

## Metáforas e fluxo de ideias: a hipótese do objeto

*Metaphors and flow of ideas: the hypothesis of the object*

Sabrina Vieira Littig<sup>1</sup>

O presente trabalho apresenta reflexões sobre a apropriação de objetos como prática de subjetividade, no contexto da arte contemporânea, articulando ideias sobre apropriação, cultura visual, participação e autoria. O que os objetos nos dizem, enquanto arte perpassa a psicologia dos objetos, os significados linguísticos e a especificidade de seus materiais. Assim, nos diálogos possíveis entre artistas que usam o objeto como provocação e mediação, como Antonio Manuel, Stephen Kaltenbach, e Gabriel Orozco, propomos um breve comentário sobre estas mediações.

Palavras-chave: apropriação, objeto, participação, experimentação

*This work presents reflections on the appropriation of objects as a practice of subjectivity in the context of contemporary art, articulating ideas about appropriation, visual culture, participation and authorship. What objects tell us, as art objects permeates the psychology of linguistic meanings and the specificity of their materials. Thus, the possible dialogues between artists who use the object as a provocation and mediation, as Manuel Antonio, Stephen Kaltenbach, and Gabriel Orozco, we propose a brief comment on these mediations.*

Keywords: appropriation, object, participation, experimentation

<sup>1</sup> Mestranda em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGA-UFES.

Em 1968, Hélio Oiticica organizou o evento coletivo ao ar livre chamado *Apocalipopótese* em um parque nas proximidades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, contando com a participação de artistas, cineastas e músicos. Neste evento, Antonio Manuel exhibe vinte pequenas caixas de madeira vedadas as quais chamou *Urnas quentes*<sup>2</sup>. Os participantes eram incentivados a abrir as caixas, o que exigia ação física violenta, usando martelos e pedras.

Antonio Manuel optou por eleger uma espécie de objeto que representasse simbolicamente aspectos específicos de repercussão social importantes naquele momento. Era o auge da ditadura militar no Brasil e estas urnas faziam referência irônica à violência excessiva dos militares, à censura e perseguições, à falta de liberdade de opinião e as condições correntes da política do país, onde não havia eleições diretas, e as urnas de votação eram um sonho distante. Estas urnas, para Antonio Manuel, funcionavam como uma linguagem, e, por isso, podiam ser produzidas a qualquer tempo pelo artista, enviadas a qualquer lugar e serem usadas como manifestação e veículo de ideias<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Recentemente o projeto do artista esteve exposto em 2012, na mostra *Aberto Fechado*, na Pinacoteca de São Paulo.

<sup>3</sup> HANNUD, Giancarlo. Antonio Manuel. In: *Aberto, fechado: caixa e livro na arte brasileira*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012; p 273-275. Catálogo de exposição realizada de 20 de out. de 2012 a 13 de jan. de 2013.



Figura 1. Antonio Manuel, Urna quente, 1975.

Documento em papel, registrado em cartório, e urna em madeira e metal, com lacre em cera. 20x60x33cm. Coleção do artista, fotografada no Rio de Janeiro.

Uma das propostas do discurso de Antonio Manuel é objetivada pela passagem do tempo, o que o levou a criar em 1975, uma urna para manter fechada. Seu plano de abri-la após trinta anos mudou ao perceber que sua obra evoluiu tornando-se, enquanto fechada, uma espécie de enigma. Conforme diz o artista, a urna fala mais de si permanecendo intacta e sua decisão de mantê-la assim foi autenticada em cartório.

A palavra “urna”, para Antonio Manuel tem um duplo sentido: de um lado o simbolismo militante, de outro, o emblema da morte premente. Esses significados implícitos no discurso do artista remetem a objetos como *Open After WW III* (1967) de Stephen Kaltenbach. A obra se constitui de um objeto de metal de formato cilíndrico, hermeticamente fechado, com inscrições em sua superfície indicativas de que seu conteúdo desconhecido só pode vir á público após o evento da terceira guerra mundial. O artista é conhecido pela construção dessas enigmáticas capsulas do tempo seladas e com inscrições

que por vezes insinuam seus conteúdos escondidos. O interesse de Kaltenbach na relação entre o visível e o oculto e na determinação de quando a obra virá a finalmente tornar-se obra de arte, opera nos questionamentos de categorias temporais como o antes e o depois, o dentro e o fora, o presente e o futuro, explorando as ideias do desconhecido e da própria morte, como ocorre em capsulas cujas instruções são para serem abertas após seu próprio falecimento.



