

PALAVRA E IMAGEM NAS INSTRUÇÕES DE ARTISTAS:
APONTAMENTOS PARA UMA PROBLEMATIZAÇÃO

ANA LUCIA OLIVEIRA VILELA¹

As instruções de artistas começaram a fazer parte do campo artístico, mormente a partir da década de 1960. Constituem-se, frequentemente, de pequenos textos imperativos que solicitam ao espectador uma determinada ação. Não constituem, portanto, um objeto a ser contemplado ou manipulado; interrogam a própria noção de obra.

As tessituras históricas que envolvem a referida relação entre imagem, escrita e ação não são talvez datáveis. Entretanto pode-se dizer que as instruções são um produto banal da cultura ocidental moderna. Estão em toda a parte: encontram-se anexadas a todo tipo de material e mercadoria cuja forma do uso não é totalmente óbvia e compartilhada. Assim, desde móveis comprados em lojas de departamento a brinquedos, materiais eletrônicos a aviões, acompanham os objetos uma quantidade de folhas impressas que, geralmente por meio de imagens e textos, figuras e legendas, buscam instruir o usuário e dirigir suas ações.

De caráter exploratório este artigo visa, antes de conceber respostas, constituir um problema; pretende-se abordar relação entre escrita, imagem e ação que este gênero da arte contemporânea propicia e a temporalidade nela implicada.

Em 1982 o *Manual de Ciência Popular* (CALDAS, 2007) de Waltércio Caldas era publicado. Fotografias de obra que - como afirma Paulo Venâncio, em texto adjutório ao manual, denominado *Leitura Preparatória* - podem ser reproduzidas pelo leitor e que reafirmam crítica ou ironicamente a recorrente afirmação frente à arte moderna e contemporânea: isso eu posso fazer.

Um manual responde justo à necessidade fundamental da ciência moderna: que a experiência seja reprodutível; que as condições da reprodução sejam equivalentes à da experiência original; que o resultado da experiência possa ser repetido.

¹ Professora Adjunta da Universidade Federal de Goiás.



No livro, a página esquerda apresenta um título e um comentário. Na página direita, a imagem. E uma das páginas à esquerda, o título é *Algodão Negativo*; o comentário que se segue é “A desinvenção da imagem nos custaria uma pele”. A imagem é a de um chumaço de algodão tingido de preto.

Vertendo em imagem negativa o algodão, como os negativos das fotografias, mantendo entretanto, um fundo branco por sobre o qual estão os tons de cinza e preto do algodão, o comentário aproxima a imagem da pele. Se nos constituímos como imagem, aquela parte do corpo que se dá a ver, a pele é sua correspondente. Se é à ciência que Waltercio se reporta é porque esta instituição condensa esta a forma pretensamente hegemônica do pensamento contemporâneo. Impor-lhe a equivocidade na relação de translado entre imagem, palavra, repetição de experiência forja a crítica-arte de Waltercio.

1.

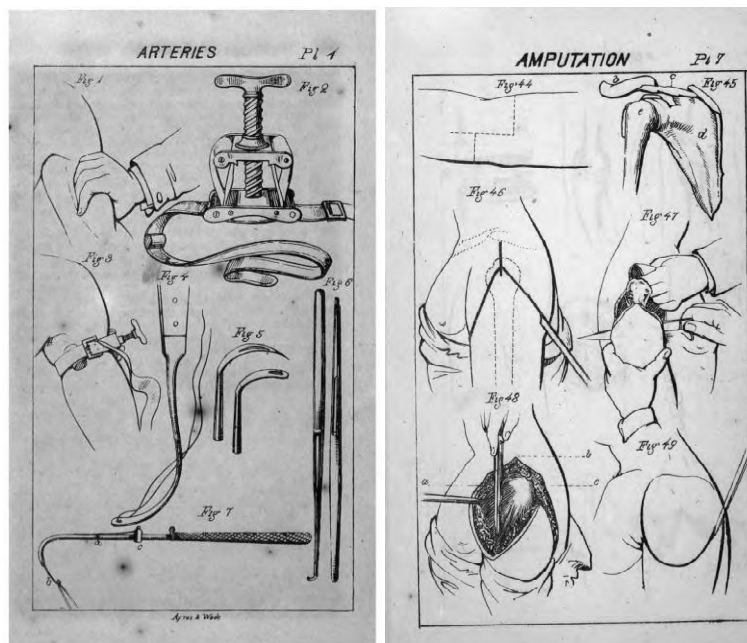
As instruções são um produto banal da cultura ocidental moderna. Estão em toda a parte: encontram-se anexadas a todo tipo de material e mercadoria cuja forma do uso não é totalmente óbvia e compartilhada. Assim, desde móveis comprados em lojas de departamento a brinquedos, materiais eletrônicos a aviões, acompanham os objetos uma quantidade de folhas impressas que, geralmente por meio de imagens e textos, figuras e legendas, buscam instruir o usuário e dirigir suas ações.

