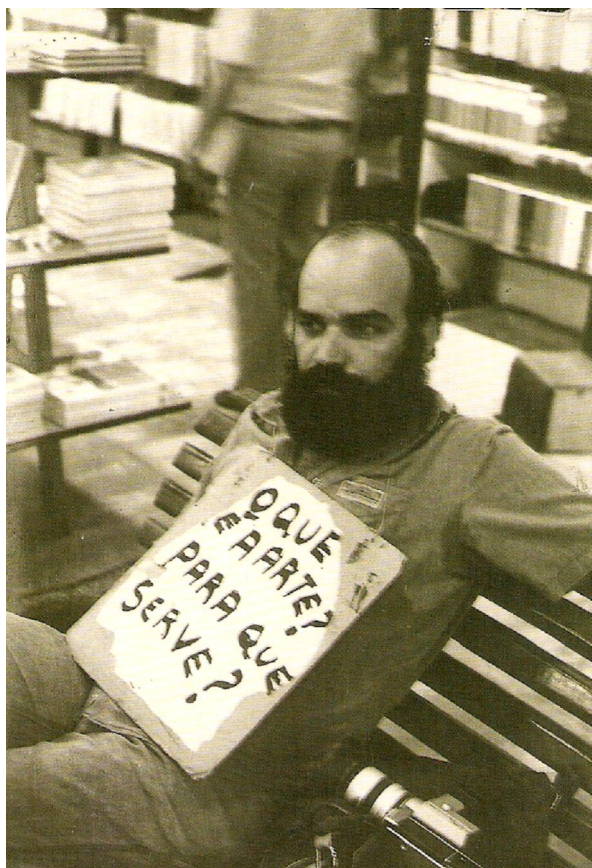


**18. Paulo Bruscky**  
*Diagnóstico: Arte*  
 1977  
 Acervo MAC/USP

Nesse contexto, ao mesmo tempo em que a arte poderia ser equiparada a um remédio, ou ainda a uma vacina contra o tédio, a mesma poderia ser um diagnóstico, tendo como exemplo imediato o seu uso em medicina – propondo um conjunto de características ambivalentes: de uma doença e ou de um quadro clínico.

Caso a arte fosse um comprimido de dose única, poderíamos nos perguntar sobre os efeitos de tal comprimido. Paralelo a isso, se eventualmente a arte fosse um diagnóstico médico, poderíamos nos indagar acerca de seu prognóstico. O que viria depois do *diagnóstico – arte*? Seria a arte o diagnóstico de um quadro clínico estável? Deveríamos tratá-la? Caso a resposta fosse afirmativa, quais seriam os medicamentos usados em seu tratamento? Poderíamos usar a arte para curar a arte?

Ao desenvolvermos tais inquietações, podemos nos perguntar acerca dos papéis e funções da arte. A performance *O que é arte, para que serve?*, realizada por Paulo Bruscky em 1978, opera neste mesmo campo. Sobre esta performance, Cristina Freire relata: “Na vitrina da livraria Moderna, no centro de Recife, coloca-se como sujeito e objeto do questionamento que formula. Sua presença irônica sugere a seguinte constatação: a dúvida é o *locus* privilegiado da arte contemporânea” (Freire, 2006, p.42).



**19. Paulo Bruscky**

*Confirmado: é arte*  
1977

Carimbo e decalque sobre cartão postal

**20. Paulo Bruscky**

*O que é arte? Para que serve?*  
1978

Ação realizada em no perímetro urbano de Recife

O mote investigativo destes trabalhos parece ser o mesmo empregado no cartão postal *Confirmado: é arte*, construído em 1977. Neste trabalho, entretanto, Paulo Bruscky, não pergunta, mas afirma, fazendo-se valer da mesma premissa – o comentário e a invenção de assertivas acerca da arte. O objeto, que antes se portava como ponto passivo de dúvida, agora é impregnado de convicções e certezas.

Assim, a discussão levantada por Paulo Bruscky nos remete aos gestos duchampianos, além de aludir ao pensamento dadaísta. Conforme Jean Arp, artista pioneiro do movimento antiarte *Dadá*: “os dadaístas desprezavam aquilo que comumente se considera arte, mas punham o universo inteiro no majestoso trono da arte. Nós declaramos que tudo que vem a ser ou que é feito pelo homem é arte”<sup>14</sup>.

Enquanto que os dadaístas utilizaram a arte para ‘negar’ a arte, Bruscky se validou das premissas do campo artístico para legitimar, muito mais, uma lógica de pensamento, do que um fazer manual. Em um trecho retirado do livro *Paulo Bruscky: Arte, arquivo e utopia*, o artista relata a experiência de confronto com um agente federal, na época da ditadura, o qual indagou: “‘Então se eu arrancar um pedaço desse piso e colar na parede, isso é arte?’”. Na época, o piso era vulcapiso. Eu respondi: ‘Se você colocar não. Se eu colocar é que é arte. ‘Passei perto de apanhar (...)’ (Bruscky, 2006, p.35).

---

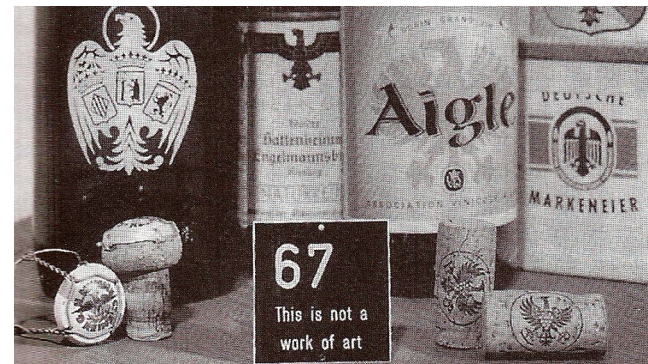
<sup>14</sup> Arp In Tomkins, 2004, p.214.

A intencionalidade parece ser então um ponto crucial deste modo de pensamento, onde a voz do artista, mediada por discursos fundados pela própria arte e seu sistema, pode (re)afirmar, negar ou colocar em dúvida certas premissas do sistema artístico. Tais questões já foram levantadas pelo ensaio *Arte segundo a Filosofia* de Kosuth, publicado em 1969, onde o autor afirmava que a apresentação da intenção do artista determinaria a obra como uma definição de arte. Em contraponto, podemos trazer a este texto as etiquetas “Isto não é uma obra de arte” de Marcel Broodthaers.



**21/ 22. Marcel Broodthaers**

Detalhe das placas usadas na instalação do *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* (impressão serigráfica sobre placa de acrílico) 1972



Grafadas em alemão, inglês e francês, tais etiquetas foram coladas ao lado de artefatos [de coleções] provindos de várias partes do mundo, sendo expostos em *Kunsthalle* de Düsseldorf, em 1972, configurando o *Museu das Águias*. Conforme Archer: “A intenção disto era desafiar a imaginação – podiam aquelas coisas, tendo sido designadas como arte pelo sistema, ser ‘pensadas’ de volta ao fluxo da realidade de onde tinham sido acolhidas?” (Archer, 2000, p.90).

Deste modo, podemos evocar a afirmação de Hélio Oiticica: “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana (...)” (Oiticica, 1986, p.79), ou a afirmação de Beuys de que “todo mundo é artista”, em que a intenção de conectar a arte e a vida, está impregnada de valores utópicos, sociais e, até mesmo, políticos. De certa forma, estes artistas discutem os espaços a partir de noções do sistema das artes – o museu.

Indo ao encontro do enunciado contido na frase de Oiticica, lembremos que André Malraux havia dito, em 1945, que: “numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de tantas obras-primas, e a ausência de tantas outras obras-primas convoca, em *imaginação* todas as obras-primas” (Malraux, 2000, p.13).

Talvez um *museu imaginário* pudesse dar conta de toda a arte, conforme vislumbrou André Malraux. Seja através de um museu sem-fim, sem-paredes, que por extensão e adição dos museus existentes acarretaria nos processos de multiplicação dos espaços da arte. Conforme Malraux, as reproduções fotográficas e os livros de arte poderiam formar uma enciclopédia que, talvez, implicasse em um novo modo de percepção.

O desejo de Bruscky de ampliar as fronteiras entre arte e vida, ao ponto de fazê-las sumir, ou de torná-las invisíveis, também estava presente na poética de Beuys, citado anteriormente. O artista e professor Joseph Beuys acreditava nestes princípios, chegando ao ponto de ter sido expulso da *Academia de Düsseldorf*, devido em parte a “(...) insistência, alinhada com suas crenças, de que as aulas fossem abertas a um número irrestrito de pessoas” (Archer, 2000, p.22).

As conexões entre Beuys e Bruscky vão além de um pensamento que gira em torno de questões locais sobre arte e vida. Os dois artistas cultivaram diferentes relações com o grupo *Fluxus*.

Lembremos que, encabeçado pelo artista George Maciunas, o *Fluxus* agrupou profissionais de diferentes áreas, da literatura a música, realizando apresentações de concertos musicais e ações visuais, improvisações, vocalizações, instruções, partituras, manufatura de instrumentos estranhos, caixas e



maletas com tiragem de edições, arte postal, entre outros. Através da incursão de Paulo Bruscky na arte postal, um potente circuito paralelo para viver a experiência artística, o contato entre o artista brasileiro e o grupo *Fluxus* foi intensificado, podendo ser constatado através da incursão de seu nome numa lista de endereços de artistas espalhados por diferentes continentes.

De certo modo, grande parte do que Paulo Bruscky produziu – carimbos, performances, ações, trabalhos com xérox, fotografias, desenhos, colagens, cartazes – desdobrou-se em cartões postais ou livros de artista. Assim, a idéia de edição de seu trabalho, reitera um pensamento dinâmico que não se limita a uma única formatação, além de configurar uma espécie de repertório tautológico de idéias e formas.

Desta forma, ao agrupar artistas com poéticas dispares e pensamentos distintos – como Manzoni, Bruscky, Beuys, Kosuth e Broodthaers – tento desenhar um denominador comum, que possa me auxiliar a exemplificar uma prática de questionamento do campo e do fazer artístico, incorporando esta a uma conformidade de operações sem excluir as características que os afastam. Certas instâncias do sistema artístico podem se articular, ao mesmo tempo, como ponto de convergência e de afastamento de tais poéticas.

O italiano Piero Manzoni e o brasileiro Paulo Bruscky encontram na ironia, ou na irreverência, uma maneira singular de validar ou negar certos princípios da arte, entre elas a noção de valorização, tanto dos trabalhos de arte, como também das instâncias legitimadoras do sistema artístico. Enquanto que as bases mágicas de Manzoni transformam pessoas comuns e o mundo todo em obras de arte, suas latas de dejetos desfazem o mito em torno do artista, como gênio criador.

Paralelamente, as latas, que desmistificam a figura do artista, reforçam um gesto que se retroalimenta das mesmas instâncias que parece negar. O sentido de valorização, aqui empregado, pode ser estendido ao processo quase que alquímico operado por Manzoni, onde o peso de suas fezes equivale ao peso de ouro. Com o passar do tempo, a este processo agrega-se o valor que o mercado de arte conferiu a este trabalho.

Influenciado pelo meio em que trabalhou, Paulo Bruscky desenvolve uma poética contaminada por gestos irônicos, mesclando uma postura política e lúdica conforme a sua posição periférica frente aquilo que o sistema da arte legitima, ou oficializa, seja através do mercado ou da crítica.

Não obstante, ao dizer que “uma lebre sabe melhor que os seres humanos quais as direções que são importantes”, Joseph Beuys constrói uma caricatura irônica em torno do que seria uma reflexão sobre arte. De outra forma, Joseph Kosuth reitera que o pensamento filosófico sobre arte faz referência a si mesmo. Assim, a arte parece residir em um campo hermeticamente fechado, onde a linguagem representa o pensamento, estabelecendo estreitas relações entre *realidade, idéia e representação*. Enquanto que para Joseph Beuys uma lebre saberia ‘quais as direções que são importantes’, para Joseph Kosuth a mesma não seria capaz de realizar tal proeza.

Diante de tais circunstâncias, trago a esta reflexão sobre os gestos artísticos e suas reverberações críticas, o poeta e artista Marcel Broodthaers que desenvolve uma poética singular, onde aquilo que, em um primeiro momento, poderia ser encarado como crítica irônica as instituições de arte, torna-se um projeto de vida. Ao transformar o seu apartamento em um museu, tendo a ficção como mote de ação, Broodthaers expressa uma tentativa de combate às convenções culturais e sociais de sua época.

Entre tantas declarações contraditórias de Broodthaers, podemos encontrar no texto do convite de sua primeira exposição a seguinte explicação: “Também eu me perguntei se não seria capaz de vender

alguma coisa e ser bem sucedido na vida. Não tinha feito nada de útil há um bom tempo. Estou com quarenta anos... Ocorreu-me por fim a idéia de criar algo fictício, e comecei a trabalhar”<sup>15</sup>.

Por meio desta declaração podemos verificar o interesse de Broodthaers pela ficcionalização, além de observar que entre seus pretensos planos estava o intento de ganhar dinheiro com a arte, o que de fato parece não ter ocorrido. Em 2006, no 1º Seminário *Marcel, 30*, que deu início à 27ª *Bienal de São Paulo*, Marie-Puck Broodthaers, filha de Marcel Broodthaers, relatou suas lembranças<sup>16</sup>, entre as quais a estava a dificuldade financeira vivida pela família na década de 60.

Nesta mesma ocasião, Marie-Puck Broodthaers ressaltou a importância que Marcel Broodthaers teve como artista-referência para a arte contemporânea, mencionando a importância que “a música, a literatura, a poesia, o cinema e a pintura tiveram como bases de seu alfabeto”.

---

<sup>15</sup> Broodthaers In Crimp, 2005. P.177

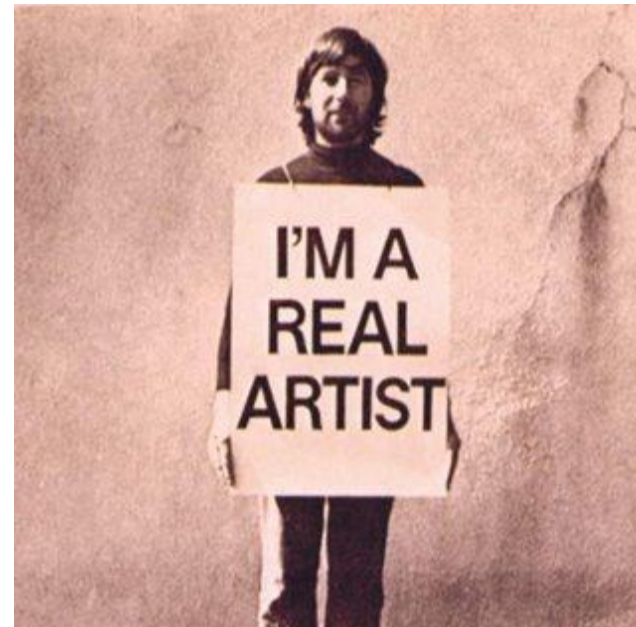
<sup>16</sup> Primeiro Seminário: *Marcel, 30* – Conferência Nº. 2/ vídeo-módulos 1 e 2/ Nº. 2: Fala de Marie-Puck Broodthaers – acessado em 30/01/2008.

