

## A difícil arte de dar nome aos bois: a atribuição de títulos nas obras de artes visuais

Amir Brito Cador

### Como citar:

CADOR, A. B. A difícil arte de dar nome aos bois: a atribuição de títulos nas obras de artes visuais. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 59-90, mai.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i2.8667337. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667337>.

**Imagem** [modificada]: Santiago Sierra, *A parede de uma galeria removida, inclinada sessenta graus do chão e sustentada por cinco pessoas*, 2000. Fonte: [https://www.santiago-sierra.com/20006\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/20006_1024.php)

# A difícil arte de dar nome aos bois: a atribuição de títulos nas obras de artes visuais

The difficult art of naming oxen: the attribution of titles to artworks

Amir Brito Cador\*

## RESUMO

O artigo aborda a importância dos títulos em obras de artes visuais como um elemento constitutivo da obra. Apresentamos aspectos históricos, teóricos e críticos associados ao ato de nomear os trabalhos artísticos. A partir de uma amostra diversa de obras (pinturas, performances, instalações, fotografias, objetos, livros de artista), de diferentes períodos, elaboramos uma tipologia dos títulos: narrativos, descritivos, poéticos, irônicos, tautológicos. Utilizamos como fonte de informação depoimentos e entrevistas dos artistas em que comentam a respeito dos títulos em suas obras. O ensaio "As palavras na pintura" de Michel Butor foi o ponto de partida para este texto, escrito originalmente para acompanhar uma tradução do ensaio.

## PALAVRAS-CHAVE

Títulos. Arte Conceitual. Palavra e imagem. Tautologia. Narrativa nas artes visuais.

## ABSTRACT

The article discusses the importance of titles in artworks as a constitutive element of the work itself. We present historical, theoretical and critical aspects associated with the act of naming artworks. From a diverse sample of works (paintings, performances, installations, photographs, objects, artist's books) from different periods, we elaborated a typology of titles: narrative, descriptive, poetic, ironic, tautological. As a source of information, we use testimonials and interviews with artists who comment on the titles of their works. Michel Butor's essay "Words in Painting" was the starting point for this text, originally written to accompany a translation to Portuguese of the essay.

## KEYWORDS

Titles. Conceptual Art. Word and Image. Tautology. Narrative in Visual Arts.

Atribuir um nome ao trabalho parece coisa à toa, sem importância, quando pensamos na quantidade de obras de artes visuais que encontramos sem título<sup>1</sup>. A dificuldade para nomear os trabalhos se apresenta porque as imagens são concretas, enquanto a linguagem permanece abstrata: uma figura de árvore desenhada ou pintada é específica, enquanto a palavra “árvore” se aplica a todo o conjunto de árvores, de formatos e tamanhos diversos. Alguns artistas se esforçam para designar suas obras do modo mais neutro possível, parecem querer “escapar de todo esforço de interpretação” (Hoek, 1999: 105) ao adotar um título genérico, “paisagem” ou “composição”, usado para designar um grupo de obras. Uma letra escolhida arbitrariamente ou um número de ordem apenas sublinham a ausência de um título de verdade (Butor, 1974:38), pois cumprem o papel de identificação de uma peça sem nada revelar a seu respeito.

Muitas vezes, não possuir um título é uma exigência da obra, cuja autonomia poderia ser perturbada pela intromissão das palavras. Penso nas monotipias e nos objetos gráficos de Mira Schendel, em que as letras não chegam a formar palavras e que, segundo Vilém Flusser (1996), parecem investigar a origem da linguagem. O nome “Sem título” pode indicar que as palavras são insuficientes, ou que é inútil dizer qualquer coisa além do que já foi dito pela imagem. Sem as palavras para o acompanhar, o espectador é colocado diante do aqui e agora da obra, sozinho com a experiência e com o sentido que ela veicula por si mesma, sem apresentação prévia.

Em seu ensaio sobre as palavras na pintura, Michel Butor (1974) mostra que, assim como toda obra literária pode ser considerada como formada de dois textos associados, o corpo (ensaio, romance, drama, soneto) e seu título, a obra pictórica se apresenta como a associação de uma imagem e um nome (1974: 34). Pois não é somente a situação cultural da obra e todo o contexto em que ela se apresenta para nós que é transformado pelo título: o significado dessa organização de formas e cores muda completamente quando lemos essas poucas palavras que a acompanham.

O nome faz parte da identidade da obra, mesmo que não tenha sido dado pelo seu autor – a *Venus de Milo*, por exemplo, possui dupla origem, a mitologia grega e o local onde foi descoberta. A obra de Rembrandt conhecida como *Ronda Noturna* era chamada pelo artista de *A companhia do capitão Frans Banning Cocq e do tenente Willem van Ruytenburch* (1642). Algumas obras possuem dois títulos dados pelo próprio autor como uma forma de aumentar a ambiguidade e também as possibilidades de interpretação. Wesley Duke Lee criou trabalhos enigmáticos, com título e subtítulo, como *O nome do cadeado é: as circunstâncias* (1966) e outras com um nome duplo, *Retrato de Sérgio e Leila ou a respeito do casal* (1970). Existem até mesmo obras que são mais conhecidas por um apelido do que pelo nome original: *O Grande Vidro* (1915-23), de Marcel Duchamp, *Xerox Book* (1968), organizado por Seth Siegelaub.

Dois acontecimentos marcaram a escolha de títulos para as pinturas: a invenção da imprensa em meados do século XV tornou indispensável a identificação das obras reproduzidas no interior dos livros; a instituição das Academias e as exposições regulares que são os Salões dos séculos XVIII e XIX instituíram um discurso sobre arte que se apoia nos títulos como instrumento para designar, interpretar e valorizar a arte (Hoek, 1999). Precisamos dos títulos para identificar as obras em nossas conversas e nossas pesquisas.

## **Títulos narrativos e alegóricos**

Durante séculos, a pintura esteve associada a algum tipo de narrativa literária, seja a Bíblia, a mitologia grega ou os textos clássicos. No século XIX, a escolha e a elaboração do tema constituíram uma fase decisiva na criação da obra. O título dado em seguida era um índice do tema e do gênero pictórico (retrato, paisagem, natureza-morta, pintura histórica), facilitando a classificação da

obra segundo os critérios da Academia. Para os críticos de arte da época, os termos “assunto”, “tema” e “título” eram equivalentes perfeitos (Hoek, 1999). Colocar um título muito narrativo podia ser um problema, pois se, por um lado, permitia ao espectador reconhecer os personagens representados e interpretar suas ações, por outro, a pintura deveria mostrar a história com clareza, utilizando seus meios próprios, deveria falar por si mesma. Os títulos abertamente explicativos demonstravam falta de confiança do artista em sua competência para exprimir o assunto, ou então eram considerados uma prova de que o assunto escolhido era um tanto obscuro e por isso inadequado para uma pintura. Nas telas de Eugène Delacroix percebemos referências à literatura de Shakespeare, Goethe e Dante observando os títulos *Hamlet e Horácio no cemitério* (1839), *Margarida na Igreja* (1846) e *Dante e Virgílio* (1882). As referências à literatura eram um sinal da erudição do pintor, por isso o tema ou argumento literário predominou até o final do século XIX.

Os temas literários estão presentes até mesmo em pinturas abstratas. A série de 14 pinturas em preto e branco em grande formato de Barnett Newman é um dos poucos exemplos de pintura abstrata que alude à *Via Crucis*. Esta associação seria impossível sem o título, *As estações da cruz: Lema Sabachtani*, 1958-1966.

