

## **Directo ao assunto: texto e voz, depois da arte conceptual, na obra de Luisa Cunha**

Ricardo Nicolau

Tudo regressa, uma e outra vez. Se existe hoje uma obsessão, ela é a da memória. Parece uma febre e estamos todos infectados. Não só a história em geral é o recreio de uma última geração de artistas, como nos seus trabalhos são omnipresentes referências à história da arte, a trabalhos de seus antecessores – talvez por isso se ouça dizer com frequência que a arte contemporânea tem demasiada arte.

Também os críticos, teóricos e curadores se voltam frequentemente para o passado, ou melhor, para um determinado passado. Não é de hoje que assistimos a um renovado interesse nas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970. A prova está no número de exposições e de publicações em que aquelas décadas são relidas, revistas, redefinidas, reescritas e reconsideradas – e estes verbos seguem os títulos que mostras, ensaios e livros têm frequentemente adoptado<sup>1</sup>.

São vários os artistas que se dedicam a interpretações apreciativas, laudatórias mesmo, do trabalho de determinados artistas conceptuais. Alguns são acusados, com maior ou menor justiça, de adoptarem uma atitude fetichista e nostálgica em relação às referências e aos legados com que decidem trabalhar. É claro que nem todas as revisões e adopções de referências são nostálgicas ou correspondem a resignação: perceber o presente através do passado é, nos melhores dos casos, um processo de negociação dinâmico, que faz com que a História opere no particípio presente – e, parafraseando Walter Benjamin, cada história acerca do passado é, acima de tudo, uma história sobre o presente. Um teórico ou um artista que se debrucem sobre determinada época estão a

---

<sup>1</sup> Alguns exemplos, entre ensaios, livros e exposições:

Alexander Alberro e Sabeth Buchmann (eds.), *Art After Conceptual Art*, Cambridge e Londres: MIT Press, 2006; Alexander Alberro, "Reconsidering Conceptual Art", in Alexander Alberro e Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge e Londres: MIT Press, 2000, pp. xvii-xxxvii; Michael Newman e Jon Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Londres: Reaktion Books, 1999; "Reconsidering the Object of Art: 1965-1975", *Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1995-1996.

seleccionar e a sequenciar. A sua prática deve tornar-se um palco de contestação e de debate sobre o valor e a actualidade de eventos passados – e este é um processo que combate fetichismos e consensos. O que é necessário distinguir, quando falamos de obras de artistas nossos contemporâneos, é, em primeiro lugar, de que forma um determinado legado – da arte conceptual, por exemplo – se pode tornar iminente seu. Em segundo lugar, se aquela herança é tornada pertinente e relevante no contexto das actuais práticas artísticas.

Luisa Cunha é uma artista que tem explorado insistentemente o legado da arte pós-minimalista e conceptual. No seu trabalho concorrem várias das premissas que têm servido para classificá-la: negação de qualquer tipo de opulência visual (que não tem de corresponder a anti-visualidade), desconfiança em relação à expressividade, utilização de protocolos instrutórios, crítica a qualquer tipo de controlo institucional, adopção da linguagem como material escultórico e, mais concretamente, do som como forma de trabalhar o espaço fora das restrições do visual. Significa isto que a artista é um anacronismo? Luisa Cunha não é uma simples mediadora do passado, nem o seu trabalho se pode ler exclusiva e directamente à luz das práticas conceptuais e pós-conceptuais que enformaram a arte das décadas de 1960 e 1970. Ela nunca imita o aspecto mais superficial (a imagem) do conceptualismo, mas considera séria e conscientemente o seu legado. Perceber o que simultaneamente aproxima e distancia o seu trabalho daquelas referências deve permitir reconhecer a sua irreduzível singularidade.

Os anos 1960 e 1970 assistiram a uma verdadeira obsessão, por parte de ensaístas e filósofos, mas também de artistas, com a linguagem. Terá sido muito importante perceber que a relação do sujeito com a linguagem não é uma relação de domínio, que mais do que aprendermos e dominarmos a linguagem somos tomados por ela; que o universo do discurso tem leis de aliança e de troca fixados muito antes do sujeito aparecer; que este se incorpora na linguagem a tal ponto que é esta que o define – de forma a dizer eu, o sujeito tem que atravessar e ser atravessado por palavras.