Figura 2. Stephen Kaltenbach, Open after WW III, 1967-2001.  
Capsula de metal oxidada, Kröller Müller Museum

Uma das lógicas dos objetos quando apropriados é que a forma das coisas representa, de algum modo, significados mais amplos definidos através de seus usos e discursos. Tal como as capsulas de Kaltenbach, ou as urnas de Antonio Manuel, o objeto possui certa autonomia ao comunicar-se com o público. O objeto funciona como um independente, cujo domínio se perde na fruição da sua forma, desafiando a lógica de uma

manifestação que seja guiada por valores estéticos, gerando um dos produtos da faculdade da linguagem: a comunicação.

Por definição, a linguagem consiste de um sistema de signos ligados a linguística, não somente vocais ou escritos como também visuais, fisionômicos, sonoros e gestuais. Barthes (1988) diz que não há significados sem linguagem. Para que um objeto faça sentido em nosso universo, temos necessariamente que codificá-lo em nosso sistema de linguagem, dar-lhe uma função. O resultado disso, é que todas as coisas que nos rodeiam, e com as quais temos contato, significações e a consequência disso é a formação da linguagem. Jamais encontraríamos objetos puros, totalmente não definidos, pois a linguagem se apresenta como intermediária para nomeá-los, significá-los, especialmente nos sistemas de imagens, sob a forma de títulos, legendas e articulações.

Denis A. Donis explica que na comunicação visual o conteúdo nunca está dissociado da forma. Uma mensagem é composta tendo em vista o objetivo de contar, exprimir, explicar, inspirar ou afetar<sup>4</sup> seu receptor. A mensagem e o método de expressá-la, se subordinam à compreensão e capacidade de usar técnicas visuais e instrumentos de abstração de elementos cambiáveis entre si. Estes métodos compositivos, para arte, equivalem ao propósito do discurso do artista, hoje liberado de suas amarras estéticas. E a questão do objeto, como método de comunicação de ideias na arte contemporânea atravessa essa ideia de apropriação.

Luciano Vinhosa (2001) acredita que o *readymade* é o paradigma dessa nova ordem espectador-objeto, onde o espectador compactua com os significados da obra. Quando no início do século XX, Marcel Duchamp inventou o *readymade*, a sua intenção não era criar, mas selecionar um objeto dentre os tantos objetos cotidianos que existem baseando-se em

<sup>4</sup> DONIS, Denis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997; p.131.

uma eleição, que era conforme suas palavras “[...] de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética. [...]”<sup>5</sup>. Ao justificar sua atitude de escolha, Duchamp criou um precedente histórico. Para Argan, a renitente criação do *readymade*, muda o estatuto do objeto, retirando-o do contexto habitual, requalificando-o como um “[...] objeto de funcionamento invertido [...]”<sup>6</sup>. Invertido, por já não se reportar a sua função, por ter sido destacado de seu meio natural, ou seja, privado de suas noções de uso e finalidade, e mesmo seu aspecto material começa a definir diante da nova função para qual foi escolhido.

Em *Urnas Quentes*, assim como em outros trabalhos envolvendo a escolha de objetos ordinários ou simbólicos, potencializam-se aspectos de reflexão e ação intuitiva, em que o espectador compactua da elaboração da obra. Decerto, nossa capacidade de observação não é capaz de desvincular os aspectos dos objetos ordinários, quando defronte um trabalho como *Untitled Box for Standing* (Caixa para ficar de pé, 1961), de Robert Morris. Trabalhando no limiar da performance, assim como Antonio Manuel em *Urnas Quentes*, Morris apropriou-se de uma caixa de madeira, usando-a como um receptáculo para si, à maneira de um caixão na vertical. Segundo entrevista do artista a Simon Grant<sup>7</sup> em 2008, por ocasião de uma exposição, suas obras com madeira compensada da década de 1960, dentre as quais *Box for Standing* e *I-Box*, representavam a arte como um espaço fechado, uma possibilidade de se recusar a comunicar-se, um refúgio seguro contra o mundo. *Box for Standing*, assim como outras obras de Morris, implica participação - um espaço totalizante em que ele mesmo existe com o objeto.

<sup>5</sup> CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 70/ 82-83.

<sup>6</sup> ARGAN, Giulio C. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Estampa, 1988, p. 121.

<sup>7</sup> GRANT, Simon. Interviews Robert Morris. In: **Tate** Etc. Issue 14; 1 setembro de 2008, disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tate-etc-issue-14>>. Acesso em: 13 ago. 2014.