Há nestes documentos, a despeito de sua banalidade, a busca de complementaridade entre escrita e imagem com o objetivo de não apenas propiciar uma determinada compreensão do leitor acerca do objeto visado como dirigir suas ações na lida com o mesmo.

Infelizmente não se encontra uma história das instruções. Podemos, entretanto, deduzi-la, ao menos por hora, do fato observado por Benjamin de que a tradição como forma de instrução de vida, transmitida oralmente entre os pertencentes de uma comunidade declinou com o trabalho alienado, portanto com o capitalismo. Desse declínio, podemos sugerir, surgiu a necessidade que os objetos, produtos, as mercadorias enfim, fossem acompanhados de suas instruções de uso e montagem. Crescentemente, a medida que a distância entre o produtor e o consumidor dos produtos se amplia, mais a necessidade das instruções teria sido expandida.

Benjamin relata o declínio da experiência a partir do silêncio daqueles que voltavam dos campos de batalha e “Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca.” (BENJAMIN, 1994: 116)

Talvez os livros de guerra mais eloquentes sobre a perda da experiência sejam os manuais cirúrgicos destinados aos médicos enviados aos campos de batalha das guerras contemporâneas. Num manual (*A MANUAL OF MILITARY SURGERY*, 1863) de bolso preparado pelos Estados Confederados para as suas forças bélicas, nos Estados Unidos, em 1863, encontra-se uma primeira seção explicativa acerca das mais comuns doenças e ocorrências médicas próprias aos campos de batalha. Num segundo momento do livro, há uma seção de ilustrações de vários procedimentos médicos e o uso dos equipamentos necessários a sua realização.



O que parece haver de particularmente interessante nas instruções é a tentativa, de produzir uma rede concatenada em que as palavras correspondam - acrescentando-lhes ou confirmando sentido - às imagens, aos objetos e a uma ordem de procedimentos, ou seja de ações por parte daquele que se propôs a seguir as instruções. Entra em jogo uma série de traduções de palavra em imagem, de imagens em interpretação e reconhecimento de objetos e peças ou partes do

corpo humano, e destes em ações que devem levar a um resultado previsto nas instruções: uma amputação, a montagem de um aparelho, brinquedo ou de um móvel, etc. Estas traduções não visam, portanto, perpetuar ou estender a voz de um texto escrito em uma língua particular em outra, mas antes a de atravessar várias linguagens (escrita, imagética) e vertê-las em ações com objetivos específicos. O manual citado acima inicia-se assim:

A convenient Manual of Operative Military Surgery has been much needed in the army the Confederate States. To supply this deficiency, the Surgeon-General has directed the preparation of the present of brief collection of papers. Unambitious of authorship, the officers to whom this duty was confided have sought only to supply, in the briefest possible period, the most comprehensive and, as near as they could, the most convenient hand-book for the use, more particularly, of medicals officers in the field. (A MANUAL OF MILITARY SURGERY, 1863)

A despeito das grandes diferenças entre a tarefa do tradutor, do escritor e a do ilustrador de manuais, catálogos e instruções, uma característica preciosa os liga; Gagnebin chama o tradutor de “mestre das passagens e dos intervalos” (GAGNEBIN, 2007: 14), aquele incumbido de transladar um texto de uma língua a outra, de um meio a outro. Esta tarefa de traslado, de passagem, de verter o conteúdo de um meio a outro, essa mestria é também uma tarefa fadada ao fracasso, à falha. Quem nunca se viu diante do goro de montar um móvel, um equipamento ou fazer funcionar um dispositivo qualquer apenas através da leitura das instruções que os acompanham?