Os artistas conceptuais relacionaram-se com a linguagem de diversas formas, quase sempre tirando partido da sua auto-referencialidade e com dois principais objectivos: limitar ao máximo a visualidade – e os prazeres perceptivos a ela associados, insistindo numa ideia de completa desmaterialização da obra de arte – e burlar os sistemas burocráticos, apropriando-se das suas ferramentas, iminentemente linguísticas e assentes em processos desumanizados como documentar, verificar, classificar – por isso Benjamin Buchloh já sintetizou alguma da arte conceptual cunhando-a de “estética da administração”.

Muito embora centre o seu trabalho na linguagem, Luisa Cunha não se interessa pelo completo isolamento do linguístico, ao serviço de uma pretensa desmaterialização da obra de arte ou de um exclusivismo auto-referencial. Nos seus objectos, assim como nas suas instalações sonoras existe sempre um reconhecimento da implicação do corpo, da nossa relação física com a linguagem. Começamos pelos primeiros, debruçando-nos sobre um conjunto, nomeado genericamente como Objectos sem nome, realizados em gesso e em barro em 1993.

O objecto em gesso é uma peça de canto que corresponde ao resultado de uma acção muito simples: despejar uma determinada quantidade daquele material na esquina de uma divisão. Seguidamente, deixá-lo escorrer e solidificar sem nenhuma intervenção. Tudo decorre “naturalmente”, depois de decisões apriorísticas que ligam a peça, sem dúvida, aos protocolos instrutórios que definiram muita da escultura feita nos anos 1960 e 1970. Como resultado de uma receita, mais ou menos incontável depois de posta em marcha, esta peça de canto tem tanto de rigor e austeridade como de vulnerabilidade e de transitoriedade.

Os objectos em barro parecem confirmar aquela origem no pós-minimalismo e no conceptualismo. De pequena escala, alguns de aspecto rude e inacabado, mais parecem modelos ou sobras de autênticas peças escultóricas. São pequenos nada, vulneráveis e incompletos, resultado de acções muito simples, como enrolar, esticar, deixar cair, atirar ao chão. Neste sentido, aproximam-se do canto em gesso, obedecendo a instruções apriorísticas muito simples. Como muitos dos procedimentos dos anos 1960 e 1970, correspondem a processos

codificados e automatizados, quase a um catálogo das possíveis manipulações de material escultórico. Como tantas obras daquela década, também colocam a tónica no processo, contando, de certa maneira, a história da sua própria feitura. Lembremo-nos que aquilo que foi mais tarde denominado como escultura processual [process sculpture] correspondia, numa concepção sistemática e analítica da escultura, à decomposição dos vários elementos que compõem o seu fazer: decisão, trabalho físico, propriedades intrínsecas dos materiais, leis físicas que regulam a matéria. É muito conhecida uma peça de Richard Serra de 1967-1968, intitulada Verb List e que é isso mesmo, uma lista de acções muito simples, desde dobrar, enrolar, cortar, abrir, suspender e apertar, que o próprio utilizou, em meados dos anos 1960, para fazer uma série de esculturas processuais<sup>2</sup>.

O que se pretendia à época, não nos podemos esquecer, era em grande parte combater a fetichização do objecto escultórico, dissolvendo a experiência artística no quotidiano. Os barros de Luisa Cunha não podem ter hoje a mesma pretensão: desaparecer como objecto de arte, ser uma obra de arte que não é uma obra de arte. O que podem é articular de forma inteligente o reconhecimento de aspirações passadas, nunca concretizadas, apontando para as razões dessa impossibilidade.

Estes objectos, muito frágeis mas não se furtando nem à forma nem a forma convencionais de exposição (são vistos em plintos), apontam, talvez com mais assertividade que muitas obras ditas processuais, para condições muito ténues da experiência escultórica e para a perda de qualquer dimensão comemorativa. São, de certa maneira, paradigmáticos de uma vontade de desaparecer que já não pode acreditar numa sua possibilidade.