<[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event\\_pres/simp\\_sem/semin-bienal/bienal-marcel/marcel30-doc/index.html](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-marcel/marcel30-doc/index.html)

Além dos artistas citados, ao longo deste capítulo, podemos mencionar o trabalho *I'm a real artist*, do fotógrafo e artista Keith Arnatt, realizado em 1972. Portando uma placa semelhante àquelas usadas por homens-sanduíche, Arnatt configura uma espécie de foto posada, onde reitera a sua condição de artista.

Podemos observar que os trabalhos *I'm a real artist*, de Keith Arnatt, e *O que é arte? Para que serve*, de Paulo Bruscky, convergem em um pensamento que se constrói por meio de formatações congêneres, voltando-se ao questionamento de certos preceitos da arte. Assim, o significado e a

função da arte, a identidade e o papel do artista formam uma espécie de repertório para o desenvolvimento de trabalhos que abordam questões, a primeira vista, internas ao seu próprio meio.



**23. Keith Arnatt**  
 Detalhe do trabalho *Peça Calça-Palavra*  
 Fotografia e texto  
 1972

Todavia, podemos afirmar que Paulo Bruscky através da performance *O que é arte? Para que serve?* tenta ampliar o campo de alcance da arte, estendendo certas discussões internas para o tecido social, infiltrando-se no cotidiano da cidade, propondo uma arte diretamente ligada à vida.

É notável que a grande maioria dos trabalhos dos artistas citados seja datada das décadas de 60 e 70, onde havia uma intenção de sublinhar certos aspectos que a arte contemporânea começava a desenhar. Entretanto, a produção deste pensamento, de certa forma, ainda ecoa e reverbera em proposições mais recentes, como é o caso do

projeto *Entre Gritando*, e *Aluga-se*, do artista brasileiro Luciano Mariussi.



**24. Luciano Mariussi**  
*Entre Gritando*  
2005

Em *Entre Gritando*, o artista Luciano Mariussi produz uma série de adesivos vinílicos que são afixados no exterior de vitrines, janelas ou paredes de livrarias e instituições de arte, convocando o público a manifestar diferentes opiniões, como em: “Entre gritando – Eu sei o que é arte contemporânea – e ganhe Um Real de desconto na entrada do MAM”. Tal trabalho foi exposto, no Panorama do MAM de São Paulo, em 2005, suscitando de Juliana Monachesi a seguinte observação: “O trabalho era paralisante, apesar de se anunciar como uma proposta de ação. Uma convocação a agir fadada ao fracasso”<sup>17</sup>.

A cilada criada por Mariussi consistia em incitar o público a gritar uma frase oca de sentidos e, ao mesmo tempo, impregnada por dúvidas. Podemos cogitar que Mariussi emprega certo grau de sarcasmo na construção desta proposição, ao oferecer R\$ 1 como prêmio de resposta a uma ordem tendenciosa. Quem sabe o que é arte contemporânea? Ou melhor, quem acha que sabe o que é arte contemporânea?

---

<sup>17</sup> <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier030/ensaio.asp>

### **2.3. A bula como instrução: sobreposição de espaços discursivos pré-existent**

*E a instabilidade dos termos médicos é exacerbada pela multiplicidade dos jargões da doença em circulação. Poderíamos iniciar notando a divisão grosseira entre termos leigos e o jargão profissional (o “ataque cardíaco” do paciente é o “infarto do miocárdio” do médico).*

Roy Porter

Ao comprar um remédio, a primeira coisa que faço é abrir a embalagem e ler a sua bula. Vou direto as contra-indicações e aos seus efeitos colaterais. Geralmente, assustado com a possibilidade de ficar mais doente do que estou no momento em que leio a bula, penso em desistir de tomar a droga. Em outras situações, dependendo do grau de gravidade dos efeitos colaterais descritos nas bulas que leio, imediatamente começo a desenvolver tais sintomas por indução.



Ou seja, se tenho uma forte cefaléia e a bula do remédio que seria ingerido informa que um dos efeitos colaterais pode ser manifestado através de uma dormência nos membros inferiores, sinto nitidamente um formigamento em meus pés e uma má circulação em minhas pernas. Como resultado disto, muitas vezes, a dor de cabeça que me afligia passa imediatamente, sem a necessidade de ingestão do medicamento. Em contrapartida, prontamente passo a procurar um novo remédio que seja para má circulação.

Dados devidos exageros e embustes literários, aos quais me permito no momento em que relato uma aparente patologia hipocondríaca, gostaria de direcionar o foco de análise para as bulas prescritivas que acompanham o trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*.

Acompanhando as embalagens do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, podemos encontrar em suas bulas – informações aos “usuários”, tais como: composição, posologia, superdosagem, descrição da síndrome, sintomas, entre outras. No entanto, as informações inscritas na bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* não parecem tão precisas, nem tampouco coerentes, apesar de seguirem o modelo “convicente” de bulas reais.

**NOTORIUM MAGNIFICUS® 132mg**  
**Droga de Artista**

Embreante local de longa duração  
 Uso Adulto  
 Uso Oral



**INDICAÇÕES**

Notorium Magnificus 132 mg – Droga de Artista está indicado para o alívio dos sintomas associados à Síndrome de Manzoni, tais como: profunda exacerbação do ego em consonância com distúrbios comportamentais, sendo originada em ambientes artísticos e acompanhada por exaltações desmesuradas da individualidade, progressiva

**INTERAÇÕES MEDICAMENTOSAS**  
 Notorium Magnificus 132 mg pode ser associado, sem nenhum risco a saúde com outros medicamentos produzidos por este laboratório, tais como: Vastum Patrimoniun 132 mg (Mai de Guggenheim) ou Mesosun Cannis 132 mg (Fobia Pictórica Greenbergiana)

**ATENÇÃO: TODO MEDICAMENTO DEVE SER MANTIDO FORA DO ALCANÇE DAS CRIANÇAS!**

**Composição**  
 Embalagem e bula: cada embalagem possui uma bula prescritiva que discursa sobre arte.

Hidróxido de Ar III .....132mg

**Fórmula**  
 Para reunir em uma fórmula a passagem de uma realidade a outra, poderíamos propor duas definições: estética é um termo que convém ao domínio de atividade onde são julgadas as obras, os artistas e os comentários que suscitam. A estética insiste em valores ditos "reais", substanciais ou ainda essenciais da arte. Por outro lado, artística delimita o campo das atividades. O termo insiste na denominação: será considerada artística qualquer obra que seja exibida no campo definido como domínio da arte.

AC = CA AC = HO<sub>3</sub>

Arte contemporânea = Coeficiente Artística

Arte Contemporânea = Hidróxido de Ar III

**INFORMAÇÕES AO USUÁRIO**

O artista que entra ou 'é posto' na rede é obrigado a aceitar suas regras se quiser permanecer nela. Ou seja, renovar-se e individualizar-se permanentemente, sob pena de desaparecer dentro do movimento perpétuo de nomeação que mantém a rede em ondas. Com efeito, para que sua obra salte a rede e seja mostrada em toda parte ao mesmo tempo, é preciso que seja reconhecida por um signo de identidade. Estratagemas de toda sorte entram em ação, sendo que os mais conhecidos e utilizados são as meias-voltas, os empréstimos e as citações, a busca de furo de reportagem, de 'jogadas', a busca de espaços artísticos diferentes, as modificações de papéis. De artista ele pode passar a curador de 'exposição', ou seja, produtor dessa vez, agente de sua própria publicidade, assegurando assim, um bloquiteo completo.

**REAÇÕES ADVERSAS**

Os pacientes devem ser alertados quanto ao risco do fazer-manual ou sobre o perigo de operar máquinas uma vez que pode ocorrer sonolência, devido a presença do discurso. Mas se desejamos permanecer na análise do mercado contemporâneo, devemos levar em conta justamente a lei da comunicação, que exclui qualquer intenção da parte dos atores, e privilegiar o continente, ou seja, seus papéis e seus lugares em vez de seus conteúdos intencionais. Hidróxido de Ar III se espalha rapidamente pelos tecidos e fluidos da rede, permitindo, de um lado, o recambiamento entre partes e totalidade. Enquanto a nomeação é um remédio para a realidade de uma abstração, o nominalismo afirma que não há nada além do nome.

**A DROGA DEVE SER DESCONTINUADA QUANDO TAIS AÇÕES OCORREREM!**

**MEDIDAS DE PRECAUÇÃO**

Deve-se evitar a administração de doses elevadas, além dos níveis de competição, pois poderão induzir efeito repressor respiratório. Seu emprego deve se dar em instituições especializadas e por profissionais capacitados, notadamente os agentes do campo artístico.

**A ELQUÊNCIA PODE PROVOCAR PERDA DE POTÁSSIO!**

**ADVERTÊNCIAS**  
 A administração continuada da droga pode causar no sistema nervoso central: hiperatividade reversível, agitação, ansiedade, insônia, modificações no comportamento e/ou vertigem (raramente relatada).

Os eventos hepáticos são geralmente reversíveis, mas a significância destes achados é desconhecida.

Obras e discursos, ambos os sais possuem propriedades farmacocinéticas muito equivalentes.

Os conceitos que acabam de ser brevemente apresentados são novos instrumentos de apreensão das realidades que nos cercam.

## 25. Michel Zózimo

Detalhe (frente) da bula prescritiva do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* 2008

Ao apreendermos em mãos uma bula prescritiva, de qualquer medicamento, podemos verificar a marca de um discurso médico que utiliza uma linguagem técnica que deveria ser compreendida por seus usuários. Entretanto, a mesma linguagem que é empregada neste tipo de material para esclarecer possíveis dúvidas pode agir de maneira contrária.

Conforme Roy Porter: “A terminologia médica fornece um bom exemplo das múltiplas funções que a linguagem tem de desempenhar. É um jargão técnico, exclusivo, e ainda assim deve servir para a comunicação (ou, às vezes, à ‘descomunicação’) (...)” (Porter, 1993, p.367).

Nessa lógica, podemos observar que a ‘descomunicação’ de uma bula prescritiva – para usar o termo de Roy Porter – encontra-se, em um primeiro contato, no tamanho reduzido da letra que é usada neste tipo de material. Após este contato, a ‘descomunicação’ da bula é reforçada pela linguagem científica que, para um leigo, parece não fazer sentido algum.

Exemplificando, trazemos um trecho retirado do *Dicionário de Especialidades Farmacêuticas 98/99*: “A hidroclorotiazida altera a reabsorção de eletrólitos ao nível dos túbulos contornados distais, aumentando a excreção secundária de sódios e cloretos em quantidades equivalentes”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Dicionário de Especialidades Farmacêuticas, 2000, p.317.

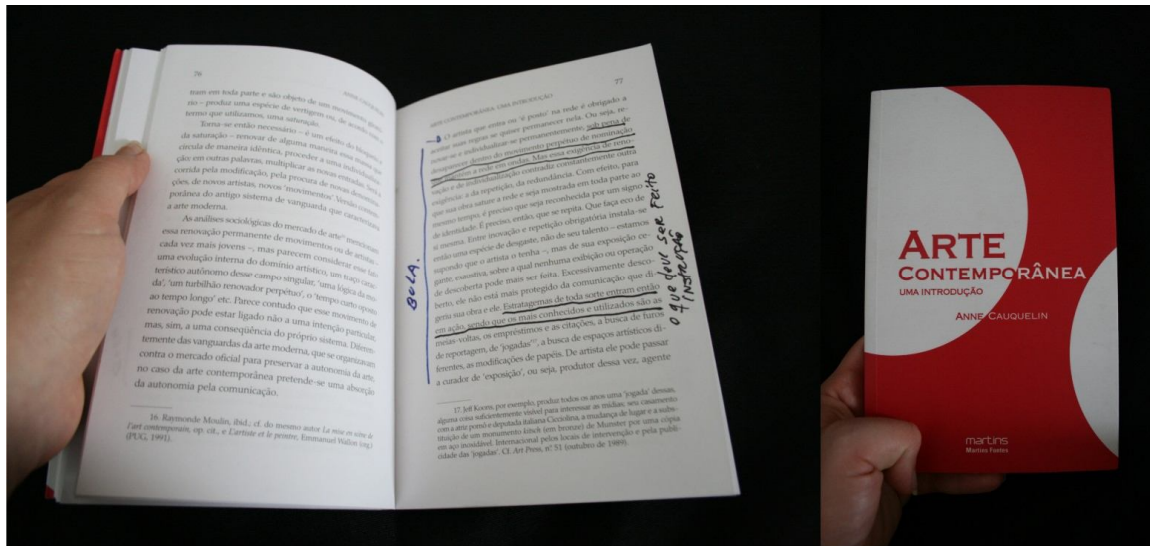
O trecho transcrito acima foi escolhido ao acaso. O livro mencionado foi aberto em uma página qualquer e entre tantas frases indecifráveis, tal fragmento nos pareceu interessante, exatamente pelo fato de ‘dizer nada’. Evidentemente, este trecho contém informações importantes sobre o funcionamento do composto químico e das indicações do medicamento que o circunscreve e por tanto ‘diz alguma coisa’. Todavia, não podemos deixar de observar que somente alguém da área da saúde seria capaz de compreendê-lo.

Além da letra reduzida e da linguagem científica empregada, o excesso de informações articula-se como um dos fatores que dificultam a leitura de bulas prescritivas. E, talvez, seja por isso que a letra empregada, na fatura de bulas, seja tão pequena – seguindo a lógica de ‘muita informação para pouco espaço’.

A listagem destes três fatores [letra reduzida, linguagem científica e quantidade excessiva de informação], apesar de explicitar as dificuldades que encontramos diante de uma bula prescritiva, não deve ser encarada como um entrave absoluto que nos impeça de desenvolvermos a sua leitura. Pois, segundo uma das primeiras informações que constam em todas as bulas – as mesmas devem ser lidas

atentamente antes de tomarmos o medicamento. E, por mais complicada que a linguagem possa nos parecer, o fato de lermos a bula antes de ingerirmos o medicamento nos conforta.