Para muitos pintores renascentistas e barrocos, os temas mitológicos eram um pretexto para representar nus femininos sem ofender a moral. A persistência dos temas mitológicos pode ser observada em uma tela de Cy Twombly de 1962, *Leda e o cisne*. Em uma pintura sem figuras, a cor, o gesto e o empasto de tinta carregam a tela de um erotismo que já se insinuava em trabalhos anteriores; ao escrever o nome da obra em seu canto inferior, o artista criou um campo alusivo que remete nossa memória e nossa imaginação para sua esfera de interesse, a antiguidade clássica, a mitologia grega e todos os quadros com o mesmo tema que o precederam.

A referência à literatura pode acontecer pela representação de um personagem literário, pela menção de seu nome no título ou até mesmo

pela presença de um trecho do texto pintado. Um verso copiado do poema bíblico *Cântico dos Cânticos* ganhou um sentido completamente diferente, tornando-se autorreferente em uma pintura famosa de Ben Vautier, uma tela de 1959 com o fundo preto e a frase escrita em branco *eu sou negra e bela*.

Enquanto as imagens permaneceram vinculadas ao texto de origem, o título facilitava a identificação dos personagens, ou apenas confirmava o que já estava diante dos olhos. Quando um artista retrata personagens desconhecidos, deve oferecer instruções na forma de títulos para o acesso aos não-iniciados. *A Liberdade guiando o povo* é um exemplo de alegoria em que o título serve não só para identificar o personagem, mas também é a chave para a decifração da famosa imagem de Delacroix (1830). Uma adolescente nua pintada por Edward Munch torna-se um símbolo, representa todas as adolescentes na tela que se chama *Puberdade* (1895).

A atribuição de títulos se torna um expediente subversivo em algumas telas de Gustave Courbet, que utilizava o grande formato, reservado para cenas históricas, para retratar cenas banais do cotidiano, como em *O encontro*, que ficou também conhecida como *Bom dia, Sr. Courbet* (1854). O nome completo do autorretrato conhecido como *O estúdio* é *O Ateliê do Pintor: Uma Alegoria Real Somando Sete Anos de Minha Vida Artística* (1855). Outra famosa tela de 1866 mostra uma mulher nua, com o rosto coberto por um lençol e seu sexo em primeiro plano ocupa grande parte do quadro. O pintor a chamou de *A Origem do mundo*, trazendo para o primeiro plano uma reflexão metafísica. Em uma pintura em que nos mostra uma espécie de paraíso terrestre, o título atribuído por Paul Gauguin faz um convite à meditação nas questões da vida e da morte: *De onde viemos? Quem somos? Para onde vamos?* (1897).

Podemos dizer que até o final do século XIX a pintura representava, no sentido teatral do ator que desempenha um papel (Gállego, 1983: 63). Nos quadros de Manet, as pessoas são retratadas com seus trajes, ou melhor dizendo, figurinos, mas de modo algum são personagens narrativos.

Sabemos que estamos diante de modelos que posaram em estúdio observando os títulos *Victorine Meurent em traje de toureiro* (1862) e *Jovem em traje de majo* (1863). Em suas pinturas as citações de pintores predecessores são evidenciadas pelos títulos. *Olympia*, exposta no Salão Oficial de Paris de 1865, tem os atributos das inúmeras Vênus e Odaliscas expostas na mesma ocasião. Em uma tela como *O almoço na relva* (1863), Manet parece escolher de propósito um nome pouco óbvio, de maneira que os críticos tenham trabalho para interpretá-la e não consigam classificá-la nas principais categorias acadêmicas: a cena é pouco reconhecível para um quadro de gênero, sua representação é contemporânea, o que exclui o quadro histórico, e o grupo é por demais curioso para ser considerado apenas um retrato (Hoek, 1999).

Em um ensaio a respeito da arte da década de 1970, o crítico Craig Owens (2004) aponta uma retomada da alegoria na arte contemporânea, o que ele chama de “impulso alegórico”. São características desta nova forma de alegoria a apropriação de imagens pré-existentes colocadas em novo contexto e os diversos procedimentos de montagem, que incluem a atribuição de títulos e a justaposição de textos e imagens no corpo da obra. Guto Lacaz apropriou-se de uma gravura de Theodore de Bry, feita em 1592 a partir do relato de Hans Staden sobre a antropofagia – a imagem foi apresentada com o título *Le Déjeuner sur l'herbe Tupinambá*, por ocasião da mostra “Le Déjeuner sur l'Art: Manet no Brasil”, realizada no Parque Laje, no Rio de Janeiro em 1988. Neste tipo de deslocamento, o artista proclama que é autor do título, “sua autoria é baseada nesta escolha de palavras que nomeiam a obra” (Keulen, 1994: 5).

## Descrição

Do início da era cristã até o século XIV, toda pintura ocidental era narrativa ou icônica, pois estava vinculada a um texto, evocava a imagem de um

personagem ou de um tipo alegórico (Laneyrie-Dagen, 2006). Ao longo do século XVI, os artistas retomam os gêneros pictóricos, em obras que são mais descritivas e se dedicam a mostrar a aparência das pessoas, dos lugares e das coisas, em um processo de autonomia da pintura que tem como seu ponto culminante a pintura abstrata. A descrição dos objetos ou pessoas representados em uma pintura é considerada uma forma neutra, objetiva, sem nenhuma pretensão literária, usada para nomear as pinturas que não possuem vínculo com um texto conhecido. Ainda podemos encontrar títulos que se referem aos gêneros pictóricos em obras contemporâneas, na maioria das vezes com um viés crítico, como no *Autorretrato como Fonte* de Bruce Nauman, misto de performance, escultura e fotografia feito em 1966, ou o *Autorretrato Atormentado (Susie em Arles)*, de Ashley Bickerton, uma composição feita com logotipos de produtos, apresentado como uma nova forma de auto-expressão e identidade em uma sociedade de consumo (1987-88).

A descrição verbal não captura a imagem em sua totalidade, ela se refere apenas a um aspecto da imagem. O pintor James McNeill Whistler, ao nomear sua pintura de 1871 *Arranjo em Cinza e Negro: Retrato da Mãe do Artista*, procura influenciar a disposição mental do observador, para que observe as qualidades sensórias da cor e da composição. Antes de olhar para a representação de uma velha senhora sentada, os elementos da pintura destacados no título servem para lembrar que um retrato pintado é antes de tudo um conjunto de relações de cores sobre uma superfície e deve ser visto como tal, como afirmaria Maurice Denis anos mais tarde. A pintura não tem mais função narrativa, nenhum personagem deve ser procurado em meio às formas e cores, e por vezes o nome se torna descritivo, como *Dark on brown* (1963) de Mark Rothko.

Mesmo quando pretende ser neutro ou objetivo, um título descritivo pode fornecer informação que a imagem sozinha não faria. Em uma famosa pintura de Claude Monet, o movimento ascendente do círculo vermelho é indicado apenas pelas palavras *Impressão: sol nascente* (1872). Os títulos

descritivos não se limitam a mera informação redundante, descrevendo o que é mostrado pela imagem, eles direcionam nossa atenção para algum aspecto da composição, como fez Wassily Kandinsky na tela chamada *Dois Pontos Verdes* (1935). Em um comentário sobre esta pintura, Butor mostra como o seu olhar se deteve nos dois círculos idênticos bicolores que estão perto da borda superior: “uma parte verde, no alto, é um pouco maior que a parte violeta, mas como são nomeados de “verde”, sou obrigado a interpretar este violeta como uma transformação do verde devido à atividade do retângulo que os recobre” (Butor, 1974: 37).

Em uma obra comumente exposta com o nome *Composição*, é o próprio Miró quem escreve uma carta ao museu que a abriga, na qual afirma que “o título *Composição* me parece gratuito, eu adoraria que colocassem *Personagem*” (apud Gombrich, 1991: 166). Obviamente pretendia que víssemos uma figura em sua composição, mas também recusa uma suposição de conteúdo abstrato em suas pinturas, pois o termo *composição* era empregado por Kandinsky em seus quadros, em uma referência ao universo musical.

