



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 3.0.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0.

REFERÊNCIA:

MARTINEZ, Elisa de Souza. Fontes: dois contextos expositivos para a incomensurabilidade.

Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, São Paulo, v. 3, n. 5, abr. 2003. Disponível em:

<<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1303/800>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

Fontes: dois contextos expositivos para a incomensurabilidade

ELISA DE SOUSA MARTINEZ

Resumo O significado da obra de arte é construído na relação que esta estabelece com o contexto em que é exposta e com as obras com as quais constitui um percurso perceptivo, sensível e cognitivo. Utilizam-se os princípios teóricos da semiótica discursiva para construir uma análise na qual, ao mesmo tempo em que é considerada a localização imanente do ponto de partida de um percurso de geração de sentido, na estrutura da obra *Fontes*, de Cildo Meireles, exposta em dois eventos artísticos diferentes, identificam-se figuras e temas que participam de uma rede que a interliga a outros textos e seus respectivos potenciais significativos. As escolhas dos curadores inserem a obra em contextos situacionais no quais o seu sentido é apreendido e, também, contribui para a produção de sentido de um texto que o engloba.

Palavras-chave arte contemporânea, instalação, semiótica visual

Abstract The meaning of a work of art is produced by the relationship established within the context of the exhibition, as well as with the other works with which it builds the one sensitive and cognitive course. Based on the Semiotics of A.J. Greimas we present an analysis of Cildo Meirele's *Fontes*, a work exhibited in two different events, revealing its common figures and themes. We consider not only the immanent structure of the meaning in an artistic text, but also its connection to other texts and the potential meanings that emerge from them. The choices made by a curator have the potential to insert the artwork in a situational context in which its meaning is captured and this contributes to the global perception of the text/exhibition in which it is presented.

Key words contemporary art, installation art, visual semiotics

Uma obra de arte em duas exposições diferentes é a mesma obra de arte? Presupondo que os espaços expositivos se configuram em relação a um paradigma modernista imutável, a resposta seria afirmativa. O que temos visto em eventos recentes, entretanto, é que a leitura de uma obra de arte já não é autônoma e mesmo que a galeria em que é exposta preserve as características arquitetônicas do que temos habituado a denominar "cubo branco", sua presença só é percebida em relação à presença, materializada ou não, de outras obras.

Existem casos extremos, em que a presença da obra em uma exposição se justifica apenas por uma articulação semântica do conjunto, e essa constatação serviria apenas para identificar um novo paradigma expográfico. Por ora, deixamos a análise historiográfica de lado, considerando sua amplitude e densidade, e nos limitamos a introduzir esse texto com a ressalva de que a variante do procedimento de montagem da exposição, em que a obra de arte é um elemento constituinte de um discurso que a engloba, é o renascimento de seu passado. As condições neutras de exposição às quais já nos habituamos são, de fato, recentes na história das instalações de galerias e museus.

Para Omar Calabrese, o princípio de coerência textual é definido por "intertextualidade" (Calabrese 1993: 38). Sua análise da pintura *Os Embaixadores* (1533) de Hans Holbein, o jovem, tem como objetivo verificar a existência de modos específicos de manifestação da intertextualidade na pintura e indagar sobre seus modos de ocorrência não apenas como uma rede de "fontes" mais ou menos explicitamente evocadas pelo texto, mas como o que constitui, por meio de operações oportunas, um princípio de arquitetura do texto. Tentamos ampliar esses princípios metodológicos para analisar duas obras que não são pictóricas e que, portanto, têm uma "arquitetura interna" diferenciada.

Tratamos da relação entre duas obras do artista Cildo Meireles. A primeira, *Fontes*, é analisada em sua situação de exposição no Núcleo Histórico da XXIV Bienal de São Paulo¹. A segunda obra é *Fontes* exposta na retrospectiva do artista realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo². Ainda que o título seja o mesmo, não se trata da mesma obra e seus respectivos contextos situacionais são diferentes. Se no primeiro caso a obra é posicionada em uma exposição na qual se encontram autores e estilos diversos, no segundo, as obras, mesmo sendo realizadas a partir de diferentes processos e materiais, pertencem a diferentes momentos da trajetória de um único artista.

1 Realizada de 3 de outubro a 13 de dezembro de 1998.

2 Realizada de 27 de julho a 10 de setembro de 2000.



Cildo Meireles, *Fontes*, XXIV Bienal de São Paulo, 1998. Acima, vêem-se três gravuras de Horoshige e, à esquerda, uma pintura de Van Gogh

Para relacionar as duas *Fontes*, considera-se que ambas estão em co-presença e as marcas de transtextualidade são, conforme a definição de Gerard Genette, de dois tipos: paratextual e intertextual. O primeiro tipo, o paratexto, é identificado no conteúdo das etiquetas das obras: na da obra exposta na Bienal descreve-se a instalação que só é vista em outra exposição e, deste modo, é estabelecida com o visitante uma relação contratual por meio da qual o mesmo passa a considerar em sua leitura a presença da obra ausente. Essa é, segundo Genette, uma relação menos explícita que a que analisamos neste trabalho: a citação pelo uso de certos constituintes eidéticos em ambas as obras.

Ao ser citado, o texto é inserido em na estrutura significativa do texto citante. Ou, de acordo com Calabrese "*a capacidade intertextual evocada por um texto implica necessariamente uma transformação dos textos aludidos, citados, copiados e plagiados*" (Calabrese 1982: 42). O que consideramos nessa relação de transformação são coerências semânticas que "*não dependem do mero encadeamento de elementos 'lexicais' no texto, mas da explicação de verdadeiros 'potenciais' significativos a partir de configurações tornadas estáveis pelo uso*" (Calabrese 1982: 42). Consideramos esses "potenciais" na construção de um sistema semi-simbólico dos discursos artísticos não apenas em relação de verosimilhança com os objetos do mundo natural, exterior aos sistemas da arte, mas também com os objetos disponíveis em um mundo no qual entre as configurações tornadas estáveis encontram-se também as que são produzidas por processos artísticos.

Na XXIV Bienal, ao chegar à Sala Van Gogh encontram-se, além, evidentemente, das obras deste artista, as xilogravuras de Hiroshige, as fotografias de Sherrie Levine e a obra *Fontes* de Cildo Meireles.