Retornando ao trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de artista*, a sua bula, a qual pode ser apreendida como um suporte de um texto técnico médico, também deixa patente certas deficiências de enunciado que deflagram sua intencionalidade perturbadora. Entre algumas informações médicas padrões, foram inseridos trechos do livro *Arte Contemporânea*, da autora Anne Cauquelin.



25. Imagens do livro *Arte Contemporânea* – Anne Cauquelin, 2005.

A leitura do livro *Arte Contemporânea*, da autora francesa Anne Cauquelin, publicado no Brasil em 2005, bibliografia estudada durante esta pesquisa, foi fundamental na construção das bulas do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*. Dessa maneira, busquei inserir trechos retirados de tal livro, mesclando-os com a linguagem particular deste tipo de material. Tais extratos foram escolhidos, levando em consideração certos termos que aludem ao material anteriormente citado, como *fórmula*, efeito colateral, sintoma, indicações, contra-indicações, entre outros. Meu trabalho prático se dá nesta leitura e na extração de termos a serem transpostos em outros contextos, representados aqui por uma bula prescritiva.

Dessa forma, tais termos podem agir e produzir efeitos segundo o modo como são inferidos por meio da inserção destes dois discursos específicos – farmacêuticos e artísticos. Exemplificando, as referências retiradas de tal livro, trazemos aqui um trecho que nos pareceu pertinente de ser empregado na fatura da bula: “Uma das características da rede é o fato de sua extrema extensibilidade produzir um efeito de bloqueio em vista das conexões sempre reativadas; em outras palavras, não somente não se pode sair da rede uma vez que se está conectado (...)” (Cauquelin, 2005, p.60).

Se contraposto ao tempo verbal médico, este trecho pode gerar uma nova forma textual prescritiva, representando a descrição, por exemplo, de uma ‘advertência’ farmacêutica, como consta na bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*: “Precaução: A sua extrema extensibilidade pode gerar um efeito de bloqueio, visto que as suas conexões podem ser sempre reativadas”<sup>19</sup>.

Assim, ao retirarmos os fragmentos de textos de tal livro, deslocando-os para a bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, observamos que os mesmos perderam o seu contexto original. Enquanto que no livro os fragmentos possuem coerência e seguem uma lógica de pensamento voltada ao esclarecimento de questões do sistema da arte contemporânea, na referida bula os mesmos operam como inserções que produzem ‘desinformações’ médicas padrões.

Vale lembrar, que os trechos deste livro foram escolhidos levando em conta suas proximidades com o tipo de informação que consta em bulas prescritivas. Além disso, procurou-se não retirar destes fragmentos as suas cargas de significado em relação aos seus assuntos principais – o sistema da arte atual, o regime da comunicação, suas figuras e modos de arte contemporânea, pois o foco principal do trabalho prático encontra-se neste contexto.

---

<sup>19</sup> Trecho inscrito na bula do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* e redigido a partir de um fragmento de texto retirado do livro *Arte Contemporânea*. (Cauquelin, 2005, p.60)

Ao desenvolvermos a bula de tal trabalho, a conformidade de seu texto passou por três fases e sofreu alterações. Na sua primeira versão a bula não continha trechos do livro *Arte Contemporânea*, nem fazia referência ao mesmo. Em princípio, a bula inicial do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* apresentava uma linguagem irônica que funcionava como uma espécie de base para discutir aspectos ficcionais do trabalho – apresentação da “Síndrome de Manzoni”, histórico do laboratório *ARTFARMA*, entre outros. Hoje, penso que tal conformação funcionava como uma espécie de prelúdio do trabalho, pois a mesma possuía um forte caráter explicativo de questões inerentes a sua construção.

A segunda bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* originou-se do processo de levantamento bibliográfico que foi feito para essa pesquisa. Nos entremeios do trabalho prático e da pesquisa teórica, pareceu-nos interessante à idéia de empregar o mesmo tipo de discurso que usaríamos para construir o nosso arcabouço teórico na conformação do trabalho prático. Dessa forma, nos perguntamos: O que um livro sobre arte contemporânea e uma bula possuem em comum?

Assim, do livro *Arte Contemporânea* foi apreendido um texto, compreendido nesta pesquisa como material do trabalho prático, além de ser, no contexto da mesma, uma das fontes de referência. A



partir destas circunstâncias, outras inquietações surgiram: O que podemos encontrar em um texto de arte que o aproxime de uma bula farmacêutica?

Incorporando esta inquietação na prática artística, observamos que as mesmas questões que dificultam a leitura de uma bula médica também estão em jogo nos modos de apreensão e compreensão dos conteúdos de um livro. O tamanho reduzido das letras, o excesso de informações e a linguagem científica podem funcionar como formas (des)articuladoras de entendimento?

Além do tamanho dos caracteres, da linguagem técnica e da sobrecarga de informação, o livro *Arte Contemporânea* pode ser relacionado a uma bula médica, pelo seu caráter de prescrição ou de instrução. Se observarmos atentamente, poderemos encontrar, em tal livro, um tipo de caráter instrutivo que permeia as suas linhas. Evidentemente, o papel desempenhado por Cauquelin é alicerçado em uma base teórica sólida, mas ficamos na dúvida se a sua leitura se opera de maneira igualmente crítica e se o leitor tem as ferramentas para entrar no texto e usufruir deste discurso que o introduz as questões por ela tratadas.

Dessa perspectiva decorrem as seguintes questões: O livro *Arte Contemporânea* poderia se articular como uma bula prescritiva da arte atual? Qual é a função de um livro deste tipo? Quantas vezes devemos (re)ler um livro, para entendê-lo? Necessitamos compreender o que lemos? Tais questões podem ser aplicadas à leitura de bulas médicas?

Respondendo uma destas questões podemos encontrar em Deleuze e Guattari (2001, p.9) uma postura diferenciada frente à leitura de um livro, segundo os quais afirmam:

Não se deverá perguntar nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante; tampouco deverá tratar-se de compreender nada em um livro. Unicamente vale perguntar como ele funciona; em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades (...).

Segundo esses autores, o livro é uma potente ‘máquina de guerra’, articulando-se como uma caixa de ferramentas, onde a sua escrita deve ser relacionada com outras ‘máquinas’, pois: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (Deleuze e Guattari, 2001, p.9)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Livre tradução de: “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con medir, cartografiar, inclusive las comarcas venideras”. (Deleuze e Guattari, 2001, p.9)

Evidentemente, não podemos aplicar esse pensamento ao tipo de escrita que é empregado em bulas prescritivas de medicamentos que devem ser administrados com fins terapêuticos. Nessa lógica, o texto de uma bula, apesar de possuir uma linguagem técnica, deve ser claro e objetivo, pois a sua função é auxiliar o uso do medicamento que o acompanha e obedece a uma normatização própria.

O tipo de escrita, da qual Deleuze e Guattari fazem referência talvez seja mais adequado para a criação literária descompromissada com as questões técnicas de uma bula. Todavia, o pensamento sobre a escrita, segundo os autores supracitados, foi de extrema relevância para a concepção da bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*.

As relações, que foram estabelecidas nesta pesquisa, entre um texto padrão de uma bula médica e um texto analítico sobre arte podem ser reforçadas pelo pensamento de Jacques Derrida: “Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo” (Derrida, 2005, p.7). Derrida, ao afirmar isto, reitera que um texto deve ser incompleto. As relações feitas por este autor, a partir de um texto específico de Platão chamado *Fedro*, abarcam os seus escritos como ‘texturas’, ‘tessituras’ ou ‘tecidos’. Nessa lógica, para Derrida, o ato de ler um texto, seria o mesmo

que bordar um tecido, utilizando suas próprias linhas: “Seria preciso, pois, num só gesto, mas desdobrado, ler e escrever” (Derrida, 2005, p.7).

Inicialmente, Derrida – ao analisar o texto de Platão – investiga a evocação que o filósofo grego faz à Farmacéia, descrevendo-a da seguinte forma: “Farmacéia (*Pharmákeia*) é também um nome comum que significa a administração do *phármakon*, da droga: do remédio e/ou do veneno” (Derrida, 2005, p.14). De certa forma, Derrida estabelece uma equivalência entre o texto e a droga – duas substâncias que são capazes de produzir efeitos: “Esse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso (...)” (Derrida, 2005, p.14). Este mesmo autor, seguindo sua reflexão sobre a equivalência de um texto a uma droga, ressalta: “A escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno” (Derrida, 2005, p. 46).

Diante disto, nos perguntamos: Que efeitos o texto-come-droga poderia produzir? O tempo de efeito de um texto seria o mesmo de uma droga? De que droga estamos falando, quando nos referimos ao texto? De uma droga medicamentosa? Ou de um veneno?

Aqui, nos referimos a um tipo de texto específico que tem origem no campo da arte, sendo um dos princípios formadores de seu discurso, o qual, eventualmente, pode possuir princípios laudativos ou

benéficos ao seu *statu quo*. Lembremos aqui dos textos escritos nas décadas de 50, pelo crítico de arte norte-americano Clement Greenberg e de sua influência sobre os princípios da estética modernista. O papel representado pela produção textual de Greenberg e o seu caráter controlador de princípios e interesses do expressionismo abstrato norte-americano não serão investigados por esta pesquisa, mas são levantados a título de um exemplo, que poderia gerar outro medicamento e, por conseguinte outra bula.

Nessa lógica, o nome de Greenberg pode representar um tipo de produção textual, definida temporalmente, que cumpriu um papel que talvez, hoje, não caiba mais. Atualmente, o discurso sobre arte parece estar disseminado em diferentes vozes, provendo muito mais a diversidade de ‘comentários’ do que uma unicidade do discurso, como constata Anne Cauquelin: “É, pois, uma fórmula mista, que concede aos produtores de obras a vantajosa posição de portadores de uma nova mensagem e desloca ou inquieta os críticos e historiadores de arte, que não sabem como captá-la nem a quem aplicá-la” (Cauquelin, 2005, p.129).

Retornando ao *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, ao agregar os trechos retirados do livro *Arte Contemporânea* à segunda bula do trabalho prático, as suas referências foram mantidas, indicando no rodapé da mesma as informações bibliográficas deste livro. Vale observar que este processo foi abandonado na fatura da terceira edição de sua bula.

Abarcando ainda a sua formatação intermediária, podemos afirmar que a segunda bula do trabalho representou a tentativa de cruzamento entre uma linguagem técnica farmacológica e uma linguagem específica do campo do artístico. Entretanto, observamos que apenas a transcrição – sem alteração alguma – dos trechos do livro mencionado implicava numa espécie de fragmentação, não só das linguagens como também das formas e tempos verbais que circunscreviam tal material.

Nessa lógica, chegamos à terceira formatação da bula, a qual acompanha atualmente a embalagem do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*. As referências bibliográficas foram retiradas da bula, e os fragmentos do livro que a acompanham foram manipulados, a ponto de alterar o sentido original que sua autora os conferiu. Assim, não podemos mais identificar, precisamente, os trechos do livro que estão na conformação atual da bula.

A série *Inserções em Circuitos Ideológicos* do artista brasileiro Cildo Meireles pode ser relacionada à fatura da bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, em alguns aspectos ligados a prática de inserção e também pela proximidade de caráter conceitual, ancorada na linguagem e por seus jogos semânticos.

Nas décadas de 60 e 70, operando características e procedimentos similares aos utilizados nos *ready-mades*, realizados por Duchamp, Cildo Meireles acrescenta à suas obras um teor social e político. Investigando as potencialidades, funções e conceitos usuais, determinados objetos foram selecionados e interferidos pela prática artística, através de inserções textuais e críticas, retornando os produtos alterados posteriormente aos seus fluxos ou circuitos mercantis, trabalhando justamente no potencial da circulação e da troca.

Segundo as palavras de Cildo Meireles, em um texto publicado no livro *Escritos de Artistas: Anos 60/70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrin, as *Inserções em circuitos ideológicos*: “(...) tinham essa presunção – fazer o caminho inverso ao dos *ready-mades*. Não mais o objeto industrial colocado no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial” (Meireles, 2006, p.24).

No projeto *Coca-Cola*, Cildo Meireles se valida das instruções que são características deste tipo de produto, alterando-as com frases ruidosas, em fontes garrafais – “YANKES, GO HOME!”. No projeto *Cédulas*, Cildo Meireles serigrafava ou carimba uma pergunta impregnada dos fatores políticos de sua época – “QUEM MATOU HERZOG?”. Em ambos os projetos, o artista devolve os objetos que sofreram interferências textuais aos seus circuitos de circulação. Desse modo, Cildo Meireles desenvolve uma prática pautada por uma espécie de contra-informação, cujas bases de desenvolvimento são centradas na linguagem e na circulação desta, por meio de atentados críticos e poéticos, inserindo-os novamente no sistema mercantil.

Assim, o artista Cildo Meireles foi trazido para esta pesquisa pelo uso que o mesmo faz da linguagem em sistemas pré-estabelecidos. Vale observar que o caráter político e social, próprio da época em que a referida série foi posta em prática, não foi abordado no contexto desta investigação, justamente pelo fato do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* não suscitar esta discussão de forma frontal. No conjunto de nossa prática investigativa, nos interessam os jogos criados pelo uso de meios pré-existentes, no caso de Cildo Meireles, as garrafas e as cédulas, as quais se portam como suportes e veículos para inserção de suas frases propositivas.





**26. Cildo Meireles**  
*Inserções em Circuitos Ideológicos – Projeto Coca-cola*  
 1970

Embora Cildo Meireles invista nos artifícios da linguagem para desenvolver seus projetos, Víctor Zamudio-Taylor antenta para uma diferenciação entre uma arte conceitual,

essencialmente, latino-americana para a arte conceitual ‘yanke’, representada aqui por Kosuth: “Convém referir que, embora no conceptualismo anglo-americano a obra incorra num processo de ‘desmaterialização’ e substitua o objeto artístico por uma proposta lingüística, na América Latina ela afirma e reitera o objeto. A idéia ganha forma na materialidade” (Z. - Taylor, 2006, p.92).



**27. Cildo Meireles**  
*Inserções em Circuitos Ideológicos*  
 Projeto – Cédula  
 1970

Apesar do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* não operar com a apropriação de materiais ‘já-prontos’, pode-se inferir por meio de nossa prática a intenção de sobrepor espaços discursivos pré-existentes. No caso específico de sua bula, a sobreposição se dá pelo cruzamento de linguagens próprias dos materiais que propomos trabalhar – instâncias do campo da arte e aspectos farmacológicos.