Para o historiador Ernst Gombrich (1991), do ponto de vista dos títulos, os trabalhos puramente formais são os mais interessantes porque resolvem a tensão entre a imagem e a ideia dando uma direção inesperada à nossa imaginação. O título desperta uma cadeia de associações que modifica nossa interpretação daquilo que vemos. Na escultura de Brancusi, *Pássaro no Espaço* (1923), apenas quando seguimos o título é que a forma toma vôo. Em uma pintura de Josef Albers de 1937 chamada *b e p*, é fácil reconhecer as letras, mas sem o título não teríamos pensado nelas.

Como regra, o título de uma obra é desprezioso e por vezes discreto, subordinado à percepção sensual da imagem. Mas também existem títulos que “superam o trabalho” (Keulen, 1994: 2), como em *O violino de Ingres* (1924) de Man Ray, ou *Base do Mundo* (1961) de Piero Manzoni, um pedestal vazio em um gramado, com a placa de título colocada de ponta-cabeça,

transformando o mundo inteiro em uma obra de Manzoni.

No cubismo, a distância que existe entre o aspecto habitual do objeto tido como modelo e o resultado do trabalho tornou o título um elemento muito importante para recuperar esse itinerário. Como podemos observar em *Castiçal e cartas de baralho em uma mesa* (1910) de Georges Braque ou em *Natureza morta com uma garrafa de rum* (1911) de Pablo Picasso, não é a semelhança entre o objeto designado pelo título e a imagem que nos propõe que é interessante, mas justamente sua dessemelhança; o título torna-se então “o testemunho de uma aparência perdida” (Butor, 1974: 57). Sem a presença do título, escrito em letra de forma abaixo do desenho, o trabalho de Robert Rauschenberg de 1953 poderia ser confundido com uma folha em branco, mas é um *Desenho apagado de de Kooning*, e o título descreve o seu processo de realização.

A arte dos anos 1960 tem como uma de suas características o abandono da pintura como forma central de expressão artística. Essa abertura a novos meios levou a um questionamento sobre os limites das categorias tradicionais, principalmente na escultura, que passa a ser definida não apenas pela modelagem ou entalhe, mas por uma série de ações sobre materiais não especificados. O uso dos verbos, no caso de Richard Serra, deriva de uma reflexão sobre o fazer artístico, como pode ser visto no vídeo *Mão pegando Chumbo* (1968) – um braço esticado, a mão aberta em diversas tentativas de agarrar um pedaço de chumbo em queda – ou na instalação *Arremessando*, feita com chumbo derretido arremessado contra um canto de parede da galeria também feita em 1968. Essas obras são baseadas em uma *Lista de Verbos* que o artista escreveu em 1967, são mais de cem procedimentos, escritos no infinitivo: “rolar, curvar, dobrar, misturar, vergar, encurtar, torcer, inclinar, remover.” Serra relaciona esses procedimentos escultóricos ao desenho entendido como traço ou vestígio, em que a dimensão expressiva da obra resulta de um gesto ou ação, de modo que o resultado é imprevisível (Kotz, 2007).

A ação sobre os materiais pode resultar em sons, que podem ser depois usados para descrever o trabalho. Esta forma pouco usual de descrição foi usada por Amelia Toledo, que criou no final dos anos 1960 uma peça de vidro soprado em formato de ampulheta, com uma mistura de água e tensoativo em seu interior, para criar bolhas quando manuseada ou chacoalhada: o nome *Glu-glu* é uma onomatopeia que descreve o som produzido pela água ao passar de uma esfera para a outra.

Por vezes, os títulos não descrevem a obra, apenas enumeram os materiais utilizados em sua feitura, como na escultura de Waltercio Caldas, *Tube de ferro / copo de leite* (1978). Neste caso, a incongruência dos materiais ganha destaque, como se o artista quisesse evitar interpretações metafísicas, retomando a conhecida frase de Frank Stella, “o que você vê é o que você vê”. Mas até mesmo uma prosaica descrição da imagem pode ter impacto considerável, como atesta a polêmica fotografia de Andrés Serrano de 1987, um crucifixo mergulhado em um pote de vidro cheio de um líquido que o fez brilhar. A imagem não é nem um pouco perturbadora, o que despertou a indignação dos que visitaram a exposição foi o título, *Imersão (Cristo do Mijo)*.

Uma simples descrição pode abranger os materiais ou o modo como a obra foi feita (*Uma linha feita ao caminhar*, de Richard Long, 1967), o local onde a obra foi realizada (como nas caminhadas de Hamish Fulton), pode incluir até mesmo a intenção do artista ao fazê-la, como na performance de Zhang Huan, em que 40 trabalhadores entraram em um lago *Para Elevar o Nível da Água em um Pesqueiro*, obra de 1997 em que o artista comenta o impacto social do êxodo rural na China.

O caráter direto de uma descrição pode ter o valor de uma declaração, como um manifesto – *A parede de uma galeria removida, inclinada sessenta graus do chão e sustentada por cinco pessoas*, apresentada por Santiago Sierra em uma galeria no México no ano 2000 para mostrar como o dinheiro aparentemente pode comprar qualquer coisa [Fig.1].



FIG. 1. Santiago Sierra, *A parede de uma galeria removida, inclinada sessenta graus do chão e sustentada por cinco pessoas*, 2000. Fonte: [https://www.santiago-sierra.com/20006\\_1024.php](https://www.santiago-sierra.com/20006_1024.php).

Usados para nomear uma série de obras que compartilham algumas características formais ou conceituais, os títulos também podem ser genéricos, uma palavra ou frase que aponta para um aspecto comum de todas as obras que formam o conjunto. As numerosas *Cenas de um filme sem título*, de Cindy Sherman, criadas entre 1977 e 1980, são autorretratos encenados, em referência aos estereótipos dos personagens femininos no cinema, enquanto as *Esculturas Anônimas* do casal Hilla e Bernard Becher são fotografias de estruturas industriais abandonadas que ganharam o prêmio de escultura da Bienal de Veneza em 1990.

Existem obras cuja realização obedece rigorosamente ao título, como *Cinco Palavras em Néon Verde* (1965) e *Quatro Cores Quatro Palavras* (1966) de Joseph Kosuth. O mesmo procedimento pode ser observado nos desenhos

de parede de Sol LeWitt, pois parecem criados a partir de uma proposição verbal em que a obra é sua mera execução: *Quatro tipos básicos de linhas e cores* (1971) ou *Linhas retas em quatro direções e todas as suas possíveis combinações* (1973) foram realizados diretamente nas paredes de museus e galerias por assistentes do artista.

Em alguns casos, os títulos descritivos são como instruções para a realização da obra, como na “escultura” de Lawrence Weiner de 1968, *Dois minutos de tinta spray de uma lata padrão de aerossol diretamente no chão* [Fig.2]. A obra é uma mancha circular de tinta no chão da galeria e também já foi apresentada como o registro da ação (a fotografia da mancha no chão de um lugar indeterminado), mas a peça existe como linguagem verbal e pode ser feita em qualquer lugar, por qualquer pessoa. Mais do que isso, o artista chegou a afirmar que os títulos são a sua obra (Morley, 2005: 143).