As instruções, como nos esclarece o *Manual de Cirurgia Militar*, tampouco são lugar de exercício de autoria, mas antes da busca da compreensão e da conveniência, da usabilidade, portanto. Suas imagens e textos são, portanto, a tentativa - no caso do manual de cirurgia, mais desesperada que em outros casos - da correta interpretação e transformação da leitura em ações pertinentes.

Há também certo fascínio infantil pelas instruções de montagem que acompanham brinquedos, tanto que, frequentemente, ocupa mais tempo e atenção que o seu uso pós montagem. Parece que o encantamento decorre dessa distância entre palavra, imagem e ação que precisa ser preenchida por interpretação. A experiência vitoriosa nesse preenchimento de

sentido que resulta no objeto montado e completo parece eliminar a angústia que a vertigem da interpretação da linguagem causa.

Em oposição às linguagens artísticas em que a obra é aberta (Umberto Eco) e plena de significações, que possuem vários níveis de leitura (Panofsky) as instruções buscam idealmente o campo mais reduzido e plano de significações possíveis.

As instruções põem em relevo tanto a tentativa de complementaridade e entre texto e imagem, quanto a sua precariedade no cumprimento do objetivo que seria o de uma perfeita tradutibilidade e reversibilidade entre diferentes meios, e a correspondente eficácia na ação sugerida pela instrução.

2.

A instrução não deixou de ser objeto de reflexão de artistas contemporâneos. Na obra de Hélio Oiticica, por exemplo, instruções aos participantes aparecem, inicialmente em 1969, num projeto escrito em Londres e não realizado que, em vários sentidos, prenuncia as *Cosmococas*. Chama-se *NITRO BENZOL & BLACK LINOLEUM* (OITICICA, Tombo: 0322/69) e o artista o caracteriza como “Cinema experimento”. O projeto é composto de *Ideas* numeradas de 1 a 10 para cada uma das quais é prevista a projeção de cenas (takes) e certas instruções são destinadas à audiência. O espaço que Oiticica imagina para esse experimento foi desenhado pelo artista neste documento e consiste de três telas e um espaço vazio que pode ser ocupado de várias formas; nesta IDEIA, por colchões:



Dentre as instruções estão: inalar nitrobenzol (que tem cheiro de amêndoas), tomar Coca Cola, deitar em colchões, sentir a diferença entre vários tipos de tecidos, dançar durante meia hora no palco, dançar na escuridão completa, experimentar objetos sensoriais de Lygia Clark,

experimentalizar sorvetes e líquidos de diversos sabores, etc. No documento, entretanto, não fica claro a forma através das quais estas instruções seriam transmitidas à audiência.

Em outro escrito da mesma época, entretanto, Oiticica refere-se a um projeto (cuja nomeação lhe causava dúvida; estava entre *Helíadas*, *Variados* ou *Pica*) de peça que consistiria em 10 cabines escuras (contendo pia e espelho) fechadas por cortinas que dariam num espaço em penumbra onde estariam os “espectadores”. Dentre eles voluntários entrariam nas cabines e nela se masturbariam e procurariam “sentir contactos com coisas em volta, depois comer banana, etc;” Logo depois Oiticica localiza esta proposição em relação aos Penetráveis: “mas a relação e continuação lícita da evolução penetrável é que, enquanto antes no penetrável (...) a pessoa era conduzida a coisas específicas, definidas conceitualmente – abertas, aqui ela é instruída a fazer isso ou aquilo pelo script dado ...” (OITICICA, Tombo: 0499/69).

A forma instrução parece ganhar uma certa atenção dos artistas como matéria do pensamento estético a partir da década de 1960 e sua proliferação deve-se, de acordo com Bruce Altshuler (2010) a dois fatores principais. O primeiro seria relativo ao fato de que a arte contemporânea afastou-se do fazer manual e passou a ser executadas por outros, através de projetos. Um segundo fator seria a crescente demanda de curadores de grandes mostras a artistas localizados em várias partes do mundo. Em alternativa ao dispendioso transporte das obras de grandes dimensões, optou-se pela realização da obra no lugar mesmo de sua exposição através de instruções transmitidas dos artistas aos curadores e montadores. Em ambos casos, projetos e instruções permeiam, agora mais que antes, a vida do artista.