Neste sentido, a bula do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* se apresenta também como uma prática de inserção, porém abrindo uma outra via que não é tão somente o da citação da arte, nem a da inserção nos circuitos industriais, mas opera difusa entre realidade e ficção. *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* empresta as roupas e as formas de um medicamento, mas se propõe, sobretudo, como um trabalho de leitura, pois apresenta como conteúdo uma bula que o caracteriza como tal. O emprego de estratégias ficcionais no processo de fatura do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* será analisado no capítulo subsequente, intitulado *Ficções: Criações do Imaginário*.

### 3. Ficções: criações do imaginário

*Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espraçar em quinhentas páginas uma idéia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário.*

Jorge Luis Borges

Em um livro intitulado *Entre Vistas*, o psicanalista James Hillman fala à jornalista italiana Laura Pozzo sobre alguns estados de ânimo que podem nos levar a depressão. Entretanto, Hillman propõe que podemos sentir fraquezas, sem sermos fracos. Para isto, bastaria termos a consciência de nossos estados de humor, sem necessariamente nos identificarmos com os mesmos: “O ritmo é mais lento, e há muita tristeza. Você não consegue enxergar um palmo adiante do seu nariz. Mas você pode notar isso tudo, reconhecer e continuar (...)” (Hillman, 1983, p.30).

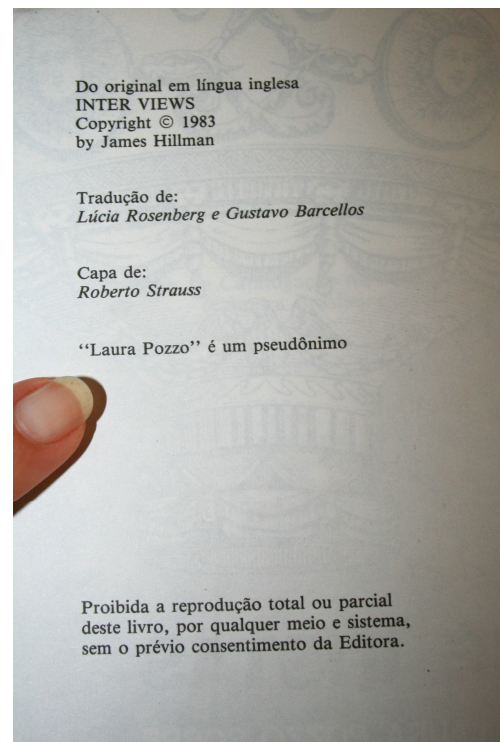
Para Hillman, a falta de consciência destes estados de ânimo e a aceitação passiva dos mesmos seriam “o maior instigador da indústria farmacêutica”. Assim, por mais de cento e noventa páginas, o livro *Entre Vistas* segue abordando diferentes assuntos, mediados por questões sobre o amor, a biografia, alma, sonhos, trabalho, imaginação, estados da cultura, entre outros. Aparentemente, *Entre Vistas* poderia ser considerado mais um livro das estantes de auto-ajuda, apesar dos assuntos tratados não ficarem na superficialidade comum a este tipo de produção literária. O excesso de informação e de termos técnicos, que o livro *Entre Vistas* possui, nos leva a crer que o mesmo é direcionado a profissionais da área psicológica. A sua densidade de conteúdos e de referências bibliográficas reforça esta impressão.

Ao mesmo tempo em que nos estendemos na leitura deste livro, a armadilha criada pelos autores, através de uma sobrecarga de informações, torna-se evidente. Na seqüência dos temas abordados, nos seus intervalos, e na passagem de um assunto ao outro podemos notar um enorme traquejo com o qual os dois profissionais tratam a entrevista.

Entretanto, *Entre Vistas* consegue escapar destas classificações, não sendo, nem um livro de auto-ajuda, nem um livro para profissionais da área médica. A amplitude com que os assuntos são tratados – beirando, em determinados momentos, uma dislexia verborrágica – afasta este livro das classificações mencionadas.

*Entre Vistas* é um livro de ficção. Apesar de apresentar um prefácio assinado por James Hillman e Laura Pozzo, podemos constatar ao final do livro que a jornalista italiana não existe realmente, sendo ela fruto da imaginação deste autor, uma espécie de ego, que serve de ponte para Hillman falar de

de assuntos aos quais tem interesse.



**28. Contracapa do livro *Entre Vistas***  
James Hillman/ Laura Pozzo  
1983

Através desta estratégia ficcional, Hillman consegue antecipar às suas respostas questões que abordam temas que giram em torno das inquietações humanas, como – sonhos, vontades, desejos e esperanças.

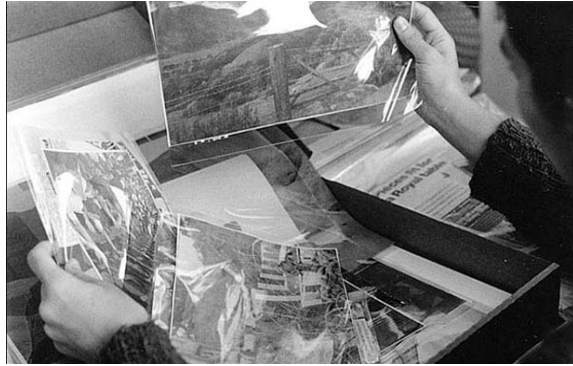
De modo semelhante, a *Revista Global Brasil*, número 3, publicada em 2004, traz uma entrevista inédita de três páginas com os filósofos Félix Guattari e Gilles Deleuze. Demonstrando profunda clareza, nesta entrevista, os filósofos expõem os seus pensamentos sobre a teoria rizomática que criaram. Entre a data de falecimento dos filósofos Deleuze e Guattari e a data de publicação da referida entrevista há intervalos de nove e dez anos, respectivamente, deflagrando que a publicação é uma entrevista fictícia. O autor desta entrevista, Giuseppe Cocco, fez uso da própria teoria dos dois filósofos, onde os quais afirmavam: “(...) a filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos” (Deleuze e Guattari, 2000, p.9).

Assim, a referida entrevista – intitulada *Os direitos humanos não nos farão abençoar o capitalismo: Uma entrevista imaginária com os filósofos Félix Guattari e Gilles Deleuze* – foi livremente adaptada do livro *O que é a filosofia?*, o qual foi escrito por esses dois autores. A seguir transcrevemos um

trecho da entrevista imaginária, onde Deleuze e Guattari respondem à Cocco: “Não precisamos de mais comunicação, ao contrário temos comunicação demais. O que nos falta é criação”. (Cocco, 2004, p.13).

No caso desta pesquisa, a transcrição acima pode ser empregada para ilustrar o processo de criação que a própria entrevista gerou como referência bibliográfica, pois apesar das respostas serem atribuídas a Deleuze e a Guattari, a exigência de seguirmos as suas normas técnicas nos obriga a referendar que sua autoria pertence a Giuseppe Cocco. Entretanto, o fato desta entrevista ser imaginária não a exime da seriedade com que os seus assuntos são tratados, nem tampouco nos faz duvidar das palavras *post-mortem* de Deleuze e Guattari.

Após abordar duas publicações que fazem uso de estratégias ficcionais, evocamos *O Colecionador* figurado aqui pela artista brasileira Mabe Bethônico. Em 1996, Mabe Bethônico deu início a um projeto em parceria com *O Colecionador*, onde “os mesmos” apresentam uma compilação de imagens e textos retirados de jornais, que são agrupados em quatro grandes temas – Destruição, Corrosão, Construção e Flores.



**29. Mabe Bethônico**  
O Colecionador/ em execução desde 1996



**30. Mabe Bethônico**  
O Colecionador/ em execução desde 1996

Subserviente ao *Colecionador*, conforme os relatos<sup>21</sup> da artista, Mabe Bethônico é extremamente obediente às ordens de uma figura imaginária que serve para montar um grande arquivo de textos e imagens. Nesta lógica, trazemos aqui um trecho de uma entrevista<sup>22</sup> publicada em um folheto que acompanhou a mostra *Mabe Bethônico e o Colecionado IV*, em 2002, no Museu de Arte da Pampulha:

<sup>21</sup> Em referência ao texto “Mabe Bethônico e o Colecionador – da hipertextualidade transposicional à heterogeneidade hegeliana” de autoria de Maria Helena Sadi. Disponível em:

<[http://www.ufmg.br/museumuseum/colecionador/colecionador/news\\_21.htm](http://www.ufmg.br/museumuseum/colecionador/colecionador/news_21.htm)>. Acesso em: 10 de março de 2008.

<sup>22</sup> Disponível em: <[http://www.ufmg.br/museumuseum/colecionador/colecionador/news\\_004\\_2.html](http://www.ufmg.br/museumuseum/colecionador/colecionador/news_004_2.html)>. Acesso em: 10 de março de 2008.



**MB:** O senhor se interessa por outras coleções?

**OC:** Coisa assim de museu, não, mas gosto de gente que guarda coisas engraçadas. Tem uma pessoa que vem aqui que guardou todas as notas de todas as compras que ele fez em cinco anos. Depois ele organizou os itens das compras, as quantidades e preços. Ele agora faz uns gráficos de quantidade de cada coisa que ele comeu, numas tabelas. Em cinco anos ele sozinho gastou 79 pacotes de café. Fiquei impressionadíssimo.

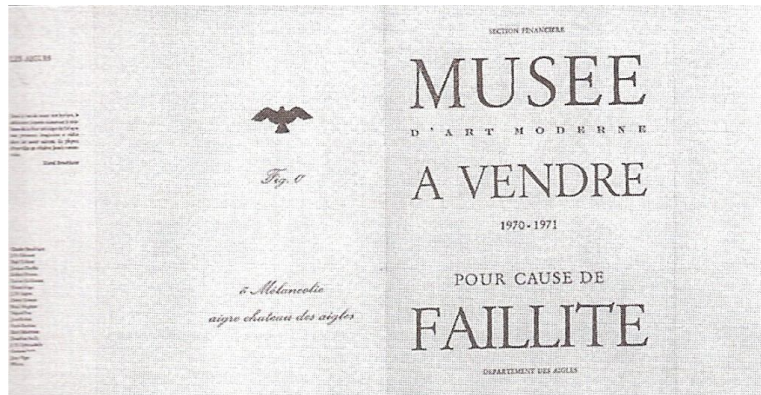
O trabalho de Mabe Bethônico e do *Colecionador* por meio de processos classificatórios, que abrangem rotulações taxonômicas, muito próximas dos procedimentos operados por instituições, é explorado também pela literatura ficcional, através de personagens, romances ou contos insólitos, representados aqui por Borges<sup>23</sup>, Flaubert e Perec. Esta parece ser também uma elucidação plausível para a introdução ao pensamento de Marcel Broodthaers.

---

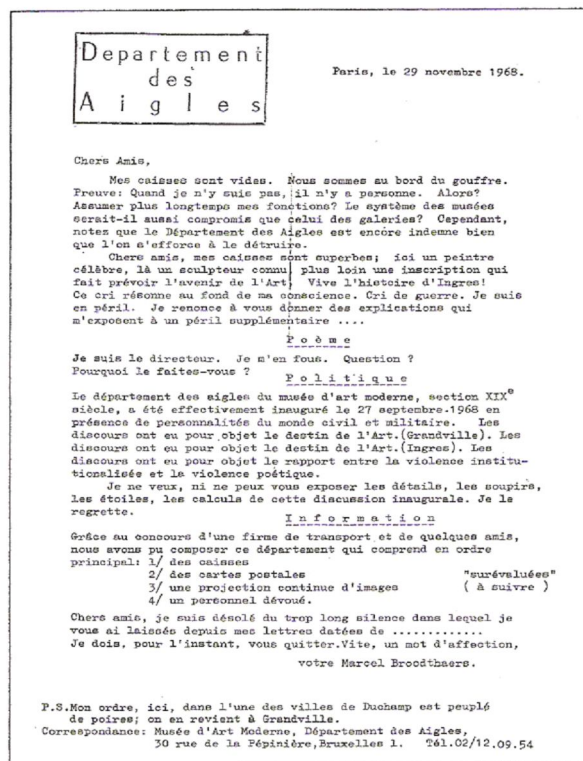
<sup>23</sup> Trago para este rodapé um trecho do conto *Funes, o memorioso*: “Com efeito, Funes não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas mais ainda de cada uma das vezes que tinha percebido ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma das jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças, que logo definiria por cifras. Foi dissuadido por duas considerações: a consciência de que a tarefa era interminável, a consciência de que era inútil”. (Borges, 2007, p.106/107)

O poeta belga Marcel Broodthaers, teve sua origem nas artes literárias, migrando, a partir da década de 60, para as artes visuais. Seu antigo campo de atuação, por meio de ficções literárias, somado a sua experiência no meio jornalístico, podem ser dois fatores que desencadearam seu deslocamento para o campo artístico, utilizando o museu como tema de suas ficções em arte.

Assim como a personagem Irineo Funes, criada por Borges, que tendia ao fracasso pelas habilidosas memórias, Marcel Broodthaers decreta falência de seu museu, justamente quando este passa a tomar corpo, deixando de ser ficção. Em 1972, Marcel Broodthaers decreta falência de uma ficção iniciada em 1968.



**31. Marcel Broodthaers**  
Musé d'Art Moderne, Département des Aigles,  
Section Financière, Kunstmarkt, Colônia, 5 – 10  
de outubro de 1971. Anúncio de venda do  
Museu das Águias.



## 32. Marcel Broodthaers

Antes de decretar a falência do *Museu das Águias*, Marcel Broodthaers adotou o cargo de “Diretor” do museu, ocupando-se deste como um agente irônico de um sistema, que apesar de suas ficcionalizações, repetia, de um modo muito particular, as condições reais do sistema capitalista.

Marcel Broodthaers assinou como “Diretor” em todos os materiais gráficos que circundam sua produção, entre eles – cartas abertas, declarações em jornais, entrevistas, documentos do museu, textos de convites – explicitando sua ficção ou atestando veracidade à mesma.

Em 1972, Marcel Broodthaers recebeu um convite para participar da Documenta 5, decretando nesta mesma ocasião a falência do *Museu das Águias*. É interessante observar que o momento escolhido, por Broodthaers, para colocar fim no *Museu das Águias* foi exatamente a ocasião em que este seria exposto em uma instituição artística de grande reconhecimento, como é o caso de uma Documenta. Tal fato nos leva a crer que o projeto criado por Marcel Broodthaers cumpriria uma função muito mais política no campo ficcional, do que na inserção deste em circuitos expositivos. Desse modo, Jacques Rancière (2005, p.26) escreve:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos de corpos, funções da palavra, repartições do visível e invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.