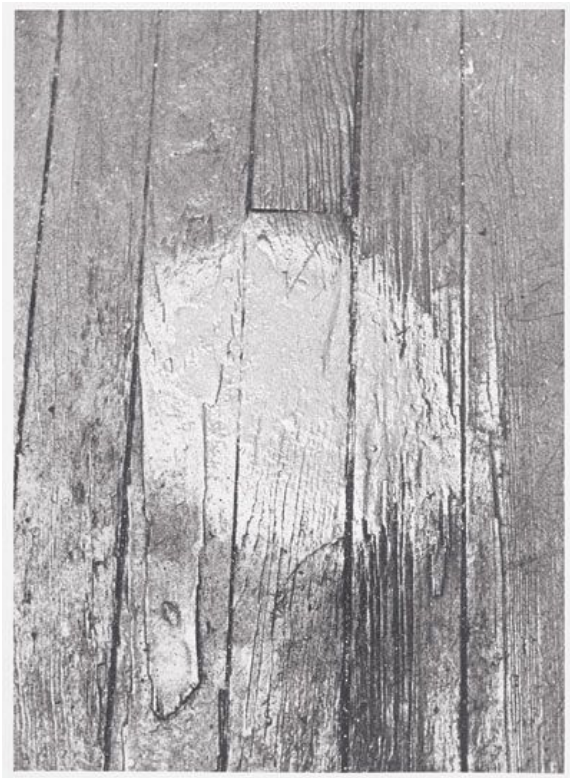


FIG. 2. Lawrence Weiner, *Dois minutos de tinta spray de uma lata padrão de aerossol diretamente no chão*, 1968. Fonte: Catálogo da exposição com curadoria de Seth Siegelau, January 5-31 1969, disponível em <https://primaryinformation.org/product/siegelau-january-5-31-1969/>.

Uma instrução pode indicar como a obra deve ser lida, quando se utiliza um código desconhecido ou quando se faz uso pouco habitual do código, ensinando por exemplo *Como soletrar o alfabeto*, desenho de Tauba Auerbach de 2005.

O uso da linguagem verbal faz ressurgir a figura do artista como um demiurgo, capaz de transformar os materiais que utiliza. É o que fica evidente na obra criada por Michael Craig-Martin em 1973, nomeada *Um carvalho*. A peça é formada por duas partes – um copo de água em uma prateleira de vidro e um texto montado na parede, uma auto-entrevista em que o artista explica que transformou um copo de água em um carvalho.

## Jogos de linguagem

Os títulos descritivos e temáticos revelam o assunto da composição, o que pode ser observado mesmo nos títulos modernistas – impressionistas, simbolistas ou cubistas – em que o nome parece não corresponder ao que é mostrado, sendo usado muitas vezes para acentuar o contraste em relação à representação aparente. Estes dois modos de titulação – por conformidade ou por desvio – continuam a se referir, implícita ou explicitamente, à representação do conteúdo ou da forma na obra de arte (Hoek, 1999: 114).

Marcel Duchamp, referindo-se aos trabalhos do seu período cubista, fala do “emprego de palavras como meio de acrescentar cor ou, digamos, como meio de aumentar o número de cores em um trabalho” (Kuh, 1965: 102). Para completar o gesto de inverter um urinol, que assume o estatuto de obra de arte pelo deslocamento do seu contexto original, é preciso que o título tenha a mesma função subversiva, *Fonte* (1917). A palavra fonte possui muitos significados, é um manancial, nascente, bebedouro, chafariz. A peça deixa de ser um objeto passivo (feito para receber a urina, líquido impuro) e se torna um objeto ativo, ao menos no plano das ideias (a fonte fornece água,

líquido puro). A expectativa do público é frustrada duas vezes, pois o urinol não recebe mais urina, nem a fonte faz jorrar água.

Em muitas obras posteriores à *Fonte*, as palavras desempenharam um papel preponderante no trabalho de Duchamp, e “por vezes se descobrem quatro ou cinco níveis diferentes de significados” (Kuh, 1965: 107). Uma janela francesa (*french window*) com um fundo de couro é chamada de *Fresh Widow* (viúva fresca): um objeto para o olho e a inteligência ao mesmo tempo, o trocadilho é “uma fonte de estímulo devido ao seu som real e aos significados inesperados implícitos nas inter-relações de palavras díspares” (Kuh, 1965: 107). Na série de 18 águas-fortes dedicadas ao *Grande Vidro*, realizadas de 1965 a 1968, o artista utilizou imagens prontas, copiadas da história da arte, em que o título servia de legenda. Uma das obras é chamada de *Bec auer*, nome francês de um tipo de lampião, foneticamente remanescente de “be aware”, tome cuidado, em inglês.

O uso de jogos de linguagem é constante em sua obra, como por exemplo, o anagrama em *Anémic cinema*, um curta-metragem de 1926. O artista diz que “ao invés de descrever o objeto, como num título, pretendia transportar a mente do espectador em direção a outras regiões, mais verbais” (*apud* Schwartz, 1987: 45).

Se o título tem tanta importância para o pintor a ponto de querer que o espectador o tenha sempre sob os olhos enquanto olha a imagem, ele aparece escrito na própria tela. Antes do modernismo, a imagem e seu título estavam associados no exterior do quadro, não importa a que distância, e o lugar onde estava escrito, a cor da tinta e a forma das letras não tinham a princípio nenhum papel, eram irrelevantes para sua interpretação. Um novo sentido surge da confrontação de uma imagem e um título que designa à primeira vista outra coisa. Francis Picabia pintou uma vela de ignição copiada de um catálogo de peças mecânicas e escreveu o título no próprio quadro, *Retrato de uma Jovem Americana em Estado de Nudez* (1915). Neste caso, é indispensável que o texto esteja na tela, para que fique evidente a relação entre a imagem e

seu título, “para evitar que se pense em um erro do catálogo ou da etiqueta” (Butor, 1974: 59).

O *ready-made* modificado de 1920, uma reprodução da Monalisa com bigodes e cavanhaque desenhados por Picabia, tem escrito na parte de baixo as letras LHOOQ, que em francês podem ser lidas como *elle a chaud au cul* (ela tem fogo no rabo), o que justificaria seu sorriso enigmático. Em uma versão mais recente, a obra de Leonardo da Vinci se transforma em uma obra de Duchamp sem precisar de nenhuma intervenção gráfica, apenas com o acréscimo de uma palavra no título: *LHOOQ Barbeada*, reprodução da Gioconda em uma carta de baralho colada sobre cartão e enviado como convite de uma exposição individual em 1965.

Em sua exposição no Brasil, Ai Wei Wei criou uma escultura de cerâmica em quatro peças, com frutas típicas brasileiras: fruta do conde, ostra, dendê e abacaxi. A letra inicial de seus nomes forma a palavra *FODA*, que é o título da obra (2018).

## Analogias

O pensamento visual opera por analogias, por afinidade ou semelhança, ele afirma a identidade entre os elementos. A metáfora é um tipo de analogia que mostra relações insuspeitas entre elementos heterogêneos. O poeta catalão Joan Brossa, em um de seus poemas visuais, inverteu a letra A maiúscula e acrescentou a legenda-título *cabeça de boi* (1969), devolvendo ao signo verbal sua origem icônica. Nos poemas-objeto, o título funciona como chave léxica, é a relação entre significado e significante, entre o objeto e o título que o aproxima de um poema. É o mesmo gesto de Picasso ao juntar um selim e guidão de bicicleta, chamado *Cabeça de Touro* (1942).

A comparação do corpo humano com as formas encontradas na natureza é um tema comum na arte: uma peça de vidro fundido, feita a partir de um molde do seio de Kiki Smith é uma *Pequena Montanha* (1996). A

analogia pode ser de forma, função ou posição, como na garrafa de gim que parece um *Bêbado Reclinado* (1973), obra da dupla Gilbert & George.

Um exemplo de obra em que o título é fundamental para o contexto e o significado do objeto, *Czechoslovak Radio 1968* [Fig.3], feito por Tamas St. Auby, é um simples tijolo, mas o título remete a um momento histórico, quando as tropas do pacto de Varsóvia invadiram a então Tchecoslováquia e posteriormente, por meio de um decreto, proibiram o uso de rádios portáteis. As pessoas passaram a usar tijolos cobertos com jornal e fingiam escutar notícias, como uma provocação aos militares, que confiscaram milhares desses artefatos em todo o país.