Entre as *Cosmococas* (espécies de performances nas quais os público era orientado a executar determinadas ações), Oiticica (Tombo: 0301/74) previa uma que apropriava-se de uma das instruções de Yoko Ono, do livro Grapefruit:

- 5- a catalogação dos CC já existentes é dada aqui e serve pra mostrar o caráter aberto dos BLOCO-EXPERIÊNCIAS: mas há outras proposições ventiladas em andamento: VIGÍLIA de/para SILVIANO SANTIAGO: a incorporação por RAP in progress e questionnaire in progress de experiências/posições/MUNDO afins simultâneos: CARLOS VERGARA → RAP e CORPO - COMPORTAMENTO - PELE-FANTASIA DO CACIQUE DE RAMOS → abrir-se ao experimental maior → conduzir-se (CORPO!) em vez de ser conduzido (ESPECTADOR) → VERGARA: pele-mutante: COM JOY: como a PELE-FANTASIA DO CACIQUE que é jogada pro alto na dança na RUA-MUNDO: YOKO ONO → MÁSCARA → EMBARALHAR ROLES/SITUAÇÕES/O MUNDO DAS APARÊNCIAS/PSIQUÊS:

MASK PIECE I

Faça máscara maior q o seu rosto.
Lustre a máscara todos os dias.
Pela manhã, em vez de sua cara
lave a máscara.
Quando alguém lhe quiser beijar,
deixe q essa pessoa beije a máscara.

inverno 1961

MASK PIECE II

Faça máscara menor q a sua cara.
Deixe q ela beba vinho em vez de você.

verão 1962

Yoko Ono, numa entrevista a Obrist, relata que começou a dar atenção às instruções ainda criança, no Japão, quando ela, como dever de casa, foi solicitada a “ouvir os sons do dia e traduzir cada som em notas musicais”. Já morando em Nova York com seus pais notou a impossibilidade de traduzir os sons dos pássaros na forma da notação musical ocidental. Então lhe ocorreu acrescentar instruções às notações. Depois disso “era natural que desse um passo a partir daí para criar Eventos e Instruções para pinturas e esculturas.”²

² OBRIST, Hans Ulrich; Ono, Yoko. Mix a building and the wind. An interview of Yoko Ono by Hans Ulrich Obrist. Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/notes.html. Acessado em 02.07.2010.

A citação, na língua original e mais completa:

We received homework in which you were supposed to listen to the sound of the day, and translate each sound into musical notes. This made me into a person who constantly translated the sounds around her into musical notes as a habit.

(...)

When I was living in my parents home in Westchester, N.Y., I was woken up in the morning by a grand chorus of the birds outside my window. I found myself, automatically, making an attempt to translate the sounds of the symphony of birds into musical notes. Then I realized that since the singing of many, many birds was so complex, I could not possibly translate it into musical notations. I didn't have the ability to, is how I first thought. But I immediately realized that it was not a question of my ability, but what was wrong with the way we scored music. Something got lost in the translation when you tried to notate the chorus of the birds. The score became a mere simplification of the natural sounds without it's original intricate beauty. Of course, you could make a whole complex world of musical order, entirely separate from sounds of nature. But if you wished to bring in the beauty of natural sounds into music, suddenly you noticed that the traditional way we scored music in the West was not the way. So I decided to combine notes with instructions. Composers who created Music Concrete must have gone through the same feelings I felt then.

(...)

It was a natural step from there to creating Events and Instructions for paintings and sculptures.

Nas instruções de Oiticica traduzir e interpretar adquirem também uma força imperativa de seguir o *script* que, paradoxalmente, provoca o embaralhamento dos papéis, o jogo com a identidade, o uso da máscara.

As instruções de Oiticica são sempre orientadas a um espaço previamente preparado e a uma atuação coletiva: “... e o filme é anti-filme, anti-teatro, anti-happening – é outra coisa, e parece engolir tudo (...) preciso arranjar um nome, talvez EXCEÇÕES do filme – quem sabe em inglês? EXCESSIONS: EXCESS+SESSIONS -?” (OITICICA, Tombo 0499/69).

A seção é *excessão*, ou seja, uma seção de cinema que comporta um excesso, um além dela mesma, mas que, no entanto, nela tem morada ou acolhimento. À audiência são designados *scripts*. Sobre as Cosmococas, Oiticica escreveu que eram “... quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema espetáculo...” Logo depois, em continuidade ao mesmo texto, escreveu: “... a IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra...” (OITICICA, Tombo 301/74).