Figura 3. Robert Morris, *Untitled (Box for standing)*, 1961.  
Caixa em Madeira de carvalho, 190 x 62 x 28 cm, Sonnabend Gallery - NY

Ao explorar estas especificidades do objeto, Morris discute o ato de criação auto-referencial parecendo parodiar a obsessão modernista pela autonomia do objeto artístico<sup>8</sup>. O modo de fazer e o modo de uso, é o que define hoje a autonomia da arte, como prática de indivíduos em torno de uma ordem produtiva comum. “[...] A partir do momento em que essa ordem engendra objetos, eles se articulam intrinsecamente e se inscrevem em um sistema de representação simbólica. [...]”<sup>9</sup>.

*Caja de Zapatos Vacía* (1993), do artista mexicano Gabriel Orozco, é um exemplo de como se processa nossa percepção destes artefatos, referencialmente apropriados. A obra

<sup>8</sup> WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>9</sup> VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética: arte contemporânea em questões**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2001; p.29.

se resume a uma caixa de sapatos de papelão ordinária, aberta e largada em meio ao salão da Bienal de Veneza em 1993. Muitas pessoas passavam por ela e mesmo a chutavam para o canto da sala, sem se atentarem da importante posição que o artista lhe atribuíra. Sua intenção, ao expor este objeto, faz parte de estratégias de Orozco para dismantelar a concepção de arte, substituindo-a por uma percepção poética das coisas que nos cercam<sup>10</sup>.



Figura 4. Gabriel Orozco, Caja de zapatos vacía, 1993.  
Cartão, 47/8 x 13 x 8 1/2cm, Exposta na Bienal de Veneza 1993.

<sup>10</sup> DEBROISE, Olivier (Org.). **La era de la discrepância**: arte e cultura visual em México. México: Universidade Nacional do México, 2007, p. 411 (Catálogo).

Para Arthur Asa Berger, os objetos que fazem parte de nossa cultura material podem ser classificados sob várias abordagens, entre elas a psicanalítica. De acordo com o autor, artefatos se relacionam à psique humana, angariando simbolismos. Um *readymade*, um objeto comum do dia-a-dia, segue espontaneamente o risco de ser contextualizado pelo que representa no vasto vocabulário de objetos que constituem nosso habitat. Ao se deparar com *Box for Standing* ou com *Caja de Zapatos*, a primeira fase de nossa análise será sempre tentar identificá-los como objeto de nosso repertório imagético cotidiano. Em seguida, relacioná-lo ao espaço expositivo, para então confrontá-lo a experiência estética que este espaço incentiva. Obviamente, esses movimentos se fazem quase instantaneamente ao momento em que somos comunicados que, aquilo de que estamos diante, é um objeto de arte. Nossa mente produz as relações apropriadas para gerar os significados comunicacionais e simbólicos. Ainda como símbolo, a opacidade é uma singularidade do modo de funcionamento do objeto. Não se esgota em si mesmo, não diz tudo de maneira clara, pois não coincidiria com a manifestação artística ser tão direta.

Neste espaço de relações, Vinhosa afirma que “[...] contexto e objeto, entretanto, formam uma só entidade no momento da experiência constituindo assim a condição da recepção.”<sup>11</sup>, ou seja, não se desvincula o objeto de seus valores, ele continua guardando seus aspectos identitários. As diferenças entre um simples objeto e uma obra de arte se evidenciam na atitude artística e na apreciação do objeto, com base nos conhecimentos que se tem dele e do contexto que o instituiu como arte.

Na prática, através da psicologia dos objetos, no processo de fruição artística, como meio expressivo, articulam-se ideias em constante movimento. Os procedimentos relacionados aos objetos não transmitem somente informações, mas também sistemas

<sup>11</sup> VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética**: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri, 2001; p.23, nota 8.

estruturados de signos reinventando linguagens. A realidade se encontra assim fragmentada, nos meios expressivos que a atitude apropriacionista revela como essencialmente sistemas de diferenças, oposições e contrastes.

### Referências:

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. 9ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DEBROISE, Olivier (Org.). **La era de la discrepancia**: arte e cultura visual em México. México: Universidade Nacional do México, 2007 (Catálogo)

DONIS, Denis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HANNUD, Giancarlo. Antonio Manuel. In: Aberto, fechado: caixa e livro na arte brasileira. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012; p 273-275. Catálogo de exposição realizada de 20 de out. de 2012 a 13 de jan. de 2013.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. São Paulo, 1997.

VINHOSA, Luciano. **Obra de arte e experiência estética**: arte contemporânea em questões. Rio de Janeiro: Apicuri, 2001.

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

GRANT, Simon. Interviews Robert Morris. **Tate Etc**. Issue 14, 1 set. 2008. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tate-etc-issue-14>>. Acesso em: 13 ago. 2014.