A origem do museu fictício de Broodthaers, não discutia somente questões sobre procedimentos de organização, classificação, ordenação e apresentação de objetos, mas também propunha de um modo bastante peculiar a reflexão sobre a ficcionalização de uma realidade política. Talvez, Broodthaers não tenha abandonado a criação através da literatura, mesmo quando migrou para o campo da arte, a partir do

final dos anos sessenta. A poética do Broodthaers nunca abandonou a escrita, incorporando-a nas produções de documentos, como é o caso das cartas abertas que produziu durante a existência de seu museu imaginário.

Reunindo este material, podemos observar como a ficção é empregada em produções na área da literatura e no campo das artes visuais, de modo que a mesma não se desvincula da linguagem escrita, seja na construção de livros, revistas, entrevistas ou documentos, como é o caso do artista Marcel Broodthaers. Conforme Jean-Michel Foray (1989, p. 46):

E ainda mais, a obra de arte pode ser - como a literatura - um sistema que duplica (*double*) a linguagem e que se instala, mudo, no real, como um tipo de cavalo de Tróia o qual seria suficiente abrir a barriga para ver que dali escorre: tais soldados, uma multidão de discursos.

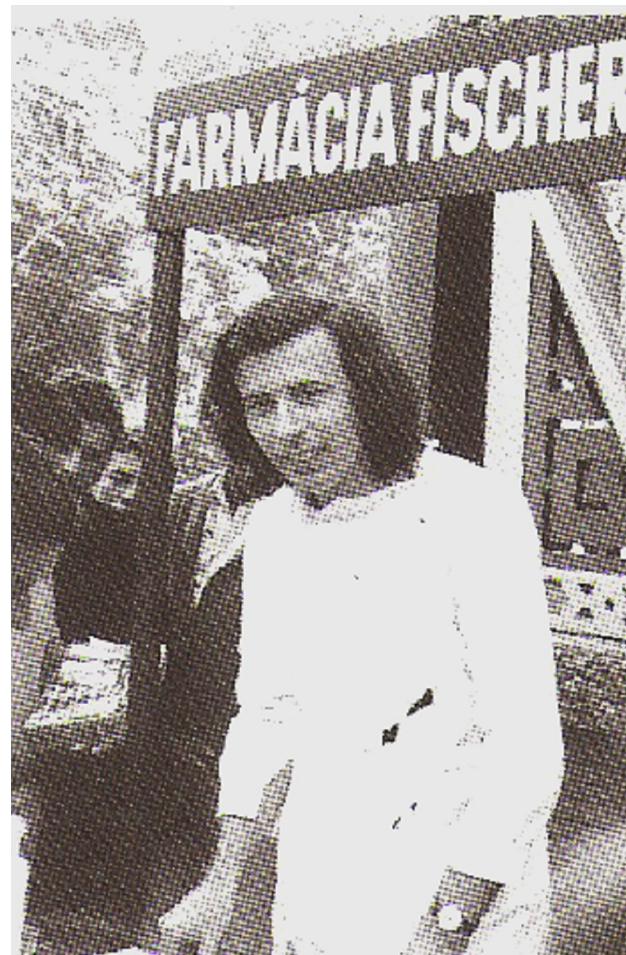
Certamente podemos encontrar um ponto de convergência entre as produções abordadas neste capítulo – o uso de personalidades reconhecidas como é o caso de Deleuze e Guattari, na entrevista imaginária de Giuseppe Cocco, ou a invenção de personalidades, como a jornalista Laura Pozzo, O Colecionador e um cargo de diretor de uma instituição fictícia. Tais criações denotariam o uso de figuras inventadas como espécies de autoridades legitimadoras de seus projetos?

### 3.1 Farmácias e laboratórios inventados

*Os médicos da companhia não examinavam os doentes; apenas os punham em fila indiana diante dos ambulatórios, e uma enfermeira lhes colocava na língua uma pílula da cor da pedra-lipes – tivessem impaludismo, blenorragia ou prisão de ventre. Era uma terapêutica tão generalizada que as crianças entravam na fila várias vezes e, em vez de engolir as pílulas, levavam-nas para casa, para marcar com elas os números cantados no jogo de víspera.*

Gabriel García Márquez

33. Hervé Fischer  
Farmácia Fischer  
1975



O trabalho do artista francês Hervé Fischer, intitulado *Farmácia Fischer*, pode ser remetido, a essa pesquisa, por empregar estratégias ficcionais em sua construção. Em 1975, vestindo um avental de farmacêutico, Hervé Fischer instalou uma barraquinha no centro de São Paulo, onde comercializava pílulas de poliuretano. Segundo Cristina Freire, através desta ação, além de movimentar outras esferas da vida, que não somente a arte, Fischer oferecia: “Pretensa cura para todos os males: falta de dinheiro, falta de amor, de liberdade” (Freire, 1999, p.132).

Não podemos afirmar se as pílulas distribuídas pela *Farmácia Fischer* foram ingeridas pelos seus compradores, apesar da grande aceitação, relatada no livro *Poéticas do Processo*, de Cristina Freire. Caso as pílulas fossem ingeridas pelos passantes da Praça da República, o poliuretano poderia funcionar como um placebo para os males da vida?

Lembremos à situação social e política, instauradas no Brasil, na época em que Fischer realizou tal ação: “*distensão lenta, gradual e segura*, com vistas à reimplantação do sistema democrático no país”<sup>24</sup>. Esta parece ser uma explicação plausível para o sucesso da *Farmácia Fischer*, já que um dos males que as pílulas de Fischer prometiam curar era a falta de liberdade.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <[http://www.portalbrasil.net/politica\\_presidentes\\_geisel.htm](http://www.portalbrasil.net/politica_presidentes_geisel.htm)>. Acesso em: 18 de outubro de 2007.

Os termos “*lento, gradual e seguro*” – que adjetivam a distensão de um regime ditatorial para um processo democrático – foram denominados pelo Presidente e militar Ernesto Geisel. Apesar do ano 1975 ter representado mudanças no panorama social brasileiro, acerca da abertura do regime e do retorno de exilados políticos, podemos nos questionar acerca do adjetivo “*seguro*”. A morte por enforcamento do jornalista Vladimir Herzog, ainda em 1975, nas dependências do DOI-CODI, pode ser um exemplo que deflagra a fragilidade de tal adjetivo, demonstrando interesses de acobertamento da real situação implantada após o golpe militar de 1964.

De outra forma, podemos cogitar o fato do público ter sido cúmplice de um evento divertido, aderindo ao jogo proposto por Fischer, aceitando as pílulas. Assim, conforme Cristina Freire: “A participação é parte inerente do trabalho e a categoria de ‘público’ é estendida para muito além dos setores convencionais. Os passantes da Praça da República tornam-se parte integrante do trabalho” (Freire, 1999, p.132). Do ponto de vista da formalização conceitual, o trabalho *Farmácia Fischer* tornou-se referência para o nosso trabalho prático, visto que o mesmo possui estreitas relações com a criação de um produto que simula conformidades e princípios laudativos.



Todavia, é importante ressaltar que o trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* afasta-se da *Farmácia Fischer* principalmente pelo conjunto de elementos que o compõe. A criação de uma síndrome, a concepção de uma embalagem, a fatura de uma bula prescritiva, a invenção de um laboratório e de um distribuidor de remédios, além da produção de peças gráficas, tornam o trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* um encadeamento de produções que partem de situações ficcionais.

Nessa perspectiva, a produção do material gráfico que acompanha o *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, assim como a invenção de um laboratório farmacêutico e de uma distribuidora de medicamentos, articulam-se, no interior da prática artística, como instâncias legitimadoras de ficções em arte. Entretanto, essas produções oficializam muito mais uma prática artística que simula uma lógica sequencial de uma empresa, do que a criação de um produto real.

Observaremos a seguir um conjunto de práticas, no campo das artes visuais, que ilustram o artifício de estratégias ficcionais no desenvolvimento de campanhas publicitárias. Conforme veremos na sequência, tais práticas apontam para certas contingências do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*.

### 3.2 Campanhas publicitárias de drogas irreais

*A propaganda está cada vez melhor – quando eles anunciam alguma coisa, nós a evitamos.*

CDM – Centro de Desintoxicação Midiática

“Profunda exacerbação do ego em consonância com distúrbios comportamentais, sendo originada em ambientes artísticos e acompanhada por exaltações desmesuradas da individualidade, por progressivas artistificações da personalidade e por produções de eloquências discursivas”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Trecho retirado da bula prescritiva que acompanha a embalagem do *Notorium Magnus 132mg – Droga de Artista*.

A descrição acima define o que é a *Síndrome de Manzoni*, a qual se caracteriza por ser uma espécie de doença que se manifesta no sistema artístico, sendo a mesma ligada a alterações e distúrbios do ego de artista. Surgida no campo das endemias ficcionais, esta síndrome possui como medicamento corrente o remédio *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*.

Vale ressaltar que a síndrome mencionada inexistente como patologia real, tendo sido criada, no contexto desta pesquisa, somente para o desenvolvimento de um remédio que também foi inventado. Como veremos adiante, por meio deste panorama ficcional, foi produzida uma série de materiais gráficos para serem usados em campanhas de divulgação do produto que criamos. A propósito da criação de doenças, ou do processo de nomenclatura de patologias, Roy Porter (1993, p.366) escreve:

(...) as relações entre as realidades médicas e os nomes médicos são evidentemente muitíssimo complexas, envolvendo mais do que uma constante atividade de identificação, de ‘apontar e nomear’, por assim dizer. Apesar de tudo, muitos termos ligados a doença são incômodos ao ouvido. Uma coisa é ter febre; ouvir que se trata de meningite é muito mais perturbador; aqui o rótulo da doença gera apreensão.

Mergulhados nas derrotas pessoais e insatisfações diárias, costumamos *criar* doenças, aceitando passivamente novas síndromes que surgem incessantemente. Este processo, talvez seja acelerado pela indústria farmacêutica, que rapidamente lança novos medicamentos, como constatam David Henry e Ray Moynihan, ao falar sobre a ‘síndrome das pernas inquietas’ (RLS) afirmam que: “Desde 2003, a multinacional *GlaxoSmithKline* tem promovido a idéia de que o que muita gente encara como um simples tique nervoso, habitual em situações de tensão, é afinal uma síndrome...”<sup>26</sup>

Apesar de não ser reconhecida como síndrome, a indústria farmacêutica já possui um medicamento para a ‘síndrome das pernas inquietas’ (RLS) – *Ropinorole* – uma droga que possui em seu princípio ativo alguns componentes químicos usados no tratamento do Mal de Parkinson. Assim, a lista de novas doenças e síndromes estranhas é tão extensa quanto o número de medicamentos e drogas que surgem em função das mesmas. Ou seria o contrário? Poderiam surgir medicamentos antes de suas síndromes?

---

<sup>26</sup>Disponível em: <<http://medicoexplicamedicinaaitelectuais.com/2006/04/industria-farmacutica-acusada-de.html>>. Acesso em: 12 de abril de 2007.

Esta parece ser a principal questão levantada pelos cientistas David Henry e Ray Moynilhan, no artigo publicado inicialmente na *School of Medical Practice and Public Health*<sup>27</sup>, em 2006. Os cientistas acusam a indústria farmacêutica de fabricar doenças para vender mais, neste artigo podemos encontrar uma listagem de síndromes que podem ter sido inventadas – *síndrome dos olhos trêmulos, síndrome do ombro doloroso, síndrome do braço imaginário*, entre outras.

Sendo criações da indústria farmacêutica, ou não, o fato é que já existem remédios disponíveis no mercado para o tratamento destas doenças. Geralmente os medicamentos fabricados para estes tipos de síndromes possuem os mesmos princípios ativos de outros remédios existentes no mercado farmacêutico.

Em 2007, foi lançado, nos Estados Unidos, um novo remédio chamado *HAVIDOL* (junção das palavras – *have + it + all*, em português – *tenha tudo*). O remédio *HAVIDOL* deve ser usado por quem possui a “DADCASD” – “**D**istúrbio de **A**nsiedade por **D**éficit de **C**onsumo e **A**tenção **S**ocial **D**isfórica”. Ou seja, *HAVIDOL* foi desenvolvido para acalmar e aumentar o nível de concentração de consumidores compulsivos que não podem, ou não querem mais comprar, seja por diferentes motivos.

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<http://www.newcastle.edu.au/school/medprac-pop/>>. Acesso em: 6 de junho de 2007

Dessa forma, o *HAVIDOL* aumentaria o nível de concentração e os seus usuários poderiam novamente se relacionar com o resto da sociedade, sem a necessidade de suprir suas carências com bens materiais. Segundo uma notícia publicada, em fevereiro de 2007, no site *Ciência Hoje*: “Quem sofre dessa doença relata frustração e incapacidade de obter o máximo de si mesmo. Como tantos outros males da vida moderna, a DADCASD não é fatal, mas compromete o equilíbrio e a felicidade dos pacientes”.

Nesta circunstância, *HAVIDOL* seria um composto químico que poderia resolver uma parte dos problemas contemporâneos relacionados ao consumo desenfreado de bens materiais. Poderíamos, até mesmo, encontrar publicações a seu respeito em artigos de revistas médicas bem conceituadas, caso a “DADCASD” e o *HAVIDOL* não fizessem parte de uma ficção.

A ficção em questão integra um projeto da artista australiana Justine Cooper, iniciado em 2007 e apresentado numa galeria em Nova York. Tanto a doença “DADCASD”, como o *HAVIDOL*, são criações de um projeto artístico que engloba – campanhas publicitárias, vídeos, depoimentos falsos de supostos médicos e pacientes, produtos de marketing, camisetas, chaveiros, bonés e até mesmo a criação de um *hot site*<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Disponível em: <[www.havidol.com/](http://www.havidol.com/)>. Acesso em: 10 de abril de 2007.

Longe de ser apenas uma crítica a indústria farmacêutica, o projeto *HAVIDOL* parece engendrar questões que tangem o uso de drogas legais e a automedicação como características procedimentais da população norte-americana. O consumo de bens materiais se articula, neste projeto, como uma plataforma de lançamento, ou como uma causa latente – de onde derivam uma síndrome fictícia e, por consequência, um remédio inexistente.