FIG. 3. Tamas St. Auby, *Czechoslovak Radio 1968*, 1969-2008. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/st-auby-czechoslovak-radio-1968-t14641>.

## Artistas ou poetas?

Entre os surrealistas, para quem os títulos assumiram uma importância primordial, os pintores por vezes encarregaram os poetas de sua escolha. Algumas vezes, Paul Klee convidou amigos para batizar seus trabalhos, pedindo uma sugestão de nomes para suas composições. Paul Klee apresenta seus desenhos e aquarelas com seus admiráveis títulos caligrafados sob uma linha traçada à régua na parte de baixo. Sua obra é formada por duas partes que se dirigem ao olho simultaneamente: a aquarela (ou guache, desenho, etc.) e a inscrição subjacente – *Máquina de Chilrear* (1922) – compartilham o mesmo suporte.

A qualidade imaginativa dos títulos de Klee é tão admirada quanto os seus desenhos, onde *Pássaros fazem experimentos científicos com sexo* (1915). Em um exame dos títulos, personagens inusitados surgem, como em uma série de desenhos de 1939: *Anjo Distraído*, *Anjo inacabado*, *Anjo em Dúvida*, *Um Velho Músico Angelical*. Em 1921, ele pintou *O Vapor passa diante do Jardim Botânico*, frase entre as duas margens de um rio, que, segundo Michel Butor (1974: 40), faz engrenar o barco, conduzido para além dos limites da folha.

Joan Miró pintou alguns quadros que ele chamou de *tableau-poème*, em que introduz caligramas. O título, por vezes, é formado apenas pelos versos iniciais de um poema que está escrito na própria obra (*O corpo de minha morena*, 1925), enquanto em outras os títulos compridos ocupam a tela inteira, como é o caso de *Um pássaro persegue uma abelha e a beija* (1927) e *Uma estrela acaricia o seio de uma negra* (1938).

As relações arbitrárias entre objetos, imagens e nomes são o tema de muitas obras do belga René Magritte. Em determinada época, este era o cerne de suas preocupações, como atesta a publicação do artigo “Palavras e imagens” na revista *Révolution Surréaliste* n. 12, em dezembro de 1929. Em um dos parágrafos, ele diz que às vezes o nome de um objeto pode substituir uma imagem, o desenho *O uso da palavra* de 1927 foi usado para ilustrar o artigo, uma paisagem em que as palavras “nuvem”, “cavalo” e “horizonte”

substituem as figuras. Magritte fez diversas versões da obra que ficou conhecida pela inscrição *Isto não é um cachimbo*. Em uma delas, o texto pintado está bem apresentado, como não sendo mais que um primeiro nível de leitura – a evidência de que a pintura de um cachimbo não é um cachimbo. O título designa de maneira mais clara o que está denunciado na obra: *A Traição das Imagens* (1929). Em outra versão, chamada *Os Dois Mistérios* (1966), um cachimbo gigante suspenso no ar é mostrado ao lado de um cachimbo pintado sobre uma tela colocada em um cavalete. O artista afirma que os títulos de seus quadros são escolhidos de tal maneira que “impedem de situá-los numa região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair à inquietação” (apud Foucault, 1989: 17).

Conhecido por suas colagens em que produz situações poéticas novas com antigas ilustrações e desenhos de revistas técnicas, Max Ernst utiliza o mesmo procedimento no texto *Além da Pintura*, uma narrativa formada pelos títulos de suas obras entremeados com verbos e advérbios. *Quais são as colagens de Max Ernst cuja nomenclatura toda criança digna desse nome deve saber de cor?* é o nome de outro texto, onde se pode ler a sucessão de títulos de suas colagens formando um poema (Ernst, 1970).

Jean Dubuffet atribui um papel singular aos títulos de seus trabalhos. É incontestavelmente em seus títulos que percebemos melhor sua veia poética, em textos breves e aforísticos, talvez os mais enigmáticos do pintor. *Vaca de Nariz Sutil* (1954) é um nome tão sugestivo que o livro (1961) do escritor brasileiro Campos de Carvalho surgiu a partir dele. Em uma tela chamada *Paisagem vinho* (1944), a palavra tem o poder de evocar ao mesmo tempo a cor e a bebida: é a cor que preenche a paisagem. A nomeação das paisagens pode indicar um percurso intelectual do artista: o fundo e a forma, a figura e a paisagem se imbricam, os planos se sobrepõem, o espaço se torna paradoxal em *Três personagens em uma paisagem de montanha* (1925). A denominação “paisagem” foi substituída por uma palavra mais indefinida, como na tela *Local com três personagens* (1981). A própria ideia de lugar é abandonada em

sua última série, *Não-Lugar*, de 1984. O pintor que ficou conhecido pelo uso de materiais pouco ortodoxos, que misturava areia, vidro, cera e gordura com a tinta, colocou a matéria em evidência ao criar uma nova categoria para seus trabalhos: *Matériologies*.

O pintor José Antonio da Silva brinca com os limites da representação pictórica em *Longa boiada a perder de vista* (1948) e *Trem de ferro com curvas impossíveis* (1986). A palavra evoca sensações táteis em *Natureza morta com o café quente* (1959). O pintor utilizava adjetivos para transformar a paisagem cotidiana, em telas como *Árvore com frutos e paisagem feliz* (1951), *Paisagem alegre com pescadores* (1979). Para Silva, muitas vezes o quadro é um comentário sobre o país (*Acabou o sossego dos brasileiros*, tela de 1980 que retrata a chegada das caravelas portuguesas) ou uma crônica de sua vida (*Só um milagre salva o Silva*, 1995).

Os poetas modernistas buscavam aproximar arte e vida, incorporando o cotidiano em seus poemas, não apenas como tema mas como forma, incluindo a fala coloquial, interjeições e onomatopeias, usando ritmos da música popular ou procedimentos de outras linguagens, como o corte e a montagem cinematográfica. O mesmo aconteceu nas artes visuais, com algumas décadas de atraso: as performances e as obras feitas com objetos são uma forma de trazer o cotidiano para o campo da arte. Em movimentos como o Fluxus e a Arte Postal vemos realizada a profecia de Lautréamont, “a poesia deve ser feita por todos”.

Se na primeira metade do século XX, os pintores aproximaram-se da poesia, escrevendo versos diretamente nas telas ou escolhendo títulos poéticos, a partir da segunda metade do século passado temos alguns exemplos de artistas que eram poetas antes de se dedicarem às artes visuais e em cujas obras a linguagem verbal têm grande importância.

A maioria das obras de Marcel Broodthaers possui algum tipo de inscrição, os títulos são baseados em jogos de palavras e homofonias. *O Mapa do Mundo Poético*, de 1968, é uma intervenção gráfica no título de um mapa político. A relação entre conteúdo e continente, as coisas e o seu nome, a

etiqueta e a obra, a presença e a representação é constante em sua produção, como pode ser visto na mala de tijolos com a palavra “Escultura” pintada nela (*Escultura*, 1974).

Diferente de Broodthaers, que decidiu abandonar a literatura e se dedicar às artes plásticas, o poeta Robert Filliou era amigo de artistas do grupo Fluxus e aproximou-se gradativamente do mundo da arte, participando de performances e exposições. A linguagem verbal associada a objetos era um meio de trazer um pouco do maravilhoso e do paradoxal para o cotidiano, aproximando arte e vida, na colagem com livros de anatomia *O Reino da Arte está Dentro de Você* (1974) ou no painel de madeira *Um poema por dia* (1979).