A própria decisão de trabalhar com barro, um material elementar, trivial para exercícios escultóricos simples (e, por isso mesmo, matéria mais ou menos desqualificada) já nos leva a acreditar que Luisa Cunha apostava numa ideia de vulnerabilidade e de transitoriedade; que apostava num meio que está a mudar constantemente porque o queria contrapor à cristalização forçada dos sistemas expositivos. Por outro lado, interessou-lhe forçosamente a relação do barro com

---

<sup>2</sup> Ver Benjamin Buchloh, "Process Sculpture and film in Richard Serra's work", in *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge e Londres: MIT Press, 2000, pp. 405-428.

o corpo, mais concretamente com o seu corpo. É que o corpo, como veremos, é importante em toda a sua obra, mas não tem nada que ver com uma sua representação: relaciona-se, acima de tudo, com o carácter performativo de várias das suas peças, também muito ancorado em determinada arte dos anos 60, que desenvolveu uma relação inédita entre artes plásticas, espaciais e artes temporais, musicais, coreográficas.

Neste caso, o movimento empregue deve andar muito próximo daquele que se utiliza para fazer pão, quando se amassa farinha numa mesa. A acção do corpo amassando esta matéria é um movimento muito primitivo e essencial, mas os objectos daí resultantes não atestam especiais plenitude e alegria, pelo menos mais do que fragmentação, ou amputação: nestas peças de barro há uma síntese entre o orgânico – o corpo específico executando uma acção – e a própria acção, que é repetitiva, mecânica e instrumental. A confrontação do corpo com o mecânico é muito importante, porque é o que lhe permite associar a repetição administrativa dos conceptuais, a sua obediência a sistemas linguísticos, à relação física com a linguagem – às qualidades que os elementos puramente linguísticos não têm.

A relação linguagem/corpo agudiza-se quando nos referimos às instalações sonoras de Luisa Cunha. Devo ser mais específico: escrevo instalações sonoras apesar de apresentarem um som que não é um som qualquer, mas sim a voz humana. A artista é aliás a primeira a corrigir quem a tenta definir ou singularizar como quem trabalha com som. Não só porque o seu trabalho é muito heterogéneo, a nível dos meios utilizados, como, motivo porventura mais decisivo, porque trabalha, em rigor, com texto e com voz.

O uso que Luisa Cunha faz do texto pressupõe a linguagem verbal, com a existência de falantes, o contexto em que o acto linguístico ocorre, o papel de uma potencial resposta – as tais qualidades de que prescindem os elementos estritamente linguísticos.

A artista aposta quase sempre na função fática, ou de interpelação. Desperta a atenção do espectador através de expressões vazias de sentido, que têm

qualquer coisa de dramático e que, para usar uma expressão de Roland Barthes, “querem manter o outro no seu estado de parceiro”<sup>3</sup>.

A qualidade “conversacional” das instalações de Luisa Cunha não subentende, no entanto, qualquer crença na capacidade da língua para comunicar eficazmente, sem atritos. A linguagem parece interessar-lhe justamente quando deixa de ser uma ferramenta útil para a comunicação. Aliás, são frequentes as ocasiões em que a artista repete frases oscilando no tom, ênfase e volume, demonstrando como, através de performances vocais, se conseguem criar sentidos muito diversos. O mesmo texto pode significar ameaça, indignação, ordem, afronta e resignação. Também é frequente diluir o sentido inicial de um discurso alterando a ordem das palavras dentro das frases ou simplesmente dizendo de novo um mesmo texto mas de trás para a frente.

De qualquer forma, a potencial resposta é sempre minha: as frases são-me dirigidas, implicam-me. Porque a artista recorre muito aos pronomes pessoais; porque, como já referi, coloca a tónica na função fática da linguagem; porque é frequente o som estar suficientemente baixo para ser audível a alguma distância mas o discurso tornar-se perceptível apenas quando nos aproximamos da fonte sonora.