Assim, Justine Cooper construiu uma complexa rede de marketing de uma droga farmacêutica fictícia, tornando-a crível, através de campanhas publicitárias. Ao mesmo tempo, as campanhas de marketing da droga *HAVIDOL* podem deflagrar suas impossibilidades de fatura, instauradas pela carga de seus conteúdos insólitos. Apesar deste fato, as campanhas e os produtos lançados por Justine Cooper atestam veracidade ao *HAVIDOL*, legitimando-o.

Conforme os depoimentos da artista, centenas de pessoas acessam o seu site, em busca de informações de como comprar a droga, declarando possuir os sintomas da doença “DADCASD”. Outras informações podem ser obtidas através do site criado para promover o trabalho *Havidol*, no qual é comercializada uma série de produtos, entre camisetas e adesivos, só não podemos comprar o medicamento mencionado.

**HAVIDOL<sup>®</sup>**  
(avafynetyne HCl)  
20mg tablets and suppositories

**WHEN MORE IS NOT ENOUGH**

HAVIDOL IS THE FIRST AND ONLY TREATMENT FOR DYSPHORIC SOCIAL  
ATTENTION CONSUMPTION DEFICIT ANXIETY DISORDER (DSACDAD)

Use the ZING SELF ASSESSMENT TOOL

 **Take the Quiz**

**New!**  
HAVIDOL  
gift ideas  
in the shop

**34. Justine Cooper**

Campanha publicitária do Havidol, material digital retirado do site: [www.havidol.com](http://www.havidol.com)  
2007



Seguindo o processo de fatura das embalagens e bulas do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, foi produzida igualmente uma série de materiais gráficos para serem utilizados na divulgação do produto que criamos. Operando de maneira semelhante à Justine Cooper, foram desenvolvidos cartazes promocionais que divulgam e anunciam o lançamento do produto *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*.

Pensando abrir o trabalho para uma lógica de empresa, durante esta pesquisa prática, foram criadas algumas peças gráficas para serem utilizadas por suas funções de propaganda, como cartazes, panfletos, *flyers*, e também pensando a inserção destas em espécies de catálogos médicos. Ao longo desse processo, foram testadas diferentes identidades visuais, abarcando desde uma formatação que se assemelhava aos anúncios de *almanaques* da década de 40 até a sua configuração mais recente, a qual possui uma linguagem mais atualizada em relação ao tipo de material gráfico que simula.

A seguir apresentamos uma das primeiras peças de divulgação do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, construída em 2006, a qual teve sua formatação baseada em propagandas retiradas de exemplares das *Seleções do Reader's Digest*, espécie de almanaque muito popular no Brasil nas décadas de 40 e 50.

ARTFARMA  
Apresenta

**NOTORIUM MAGNIFICUS 132mg  
DROGA DE ARTISTA**

**NÃO! VOCÊ NÃO É  
UM FRACASSADO!**

Não se deixe levar pelas adversidades  
do meio artístico. Acredite em seu potencial.  
Para quase todos os males:  
**NOTORIUM MAGNIFICUS 132 mg**  
Droga de Artista

**NOTORIUM MAGNIFICUS® 132mg**  
Hidróxido de Ferro III  
Polimaltosado + Polivitaminas  
Droga de Artista  
Uso Adulto

35. Michel Zózimo  
Cartaz de divulgação do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*  
2006-2007

**ADEUS**  
ROUQUIDÃO E PIGARRO!

... com *Peitoral de Scott* a minha voz está clara e a garganta aliviada de irritação constante. Cessa a tosse, elimina a bronquite e faz desaparecer o rouquidão e o pigarro. Tenha pulmão forte com

RADIO

**PEITORAL DE SCOTT**  
ALIVIA • ACALMA • EXPECTORA

**AGORA SIM!**  
Voltou, como por encanto, a harmonia do lar, graças às saborosas receitas preparadas com o AMIDO DE MILHO

**MAIZENA**  
MARCA REGISTRADA

36. Ilustrações de campanhas publicitárias da década de 40  
Revista *Seleções do Reader's Digest*

**ZEMCO CORPORATION**

**Z E N C O**  
Corporações é o distribuidor exclusivo das drogas produzidas pelo laboratório ARTFARMA. No primeiro semestre de 2007, a **ZENCO Corporações** estará disponibilizando ao público-consumidor os placebos - **NOTORIUM MAGNIFICUS 132mg** - Droga de artista e **VASTUM PATRIMONUS 132mg** - Droga de Museu.

**LIGUE AGORA**  
1511-33128691  
**E ADQUIRA UM EXEMPLAR**

**NOTORIUM MAGNIFICUS 132mg**  
**DROGA DE ARTISTA**

ZENCO CORPORAÇÕES - CONFIANÇA E SEGURANÇA  
NO COMÉRCIO DE DROGAS ARTÍSTICAS

ATENÇÃO - A superdosagem do composto vitamínico NOTORIUM MAGNIFICUS pode causar aumento significativo no ego de artista. A imagem acima, ilustra possíveis alterações de ego.

PERSONAGEM SUPER BARRIO, CRIADO POR MEMBROS DO PARTIDO DA REVOLUÇÃO DEMOCRÁTICA DO MEXICO, 1989

### 37. Michel Zózimo

Cartaz de divulgação do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*  
2006-2007

Além da criação do laboratório fictício *ARTFARMA*, foi concebida uma corporação que seria responsável pela distribuição do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*. Dessa forma, desenvolvemos uma peça gráfica, exclusivamente, para a divulgação da *ZEMCO Corporação*, incluindo na mesma um número de telefone para possíveis encomendas que o trabalho pudesse suscitar. Entretanto, esse material não chegou a ser distribuído, se articulando, no contexto da pesquisa prática, como um exemplar-teste, tendo, o mesmo, sofrido alterações em relação ao seu *layout*.



**38. Michel Zózimo**  
Material gráfico de divulgação do laboratório ARTFARMA  
2007

Como podemos observar ao longo do processo de construção do trabalho prático, a forma final dos materiais gráficos, que divulgam a marca do laboratório *ARTFARMA*, encontrou uma formatação muito similar às identidades visuais que são empregadas em campanhas publicitárias de produtos reais.

O empenho em tornar crível o conjunto dos materiais gráficos de divulgação, assim como a embalagem do *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* e a sua bula, reiterou a intenção de encararmos o trabalho prático como uma espécie de empresa especializada na produção de drogas artísticas. Desse modo, construímos um conjunto de elementos gráficos que possuem características muito próximas aos produtos que realmente estão disponíveis no segmento farmacêutico, com a exceção do conteúdo insólito que está em jogo no processo ficcional do trabalho prático.

## NOTORIUM MAGNIFICUS® 132mg

Hidróxido de Ar III Polimaltosado + Polivitaminas = Droga de Artista

Em breve você poderá  
adquirir um exemplar  
do NOTORIUM MAGNIFICUS 132mg  
neste estabelecimento!

LANÇAMENTO!



LABORATÓRIO  
**ARTFARMA**  
EM BUSCA DE UM HORIZONTE IMPROVÁVEL

À serviço da saúde mental, o Laboratório ARTFARMA desenvolveu uma série de medicamentos que podem auxiliar os profissionais do campo da arte que sofrem da Síndrome de Manzoní. Os produtos desenvolvidos pelo Laboratório ARTFARMA podem ser encontrados em algumas farmácias e livrarias especializadas em arte.

**39. Michel Zózimo**  
Cartaz de divulgação do Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista  
2007/2008

"Não como medicamento, sem o consentimento do médico".  
E lembra-se: A arte sempre tenta ilustrar a imagem contida.

A ficção *em arte*, tendo como mote campanhas publicitárias de produtos inexistentes, pode ser encontrada no projeto multidisciplinar *Argentinos Seleccionados*, do artista Fabián Trigo, realizado em 2003 e apresentado na 4º Bienal do Mercosul, em Porto Alegre.

O projeto *Argentinos Seleccionados* consistia em uma espécie de concurso que privilegiaria alguns portenhos talentosos para aquisição de uma nova vida, através de uma empresa de alto nível tecnológico. Através de comerciais televisivos, campanhas impressas e um site, os argentinos puderam conhecer o concurso criado por Fabián Trigo.



**40/41. Fabián Trigo**  
Demonstração gráfica da cápsula  
tele-transportadora do projeto  
*Argentinos Seleccionados*  
2003

Conforme os anúncios publicitários da época do concurso, um número restrito de argentinos seria selecionado para participar do projeto. Após uma suposta seleção feita através de currículos, os vencedores tomariam uma droga especialmente desenvolvida pela empresa A.S., entrando em uma cápsula transportadora. Ao entrar nas cápsulas, os argentinos selecionados deveriam imaginar um lugar e dormir. O lugar imaginado pelos participantes seria o destino de chegada.

De um modo insólito e poético, Fabián Trigo criou uma espécie de sonho lúcido. Para a realização deste sonho, bastaria – dormir e acordar. A aspiração de estar em um local ideal seria realizada, não ao longo do sono, mas ao despertar do mesmo, fazendo valer a afirmação de Ernst Bloch: “Se alguém sonha, nunca fica parado no mesmo lugar” (Bloch, 2005, p.79).

Frente às inúmeras crises, econômicas e políticas, pelas quais a Argentina passava na época do projeto *Argentinos seleccionados*, a curadora Adriana Rosenberg, no catálogo da 4ª Bienal do Mercosul, afirmou que: “o site do projeto foi visitado por mais 300 mil pessoas, solicitando informações, sendo que 30 mil enviaram o seus currículos” (Rosenberg, 2003, p.243).

O anseio de alcançar o intangível, estando em um outro lugar diferente de nossa realidade, mesmo sendo impossível de realizá-lo, pode configurar aquilo que Ernst Bloch chama de *sonho diurno*: “O desejo

de ver as coisas melhorarem não adormece” (Bloch, 2005, p.32). Talvez, isto possa explicar o número de pessoas interessadas em participar do projeto *Argentinos Seleccionados* e até mesmo a identificação do público com a droga *HAVIDOL*.

Outro fator que pode estar ligado a estes dois projetos artísticos, e que colabora para despertar o interesse do público, conferindo-os credibilidade, é o uso de artifícios da comunicação. Neste caso, a publicidade empregada na divulgação destes dois projetos artísticos pode ter contribuído para que os mesmos, muitas vezes, não fossem percebidos como ficções em arte, e sim como produtos ou serviços prestados por empresas reais.

Como a grande maioria das campanhas publicitárias denota certo grau de impossibilidade – as campanhas do *HAVIDOL* e do projeto *Argentinos seleccionados* não fogem disto. Podemos constatar este tipo de promessa em campanhas publicitárias sem um grande empenho. Geralmente, através da publicidade, os produtos anunciados prometem alcançar o impossível com pouco esforço. Seja através de um serviço ou até mesmo por meio de um estilo de vida prometido, a publicidade e o marketing parecem ser excelentes ferramentas da comunicação para compor essa ilusão.



O artifício de empregar técnicas e táticas da comunicação na elaboração de práticas artísticas é abordado no discurso e na poética do artista alemão Hans Haacke: “Pode-se aprender muito com a publicidade... O senso prático pede que se aprendam as técnicas e as estratégias da comunicação. Não se pode subvertê-la enquanto não a dominamos” (Bourdieu e Haacke, 1995, p.103). Evidentemente, tanto o discurso como a poética de Haacke tencionam a valorização simbólica do capital cultural da arte, evidenciando suas relações de poder. Apesar de tais relações não serem abordadas nos projetos – *HAVIDOL* e *Argentinos Seleccionados* – a afirmação de Haacke pode ser referida aos mesmos pela convergência do uso de artifícios publicitários por práticas artísticas, como instância crítica do sistema corporativo, carregado de implicações políticas.

Voltando às estratégias ficcionais empregadas na construção do material gráfico que compreende o *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, começamos a esboçar projetos para inseri-lo em lugares que tenham alguma relação com o ato da leitura, como bibliotecas, livrarias e outros ambientes. No presente momento, surgem algumas interrogações acerca da inserção destes materiais nos ambientes mencionados e de como acontecerá o seu contato um público-leitor.

## Considerações Finais

O ato de começar uma pesquisa ou finalizá-la nos parece ser um exercício congênere, o qual deve seguir o propósito de elucidar alguns vetores apontados pelo trabalho prático, assim como também tatear certas questões que derivam deste percurso. Nesse ínterim, o trajeto desenhado pelas relações do trabalho prático com a pesquisa teórica nos possibilitou a abertura de alguns caminhos a serem seguidos. A dominância do texto no trabalho artístico pode implicar na passagem da noção de espectador para a de leitor. Se a noção de espectador remete diretamente à cadeia da arte e de seu sistema, tal como via a crítica modernista, por exemplo, a de leitor alterou o modo de apreensão da proposição artística, sendo que esta pertence, como sabemos a muitos outros registros sejam eles artísticos ou não.

Algumas leituras foram fundamentais para a compreensão do que ocorria na prática, assim destacamos a tradução do texto de Jean-Michel Foray, em anexo, na qual o autor elucida o uso da linguagem como *ready-made*. Desse modo, o caminho que o nosso trabalho foi trilhando – do enunciado à proposição de um pseudo-produto – nos obrigou a observar melhor o uso do texto e do enunciado em práticas artísticas.

Elucidando alguns trabalhos exemplares, encontramos na poética de Duchamp – os jogos de linguagens e trocadilhos, em Kosuth – o emprego da linguagem como material, em Manzoni – a produção de objetos de tiragens múltiplas e o uso de instâncias da arte como conteúdo de suas proposições, em Cildo Meireles – a sobreposição de linguagens em meios pré-existentes.

A investigação do trabalho prático por meio de uma abordagem da arte atual nos possibilitou levantar algumas questões que o deixam em suspenso. **Um fato bastante significativo** foi constatar que estendemos as leituras que formaram o arcabouço teórico desta pesquisa e nos deparamos com a possibilidade de empregá-las diretamente no corpo do trabalho prático. Assim, as questões analisadas pela teórica Anne Cauquelin, acerca da arte contemporânea e de seu sistema, que haviam sido lidas no contexto desta pesquisa foram incorporadas na redação, como um material, na construção das bulas prescritivas que acompanham o trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*. Nessa lógica, confrontamos a produção de discursos específicos do campo artístico – através de um texto sobre arte – com questões instrutivas próprias de uma bula médica.