Fontes na Bienal é constituída por quatro objetos que, aparentemente, são régua de carpinteiro completamente estendidas, abertas, colocadas em um tipo de vitrina embutida na parede, um nicho protegido por um vidro transparente. Suas posições são quase simétricas, duas de cada lado.

Do título, sabe-se que, a partir de informações extra-textuais, esse é dado para homenagear um amigo do autor. Considerando, entretanto, outra intersemiotividade para relacionar o título ao componente plástico da obra, encontramos no dicionário da língua portuguesa, no *Aurélio*, a definição de fonte: "aquilo que origina e produz". E o que se produz, no caso de *Fontes*, são situações de confronto e posicionamento frente aos valores que são manifestados ou se originam na percepção da obra de arte. Ou seja, se, em cada situação de exposição, novos significados são produzidos, pode-se afirmar que a obra não contém um conjunto de significados anterior à produção de significação, que é produto da sua interação com o espectador.

Essa obra é constituída por régua com diferenciados graus de aderência entre seus sistemas semióticos e os do mundo natural (Oliveira 1995: 106). Todas são *readymades*³, em suas variações. Em um desses objetos identifica-se a gradação gravada no processo de manufatura, e o potencial de mensuração simbólica em que é utilizado o sistema decimal, ou, no seu verso, o de polegadas⁴. É um objeto do mundo, ressemantizado na sua relação, no contexto expositivo em que é analisado, com o enunciador/enunciatário. Este identifica aí a objetividade das coisas do mundo "como elas são", sem as marcas de um fazer do enunciador, de subjetividade. Esse mecanismo de presentificação do mundo, como se nenhuma mediação lingüística fosse necessária, instaura um enunciatário que vê aí a sua objetividade e a de seu correspondente enunciador, produtor de discurso. Esse mecanismo, essa debreagem, produz no enunciatário a ilusão referencial do mundo e de seus sistemas e procedimentos de mediação como eles são.

3 O termo foi cunhado em 1915 por Marcel Duchamp para uma "forma de manifestação" com objetos manufaturados cuja escolha "*jamais fora ditada para deleite estético*" (Sanouillet e Peterson 1973: 141).

4 A alternância do sistema decimal e de polegadas nas duas faces da régua manufaturada não pode ser verificada nesta situação expositiva. Apenas as medições do sistema decimal são perceptíveis. Apesar de introduzir essa informação, que revela a opção da curadoria em mostrar o sistema mais usual no Brasil, não serão analisadas aqui ambas as possibilidades, pois apenas uma é presente na obra observada e, conseqüentemente, analisada.

À régua de carpinteiro opõem-se as demais, que apresentam graduações e numerações diferenciadas entre si e daquela. A colocação da primeira não tem como única função fazer ver as demais. Todas são elementos constituintes do discurso/obra e configuram isotopias estruturais que produzem, por sua vez, um efeito de sentido de imediaticidade, de presença do objeto cuja percepção é direta (Oliveira 1998: 93).

As outras três réguas pertencem, na classificação duchampiana, a outra modalidade de *readymade* denominada *readymade aided*⁵. De fato, à primeira vista, são também réguas de carpinteiro. Porém, ao olhar de perto, curvando-se, percebe-se que suas numerações e graduações não correspondem a qualquer sistema conhecido. Não possuem o papel que desempenham na régua de carpinteiro, e tornaram-se marcas sensoriais. Inicialmente, ao confrontar esses elementos, o olho move-se em várias direções, tentando encontrar uma seqüência, uma regularidade. Em seguida, o corpo move-se para que seja possível comparar as quatro réguas entre si, em toda a sua extensão, e distinguir a "correta" das "incorretas". Não são mais instrumentos de medição internacional dos objetos do mundo, são objetos para serem identificados e comparados pela visão do espectador.

Essas três réguas, na análise intertextual, relacionam-se à obra *Three Standard Stoppages* (1913-14), de Marcel Duchamp⁶, na qual o artista realiza "A idéia de Fabricação":

- Se um fio horizontal esticado de um metro de comprimento cai de uma altura de um metro sobre um plano horizontal deformando-se *como seja conveniente* e cria uma nova forma da medida do comprimento. -

- 3 padrões obtidos em condições mais ou menos similares: *consideradas nas suas relações recíprocas* elas são uma *reconstituição aproximada* da medida do comprimento (Sanouillet e Peterson 1973: 22).

Fontes e *Three Standard Stoppages* configuram sistemas de medição criados por seus respectivos enunciadores, manifestados em objetos nos quais a marca da mão humana não está presente. Em *Fontes*, além de utilizar os mesmos números e

5 Assim descrito por Duchamp: "*Algumas vezes eu adiciono um detalhe gráfico de apresentação que, para satisfazer meu desejo por aliterações, será chamado readymade aided*" (Sanouillet e Peterson 1973: 142)

6 Também a obra *Three Rulers* (1963), de Robert Morris, interage com essa obra de Duchamp. Naquela, o artista confecciona três réguas de trinta e seis polegadas, cujos comprimentos não são equivalentes.

os mesmos segmentos de linha que marcam as graduações, até mesmo a marca da autoria dos objetos é gravada como se fosse a marca de um fabricante, de um enunciador coletivo, e não de um artista individual. Com letras de máquina, em caixa alta, é marcado em cada uma das régua: "FONTES, CM 92". Em *Three Standard Stoppages* a mão é abandonada pelos fios que caem e o acaso age sobre o percurso de sua queda e transforma-os em configurações nas quais já não é encontrada a realidade lógica da medição linear. Embora cada fio mantenha a medida de um metro, em si, em sua configuração fixada após cada experimento, o metro é deformado (Calabrese 1967: 46-47).

Three Standard Stoppages mantém-se em relação com *Fontes*, pois ainda que suas interações construam percursos de leitura em sentidos diferentes, a citação da primeira estará sempre presente, intercomunicada à segunda que passa, por sua vez, a ser vista como a reiteração de figuras anteriormente identificadas (Oliveira 1995: 120). Outros temas que subjazem às estruturas de ambas é o da desumanização da arte e o da utilização de objetos previamente manufaturados em seu contexto.