Uma característica dos poetas-artistas contemporâneos é a metalinguagem, o que também pode ser observado nos títulos de suas obras. *Em busca da poesia* é o primeiro livro de artista do mexicano Ulises Carrión, publicado em 1972. O livro repete o mesmo desenho de linhas em todas as páginas, mas em cada página o desenho é associado a uma palavra diferente, as linhas se transformam em fios, cabos, cordas, setas, ruas, horizontes, escadas, trajetórias, em uma acumulação de metáforas e metonímias.

Com o fim da especificidade dos meios, o trânsito entre as linguagens artísticas acontece de forma mais intensa, de modo que o mesmo trabalho pode ser visto como uma obra literária ou obra plástica, dependendo do contexto de apresentação ou do repertório do público. Muitos artistas tiveram o contato inicial com as artes plásticas por meio da poesia concreta, como Maurizio Nannucci, que manteve em seu trabalho uma investigação a respeito da linguagem, algumas vezes a obra é apenas um título escrito em neon, como *O Poema Ausente é o Poema*, de 1969.

Os limites entre literatura e artes visuais são indistintos na chamada poesia intersignos ou poesia visual, como pode ser observado nas obras de Lenora de Barros. Uma fotoperformance chamada simplesmente de *Poema* (1979) foi publicada na revista de poesia visual *Zero à Esquerda* (1981), pois a revista era considerada um espaço de apresentação mais adequado do que as

galerias de arte. A palavra escrita ou falada é frequente em seus trabalhos, como *Poesia é coisa de nada*, uma bola de pingue-pongue com texto em leterset, de 1990 [Fig.4].



FIG. 4. Lenora de Barros, *Poesia é coisa de nada*, 1990. Fonte: Cortesia da artista.

## O que há em um nome?

As palavras adquirem importância fundamental quando pensamos que um nome próprio pode fornecer a distinção entre o universal e o particular. Quando o pintor Albert Gleizes colocou o nome *Brooklyn Bridge* (1915), não estava se referindo a uma ponte qualquer, mas uma ponte específica, cujo nome ao ser pronunciado pode evocar recordações pessoais que outra ponte não evocaria.

A escolha de um nome é importante para Sean Scully, que decidiu atribuir nomes próprios a algumas de suas pinturas abstratas, que são muito

parecidas entre si porque seguem uma estrutura comum e uma paleta de cores bem definida. Assim, para demonstrar que cada pintura é diferente da outra, elas receberam nomes de mulheres, como *Catherine, Marianna* (1991), *Magdalena, Helena* (1993). Em uma entrevista, o artista afirma que é muito importante que suas pinturas tenham um título, que serve para dar-lhes uma personalidade individual, para que uma pintura possa permanecer gravada na mente de uma pessoa (Herzog, 2005: 50).

O pintor Franz Kline, que se dedicou à abstração, esclarece a necessidade de identificar os trabalhos e de que maneira ele escolhia os títulos:

Algumas vezes o que acontece é que gosto dos nomes – das palavras em si. Por exemplo, a pintura que intitulei *Dhalia* nada tem que ver com uma dália (...) algumas pinturas nem chegam a levar título, e se chegam (por vezes mais de seis meses depois de pintadas) é apenas para poderem ser identificadas. Frequentemente os títulos se referem a lugares onde estive na época em que um quadro foi pintado (Kuh, 1965: 176).

As obras abstratas desafiam o artista a escolher um nome, para que a obra seja o produto da interação entre a imagem e o seu título, não apenas a soma das partes, mas algo próximo de um hieróglifo. Em outros casos, o nome designa uma condição inefável, como é o caso do neologismo *Onement* usado por Barnett Newman em uma série de seis pinturas realizadas entre 1948 e 1952. Para este artista, o nome tem o poder de criação, e são inúmeras as referências à palavra criadora em suas telas: *O Nome* (1949), *O Nome II* (1950), *Eva* (1950), *Adão* (1951-2), *Dia Um* (1951-52).

Mais comum é a presença de nomes de pessoas que são admiradas pelos artistas, de modo que o conjunto de obras pode ser visto como um itinerário de suas leituras, suas preferências e amizades, permitindo acompanharmos o movimento do seu pensamento de obra a obra. O trabalho se insere dentro de uma rede de relações que remete a outras obras de artes visuais ou da literatura. Para Robert Motherwell, os títulos confirmam o seu campo de interesse, remetem não apenas à filosofia (*Na Caverna de Platão*, 1973), mas

indicam suas preferências literárias. Nas pinturas de tamanho mural, o clima épico deixa implícito o tema da viagem (real ou espiritual) que se mostra nos nomes *Achilles* e *Ulysses* (1947) – este último pode se referir ao herói grego ou o dublinense.

Outra forma de citação são as obras batizadas com nomes próprios, não de personagens literários, mas o nome de seus autores ou de figuras importantes nas letras, artes, filosofia e ciências. Tais trabalhos se tornam ainda mais interessantes quando se trata de esculturas que não se assemelham a figuras humanas, como nas obras de Waltercio Caldas: *Platão* (dois espelhos redondos, 1996), *Einstein* (bola branca de bilhar e alfinete com cabeça negra, 1987), *Thelonious Monk* (1998), *Spinoza* (escultura que lembra um monóculo, 1986) e *Fra Angelico* (1997). Somos levados a indagar aos objetos: o que é isso? Por quê receberam esse nome? Qual é sua relação com os homenageados, com suas obras ou sua biografia?

Os nomes são o tema de alguns trabalhos do britânico Simon Patterson, como na gravura *Ursa Maior* (1992), em que a constelação nomeia um mapa do metrô de Londres; as estações foram substituídas pelo nome de engenheiros, filósofos, exploradores, jornalistas, esportistas, músicos, atores, santos. O mesmo procedimento foi usado na Tabela Periódica dos Elementos de Química, apresentada no livro de artista *Rex Reason* (1994); cada elemento químico corresponde ao nome de uma figura mitológica, um personagem histórico, um artista de cinema ou um filósofo. Em uma série de dípticos chamada *Pinturas de Nomes* (1987-), ícones como Elizabeth Taylor e Richard Burton são representados por seus nomes pintados em telas brancas, como uma forma de contraponto conceitual aos retratos de Andy Warhol.

Alguns artistas não costumam dar nome para as obras individuais, apenas para as séries. É comum, nesses casos, encontrarmos diversas imagens que possuem o mesmo título, que podem ou não receber um número de série como complemento. Mas o que dizer de duas imagens idênticas apresentadas com nomes diferentes? Por ocasião de um leilão realizado em 1988, pouco após a morte de Andy Warhol, a artista Louise

Lawler fotografou um de seus retratos de Marilyn Monroe. A obra de Lawler possui duas partes, uma fotografia de 70 x 100 cm e uma placa de acrílico com o título em dourado, medindo 10 x 15 cm. Em uma delas, podemos ler a pergunta *Marilyn Monroe faz você chorar?* enquanto na outra a pergunta é *Andy Warhol faz você chorar?*

## Ironia

Uma frase deslocada de seu contexto pode ser usada para sugerir o contrário do que se afirma. A imagem, em comparação com a linguagem verbal, possui uma limitação incontornável: ela pode afirmar coisas diferentes, mas sozinha não pode ser usada para negar: uma pintura não consegue dizer “eu não sou vermelha”, a não ser quando associada a um enunciado verbal. A justaposição de imagem e texto que não são coincidentes produz um efeito de montagem, uma associação de ideias inédita e por vezes surpreendente. A negação pode ser usada para um comentário político, por exemplo, no retrato feito em computador por Waldemar Cordeiro, *A mulher que não é B.B.* (1971) – ao invés de mostrar Brigitte Bardot, ícone dos anos 1960, ele apresenta o rosto aflito de uma vietnamita anônima, vítima da guerra. Certos prefixos também são usados para indicar, na língua portuguesa, o antônimo, como fez Jorge Menna Barreto na série *Desleituradas* (2011), tapetes de borracha com uma palavra diferente escrita em cada um, neologismos criados pela junção de duas palavras, como *dexistir*, *doceano*, *certão*, *arrependizagem*.