Em ressonância a este procedimento, pudemos observar certos pontos de convergência entre um texto sobre arte e o tipo de linguagem que rege uma bula prescritiva, apesar dos mesmos guardarem grandes distâncias e diferenças. Nesse sentido, o cruzamento dos discursos mencionados, corroborou para a hipótese inicialmente levantada por esta pesquisa, confirmando a possibilidade de utilizarmos a arte, seu sistema e produções, como uma espécie de comentário irônico sobre si mesma. Potencialmente, a transposição de espaços discursivos, mediados pela bula prescritiva, desempenhou um papel de linguagens que se cruzam, demonstrando quais são os seus pontos de convergência. O que há em comum em um texto sobre arte e uma bula médica?

O caráter prescritivo, o modo instrutivo, o tempo verbal imperativo, os princípios laudativos e tóxicos, podem estar presentes em um texto, tanto sobre arte como também em um texto técnico de uma bula. Do ponto de vista científico, a linguagem específica e o excesso de informações, tanto de uma bula médica como de um texto sobre arte, podem se articular de maneira inversa ao objetivo a que se propõem. Ou seja, ao invés de esclarecer possíveis questões inerentes ao meio em que são gerados, os mesmos podem se portar como (des)articuladores de entendimento.

Nessa medida, o campo da arte – diante das produções artísticas atuais – incorpora ao seu sistema a produção de discursos que podem servir de pré-requisitos para a apreensão da arte. A dúvida se a leitura desses discursos pode operar de maneira crítica prevalece sobre a certeza que os mesmos intentam gerar. O papel da teoria e da crítica de arte é de extrema relevância para a compreensão sobre a retórica que a arte contemporânea se alicerça. Todavia, a produção de discursos gerados pelas práticas artísticas e pelos próprios artistas contribui para repensarmos as suas áreas de atuação.

Na medicina existe um ditado corrente de que “doença diagnosticada é doença curada”, já na arte atual podemos aplicar este mesmo pensamento? A partir desta inquietação realizamos o trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista*, uma espécie de produto que se dá na leitura de sua bula. Em contrapartida, a construção dos materiais que acompanham o trabalho prático implica em concluirmos que as respostas para as situações hipotéticas que o desencadearam talvez só sejam possíveis no campo das ficções. A partir das estratégias ficcionais empregadas na construção das peças gráficas do trabalho *Notorium Magnificus 132mg – Droga de Artista* observamos os desdobramentos em relação à produção artística.

Ao final desta pesquisa, os lugares e os modos de apresentação do trabalho *Notorium Magnus 132mg – Droga de Artista* estão sendo pensados, também, pelas suas possibilidades de ficção. Perguntamos-nos se haveria alguma possibilidade de tal trabalho habitar outros espaços ficcionais? Ou melhor, se *Notorium Magnus 132mg – Droga de Artista* e as outras drogas possíveis de serem criadas, detectadas na literatura da história da arte e da crítica, poderiam deixar de ser um trabalho inserido no âmbito da arte contemporânea para se tornar um projeto ficcional em arte ou literatura? Ou quem sabe, estes trabalhos e as diferentes instâncias de circulação por eles instauradas, não ampliariam e tornar-se-iam também texto crítico e novo material para minha poética?

O caminho percorrido pela pesquisa demonstrou que algumas hipóteses, levantadas no início da mesma, foram confirmadas. Não obstante, o amadurecimento tanto do trabalho prático, como da pesquisa teórica, nos levou a novos encontros com questões que nos fazem repensar a prática artística em relação aos seus lugares e espaços de inserção, os quais suscitam uma futura investigação. A leitura e a escrita, como linguagens formadoras de discursos em potencial, nos levam a buscar as palavras que nos faltam.

### **Referências Bibliográficas**

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

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa Infinita**. São Paulo: Escuta, 2001.

BLOCH, Ernst. **O Princípio da Esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ:contraponto, 2005.

BORDIEU, Piere e HAACKE, Hans. **Livre troca: diálogos entre ciência e arte**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURKE, Peter e PORTER, Roy (Orgs.). **Linguagem, Indivíduo e Sociedade**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teorias da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Rizoma: Introducción**. Cidade do México: Ediciones Coyacán, 2001.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 2005.



DICIONÁRIO de Especialidades Farmacêuticas 98/99. 27.ed. Rio de Janeiro: Editora de Publicações Científicas, 2000.

FERREIRA, M. G. A. **Ou, do Contemporâneo ao Moderno**. In: Maria da Glória Araújo Ferreira. (Org.). **História [s] da Arte Do Moderno ao Contemporâneo**. DF - Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004, p. 49-55.

FERVENZA, Helio. **Considerações da arte que não se parece com arte**. In: Concinnitas – Revista do Instituto de artes da UERJ. Ano 6 – Vol.1 – N. 8 – Julho de 2005.

\_\_\_\_\_. **Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações**. Ars nº 8, São Paulo, ECA-USP, 2006.

FORAY, Jean Michel. **Art Conceptuel: une possibilité de rien**. In: *Artstudio*, nº 15, Paris, 1989.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo - Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Paulo Bruscky – Arte, arquivo e utopia.** São Paulo: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

GRAYLING, A. C. **Wittgenstein.** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HILLMAN, James. **Entre Vistas: entrevistas com Laura Pozzo sobre psicoterapia, biografia, amor, alma, sonhos, trabalhos, imaginação e o estado da cultura.** São Paulo: Summus, 1989.

KOSUTH, Joseph. **A arte depois da filosofia.** In: FERREIRA, Glória & COTRIN, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 210-234.

MAFFESOLI, Michel. **Notas sobre pós-modernidade – o lugar faz o elo.** Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

MALIÉVITCH, Kazimir. **Dos Novos Sistemas da Arte.** São Paulo: Hedra, 2007.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário.** Lisboa: Edições 70, 2000.

MANZONI, Piero. **Livre Dimensão.** In: FERREIRA, Glória & COTRIN, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 50-52.

MARZONA, Daniel. **Arte Conceptual.** Lisboa: Taschen, 2007.

MELIM, Regina (Org.). **P F**. Florianópolis: Bernúncia, 2006.

MINK, Janis. **Duchamp**. Lisboa: Taschen, 2006.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes Editores, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RUHRBERG, Karl. **Revolta e Poesia** In: WALTHER, Ingo F. (org.). **Arte do século XX – volume II**. Lisboa: Taschen, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as Comunicações e as Artes Estão Convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Como Vencer um Debate sem Precisar Ter Razão: em 38 estratégias**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

SONTAG, Susan. **A Doença como Metáfora**. São Paulo: Edições Graal, 2002.

ZAMUDIO-TAYLOR, VÍCTOR. **Cildo Meireles – História e estratégias conceituais**. In: SOARES, Valeska. **Seduções: Cildo Meireles, Ernesto Neto/instalações**. Zurich: Daros-Latinamerica, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-philosophicus**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WOOD, Paul... (et alii). **Modernismo em Disputa: A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

### **Catálogos**

Catálogo **Arte para criança**. Rio de Janeiro:MAM/RJ, 2007.

Catálogo **4ª Bienal do Mercosul**. Porto Alegre:Fundação Bienal do Mercosul, 2003.

**Material Projeto Pedagógico - 6ª Bienal do Mercosul.** Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

**Rumos Itaú Cultural 2005/2006.** São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

### Sites Consultados

PAULON, Simone Mainiere. “**A desinstitucionalização como base de transvaloração – Apontamentos para uma terapêutica ao niilismo**”. <http://antalya.uab.es/athenea/num10/manieri.pdf>. Acesso em 25 de novembro de 2007

<http://corriere.it> . Acesso em 16 de julho de 2007.

<http://www.pieromanzoni.org> . Acesso em 22 de agosto de 2007.

<http://www.centrorefeducacional.com.br/herbart.html>. Acesso em: 23 de outubro de 2007.

[http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/homepage/do\\_it\\_home.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html). Acesso em: 12 de fevereiro de 2008

<http://docentes.uacj.mx/museodigital/teoria/LAV/instalacion/instalacion%20BCN.htm> >. Acesso em: 14 de janeiro de 2008

<http://www.medley.com.br/src/>. Acesso em 20 de janeiro de 2008

[http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event\\_pres/simp\\_sem/semin-bienal/bienal-marcel/marcel30-doc/index.html](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-marcel/marcel30-doc/index.html). Acesso em 24 de setembro de 2007

<http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier030/ensaio.asp>. Acesso em: 20 de janeiro de 2008

[http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news\\_004\\_2.html](http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_004_2.html). Acesso em: 10 de março de 2008.

[http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news\\_21.htm](http://www.ufmg.br/museumuseu/colecionador/colecionador/news_21.htm). Acesso em: 10 de março de 2008.

<http://medicoexplicamedicinaaintelectuais.com/2006/04/industria-farmacutica-acusada-de.html>. Acesso em: 12 de abril de 2007.

<http://www.newcastle.edu.au/school/medprac-pop/>. Acesso em: 06 de junho de 2007

[www.havidol.com/](http://www.havidol.com/). Acesso em: 10 de abril de 2007.

## ANEXO

### Arte Conceitual: uma possibilidade do nada

Por Jean-Michel Foray

De tempos em tempos é possível não ter absolutamente nada.

Uma possibilidade do nada.

John Cage.

Desde o quadrado branco sobre o fundo branco (e talvez mesmo antes, desde o último Monet), a arte moderna teve uma tentação do invisível. É uma tentação constante: ao longo do século, e até hoje, tiveram obras nas quais os autores desejaram que elas se fundissem no *décor* ou que elas fossem ausentes, obras que fossem discretas ao olhar porque existe uma visualidade pura, ou para que acabássemos enfim com “aquela velha coisa da arte” (Barthes). Como se os artistas tivessem tido, desde cedo e de maneira contínua, a intuição ou a consciência de que o visível (e o visível invisível: o que o olho sozinho não pode

captar) teriam a ver, seja com uma arte figurativa acadêmica, seja com a fotografia. A concorrência histórica da arte e da fotografia foi sem dúvida, como por um sistema de vasos comunicantes, o que mais contribuiu para esvaziar os quadros de toda representação, na medida em que as fotografias se espalhavam, e que elas não encorajaram uma sã emulação e provocavam uma síntese de gêneros: a sua interação é menos feita sobre o modo de empréstimos recíprocos, do que sobre este modo de atração-repulsão que afeta as partículas elétricas de polaridades diferentes.

Porém, a história desta tentação, e de suas causas, não nos diz respeito aqui. O propósito será de examinar as conseqüências sobre a arte contemporânea. De fato, a partir do final dos anos 60 os artistas utilizam a linguagem na arte. Alguns dentre eles realizarão assim, partindo desta tentação, uma passagem ao ato radical, criando obras literalmente invisíveis, transmitidas unicamente por um enunciado. Não é somente a primazia do visível nas artes plásticas que se encontra assim contestada. É também uma forma de arte ligada ao objeto, (e ao artesanato do artista, ligado à mão e ao seu saber fazer). A estética implicada por essa forma de arte do final dos anos 60 é uma estética contextual, da ausência mais do que da presença.



Arte conceitual, neste sentido, antecipou o movimento que afetou a arte contemporânea, na qual, ao objeto de arte central, observado de um ponto de vista único, é substituído um conjunto relacional complexo no interior do qual o espectador faz obrigatoriamente parte do estatuto da obra.

Quando descrevemos a aparição massiva da linguagem na arte, nos Estados Unidos, e principalmente a partir de 1966, temos implicitamente que a linguagem é uma substância como uma outra, um meio, como seria a madeira ou o metal, dotado de uma qualidade suplementar que seria a de poder transmitir mensagens, e também de auto-reflexão da prática artística. Mas a linguagem não é uma substância. Ela é - temos que lembrar? - uma forma; quer dizer uma ausência, o espaço compreendido entre duas substâncias. E não tem, enquanto forma, nenhuma relação de pertinência com o real; um real que ela (linguagem) tenta pegar e prender. Mesmo se arte é ela mesma uma discussão com a linguagem, um meio que a linguagem inventa para se aproximar um pouco mais de uma realidade sempre fugidia, o real não se confunde nunca com a arte (ou linguagem). E ainda mais, a obra de arte pode ser - como a literatura - um sistema que duplica (*double*) a linguagem e que se instala, mudo, no real, como um tipo de cavalo de Tróia o qual seria suficiente abrir a barriga para ver o que dali escorre: tais soldados, uma multidão de discursos.

A distância que separa a linguagem da realidade substancial, a sua inadequação, é irreduzível. É falta de se lembrar, e se lembrar que a linguagem pode ser, ao mesmo tempo, enunciado e enunciação - tornar-se língua, ser transitiva ou intransitiva, pois quando evocamos a Arte Conceitual estabelecemos geralmente uma confusão entre dois tipos de tomada da linguagem pelos artistas.

A linguagem foi pega – naquilo que nomeamos hoje de Arte Conceitual - seja como um *ready-made*, pela sua capacidade de substituir pedaços de texto existentes aos objetos e aos materiais tradicionais; seja como uma língua. No primeiro caso são as suas qualidades exóticas de escrito que são utilizadas; no segundo caso; os artistas escolhem utilizar a língua a fim de que a experiência estética não seja mais sujeitada exclusivamente à forma material do objeto de arte.

Sem querer fazer aqui a história das origens da Arte Conceitual podemos lembrar - simplificando muito – que ela procede ao mesmo tempo de uma dificuldade e de uma autorização. A dificuldade é o formalismo modernista tal como foi escrito por Clement Greenberg, e que mantém a arte sob uma posição defensiva: como se tivesse grudada nas especificidades e recusando qualquer intercâmbio com aquilo que não é ligado a ele (formalismo). A autorização é a que Jonh Cage e Warhol, e antes deles

Rauschenberg, deram a arte de abrir suas fronteiras: permitindo ao contexto de ser assimilado à obra, Cage produzindo peças que são literalmente porosas. Sua música se impregna de ruídos que a acompanham, assim como as obras de arte de Warhol, construídas sob o modelo do célebre verso da Gertrude Stein “*A rosa é a rosa é a rosa é a rosa*” (1922), cessam de ser a *analogon* do real e deixam aflorar, como se saídas delas mesmas, as estruturas e as propriedades de imagens publicitárias e de imagens da imprensa de onde elas procedem. A estética *baudelairiana* de Warhol - a beleza da mercadoria - e as obras abertas de Cage autorizam a linguagem e a fotografia, que se batem sobre a fronteira estrita do modernismo, à migrar em direção a arte.