O procedimento de subversão das marcações convencionais, que produz o enunciado que contém marcas do ato de enunciação, ou seja, no qual as marcas de sua espacialidade e, conseqüentemente nesse caso, sua temporalidade únicas inscritas por um enunciador, são perceptíveis, denomina-se, no campo da semiótica discursiva, embreagem. Uma das características, portanto, do texto constituído pela relação entre os quatro objetos é a alternância de estratégias enunciativas. Por um lado, a régua de carpinteiro tem uma relação de continuidade com o mundo natural, fora dos muros da Bienal. Por outro lado, esse mundo só é parte do contexto situacional para os outros objetos porque estes estão dispostos lado a lado com a primeira, pela co-presença desta.

A proximidade permite distinguir suas diferenças e as relações entre objetos familiares e suas subversões, ou seja, acidentes no percurso da percepção. Considerando o conjunto das régua,

como uma manifestação textual em sua ocorrência, o acidente é de natureza estética. Sua organização rompe com a sistematização prevista e produz o inesperado, um imprevisível que exige uma apreensão sensível. Assim, o acidente é também de natureza estética. Tem uma organização que aprofunda e enfatiza a convocação da sensorialidade do sujeito para apreendê-lo e significar. Mas o acidente é, ainda, de natureza ética, na medida em que é um restaurador do sentido, pois considerar uma certa qualidade do objeto como uma possibilidade de ocorrência sensível não deixa de eticamente postular uma re-semantização da vida e do cotidiano (Oliveira 1998: 93).

Qualquer tentativa de inferir regularidade, ritmo, progressividade ou constância nos parâmetros numéricos e nas graduações dos objetos que se assemelham à régua de carpinteiro, fracassa. Ao sistema internacional opõem-se sistemas únicos. Mesmo considerando a relação que a régua de carpinteiro mantém com o contexto, com o mundo "real" enquanto linguagem⁷, o conjunto dos quatro objetos proporciona "*a passagem da abordagem lógica baseada nos critérios de verdade e de falsidade aplicados às relações entre os enunciados e sua referência (entre o 'lingüístico' e o 'extralingüístico') a uma problemática da verificação que vise explicar a produção de certos efeitos de verdade ou de realidade*" (Landowski 1992: 147). Diante da régua de carpinteiro, o enunciatário identifica o sistema internacional e relaciona-o ao sistema de valores que conhece para medir o mundo, e que permite avaliar todas as coisas a partir dos parâmetros desse mesmo sistema. Esse enunciatário é, também, inserido numa rede de sistemas de significação do qual a régua é uma ferramenta qualificada para medir o mundo (ela pode fazer) e ele também é qualificado (por compartilhar com aquela a posse do mesmo sistema) para efetivar a medição (ele sabe fazer). Mas, para que a medição ocorra, é preciso que a régua seja tomada pelo sujeito. Situada atrás de um vidro, a régua é inacessível, e não é possível retirá-la do sistema da arte e efetivar a medição do mundo.

Em sua estrutura narrativa, identificam-se, neste texto plástico, na régua de carpinteiro e nas criadas pelo artista, respectivamente, dois programas. No primeiro, a régua é um instrumento de medição internacional por ter sido manufaturada com as graduações convencionais do sistema decimal. No caso da régua do artista, a marcação aleatória atribui-lhe parâmetros de medição únicos. No primeiro caso, a régua está em conjunção com o sistema sociabilizado e, no segundo, está em conjunção com os sistemas originais, criados aleatoriamente pelo artista. Conseqüentemente, a performance, a ação de medir o mundo dar-se-á quando a régua totalmente estirada (estendida/aberta) é colocada frente às situações vividas pelo enunciatário no espaço expositivo, ou fora dele.

A funcionalidade do objeto manufaturado é figurativizada pela régua de carpinteiro e seu sentido impregna o objeto criado pelo artista. Essa impregnação, esse contágio, é produzida pelas relações de continuidade entre alguns de seus constituintes discursivos. À primeira vista, conforme o que foi dito anteriormente, não há

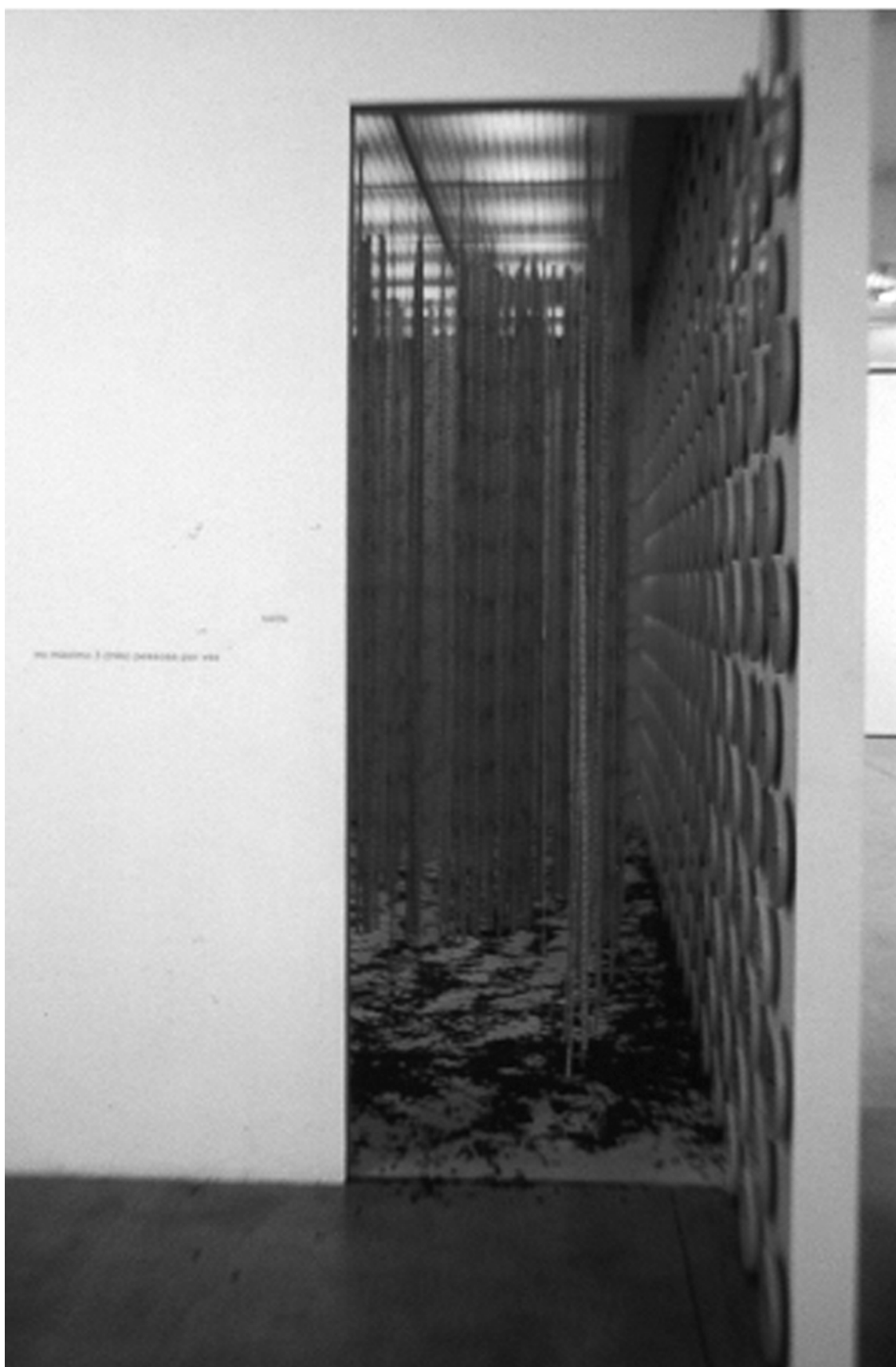
7 Adotamos aqui a concepção de "linguagem" exposta por Landowski, no texto *Algumas Condições Semióticas da Interação*, segundo o qual é "*entendida em sua acepção mais ampla, como abarcando o conjunto dos sistemas significantes - lingüísticos ou não - disponíveis no interior de uma dada cultura*" (Landowski 1992: 147).