É o caso de *Do what you have to do* (1994), em que dois pequenos emissores de som que pendem do tecto (os cabos áudio visíveis) e estão à altura dos ouvidos de um orador, com um afastamento de aproximadamente 60 cm entre si, repetem a cada 12 segundos o seguinte texto: “Do what you have to do / what is it that you do / you do have to do what / you do have to do / you do what you have to / do I have to do what / I have to do / do what you have to do / what is that you do / that you have to do / do what you have to do”. O texto é mínimo, mas o efeito é arrasador: a determinada altura percebemos que estamos sujeitos a uma interpelação imperativa, mas já não identificamos o seu sentido. Sentimos a autoridade mas não identificamos a ordem.

*Drop the bomb!*, outra instalação sonora do mesmo ano, foi pensada para espaços públicos onde pessoas se reúnam em torno de mesas, desde cafetarias

---

<sup>3</sup> Ver Roland Barthes, “Da palavra à escrita” (1981), *O grão da voz: Entrevistas 1962-1980*, trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo, Lisboa: Edições 70, 1982, pp. 9-13.

a espaços de trabalho. Um transmissor sonoro pende mais uma vez do tecto, coincidindo com o centro da mesa e a altura dos nossos ouvidos quando sentados. O som é baixo mas intrusivo: a frase que dá título à peça é repetida com inúmeras inflexões no tom e no volume de voz. De todas as maneiras, corresponde a um postulado, ainda que, sob algumas inflexões particulares, oscile entre o ultimato e a súplica.

Aquilo que o trabalho de Luisa Cunha vem desmentir é a ideia de que o som não deixa traço, ao contrário de acções físicas, e que por isso é directamente oposto a eventos visíveis de dominação, de possessão. A verdade é que o som pode ser usado (e é-o, de facto) para demarcar territórios de poder, bem como para canalizar variadas formas de violência. A artista utiliza, como vimos, frases imperativas, repetidas até à exaustão num vasto espectro de tons, ou invertidas e desmembradas, em que a transparência dos comandos se vai diluindo.

A imposição da lei traduz-se frequentemente numa cadência que é reconhecida pelos corpos. Qualquer actividade disciplinar e punitiva recorre à repetição, e é pontuada por injunções que prescindem de explicações. A sua eficácia depende do reconhecimento de um código, muito mais do que de perceber a mensagem, muito menos do que analisá-la e concordar ou não com ela.

Em BC (1998), quatro colunas instaladas nos quatros cantos de uma sala emitem um texto em inglês. A modulação da voz convoca a forma como são transmitidas informações nos aeroportos. A mensagem é a seguinte: "Visitors coming to this exhibition are kindly requested to remain in an erected position and keep silent. The carrying of personal objects is strictly forbidden". O mesmo texto é em seguida emitido no sentido inverso, perdendo toda a inteligibilidade.

\*\*\*\*

O espaço expositivo pode referir-se a um espectro muito vasto de experiências sensoriais. Isto é uma das suas especificidades, quase uma exclusividade: ler, ir ao cinema são experiências que parecem funcionar com (e trabalhar para) o

esquecimento da nossa presença física. Trabalhando no espaço real, trabalha-se obrigatoriamente com aquela presença. À ideia de que os museus ensinam, podemos contrapor um “sim, ensinam, acima de tudo como se devem comportar num museu os seus visitantes”. Luísa Cunha reflecte-nos, tornando-nos simultaneamente actores e observadores das nossas actividades. As suas peças têm a característica, que partilham com muita da arte das décadas de 1960 e 1970, de devolver ao espectador um reflexo do seu comportamento, muitas vezes daquilo que os constitui justamente como espectadores. Talvez o exemplo mais paradigmático seja *Dirty mind* (1995), obra constituída por um estore vermelho pendurado numa parede, em que uma das lâminas foi puxada para cima (mais ou menos à altura dos nossos olhos) e por uma fonte sonora oculta que transmite o seguinte texto: “I saw you / going in / going down/ disappear/ getting near / going out”.