Na intenção da crítica à unilateralidade do espetáculo - ou seja, ao fato de que este produz imagem e comporta-se como o Outro no espelho que designa o significante (ou seja, o sujeito, seu lugar), em vez de, como vinha acontecendo em sua obra anterior - oferecer meios plásticos que, por assim dizer, relembassem ao corpo o exercício das sensações e assim fazer oposição à “imagem unificante” - oferece ao espectador, à audiência, instruções e scripts que reduplicam cá, do lado da plateia, o que se faz lá, do lado do espetáculo, investindo o espectador de um papel, uma tarefa.

Oiticica refere-se a *hole*, ou seja, papel, que coloca-se a serviço do prazer do embaralhamento. As instruções que fornece não provêm senão uma máscara que pensaremos aqui na forma do significante, “o semblante por excelência”³, segundo Lacan. A lição Lituraterra deste Seminário foi inspirada por frestas traçadas por rios que Lacan (2003: 22) avistou entre nuvens de um sobrevôo de avião:

O que se revela por minha visão de escoamento, no que nele a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre as nuvens, ela se conjuga com sua fonte, pois que é justamente nas nuvens de Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com

³ LACAN, Jacques. Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. P. 114.

o significante, ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito em que isso se precipita, o que era matéria em suspensão.

As nuvens de Aristófanes que Lacan cita referem-se à peça de mesmo nome, encenada no século IV a.C. e trata de um pai que, assolado por dívidas, procura Sócrates. Não tendo sido feliz em lidar com os ensinamentos da retórica, envia em seu lugar e a contra gosto, seu filho pródigo Strepsíades. Com este filho, Sócrates mantém o seguinte diálogo:

Sócrates: Já te aconteceu de olhar para cima e ver uma nuvem parecida com um centauro ou com um leopardo ou com um lobo ou com um touro?

Strepsíades: Sim, o que isso significa?

Sócrates: Elas se transformam no que desejam. (ARISTÓFANES, 2005: 349)

Que as nuvens transforma-se no que desejam, eis a crítica que Aristófanes empreende à Retórica. O que se segue, na peça é que, tendo aprendido a manipular a palavra, o filho prova ao pai que seria justo espancar-lhe e ao pai escasseiam argumentos. A palavra, assim como a nuvem, pode transformar-se no que deseja, o mais alto e o mais baixo. A palavra como as nuvens precipitam-se em outra coisa, vão do céu ao esgoto: "... a literatura é uma acomodação de restos..." (LACAN, 2003: 16). As palavras são tomadas como instrumento para que o filho pródigo satisfaça seus desejos mais baixos: espancar o pai; a letra é tomada a serviço do gozo. O termo mesmo que Lacan utiliza, *Lituraterre*, produz um deslizamento de sentidos entre *letter* e *littura*, entre carta (refere-se ao conto de Edgar Allan Poe, A carta roubada) e lixeira. Lacan refere-se ao texto de Poe na medida que, na história, uma carta trafega de mão em mão, pelo seu efeito nos sujeitos implicados, sem que seu conteúdo seja sabido. A carta, logo, o significante, produz efeitos a despeito do significado (o conteúdo da carta).

Quando as nuvens se precipitam, ou quando os semblantes precipitam, há gozo. O deslizamento entre máscara a semblante destina-se a fazer constar que, assim como a nuvem interpõe-se e acoberta algo, esse algo não é nada, ou antes, é nada. A máscara não esconde nada, é mais um papel que se assume, um significante, um lugar na topografia das relações sociais, das relações entre significantes.

Se Oiticica designa papéis e scripts à sua audiência ele trata a realidade como espetáculo; fende a tela de projeção que proporciona anteparo à imagem. A nuvem-fresta é o que causa a

precipitação do anteparo do espetáculo, a lona onde todas as coisas podem ser justapostas sem contradição (DEBORD, 1997: 118), podem ser projetadas.