diferença entre os objetos do texto: o que se vê são régua idênticas às encontradas em qualquer loja de produtos para carpintaria ou construção civil. Os quatro objetos têm as mesmas cores: a superfície da madeira revestida uniformemente com a mesma tinta amarela, os números e marcas de graduações impressas com tinta preta, os segmentos de graduação de mesmo comprimento e espessura, os números de mesmo tipo e tamanho, as extremidades laterais arredondadas de cada segmento revestido de tinta verde e as articulações metálicas dos seus segmentos. Ao tato, são quase idênticas⁸. Somente o olhar atento, que só é possível quando nos inclinamos diante da parede para ver esse nicho paralelo ao chão, a aproximadamente 80cm de altura, distingue suas diferenças. Cabe, neste caso, ao sujeito/observador adotar as condições que lhe permitam ver a obra em sua totalidade, o que só é possível se puder estabelecer as relações espaço-temporais adequadas (Landowski 1992: 89).

Fontes exposta no MAM é outra obra. É uma instalação localizada na primeira sala da retrospectiva de Cildo Meireles. Enquanto *Fontes* na Bienal só pode ser vista em contexto, pois compõe com xilogravuras japonesas e pinturas de Van Gogh uma configuração na parede, ver *Fontes* no MAM exclui a visão de outras obras. É construída como um cubo dentro da galeria, no qual o visitante deve entrar e do qual deve sair por aberturas diferentes, localizadas em paredes opostas. Esse cubo não é construído como uma pequena galeria na qual os objetos expostos são vistos a certa distância. É um espaço a ser percorrido pelo visitante que pode tocar os objetos e cuja proximidade pode sentir não apenas com a visão, mas também com outros sentidos.

Ao ingressar na galeria principal do MAM, o visitante vê à sua frente, à direita, uma grande área, um espaço construído dentro desse espaço maior, cujas paredes brancas impedem a identificação do que há ali para ser visto. À direita da parede frontal desse espaço há uma entrada e à direita desta vê-se a parede lateral direita do cubo que se prolonga para fora por aproximadamente um metro e na qual podem ser vistos alguns dos elementos internos. Essa parede que se prolonga para fora do cubo tem a superfície pintada em amarelo e fileiras de relógios pendurados. Assim como as régua de carpinteiro, os relógios dessa *Fontes* têm as graduações do tempo e as numerações criadas pelo artista. Neste caso, tanto as régua quanto

8 Consideramos aqui o tato como um sentido co-dependente da visão, e não as sutilezas perceptivas desenvolvidas nos indivíduos que apresentam deficiências visuais. Embora o tato possa distinguir as variações de gravação das graduações e números, a estrutura dos quatro objetos é idêntica e proporciona as mesmas operações para dobrá-los ou estendê-los.



Cildo Meireles, *Fontes*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000

os relógios são considerados configurações discursivas que se constituem em micronarrativas:

As configurações discursivas aparecem, (...), como micronarrativas. Quer isso dizer que uma configuração não é dependente de seu contexto, mas pode ser dele extraída e manifestada sob a forma de um discurso auto-suficiente. A análise de uma configuração é, pois, tida como capaz de nela reconhecer todos os níveis e todos os componentes de um discurso examinado através das diferentes instâncias de seu percurso gerativo. Distinguir-se-ão assim facilmente *configurações temáticas*, mas também *configurações figurativas* (às quais se ligam os motivos). Da mesma forma, sua manifestação discursiva pressupõe já uma organização narrativa subjacente. Nada, pois, de extraordinário em que as configurações discursivas possam ser inventariadas como estereótipos que representam estruturas modais canônicas de que se poderia fazer a tipologia (Greimas e Courtés 1983: 74-75).

Antes de entrar no cubo, o visitante lê a informação impressa na parede:

entre e caminhe lentamente
no máximo 3 (três) pessoas por vez.