### **AS PALAVRAS COMO PAISAGEM**

Existiu então um tipo de diáspora da linguagem na arte: a tomada da língua pelos artistas não foi homogênea e os objetivos perseguidos não foram os mesmos. Através de quatro exemplos escolhidos nas obras de John Baldessari, Edward Ruscha, Bernar Venet e Robert Morris, veremos que o reencontro da arte e das palavras não produziu os mesmos efeitos e que sozinha, a obra de Robert Morris anuncia o fato maior

da Arte Conceitual: o apagamento do meio e a transferência de responsabilidade da constituição da obra do artista em direção ao espectador.

Evocando seu abandono da pintura, no final dos anos 50, John Baldessari afirma isto: “*Eu cheguei num estado de profundo desacordo com a arte em geral. Então eu me disse: porque não dar as pessoas o que elas compreendem melhor: a linguagem escrita e a fotografia? (...) Porque brigar? Porque não lhes dar tudo simplesmente o que elas desejam?*”. A partir de 1959 e até 1968, John Baldessari vai então compor obras que serão, seja pinturas realizadas por um pintor de letras, e trazendo unicamente o texto (as “narrativas pintadas”), sejam imagens fotográficas legendadas reproduzidas sobre tela branca. Os textos são geralmente fórmulas retiradas de livros da arte e as fotografias parecem ser trabalho de amador. Entre essas obras, que seriam mostradas no outono de 1968 numa galeria de Los Angeles figura uma *narrative-painting* datada de 1966-1968: *Semi-Close-Up of a Girl by Geranium...* no qual o texto é tirado de um cenário D. W Griffith.

A evocação nesta obra da narrativa própria ao cinema não é indiferente: sabemos que Fried, no seu ensaio *Art and Objecthood* (1967) designa o teatro e a teatralidade como o que deve ser evacuado da

Arte Minimal. De passagem, mesmo admitindo que pela sua natureza própria o cinema escape ao teatro (e que por este ângulo pareceria aceitável a uma sensibilidade modernista) ele afirma que não pode ser, “mesmo na forma mais experimental”, o cinema uma arte modernista. Que uma pintura, que ainda por cima foi composta apenas de texto, e que afirma seu estatuto de pintura emprestando a forma tradicional do quadro, assim faça referência, veja o que constitui uma tomada de posição deliberadamente anti-modernista. É evidente que o texto é aqui um convite a ir além da superfície do quadro: o quadro é apenas um disparador no imaginário do espectador, seu ponto de partida, uma embreagem (*embrayeur*) lingüística, e não mais, como na estética modernista, o seu ponto de chegada.

Nesta mesma época, a partir de 1962, Edward Ruscha publica uma série de livros “*anti-fotografia*” *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), *Various Small Fires* (1964), etc. A propósito deste último livro, Edward Ruscha afirma: “*As fotografias que eu utilizo não são artísticas em nenhum sentido do termo; eu penso que a fotografia é morta enquanto arte; seu único lugar é no mundo do comércio, à serviço da técnica e da informação. (...) Um dos aspectos do meu livro é de participar na realização de um objeto de grande consumação (...) Eu eliminei de meu livro todo texto: eu quero somente material neutro. As imagens*

*não são interessantes, nem o seu assunto. Elas são simplesmente uma coleção de “fatos”. Meu livro parece mais uma coleção de ready-mades.*

A serialidade em Ed Ruscha é mais de intenções do que de fatos: não são as fotografias que são repetidas, mas as idéias que lhes fizeram nascer. De maneira que, a série reenvia menos aos objetos fotografados que ao processo fotográfico, e mais precisamente a tomada de decisão que precede a fotografia: o ato de escolha e o enquadramento.

A introdução de palavras nos quadros corresponde à mesma lógica de colocação em valor de um processo de construção da imagem. *1964*, por exemplo, contém o lápis que utilizou para poder compor a obra, em 1964 precisamente. Se a influência da *arte pop* é aqui evidente, se acrescenta mais nitidamente ainda que no pop a auto-referencialidade do quadro. Verificaremos que nas obras de arte posteriores, nas quais as frases descritas sobre a tela não levam a nenhum exterior, mas compõem uma paisagem: as palavras como um espetáculo. Em 1966, Bernar Venet começa suas apresentações de diagramas de textos que são emprestados de manuais escolares de matemática, física, química e desenho industrial. Venet afirma que se trata aqui de manifestar a sua rejeição da sensibilidade e da expressão da personalidade.

*“O que nós condenamos, diz ele, é o abuso do formalismo, assim como a tendência de certos artistas em crer muito ingenuamente que seria suficiente se expressar para fazer arte”. E ele acrescenta evocando seu trabalho: “O quadro, objeto exposto, não era para ver enquanto tal, seu objetivo era de colocar em evidência a estrutura semântico-sintática de seu sistema lingüístico. A ver como uma tentativa de dar à obra uma semântica correspondendo sem equívoco à sintaxe apresentada”. É significativo de constatar que por um lado, o esforço do artista é de reduzir a obra ao que ela é (uma função matemática, por exemplo) e que por outro este esforço se cumpre em reação contra o que ele diz ser o abuso do formalismo.*

Tudo se passa como se a introdução de textos na obra de Venet correspondesse a uma transladação de material: a um material mais difícil (esse da arte modernista) ou o mais rico (esse da arte do expressionismo) ele opõe um material estrangeiro à arte, neutro desta forma, que não diz nada ao espectador (no senso figurativo ao menos) e que o espectador, de retorno, nada tem a dizer. A experiência que podemos ter dos quadros de Bernar Venet não é longínqua da de certos monocromos: tem nestas obras um mutismo radical, o fechamento do espaço pictural, como se a linguagem, aqui num senso único, barrasse o caminho da interpretação.

Inversamente, as obras de Robert Morris, no início dos anos 60, que colocam o acento sobre o “processo”, implicam num papel ativo do espectador. É o caso da celebre peça intitulada *Card File* de 1962, na qual a importância da constituição da Arte Conceitual foi seguidamente sublinhada.

Sabemos que se trata de um arquivo contendo fichas que descrevem - por meio de textos - as diferentes etapas de sua constituição enquanto arquivos contendo fichas. É então dado ao espectador que lê as fichas de reconstituir a peça inteira através de um sistema de reenvios.

A obra é então um cenário, um convite a reviver, por nos mesmos, um pedaço do tempo do artista. Tem alguma coisa de muito emocionante nela: apesar de seu aspecto seco e pobre ela é, de certa maneira, parecida com as pedras nas quais as inscrições tentam salvar do esquecimento um pouco da vida passada. Ela é nisso - como a literatura - absolutamente um fato da linguagem, e sua aparência material não tem, no meu entender, mais interesse que a aparência de um livro.



## **INSTABILIDADE, VERTIGEM**

Esses exemplos mostram o quanto a tomada da linguagem pelos artistas não é a mesma em qualquer lugar e se faz segundo modalidades e em níveis extremamente diferentes.

É, porém, possível de destacar no meio dessa nebulosa um fio condutor: quando a linguagem permite a realização da obra literalmente invisível e imaterial somos confrontados ao que constitui, desta forma, uma considerável negação das artes plásticas. A questão que se coloca então é de se saber se esta negação é de ordem estritamente negativa, como pode ser a de um suicida: a arte se cega; ou se ela é uma passagem obrigatória quando, fazendo o luto do modernismo, ela é obrigada a se adaptar a uma nova situação e integrar a linguagem e a fotografia como elementos constitutivos da obra. Colocar a questão, é verdade, é já respondê-la: dessa “depressão” conceitual a arte sai modificada.

As primeiras peças de Robert Barry são visualmente muito finas: um fio de nylon preso entre dois prédios a 8 metros de altura (Windham College, Putney), por exemplo. Neste momento, como muitos artistas associados ao conceitual, Barry está na lógica da iniciativa redutora da Arte Minimal.

É sem dúvida essa lógica que o empurrou a substituir ao fio apenas visível uma emissão de sinais eletrônicos, como na série *Carrier Wave* (ondas de frequência, 1968). Passamos do signo material de uma obra a um conceito, este da relação entre dois pontos, num movimento, que guardadas todas as proporções, é bem próximo do processo fotográfico; a placa fotográfica e virgem: que e ela seja submetida à luz e impressa do real que vem ali se depositar. O operador de toda essa mutação é a luz. O espaço entre dois muros é vazio; que o artista assegure que ele encontra uma emissão de ondas eletrônicas e um fio, invisível, mas bem real para nós, vem ligar os dois muros. O operador dessa mutação é a linguagem. Mas enquanto a fotografia sinaliza uma presença, as obras de Robert Barry sinalizam uma ausência. Isso é claro nas *fotografias-souvenirs* das peças tais quais as da serie *Inert Gas Series* (1969): elas mostram os lugares onde se efetuou uma difusão de gás inerte (inodoro e incolor); bem entendido, nós vemos tudo menos a obra, daí a ausência, que o meio da fotografia retém, portanto.

Parece então permitido de pensar que indo contra a corrente do que pode a fotografia: que é dar conta do real, as obras de Robert Barry empurram ao seu extremo as conseqüências de uma tentativa permanente da arte do século: prestar conta de alguma coisa que não é no real, mas que é. Dizer que tem do

indizível, mostrar que o visível excede o que nós vemos. Essas obras, as mais abstratas designam continuamente uma ausência:

*Todas as coisas que eu sei*

*mas nas quais eu não penso*

*não neste momento*

*13 h 30, 15 junho 1969;*

Alguma coisa que ninguém pode reter, nem nós mesmos, nem o artista, mas, portanto bem real.

Colocar em forma essa ausência, tentar reduzir a distância entre o espectador e esse “impossível” que é o real, é o esforço da linguagem e da literatura. A obra de Robert Barry se situa então, precisamente, no ponto onde poderíamos começar a literatura: por uma palavra, por um enunciado-embreante. Mas é uma literatura que se lembra que ela começa lá aonde acaba a arte; ela renuncia então de se desenvolver: as obras que seguirão as peças estritamente invisíveis de 1968 e 1969 encontrarão alguma coisa do quadro. As palavras são projetadas sobre um muro ou sobre a tela, impressas de uma presença escondida.

Tem uma peça paradigmática de toda obra de Robert Barry, e que ilustra o idealismo sobre o qual ela se constrói; Trata-se de *Radiation Piece* de 1969: um pedaço ínfimo de metal radioativo é enterrado

no Central Park em New York. Encontra-se lá uma perfeita metáfora do conjunto de sua obra (a partir de 1985, Robert Barry produz uma série de obras intituladas *radiação*). Alguma coisa é escondida, suprimida de nossa vista, invisível então, mas segue agindo presente. Isto não se deixa pegar, nem definir, nem descrever. Só algumas palavras são o índice; o artista é o meio pelo qual passam as palavras.

Se o papel do artista é central em Robert Barry, ele será mais bem lateral em Lawrence Weiner onde é o espectador que está no centro da obra. É que Weiner, fiel ao pós-minimalismo, não pressupõe uma presença-ausência anterior à obra, um invisível rico de sentido que o esforço da arte designaria, um sublime escondido que teria que se revelado. Ao contrário, estas obras funcionam totalmente sobre o modo lingüístico.

Les “*Statements*” de 1968, notadamente, são enunciados performativos que convidam à ação mais do que à meditação (*Um quadrado recortado sobre um tapete utilizado num lugar*) e que se endereçam obrigatoriamente a um espectador: se este está ausente o trabalho fica em estado de proposição. A possibilidade que é dada ao espectador, de realizar ou não a peça, lhe coloca na posição de ator com a responsabilidade de torná-la visível ou não.

Benjamim Buchloh mostrou qual estética nova foi colocada em funcionamento pela obra de Lawrence Weiner: uma estética sintagmática, contextual, na qual a responsabilidade da obra - e da experiência estética - pertence ao espectador. A invisibilidade da obra, sua redução a uma proposição, é a forma que toma esta transferência da responsabilidade da construção e do sentido da obra, do artista em

direção ao espectador. Tal trasladação, assim ficando, não pertence exclusivamente às artes plásticas. Ela existe bem anteriormente, nos anos 60, no teatro de Brechtiano<sup>8</sup>. Sabemos que a teoria dramática de Brecht impunha uma divisão funcional da sala e da cena: essa aqui colocava as questões e aquela trazia as respostas. Ora, o conjunto das respostas que a sala trazia às interrogações lançadas sobre a cena, não pode em nenhum caso, constituir um discurso de autor, um discurso de autoridade. A obra não fabrica nenhum sentido estável outro que uma questão.

E, é bem de um sentido instável que se trata na Arte Conceitual. As obras de Robert Barry, de Lawrence Weiner (mas também as de Joseph Kosuth a partir de 1970 e da *Segunda Investigação* quando ele utiliza como meio a imprensa ou os painéis de publicidade) se aplicam, não a fazer um sentido, mas a o reter: tudo faz tanto sentido, e, sobretudo na arte que se tem que fazer um esforço para não produzir. Numerosos são os artistas que usaram a linguagem nos anos 60, e particularmente entre os primeiros estão Joseph Kosuth e o grupo *Art and Language*. Suas obras contribuem à constituição de uma estética “relacional”: as “conversações” dos membros do Art and Language, as colocações, em Kosuth, de textos de objetos colocando que o artefato não é mais central. No caso de Burgin, a partir de 1969, a relação do texto e da imagem visa contextualizar a obra e a localizá-la não somente no espaço exterior, mas no espaço interior, psicológico.

Mas somente a passagem para o invisível permitiu a arte desta época de escapar da predestinação do sentido dogmático, imanente unicamente da obra. Há alguma coisa de vertiginoso na invisibilidade: não tem nem fundo nem fim, para a visão e nenhuma significação pode reter a queda.

Essa queda, que é de alguma maneira um equivalente da experiência filosófica do nada, não podemos fazer como se ela não tivesse existido: houve um tempo das artes visuais contemporâneas, onde nada havia para ver.

A possibilidade deste nada torna leve ainda as obras de hoje que hesitam, para retomar os termos de Michaux, *entre centro e ausência*.

Alguns dos artistas conceituais realizam não somente a morte do autor, mas eles também produziram obras que poderíamos categorizar de *médias*, que escapam à fatalidade dos sentidos, nestas o valor não é, em nenhum momento, indexado sobre uma significação precisa, mas sempre a disposição de quem quer lhes captar. Não deixaremos aqui de aproximar essa atitude das práticas mais contemporâneas, nas quais o sentido da obra é também deixado flutuante, à disposição dos que as observam.

*Jean-Michel Foray*

*Artstudio* n° 15, *L'Art et les mots*, pp. 44-55.

**Leitura e tradução simultânea, por Maria Ivone dos Santos, gravada e transcrita por Michel Zózimo, Porto Alegre, Janeiro de 2008.**