Em *Hello!* (1994), a sensação de que somos percebidos agudiza-se. É uma peça instalada em casas de banho semi-públicas, que invade os seus cubículos individuais com um texto emitido cada 15 segundos. O volume sonoro é baixo, apenas detectável pela pessoa dentro de cada divisão. O texto diz: “Are you there? / can you hear me? / hello!” Ao mesmo tempo, e sublinhando esta sensação de intrusão, o ouvinte é confrontado com a sua imagem reflectida num espelho. Pelo contrário, no exterior de cada cubículo e ainda dentro da casa de banho, na zona dos lavatórios, é-lhe negado qualquer acesso à sua imagem: o espelho, caso exista, foi cuidadosamente tapado com recurso a papel craft e fita adesiva.

*Hello!*, muito mais do que confundir as fronteiras entre esfera pública e privada, entre interior e exterior (discursos mais ou menos estafados), toca numa questão essencial e que Gilles Deleuze aborda num magnífico texto sobre *Film*, de Beckett<sup>4</sup>: a angústia da constante consciência da nossa presença. Deleuze começa por referir-se, seguindo Berkeley, à assunção de que “ser é ser-se percebido”, construindo o texto a partir da questão sobre a qual também se articula o filme: o que existe de tão terrível no facto de ser percebido?

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, “O maior filme Irlandês (‘Film’ de Beckett)”, *Crítica e Clínica*, trad. Pedro Eloy Duarte, Lisboa: Edições Sécuro XXI, 2000, pp. 39-42.



Note-se que a personagem do filme, interpretada por Buster Keaton, tenta escapar cobrindo os vários objectos que o rodeiam e que lhe devolvem a imagem, nomeadamente um espelho. É que “As coisas neste sentido são mais perigosas que os humanos: não as perceciono sem que elas me percecionem, toda a percepção como tal é percepção de percepção”<sup>5</sup>.

Sermos percepcionados, ganhar consciência do nosso papel enquanto observadores, da nossa presença física no espaço, é um imperativo das peças sonoras de Luisa Cunha, mas não sua exclusividade. Não é por acaso que os seus trabalhos em fotografia, ou que utilizam o texto escrito, se articulam frequentemente em torno de uma mesma figura geométrica: a linha. São vários os trabalhos em que fotografias são dispostas lado a lado formando um friso, contando, em termos de recepção, com a actividade ambulatória do espectador, com a consciencialização da sua presença, com uma sua interiorização da passagem do tempo.

Não é nada estranho que Luisa Cunha empregue a linha com tanta frequência. Para quem se interessa tanto pela forma como os espaços podem controlar as pessoas, angustia-las ou transmitir-lhes os mais variados graus de conforto e de segurança, a linha representa, por si só, um amplo espectro de variáveis na nossa relação com os sítios.

Algumas destas variáveis foram descritas pelo artista Ryan Gander que apresenta regularmente conferências, genericamente intituladas *Loose associations*, em que estabelece relações inéditas e bem-humoradas entre todo o tipo de objectos, alguns culturalmente reconhecidos e outros absolutamente vernáculos. Numa destas conferências, tratou de identificar quatro tipos de

---

<sup>5</sup> Ibid., p.41.

linhas: "linha de desejo"<sup>6</sup>, "linha de trauma"<sup>7</sup>, "linha de navegação"<sup>8</sup> e "linha de passividade". A linha de passividade percorre horizontalmente, mais ou menos à altura da cintura, as paredes de uma divisão. Encontra-se normalmente em salas de interrogatório policial. Como às vezes os interrogados ficam nervosos e inquietos, os psicólogos criaram aquela linha, que lhes faz sentir que devem estar abaixo ou, no máximo, à mesma altura daquela marca. Fica-se menos propenso a vaguear e mais disposto a permanecer passivamente sentado.