Ao entrar no espaço, o visitante vê, à direita, uma cortina de régua de carpinteiro penduradas do teto, que forma uma curva ao fundo em direção ao lado esquerdo. À sua esquerda há outra cortina que configura com a primeira um corredor. O visitante caminha nesse corredor em espiral, em sentido anti-horário. Na medida em que caminha, percebe que o corredor se torna mais estreito e, conseqüentemente, seus movimentos produzem a movimentação das régua. No início do caminhar, pode ver os relógios fixados em posições regulares nas paredes, por trás das cortinas de régua. Na medida em que avança, as camadas de cortina se sobrepõem e, gradualmente, impedem a visão dos relógios. Ao chegar ao ponto central não possui distância para ver os objetos, para construir uma imagem visual do ambiente. Está totalmente imerso "nos" objetos. Seus mais sutis movimentos alteram a localização e a configuração das cortinas de régua que, nesse ponto, não têm mais do que cinquenta centímetros de distância. O som dos relógios, perceptível no início do percurso, também se torna gradualmente secundário em relação ao barulho das régua que se chocam, até ser totalmente inaudível. No centro, o visitante sem ter um horizonte para olhar, olha para cima. No teto, a luz homogênea que ilumina o cubo é também amarelada. Localiza-se aí também a estrutura quadriculada em que as 6.000 régua são penduradas. De fato, ao ver de perto o visitante percebe que esses objetos não são todos régua de carpinteiro. São as quatro

réguas anteriormente descritas, identificadas na instalação da Bienal que, nessa obra, multiplicam-se eqüitativamente até atingir o total de 6.000 elementos. Também os relógios diferenciam-se entre os que são manufaturados "corretamente" e os que são alterados pela intervenção do artista.

Após atingir o centro, o visitante já conhece o espaço e procura seu próprio caminho de saída. Não há como sair sem transpor as cortinas de régua. Ao sair percebe-se que alguns dos números soltos que recobrem o chão do cubo são gradualmente conduzidos para fora pelos passos dos visitantes, e passam a contaminar o espaço exterior. A parede lateral à esquerda da saída, oposta à que se localiza à direita da entrada, prolonga-se além do cubo revestida da mesma cor – amarelo – e dos mesmos objetos que ocupam o espaço interior. Assim como os números, esses elementos constroem uma área de transição ou uma fronteira permeável entre o interior e o exterior. Esse exterior é a galeria do museu. A transição gradual produz continuidade na leitura do percurso. Articula-se o que é visto antes de entrar em *Fontes* com a área de entrada, com o interior, com a saída e, novamente, com o espaço do museu preenchido com outras obras de Cildo Meireles.

O TECIDO DO INTERTEXTO

A correlação que estabelecemos entre as duas instalações *Fontes* exclui algumas possibilidades: de estabelecer uma relação de precedência de uma obra sobre outra; de afirmar que uma obra é mais completa ou complexa do que a outra; de identificar suas correlações como uma manifestação da instância autoral e histórica.

Fontes na Bienal é um objeto para ser visto. Não é permitido ao visitante tocar as régua que se encontram protegidas por um vidro e essa impossibilidade transforma o objeto visto em algo que pertence unicamente ao contexto que é desvinculado da vida e vinculado à arte. Seu contexto imediato, situacional, é uma exposição construída no espaço de função museológica: isolamento climático e acústico, estrutura arquitetônica neutra (conforme a concepção modernista do "cubo branco"). *Fontes* no MAM é um espaço a ser penetrado pelo visitante. Os objetos podem ser tocados e o percurso do visitante é "dentro" da obra na qual, além de tocar, pode também ouvir (o barulho dos mecanismos dos relógios e das régua que se chocam entre si e com o corpo do visitante) e ver (conforme o ritmo do caminhar do visitante). As régua presentes na instalação da Bienal e na do MAM são consideradas aqui como motivos, conforme a definição:

encarados no quadro da "teoria das influências", os motivos aparecem como formas narrativas e/ou figurativas autônomas e móveis, suscetíveis de passagem de uma cultura a outra, de se integrarem em conjuntos mais vastos, perdendo parcial ou totalmente suas significações antigas em benefício de investimentos semânticos desviados ou novos, sendo que os percursos assim realizados constituem uma história geral das formas (Greimas e Courtés 1983: 73).

Será que, ao subverter a funcionalidade do objeto manufaturado, se atinge o seu contrário, em uma relação de oposição figurativizada por régua e relógios classificados como corretos ou incorretos? Admite-se que, em cada régua e em cada relógio, cada estrutura discursiva, contém a construção de um referente interno próprio e que *"a referencialização é, então, uma questão do enunciado, na medida em que é nesse que se injetam os efeitos de sentido para fazer-parecer realidade, irrealidade, fantástico, verdade, falsidade, entre tantos outros efeitos possíveis"* (Oliveira 1995: 111). Ou será que o tema, nesses textos plásticos, é a oposição entre sistemas coletivamente produzidos, reconhecidos e compartilhados e os de caráter individual? Ou, conforme esse segundo tema, opõem-se os códigos de medição socializados no mundo natural com os de outra natureza, criadora e original, a artística?

Fontes no MAM não é uma ferramenta potencial para a construção de algo, pois é um mundo construído. E, enquanto mundo construído, estabelecem-se relações figurativas que diferenciam esta obra da outra na Bienal. O caminho do visitante entre as régua é em sentido anti-horário. Os relógios com suas incoerentes marcações de intervalos de tempo e os ponteiros em posições contraditórias, não têm utilidade prática, não medem o tempo do percurso.

No MAM, o relógio que parece um relógio de parede, mas que não sinaliza de modo coerente a sincronidade dos momentos em que o visitante permanece na instalação tem que ser comparado ao relógio de uso pessoal que marca o tempo do mundo. Assim como as régua citam a obra de Duchamp, os relógios citam uma pintura de Salvador Dalí, *A persistência da memória* (1931), na qual três relógios flácidos marcam horas contraditórias e um quarto tem o mostrador oculto e o fundo da caixa recoberto por formigas. Não há um sujeito na paisagem de Dalí que possa atribuir sentido à marcação do tempo e cada relógio é uma história. Os sujeitos são, portanto, os relógios que, como se fossem personagens antropomorfos, tem uma temporalidade individual. Cada indivíduo contém uma trajetória espaço-temporal única.

A régua que parece uma régua de carpinteiro, mas que não serve para medir o espaço, é colocada em posição vertical, num conjunto que parece infinito, e se relaciona com a verticalidade do visitante, para quem transfere o parâmetro de me-

dida da subjetividade. Não há, nessa instalação, visitantes mais altos ou mais baixos, pois qualquer régua e nenhuma pode ser parâmetro para medi-los. Conseqüentemente, cada indivíduo é incomparável aos outros, assim como cada momento do percurso nessa instalação não tem anterioridade nem posteridade, é absoluto. O que engana é a comparação com as coisas do mundo.