Em Literaterra Lacan cita, de Barthes, o livro *O império dos signos*, reintitulando-o para *O império do semblante*. Barthes nota e analisa o hábito japonês de presentear sofisticados pacotes que excedem, em beleza e riqueza, seus conteúdos. Sobre o teatro de bonecos, Lacan afirma: “Aliás, como no buraku, tudo o que se diz poderia ser lido por um narrador. Isto é o que deve ter aliviado Barthes. O Japão é o lugar em que é mais natural alguém se apoiar num ou numa intérprete justamente por ele não necessitar de interpretação.” (LACAN, 2003: 25)

É a tradução perpétua, feita linguagem. Estamos então de volta à tradução, atividade que faz versão, verte o conteúdo em outra língua, uma espécie de tradução contínua, cujo original é inacessível, perdido ou inexistente. A tradução é um empreendimento, para Benjamin, sempre duvidoso, porque, de uma língua a outra há sempre falta (ou excesso) de sentido e o que a tradução esforça-se por aplacar e por fim deixa transparecer; justamente o que parece estar em jogo nas instruções artísticas: que uma interpretação é sempre faltosa ou excessiva: “toda tradução é um modo, por assim dizer, provisório; modo de se medir a estranheza das línguas entre si” (BENJAMIN, 1982: 12).

3. Instruções e mercado de arte

Laura Lima foi a primeira artista, no Brasil, que teve uma performance (a artista rejeita a terminologia) comprada por uma instituição museológica, o que gerou uma série de questões que não devem escapar a uma reflexão sobre a questão do registro de arte e das instruções no campo das artes. Segundo a artista:

Me lembro de que quando recebi um telefonema dizendo que minha obra ia ser adquirida por um museu; tudo bem, até porque o grupo desse museu, o núcleo contemporâneo, já estava vivenciando há um tempão o meu jeito de lidar com a parte do mercado; a princípio, porém, eu não tinha um objeto de arte específico e falei que ia fazer um modus operandi. Até hoje tenho que atualizar coisas, talvez porque precisei perceber que a obra como estava ainda possuía uma fragilidade, ou o sistema que tinha criado precisasse se adaptar a este novo fato: a coleção e o acervo de um museu. Quando o MAM de São Paulo adquiriu essas obras – foi em

2000 – houve um estardalhaço nos jornais de lá: “Museu brasileiro compra pela primeira vez performances”, que eram as minhas obras. Por um lado era interessante você ver a instituição tentando lidar consigo mesma, saindo da inércia e se atualizando, mas, por outro, o glossário ainda era o mesmo, o instrumental era sempre o mesmo, e eu nem usava a denominação performance. Então corri para organizar, porque já fiquei preocupada, e minha preocupação maior era depois, quando eles fizessem inúmeras vezes a minha obra, se eles realmente iam ser sérios; sabia que era responsabilidade minha organizar aquilo num determinado aspecto. Até hoje sinto que existem certas fragilidades. Uma vez abri um catálogo em que havia essa obra que eles tinham produzido – são dois caras unidos pelos quadris, um trabalho que apresentei na Bienal de São Paulo de 98 –, e vi que as fotos eram muito estranhas; não era a minha obra. Quase tive um troço! (LIMA, 2010)

O que Laura Lima vendeu ao Museu foram instruções escritas (ela chamou de *modus operandi*), que o museu deveria respeitar com a máxima fidelidade toda vez que fosse expor a obra. O que aparece nesta relação da instrução escrita com a obra em si é justamente a impossibilidade de tradução de uma a outra, restando sempre algo a explicar, algo que não havia sido explicitado pelo autor.

Neste sentido compreender as instruções de artistas implicaria em captar as formas através das quais esta arte lida com a necessidade de produzir uma complementaridade de sentido entre as formas escritas e imagéticas.

Interroga-se, nestas obras, como elas articulam a relação entre imagem e escrita e a sua relação com as formas tradicionais e não artísticas das instruções. Ou seja, como as instruções transitam de um campo a outro, do campo do mercado ao campo da arte, campos, aliás, que não deixam de se justapor. No caso da performance de Laura Lima, vendida ao museu, é precisamente a venda que impõe a necessidade da instrução. A performance é um gênero de arte ligado a especificidades de tempo e espaço e surgiu a partir de uma crítica à mercantilização da arte. A venda da obra de Laura Lima implicou sua transmutação para a abstração característica da forma mercadoria.

