

INACABADO E OUTRAS PERMANÊNCIAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE *UM X* DE CARMELA GROSS¹

*Unfinished and Other Permanences: Conderations About an X By
Carmela Grosse*

Juliana Proença de Oliveira²

RESUMO

Propõe-se, neste artigo, apresentar o inacabado como elemento significativo da obra *Um X* de Carmela Gross. Nesse sentido, o texto oferece exemplos e reflexões em torno do que caracteriza uma obra de arte acabada ou inacabada ao longo da história da arte, destacando o reenquadramento da questão no contexto contemporâneo, sobretudo a partir dos anos 1960/70. Sustenta-se que a incompletude da proposta de Gross reverbera aspectos políticos e culturais dos períodos em que ocorreu, ou seja, 1968/69 (auge da ditadura militar no Brasil), data em que o trabalho foi projetado, e 2018, quando foi exposto, inconcluso, na mostra *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar* (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo). Tal argumento é desenvolvido mediante a aproximação entre *Um X* e um retrato que a pintora estadunidense Alice Neel não finalizou em razão da convocação de seu modelo à Guerra do Vietnã. A pintura de Neel, em seu estado incompleto, representa as vidas interrompidas pelo conflito; da mesma forma que a proposta inacabada de Gross invoca o contingente desconhecido de obras que não puderam existir em razão das insistentes e repetitivas repressões à criação artística no Brasil.

Palavras-chave: Alice Neel. Carmela Gross. Censura. Ditadura Militar. Inacabado.

ABSTRACT

This article proposes to present the unfinished as a significant element of the work *An X* by Carmela Gross. In this sense, the text offers examples and reflections about what characterizes a finished or unfinished work of art throughout the history of art, highlighting the reframing of the issue in the contemporary context, especially from the 1960s/70s onwards. It is argued that the incompleteness of Gross's proposal reverberates political and cultural aspects of the periods in which it occurred, that is, 1968/69 (peak of the military dictatorship in Brazil), when the work was designed, and 2018, when it was exposed, unfinished, in the exhibition *AI-5 50 years: still hasn't ended yet* (Tomie Ohtake Institute, São Paulo). Such an argument is developed through the approximation between *An X* and a portrait that the Ameri-

¹ DOI: <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2022.256182>

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: jproenco@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1131-4529>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7850900790604975>.

can painter Alice Neel did not finish due to the summoning of her model to the Vietnam War. Neel's painting, in its incomplete state, represents lives interrupted by conflict; in the same way that Gross's unfinished proposal invokes the unknown contingent of works that could not exist due to the persistent and repetitive repressions of artistic creation in Brazil.

Key-words: Alice Neel. An X. Carmela Gross. Censorship. Military Dictatorship in Brazil. Unfinished.



Alice Neel (1900–1984)
Black Draftee (James Hunter), 1965
Óleo sobre tela, 152.4 × 101.6 cm
The MET, Nova Iorque/EUA

Alice Neel (1900–1984) pintou, ao longo de sua carreira, uma vasta coleção de retratos que acolhe, entre outros, artistas, familiares, políticos e pessoas que ela encontrava nas ruas de Nova Iorque. James Hunter encaixa-se neste último grupo. Neel convidou-o a posar em 1965 e, em conversa com a pintora, o rapaz relevou que havia sido recrutado para a Guerra do Vietnã (1955–1975) e deveria partir na semana seguinte. Hunter, de fato, não retornou para as sessões de pintura subsequentes. A artista, diante disso, decidiu assinar o verso da obra, declarando-a concluída apenas com aquilo que fez na presença do modelo; ou seja, a pintura (relativamente) detalhada do rosto, do pescoço e de sua mão esquerda, com o restante do corpo esboçado em linhas esquemáticas (THE MET, 2016a; 2021). Visivelmente interrompido, o quadro, intitulado *Black draftee* [Recruta negro] (*James Hunter*), tensiona, também pela sucessão de eventos que o envolve, aspectos do longo debate sobre *o que* permite diferenciar obras de arte acabadas e inacabadas.



Carmela Gross (1946)
Um X, 1968/69–2018
Intervenção e texto, dimensões variáveis
Relato de um projeto 1968/69

Antes de percorrer alguns meandros dessa discussão, devo indicar que meu interesse pelo assunto não parte do retrato de James Hunter, muito embora seja um caso fascinante. A inquietação com a aporia em torno do acabado/inacabado surgiu através de pesquisas sobre a censura às artes visu-

ais no Brasil, buscando possíveis relações entre dois períodos específicos, a ditadura militar e a atualidade – desde o fechamento da mostra *Queermuseu*, no ano de 2017, em Porto Alegre. Interessei-me, no percurso, por uma obra que (como a de Neel) exige alguma narrativa: *Um X*, de Carmela Gross (1946).