Na primeira etapa do caminho o visitante chega ao centro, onde se intensifica a percepção dos elementos que compõem o espaço. Cada uma das réguas é um elemento vertical. Buscar uma relação com o mundo natural, a partir não só das formas dos elementos, mas também da relação corporal que com esses se estabelece, o visitante tem aí uma experiência semelhante ao caminhar em um bosque, no qual considera-se que a dificuldade de penetração é proporcional ao seu estado de inviolabilidade e, também, de virgindade. A sensação de estar perdido em um bosque, no qual de nada serve o relógio ou a régua, assemelha-se à sensação de estar na origem ou no fim de tudo, num lugar onde as construções da cultura não têm qualquer utilidade. Diferentemente de *Fontes* na Bienal, cuja horizontalidade figurativizava as relações espaciais entre as obras expostas no Núcleo Histórico, *Fontes* no MAM tem na verticalidade das réguas a figurativização de uma outra medida, a do crescimento natural das coisas que, como plantas, se desenvolvem na duração de tempos variáveis e em espaços imprevisíveis em busca de luz.

No MAM, no momento em que olha para o teto já não é possível para o visitante distinguir o que o circunda. Vê uma estrutura quadriculada, identificada como a figura do ordenamento e da referencialização espacial das coisas no mundo, presente na estrutura dos mapas. Vê também a luz e a extremidade das réguas que configuram uma espiral. A distância dos elementos que vê no teto permite construir uma outra configuração para o mundo no qual está inserido. Já não se trata da forma do cubo, da localização da entrada e da saída, do corredor de réguas a ser percorrido ou das paredes forradas de relógios. O que os sentidos apreendem são traços mínimos que permitem reconfigurar esse "mundo": o quadriculado, a espiral e o ritmo do som dos relógios.

Percorrer a espiral em sentido anti-horário é caminhar contra o tempo, ou apesar dele. Caminhar em sentido anti-horário é contrariar a mensuração e a seqüencialidade figurativizados pelo movimento convencional dos ponteiros de um relógio. O visitante, ao avançar, contraria o movimento de mensuração de seu percurso e se dirige a um lugar em que não lhe é possível se distanciar do que o rodeia: torna-se um sujeito que reconfigura as réguas e produz ruídos com os ritmos de sua movimentação que competem com o ruído dos mecanismos dos relógios. No centro, a consciência do próprio corpo no espaço que ocupa e do ritmo desta ocu-

pação é predominante, e não consegue mais perceber o que o rodeia. Sair do espaço é romper a opressão da clausura.

Considerando o percurso até o ponto central e o de transposição das cortinas de régua para sair da instalação, identificam-se oposições semânticas fundamentais. A relação entre o estreitamento do caminho, do corredor construído com cortinas de régua, e as áreas de amplitude pode ser resumida na oposição condensação vs dispersão. No percurso, o acúmulo de elementos, de ruídos e da relação entre o corpo do visitante e o corpo das régua constrói uma situação de intensificação da experiência perceptiva. Por outro lado, os números desordenadamente espalhados pelo chão, as marcações aleatórias em régua e relógios, os ponteiros dos relógios que sinalizam posições contraditórias, marcam a distensão da experiência perceptiva. Outra relação opõe à continuidade do percurso conforme o deslocamento e o ritmo próprios do visitante a descontinuidade das sinalizações. À finitude do trajeto do visitante se opõe também a infinitude de possibilidades de medir seu deslocamento ou sua duração. Embora guiado por uma configuração do espaço, as cortinas de régua não constituem barreiras intransponíveis. Conseqüentemente, opõe-se também à coerção da configuração espacial a liberdade para deslocar-se através das cortinas "porosas" de régua.

O uso da régua de carpinteiro e sua funcionalidade pertencem a um contexto compartilhado, ao hábito. Esta régua, e o seu uso, pertence a um mundo cujo funcionamento é, em geral, apreendido segundo modelos repetitivos e previsíveis, e no qual se dissolve o que há de particular nos objetos e as qualidades sensíveis da experiência vivida (Oliveira 1998: 93). Porém, sua colocação no espaço expositivo da Bienal é, também, metáfora para o artesanato manual repetitivo, para a atividade em que tanto os instrumentos utilizados quanto a habilidade para manuseá-los garantem a padronização da produção, para a repetição mecânica dos cânones acadêmicos que conduzem ao "*gradativo entorpecimento emocional, racional, psíquico*" (Meireles 1981: 22) do indivíduo.

Essa régua é contagiada pelo valor de mercado (de troca) dos demais objetos originais, artísticos. No sistema da arte, o hábito atribui às dimensões da obra o parâmetro decisivo para o seu valor de mercado. Ou seja, a avaliação de duas obras cuja importância na trajetória do artista, grau de influência sobre a produção de outros artistas, originalidade, raridade, perenidade, são equivalentes, atribuirá a obra de maiores dimensões o maior valor. E, além do valor de mercado, há também a valorização, conforme parâmetros acadêmicos, da realização de obras de grandes dimensões que atestavam a competência do pintor que, no século XIX, submetia sua produção aos olhos do júri e da crítica dos salões de arte.

Com a régua de carpinteiro, a medição é linear. Estendida, a régua, paralela à linha do chão da sala, é uma linha graduada por segmentos de linha ortogonais. A numeração corresponde, metaforicamente, às marcas que situam as distâncias e a longitude das obras expostas. Na regularidade das posições espaciais, dos intervalos em centímetros ou polegadas, figurativizam-se os sistemas lineares de representação do espaço do mundo natural no objeto bidimensional artístico: na grade de Dürer, na perspectiva de Brunelleschi, na perspectiva isométrica dos artistas medievais, na seção áurea.

Identifica-se, na sala em que *Fontes* na Bienal é instalada, o uso da linha na obra de Van Gogh: a composição estruturada a partir de um desenho linear que configura os elementos, contorna-os, define áreas de diferentes texturas e direciona o movimento de luz e cor na superfície pictórica que produz, em cada caso, uma atmosfera única, um espaço único. Nas pinturas de Van Gogh, as pinceladas são segmentos lineares curtos, de cor pura. À esquerda da obra, e das gravuras de Hiroshige, vê-se a obra *Árvores numa ladeira* (1887), em que a superfície pictórica resulta do acúmulo de pinceladas lineares.