Surge como hipótese inicial que no Brasil as instruções teriam, se não surgido, se intensificado em consequência da ditadura instaurada em 1964 justamente por transformar arte em uma forma transportável. Com a democracia, a ampliação dos mercados de arte e

financiamento público e privado, formação de acervos em arte contemporânea e mostras itinerantes, as instruções mantêm-se presentes, provavelmente modificadas em suas formas.

Vale interrogar se a relação entre escrita e imagem típica das instruções - que é a de complementaridade, onde uma busca explicar a outra e vice versa não seria tributária, onde uma desenha, demarca fronteiras e a outra designa as fronteiras demarcadas a exemplo dos atlas anatômicos – não seria resultante daquela mutação mesma apontada por Foucault que teria acontecido no Século XVIII em que os signos deixam de integrar a ordem do ser e passam a integrar a ordem da representação:

Até Aldrovandi, a História era o tecido inextrincável e perfeitamente unitário daquilo que se vê das coisas e de todos os signos que foram nelas descobertos ou nelas depositados: fazer a história de uma planta ou de um animal era tanto dizer quais são seus elementos ou seus órgãos, quanto as semelhanças que se lhe podem encontrar, as virtudes que se lhe atribuem, as lendas e as histórias com que se misturou, os brasões onde figura, os medicamentos que se fabricam com sua substância, os alimentos que ele fornece, o que os antigos relatam dele, o que os viajantes dele podem dizer. A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo. A divisão, para nós evidente, entre o que vemos, o que os outros observaram e transmitiram, o que os outros enfim imaginam ou em que crêem ingenuamente, a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata, entre a Observação, o Documento e a Fábula não existia. E não porque a ciência hesitasse entre uma vocação racional e todo um peso de tradição ingênua, mas por uma razão bem mais precisa e bem mais constringente é que os signos faziam parte das coisas, ao passo que no século XVII eles se tornam modos da representação. (FOUCAULT, 2000: 176, 177)

Não seria então, por este mesmo motivo que Giorgio Vasari afirma o “primado do desenho” sobre a pintura? Sendo o desenho aquele recurso gráfico que produz o contorno, fronteiras firmes e claras, a delimitação necessária a uma nomeação sem recalcitrância. Onde se posso dizer: osso frontal, osso temporal, garantindo a certeza da relação entre uma representação e outra, entre a palavra, a imagem e a coisa?

Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – arquitetura, escultura, pintura – extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou ideia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. (...) Na pintura, os lineamentos servem de várias

maneiras, mas particularmente para contornar cada figura, pois quando elas são bem desenhadas e feitas com proporções exatas as sombras e as luzes que depois se lhe acrescentarem dão às figuras um grande relevo e o conjunto resulta de extrema beleza e perfeição.(VASARI, 1568)

A instrução não seria então o lugar privilegiado do equívoco entre representações e seus objetos e o equívoco entre si das representações plásticas e textuais?

BIBLIOGRAFIA

A MANUAL OF MILITARY SURGERY. Confederate States Army, 1863. P. iii. Disponível em: <http://jdc.jefferson.edu/milsurgcsa/1>. Acessado em 23.12.2010.

ALTSHULER, Bruce. Art by instruction and the Pre-History of do it. Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/essay/e002_text.html Acessado em 02.07.2010.

ARISTÓFANES. As nuvens. Tradução de Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Illuminations. Tradução de H. Zohn. London: Fontana, 1982.

DEBORD, Guy. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes: 2000.



GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. Outros escritos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. Outros escritos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. Seminário, livro 18: de um discurso que não fosse semblante. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LIMA, Laura. Eu nunca ensaio. Entrevista concedida a Ronald Duarte, Inês Araújo, Felipe Scovino, Daniel Toledo, Simone Michelin e Analu Cunha. In: Arte & Ensaio. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. Número 11, 2010.

OBRIST, Hans Ulrich; Ono, Yoko. Mix a building ande the wind. An interview of Yoko Ono by Hans Ulrich Obrist. Disponível em: http://www.e-flux.com/projects/do_it/notes/notes.html. Acessado em 02.07.2010.

OITICICA, H. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

OITICICA, H. BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA – programa in progress. Tombo: 0301/74.

OITICICA, Hélio. LDN (atribuído). Tombo: 0499/69.

OITICICA, Hélio. LDN (atribuído). Tombo: 0499/69.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

OITICICA, Hélio. NITRO BENZOL & BLACK LINOLEUM. Tombo: 0322/69.