A ironia se baseia na diferença entre o que se diz e o que se quer dizer, por isso ela nos ensina a ver além das aparências. Usada para evitar a censura, para ampliar as possibilidades de leitura ou fazer uma crítica ao *status quo*, nas artes visuais a ironia é mais evidente quando se compara as obras e seus títulos. *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1979), de Cildo Meireles, é uma instalação formada por 126.000 caixas de fósforo empilhadas formando

um bloco cujo título promove um deslocamento, do campo religioso para o político, de acordo com o contexto histórico da ditadura, em que a reunião de pessoas era proibida por ameaçar o regime militar.

O uso de certos materiais pode reforçar o estranhamento causado pelo título. Leonilson costumava escrever ou bordar os títulos em seus trabalhos, como é o caso de *Se você sonha com nuvens* (bordado e costura sobre voile, 1991), *Voilà mon coeur* (cristais sobre feltro costurado em lona, 1988/1989), *Bom rapaz em embalagem ruim* (bordado sobre voile, crepe e veludo, 1991), *Ninguém* (bordado sobre fronha de algodão, 1992) ou *O que você desejar, o que você quiser, eu estou aqui, pronto para servi-lo*, frase bordada em 1991 na barra de um vestido branco.

A justaposição de texto e imagem nos trabalhos de Barbara Kruger mostra o caráter machista das frases ou das fotografias usadas na publicidade – a maioria de suas obras é denominada “sem título”, mas a frase que aparece associada à imagem é usada como subtítulo, para facilitar a identificação: *O seu olhar atinge a lateral do meu rosto* (1981), *Dinheiro pode comprar amor* (1985), *Seu corpo é um campo de batalha* (1989).

A ironia serve para estimular a reflexão, por exemplo, em *Porquê Não Posso Ter Você Eu Quero Você* (1993), escultura de Damien Hirst sobre o desejo de posse que é tão presente na sociedade de consumo; ele chamou de *A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo* seu tubarão preservado em um tanque com formol (1991); uma bola de pingue-pongue equilibrada em um jato de ar pode ser encarada como uma crítica à fragilidade das relações humanas quando lemos a frase do título: *Eu Quero Passar o Resto da Minha Vida em Toda Parte, com Todo Mundo, Um a Um, Sempre, para Sempre, Agora* (1991). Quanto à escolha de nomes bizarros, Hirst diz que gosta dos títulos compridos e desajeitados que tentam explicar algo mas acabam piorando as coisas, deixando grandes buracos para a interpretação (*apud* Stallabrass, 1991).

Os títulos compridos podem também ter uma função narrativa,

trazendo informações sobre o contexto do trabalho, como na instalação de Kara Walker sobre a guerra civil nos Estados Unidos e a luta pela abolição da escravidão, *Apresentando cenas de negros desenhadas após minha passagem pelo sul e reconfiguradas para o benefício de audiências iluminadas onde quer que elas possam ser encontradas, por mim, Sra. K.E.B. Walker, de cor* (1997).

Uma constante na poética do artista Waltercio Caldas é a relação entre título e obra, as palavras são usadas sistematicamente para criar outro sentido para aquilo que nos mostra. Uma obra que consiste em um casco de jabuti atravessado por uma barra de ferro, *Convite ao Raciocínio* mostra a importância do nome para criar um curto-circuito quando associamos o objeto e a palavra que o nomeia: “Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção esta imagem e compreenda por quê” (Caldas, 1982: sp). Waltercio parece quebrar a resposta imediata do público em sua busca por interpretar tudo: em *Condutores de percepção* (1969), “os tubos não conduzem coisa alguma a não ser o sentido depositado pelo título, que já corresponde a boa parte do trabalho” (Duarte, 2001: 128).

O choque entre significante e significado é a matéria-prima dos poemas-objeto e livros-objeto de Paulo Bruscky. O jogo entre o sentido literal e o sentido metafórico atravessa sua produção, muitas vezes a obra surge a partir de um título, como as latas de óleo de soja coladas em uma base de madeira (*Quadro a óleo*, 1971) ou o livro cortado em pedaços (*A arte de separar-se*, 1993). Para o I Salão de Nus Artísticos do MAC de Olinda em 1978, o artista enviou uma fotografia com o título explicativo, *Exposição de Uma Pessoa Vestida, Sendo Vista por Uma Pessoa Nua, Sendo Vista por Várias Pessoas Vestidas* (1978).

A ironia, que já estava presente em um verso do poeta chileno Vicente Huidobro é levada a seu limite quando o verso é usado para nomear uma escultura de um cata-vento, *Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte* (2019) obra de Marilá Dardot que possui apenas o Sul nos quatro pontos [Fig.5].

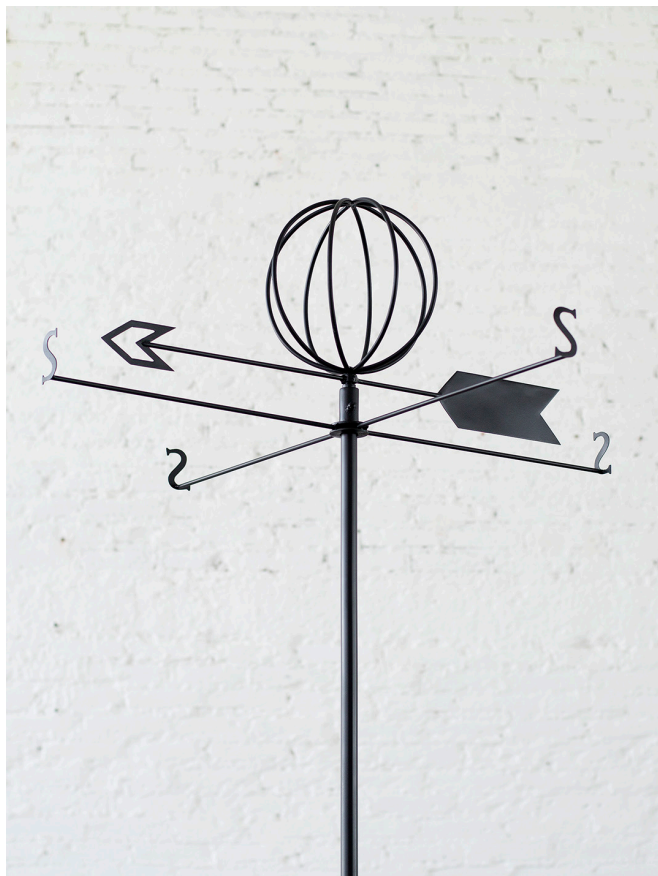


FIG. 5. Marilá Dardot, *Los cuatro puntos cardinales son tres: el Sur y el Norte*, 2019. Fotografia de Vicente Pouso, cortesia da artista. Fonte: <https://www.mariladardot.com/2015-now>

## Tautologias

Se pensarmos na arte conceitual como a abolição de uma especificidade dos meios, faz sentido que o discurso, que é o próprio conceito, se transforme em obra. Quando a obra é uma ideia, que pode ser expressa verbalmente e não precisa ter outra realização material a não ser o texto escrito como registro dessa ideia, ela só precisa ser lida para existir. Em certas obras baseadas em texto, obra e título se confundem.

As palavras podem ser usadas para substituir uma imagem. Tirando

partido da qualidade gráfica das palavras para criar uma imagem, Gerhard Rühm pintou a palavra *Bild* (imagem) em 1955. Ben Vautier, conhecido por seus trabalhos em que as palavras são escritas com letras cursivas, fez a pintura *art est un mot écrit* (arte é uma palavra escrita) em 1975. Em alguns casos, o texto é apresentado como obra, não apenas como inscrição mas como um objeto, em sua materialidade: uma placa de plástico com uma frase em relevo funciona como um espelho em que o público se reconhece, um trabalho de Luis Camnitzer (*Isto é um espelho, você é uma frase*, 1968). Uma única palavra em uma determinada superfície pode ter implicações teológicas significativas: um espelho em que Robert Filliou escreveu *Deus* (1970).