Nas xilogravuras de Hiroshige, situadas acima de *Fontes*, a linha, enquanto local de separação/junção de planos, é o elemento estruturador. Os planos são justapostos, os elementos da composição são contornados com precisão. São essas também qualidades das pinturas de Van Gogh aí expostas. Em Arles, o pintor descreve o seu desejo de "*fazer um desenho de linhas firmes*". Nas pinturas, vêem-se "*a luz sem sombra, as linhas nítidas, o brilho do colorido, de uma extraordinária intensidade*" que "*impõem-lhe uma tradução completamente renovada da Natureza, muito próxima, pela sua simplificação, da cor dos japoneses*" (Cabanne 1971: 133).

O caráter circunstancial, na mensuração das coisas e do espaço que as engloba, é figurativizado pelas réguas criadas por Cildo Meireles. Como foi anteriormente assinalado não é possível identificar nessas uma regularidade generalizante ou generalizada. À desorientação topológica, em que a ordenação da numeração e a regularidade dos intervalos das graduações são alteradas, corresponde à desorientação na seqüencialidade temporal em que a obra é vista, e o percurso do enunciatário é perturbado pela busca de normalidade (Oliveira 1998: 94).

A unidirecionalidade é interrompida quando o objeto desse ato de ver é substituído pela régua do artista, e, na busca de regularidades, o olhar é deslocado em múltiplas direções e em caminhos que se bifurcam. Em entrevista concedida a Gerardo Mosquera, Meireles cita o conto de Borges *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Nesse, descreve-se um livro que é, ao mesmo tempo, um labirinto e no qual "*todos os desenlaces ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações*" (Borges 1988: 112). Nesse livro, citado no conto, e em *Fontes* as figurativi-

zações do espaço estão sobrepostas às do tempo. A multidirecionalidade espacial é, em ambos, metáfora para a multidirecionalidade temporal que, no caso de *Fontes*, caracteriza a percepção da obra e do contexto expositivo que a engloba. As marcas espaciais nas régua substituem as marcas temporais deixadas pelo enunciador que, como o autor do conto que acreditava "*em infinitas séries de tempos, em uma rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades*" (Borges 1988: 114).

O uso da cor em ambas as obras também estabelece relações intertextuais. *Fontes* na Bienal é realizada com a cor que permite estabelecer uma relação de continuidade com o mundo exterior: é o mesmo amarelo das régua de carpinteiro vendidas em lojas de material de construção. Essa cor constituinte da obra permite "reconhecê-la" e reconhecer sua ambigüidade: é e não é uma régua de carpinteiro. Os amarelos de *Fontes* no MAM constituem uma cadeia isotópica de calor que figurativiza a origem da vida num espaço/tempo em que os sistemas racionais se dissolvem na interação de relógios, paredes, chão, luz e régua. O amarelo diferencia esta obra de todas as outras da exposição e sua localização na entrada da galeria marca a gênese do percurso do visitante.

Na relação entre a régua que preserva a graduação convencional e as que são graduadas aleatoriamente, instaura-se naquela um enunciatário cujo olhar lê unidirecionalmente os parâmetros de medição. Nas outras, a expectativa de identificar o sistema conhecido é traída. Pois as marcas desses objetos não criam ilusões referenciais que os façam parecer régua de carpinteiro reais. Ao olho do enunciatário, na Bienal, é exigido um movimento multidirecional. O olhar vai e vem e, com este, o corpo também se desloca de um lado a outro entre essas régua amarelas, como no jogo da amarelinha proposto por Cortázar⁹. Privado da seqüencialidade, das posições previsíveis, o enunciatário contempla cada número como uma totalidade, plena de sentido. O percurso de leitura que engloba a régua de carpinteiro e as do artista.

Na obra exposta no MAM, o valor e sua conseqüente conversão em tema não é uma medição única, como no caso de *Fontes* na Bienal, mas sim a impossibilidade total de medição. Nesse lugar em que o tempo e o espaço são marcados por situações sensoriais, pelo som do relógio e o roçar das régua na pele do visitante, não

9 Referimo-nos aqui ao livro *Rayuela*, de Julio Cortázar. No prefácio, o autor propõe ao leitor que não seja obediente/submisso à seqüência de capítulos como esta se apresenta e oferece outra possibilidade de encadeamento da leitura dos capítulos. E, ainda, relacionamos o jogo de posições proposto por Cildo Meireles com o título do livro de Cortázar na tradução brasileira: *O jogo da amarelinha*.

há uma única seqüencialidade mensurável. Existem apenas três posições genéricas no espaço e no tempo: antes, durante e após a passagem pelo cubo. A extensão ou a duração desses estágios é imprevisível. Se for considerado que as réguas da instalação na Bienal são agregadas a outros elementos para constituir a instalação no MAM deve-se também considerar que:

a integração de uma configuração no discurso em via de produção poderia ser formulada, no seu procedimento mais simples, como aplicação, no momento da enunciação, de um de seus percursos possíveis no percurso narrativo (ou um de seus programas narrativos constituintes) do discurso de recepção, de sorte que a identificação de um papel actancial do discurso narrativo com um papel temático (ou figurativo), escolhido no interior da configuração, desencadeia a distribuição dos papéis configurativos pelo dispositivo actancial do discurso, dando lugar dessa forma ao aparecimento de isotopias locais ou generalizadas. Tal intervenção pressupõe, vê-se, um sujeito da enunciação dotado não somente da competência narrativa, mas também de um estoque de configurações discursivas acompanhado, por assim dizer, de seu "modo de usar" (Greimas e Courtés 1983: 75).

A figurativização explícita da variabilidade, circunstancial, dos sistemas de ordenamento espacial e temporal de um texto artístico produz um conflito entre o uso desses sistemas na construção da obra cuja espacialidade e temporalidade parecem coincidir com as do mundo natural e a autonomia da obra enquanto realização desses sistemas por meio do uso de uma linguagem. Calabrese descreve esse conflito e diferencia a obra figurativa cujo caráter mimético esconde as decisões tomadas no uso da linguagem e a obra de arte contemporânea produzida a partir do princípio de que "*quando as teorias tornam-se explícitas fazem-se texto, mas obrigam a renunciar à figuração verossímil e até, muitas vezes, a renunciar à profundidade*" (Calabrese 1997: 37).