Linha #1 (2002) representa o contrário: deve conduzir à deambulação e abanar a passividade do espectador. Nas paredes de uma sala, Luisa Cunha inscreve dois traços contínuos e uma linha de texto, paralelos entre si, ao chão e ao tecto. O traço mais elevado corresponde à altura máxima a que chega a mão da artista. O traço mais baixo à altura mínima a que as suas mãos têm acesso sem ter de se curvar. Entre eles, lê-se a seguinte frase, sem pontuação, repetida enquanto houver paredes: "os saltos dos meus sapatos têm 5 cm de altura e estando de pé esta é a linha ao longo da qual escrevo com menor esforço escrever ao longo desta linha é escrever ao longo desta linha tudo o que escrevesse acima ou abaixo desta linha não era escrever nesta linha." Esta obra é auto-referencial, na medida em que é impossível distinguir o resultado final do processo que lhe deu origem, do mesmo modo que é impossível esquecermos o tempo implicado nesse processo: enquanto vestígio de um momento performativo, Linha #1 apresenta-se como uma espécie de escultura temporal, não só porque denuncia a duração da sua execução, mas porque implica sempre, por parte do espectador, a experiência de tempo vivido resultante do seu trajecto no espaço (obrigatório para a leitura).

---

<sup>6</sup> Quando os passeios públicos não são bem desenhados, começam a nascer caminhos alternativos, desenhados por transeuntes que cortam caminho. A estes trilhos de terreno gasto, os urbanistas e os designers de espaço chamam "linhas de desejo". Ver Ryan Gander, "Loose associations", *Trouble #1*, Paris: Association TROUBLE – la revue, 2005, pp. 86-131, p.87.

<sup>7</sup> Segundo Gander, as "linhas de trauma" encontravam-se em todos os hospitais britânicos, em particular nos serviços de emergência. Estas linhas reconheciam que pessoas sujeitas a grandes níveis de stress – os pais de alguém que sofreu um acidente de automóvel, por exemplo – podem não conseguir lembrar-se das direcções a seguir dentro de um hospital, mas lembrar-se-ão de uma cor: seguir o amarelo para ir ao raio-x, o vermelho para a sala de radiografias, etc. *Ibid.*, p.88.

<sup>8</sup> São as que auxiliam os visitantes ocasionais a orientar-se em espaços públicos. *Ibid.*, p.89.

\*\*\*\*

Pode pensar-se que o mundo da arte contemporânea é, por definição, o menos livre dos mundos – muito menos livre que a literatura, por exemplo. No primeiro caso vêm-nos à cabeça museus, protocolos, vigilantes, enquanto que escrever parece mais simples, económico, menos sujeito a pressões alheias. Trabalhar com objectos é sempre mais contingente, mais determinado, dependente das condições do espaço, do contexto, do espectador. Existem negociações, compromissos, visto que se é forçosamente obrigado a deixar o espaço do imaginário. Mas, se pensarmos bem, talvez este também seja um espaço de total liberdade, porque é um campo que não permite esquecer o quão determinado é, nunca se deixando imaginar como um espaço de absoluta liberdade.

Luisa Cunha não esconde as contingências na apresentação do seu trabalho. Optou por utilizar de facto o espaço da Casa de Serralves, trabalhando com ele, não o mascarando mas tirando partido das suas especificidades. A sumptuosa casa estilo arte déco é um espaço muito singular, que pode transformar quase tudo em decoração, mas a artista preferiu arriscar a transformar a casa no espaço branco da pretensa neutralidade. O resultado é que, apesar dos objectos físicos que constituem a exposição caberem facilmente numa só das suas divisões, nunca temos a sensação de decorativismo ou de espaço vazio. Isto vem provar que o som pode ser um material bastante invasivo e ser uma chave determinante para a sensação de espaço. Também vem lembrar que muitas vezes se colocam questões visuais utilizando outros sentidos.

Sem indício de táctica espectacularizante – o seu trabalho é directo e sintético – Luisa Cunha consegue fazer dos constrangimentos força e singularidade, até porque nunca nos permite esquecer que o maior dos imponderáveis está em nós, as outras pessoas, que teima sempre em interpelar e em incluir.