Uma série de perguntas relativas à análise e à percepção de pinturas estão escritas e ocupam a maior parte do espaço de *Compondo sobre tela* (1966-68), de John Baldessari. O título no gerúndio convida o espectador a participar da criação da obra, na medida em que lê o texto e responde mentalmente as perguntas. *Tudo foi expurgado desta pintura, a não ser a arte; nenhuma ideia entrou nesta obra* (1966-68) mostra que o texto pintado não funciona apenas como imagem, mas como desencadeador de um processo mental. Baldessari empregou um pintor de letreiros para escrever em suas telas, para com isso mostrar a primazia da ideia sobre sua realização formal.

Um dos mais conhecidos artistas conceituais, Joseph Kosuth fez em 1965 uma série em que apresenta um objeto - *Relógio (um e cinco)* - e as formas de representação visual (fotografia) e verbal (definições de dicionário) desse objeto. O mesmo procedimento utilizou para fazer *Uma e Três Cadeiras* (fotografia, cadeira e o verbete “cadeira” em um dicionário da língua inglesa). O título enumera quatro cadeiras, pois o próprio nome do objeto também é usado para representá-lo, podendo substituir qualquer uma das outras formas de representação.

Os problemas de tradução de uma língua para outra e de uma linguagem para outra são parecidos. Assim, Kosuth fez mais quatro obras com o mesmo título *Uma e Três Cadeiras*, como se estivesse traduzindo um conceito de uma linguagem a outra<sup>2</sup>. Em cada uma das versões, o artista

apresenta um modelo de cadeira diferente e sua respectiva fotografia, substituindo a definição dicionarizada em inglês pela tradução de “cadeira” em um dicionário de Inglês/Alemão, Inglês/Espanhol, Inglês/Italiano ou Inglês/Francês. Até a ideia de obra única fica sob suspeita quando quatro versões da obra recebem o mesmo título, mostrando que não existe cópia ou original.

Existem numerosos exemplos da relação título e obra em livros de artista, gostaria de mencionar uma obra em que os títulos são o assunto: *Showtitles*, de Stefan Brüggenmann, uma compilação de 2.182 propostas de nomes de exposição, uma obra em progresso (2000-2016), em que o artista convida outros artistas a usar livremente os títulos, sem necessidade de autorização, mas com a condição de creditar a autoria do título no verso do convite e enviar uma cópia ao artista.

## **Para quê servem os títulos?**

Na relação estabelecida entre obra e título, de modo geral encontramos duas situações: a imagem determina o título ou vice versa. Nas pinturas renascentistas, o vínculo com a literatura era evidente, com os títulos emprestados das escrituras sagradas, da mitologia grega ou das lendas, ou seja, histórias conhecidas pela maioria das pessoas. As artes plásticas reivindicaram sua autonomia no final do século XIX, afastando-se de temas narrativos, adotando títulos cada vez mais descritivos. As vanguardas históricas, principalmente o cubismo e o surrealismo, reintroduziram os títulos como um elemento constitutivo da obra, pois “o que vemos não será determinado nem pela realidade sobre a tela nem por nossa inteligência e por nossas emoções como espectadores, mas sim pelas distinções fornecidas pela própria língua, em toda sua majestade arbitrária” (Manguel, 2001: 49).

Na segunda metade do século XX, as relações intertextuais se tornaram muito comuns, a própria história da arte passou a ser usada como material para a criação de novas obras. Hoje em dia, a quantidade de obras literárias,

musicais, do cinema e das artes plásticas disponíveis é tão grande que se torna quase impossível para o leitor entender as referências sem alguma fonte externa de informação. Os títulos também podem fornecer o contexto para a interpretação da obra.

Mas afinal de que maneira os artistas podem utilizar as palavras para alterar nossa percepção daquilo que vemos? O título pode simplesmente apresentar a obra, mas ele também serve para aludir, apelidar, assumir, atribuir, citar, comentar, criar, criticar, datar, dedicar, definir, desafiar, descrever, desencadear, disfarçar, distinguir, evocar, explicar, generalizar, homenagear, identificar, imaginar, indicar, influenciar, instruir, integrar, interpretar, inventar, ironizar, limitar, meditar, narrar, nomear, polemizar, questionar, representar, significar, subverter, sugerir, surpreender, transformar.

## Referências

- ARCHER, M. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BUTOR, M. Les mots dans la peinture. In: \_\_\_\_\_. *Repertoire IV*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- CALDAS, W. *Manual de Ciência Popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- DUARTE, P. S. *Waltercio Caldas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ERNST, M. *Écritures*. Paris: Gallimard, 1970.
- FLUSSER, V. “Indagações sobre a origem da língua”. In: SALZTEIN, S. (org.) *No vazio do mundo*. São Paulo: Galeria de Arte do SESI, 1996.
- FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GÁLLEGO, J. *Arte abstracto español*. Fundación Juan March, Madri, 1983.
- GOMBRICH, E. H. “Image and word in Twentieth-Century Art”. In: *Topics of our time: Twentieth-Century issues in learning and in art*. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California, 1991, p.162-187.
- HERZOG, H. A beleza do real. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 5, p. 50-77, 2005. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202005000100004>.
- HOEK, L. “Le titre à l’oeuvre. Manet, modernisme et institutions”. In: HEUSSER, M.

- et al. Text and visuality – word & image interactions III*. Amsterdam: Rodopi, 1999.
- KEULEN, S. van. The origin of the title. *Kunst & Museumjournaal*, vol. 5-6, 1994.
- KOTZ, L. *Words to Be Looked At: language in 1960s Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.
- KUH, K. *Diálogo com a arte moderna*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- LANEYRIE-DAGEN, N. "Os gêneros pictóricos". In: LICHTENSTEIN, J. *A pintura: textos essenciais*. vol. 10: Os gêneros pictóricos. São Paulo, Editora 34, 2006.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MORLEY, S. *Writing on the Wall: word and image in modern art*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- OWENS, C. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. *Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Rio de Janeiro, EBA/ UFRJ, ano XI, n. 11, p. 112-125, 2004.
- SCHWARTZ, A. O Grande Vidro e os Readymades, Mesmo. *Marcel Duchamp: 19ª Bienal de São Paulo – Utopia versus Realidade*. São Paulo: Fundação Bienal, 1987. Catálogo de exposição.
- STALLABRASS, J. *High Art Lite: British Art in the 1990s*. London: Verso, 1991.
- WOOD, P. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## Notas

\* Docente da Escola de Belas Artes da UFMG. E-mail: amir.brito.cador@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9471-3607>.

- 1 Texto inédito escrito em 2005 como proposta para acompanhar uma tradução do ensaio de Michel Butor, "As palavras na pintura". O ensaísta francês, ao restringir seu escopo, deixou de mencionar obras mais recentes realizadas em outros suportes, o que levou-me a buscar exemplos na arte contemporânea, incluindo a arte brasileira no cenário internacional. Este texto foi usado em aulas na graduação e foi revisto e ampliado em 2020.
- 2 Não por caso, na República de Platão o filósofo utiliza uma cadeira como exemplo da diferença entre o mundo das ideias e o mundo material, afirmando que a ideia de cadeira precede a existência das cadeiras do mundo material, que são cópias imperfeitas das cadeiras lá encontradas. O filósofo afirma que um artista, ao pintar uma cadeira, produz uma cópia de uma cópia.

Artigo submetido em outubro de 2021. Aprovado em fevereiro de 2022.