A régua de carpinteiro é instrumento para mensurar o mundo e, em oposição a esta, temos as outras réguas, nas quais a inexistência de parâmetros regulares transforma-as em instrumento para a não mensurabilidade das coisas. Há duas posições: uma em que é possível medir o mundo com o instrumento e outra em que esta ação é impossível de ser executada. E isso conduz a outro tema, o da incomensurabilidade das coisas do mundo. A mensuração em qualquer sistema, é uma ação do sujeito sobre as coisas. A internacionalidade, ou suposta universalidade, dos sistemas de medição pressupõe constância, invariabilidade, no mundo e nos objetos que podem ser submetidos a um único sistema. A previsibilidade, a modulação, a proporcionalidade entre as partes permitem definir as coisas normais: variações de proporções e tamanhos permitem distinguir formas corretas e incorretas no mun-

do, normais e anormais, na arquitetura, na anatomia humana, na botânica. Pode-se, entretanto, considerar que a incomensurabilidade das coisas, a impossibilidade de submetê-las a um sistema arbitrário único de mensuração, é um fato. Ou que, simplesmente, esse sistema arbitrário não tem qualquer valor.

Dois pontos de vista diferentes determinam se a régua de carpinteiro e os relógios pertencem, em uma estrutura relacional fundamental, a um eixo disfórico ou eufórico. Caso sejam valorizados os sistemas convencionais de medição, esses objetos ocupam uma posição eufórica. Ou, caso sejam valorizados os sistemas únicos de medição, essa posição é ocupada pelos outros objetos, pelas réguas e relógios criados pelo artista.

Desse modo, descreve-se a experiência do enunciatário cujo olhar percorre o objeto estético e relaciona-o à história da arte. Essa experiência é gerada pela inserção do objeto no contexto expositivo, em uma localização que não potencializa a sua funcionalidade e na qual torna-se constituinte de um discurso do curador. A hipótese de leitura adotada para *Fontes*, da qual aparentemente nos distanciamos, propõe uma relação entre posições temáticas: espaço medido (convencional) vs espaço vivido (original).

A medição do mundo, do que é mensurável, é o tema figurativizado pela régua e pelo relógio manufaturados. O sistema de medição pressupõe sua aplicabilidade a todas as coisas e situações. Constatar que os objetos criados pelo artista não servem para mensurar, conduz a outra constatação, a de que existem coisas que não são mensuráveis pelos sistemas conhecidos. Constata-se também que existem espaços e tempos em que o dinamismo e a imprevisibilidade dos acontecimentos impossibilita-os de serem submetidos aos sistemas conhecidos. Nesses, inserem-se, sobretudo, as réguas e os relógios do artista, que são manipuladores do olhar e do tocar que, embora seja multidirecional e percorra posições aleatórias, não produz um modelo aplicável a experiências similares, ou mesmo a experiência de ver as obras instaladas na mesma parede da Sala Van Gogh ou nas outras obras do mesmo autor expostas no MAM. Considerar que "*nada se 'vive' senão em função de dispositivos contextuais e relacionais – numa palavra, estruturais – que superam a 'subjetividade' do singular*" (Landowski 1999: 23), faz retornar aos contextos situacionais, singulares, descritos no início do texto.

Nada engana o visitante das exposições, que é sempre o destinatário em um programa de aquisição de competência para "ver", mas a ambigüidade figurativa permite estabelecer relações intertextuais. No sistema da arte a temporalidade do objeto estende-se para o passado e para o futuro, sobretudo quando são analisadas as obras expostas em espaços que não são ornamentados para produzir uma leitura historicizante do mesmo. Na Bienal, a colocação, conforme a descrição an-

terior, lado a lado de obras produzidas em períodos históricos diferentes não produz a seqüencialidade cronológica, mas situa-as na contemporaneidade, no momento histórico do evento. No espaço criado pelo artista no MAM, o tempo é o agora em que se constrói o percurso da percepção. A existência da obra percebida pelo visitante é pontual e original.

A multiplicidade de localizações espaço-temporais propostas por *Fontes* é reconfigurada em cada uma de suas situações expositivas. Essa constatação conduz à identificação de um tema que, no nível fundamental do percurso da análise, é a construção de um mundo sensível. A racionalidade, a previsibilidade, a regularidade são tentativas inúteis de apreender um mundo em que cada objeto é a fonte, ou a origem de suas próprias medidas.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luis (1988). El jardín de los senderos que se bifurcan. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- CABANNE, Pierre (1971). *Van Gogh* (trad. de M. H. Bairrão Oleiro). Lisboa: Editorial Verbo.
- _____, Pierre (1987). *Dialogues with Marcel Duchamp* (trad. Ron Padgett). New York: Da Capo Press.
- CALABRESE, Omar (1997). *Como se lê uma obra de arte* (trad. Antonio Maia Rocha). Lisboa: Edições 70.
- DUCHAMP, Marcel (1973). *The writings of Marcel Duchamp* (ed. by M. SANQUILLET, Michel e E. PETERSON). New York: Oxford University Press
- GENETTE, Gerard (1997). *Palimpsests: literature in the second degree* (trad. Channa Newman e Claude Doubinsky). Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- GREIMAS, A.J. e COURTÉS, J. (1983). *Dicionário de Semiótica* (trad. Alceu Dias Lima). São Paulo: Cultrix.
- LANDOWSKI, Eric (1992). *A sociedade refletida: ensaios de sociosemiótica*, (trad. Eduardo Brandão). São Paulo: EDUC/Pontes.
- LANDOWSKI, Eric (1999). De la imperfección: El libro del que se habla. In: LANDOWSKI, Eric; DORRA, Raúl e OLIVEIRA, Ana Claudia de (ed.). *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo/México: EDUC/UAP3.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de (1995). As semioses pictóricas. *Face*, São Paulo, vol.4, n.2, nov.
- _____. (1998). A semiótica na gravitação dos sentidos. *Nexos*, São Paulo, vol.2, n.3, ago.

ELISA DE SOUZA MARTINEZ é professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Obteve o título de Master in Fine Arts pelo Pratt Institute, New York, Estados Unidos. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, onde também é pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC-SP: COS/ USP: FFLCH/CNRS, Paris: CEVIPOF).

lisez@uol.com.br

Artigo enviado em setembro e aprovado em dezembro de 2002.