Entre as paredes da exposição *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*, que ocorreu em 2018³, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, com curadoria de Paulo Miyada, havia uma pintada de amarelo vivo, o tom exato de máquinas da construção civil, em claro contraste com a brancura das demais, que, por sua vez, obedeciam ao arquétipo – cubo branco – do espaço expositivo. Próximo ao centro da parede profanada, via-se uma nova profanação: um grande “X” marcado, em pastel oleoso preto, diretamente sobre a parede, com feições manuais. Ao lado do símbolo, em uma pequena placa, lia-se o seguinte texto, assinado por Carmela Gross:

RELATO DE UM PROJETO 1968/69

Um esboço do trabalho foi registrado simplesmente em um desenho feito em guache sobre papel. O desenho se perdeu. Mas eu o tenho na memória. Configurava um grande tanque, um cilindro metálico, parecido com estes que são acoplados em caminhões de transporte de gasolina. Era pintado de amarelo brilhante e sobre essa superfície desenhei um X em vermelho, bem grande.

Pretendia apresentar aquele enorme tanque numa sala qualquer de exposição – a rua dentro da sala. Queria mostrar o trabalho bruto no espaço de arte, a forma-máquina no lugar da forma-escultura, a matéria inflamável como anúncio de incêndio e a interdição sob os traços de um X. A escala do objeto imaginado era desproporcional em relação ao meu conhecimento de como construí-lo, ao custo material para confeccioná-lo e como e onde obter informações para fazê-lo. E apesar disto, ou por causa disto, ingenuamente ele me entusiasmava.

³ O título da mostra faz referência ao Ato Institucional nº 5 (AI-5), instrumento que marca a escalada na repressão durante a ditadura militar brasileira, promulgado em 13 de dezembro de 1968. Lilian Schwarcz e Heloísa Sterling detalham as suas disposições nestes termos: “O AI-5 suspendia a concessão de habeas corpus e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião, permitia demissões sumárias, cassações de mandatos e de direitos de cidadania, e determinava que o julgamento de crimes políticos fosse realizado por tribunais militares, sem direito a recurso. Foi imposto ao país numa conjuntura de inquietação política e movimentação oposicionista: manifestações estudantis, greves operárias, articulações de lideranças políticas do pré-1964 e início das ações armadas por grupos da esquerda revolucionária” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 680).

Talvez tudo fosse mesmo desproporcional. Mais do que tudo, os tempos sombrios eram desproporcionais. O objeto não foi realizado, os tempos sombrios, sim (*apud* MIYADA, 2019, p. 46).

Esses três elementos – a parede amarela, o “X” e o texto – compõem *Um X*.⁴ Por outro lado, subtende-se do relato que esse conjunto não realiza o projeto esboçado por Gross em 1968/69, que seguiria, portanto, inconcluso.⁵ É difícil nomear, estabelecer com exatidão de que maneiras a intervenção em *AI-5 50 anos* se relaciona com a ideia original, descrita pela artista: seria, como acabo de sugerir, uma execução parcial? *Um X* mantém certos aspectos do projeto (o “X”, a cor amarela), ao mesmo tempo em que abandona outros (a estrutura metálica) e adiciona mais alguns (a parede, o texto). Ora, não é comum, na concretização de ideias, mesmo em arte, que se adapte um ou até vários componentes da vontade inicial? Por que não dizer que o projeto *foi* realizado? Há mesmo algo de inacabado em *Um X*?

Essa é a pergunta que exploro neste texto, mas sem pretensão de resposta simples (como “sim” ou “não”), muito menos definitiva. A análise desdobra-se mediante a percepção de que a possível incompletude da obra de Gross ganha profundidade em confronto com os contextos políticos vigentes nos dois momentos em que a proposta “existiu”, isto é, a ditadura militar brasileira (1964 –1985) e a atualidade (2018). Reflexão similar é possível quanto à pintura de Neel e a Guerra do Vietnã, o que justifica a aproximação entre os dois trabalhos.

No mais, tal interpretação pressupõe um reenquadramento da forma como se encara a conclusão de uma obra de arte no cenário contemporâneo: em vez de o inacabado representar um grau insatisfatório de completude, ele passa a ser um elemento admissível, inserido conscientemente por artistas em suas propostas. Desse modo, o estudo mais detido das duas obras em

⁴ Talvez a identificação do texto da artista como *parte* da obra, e não como um adendo explicativo, seja controversa. Na minha opinião, ele é indispensável para a compreensão do trabalho. Retomarei esse aspecto mais adiante no texto.

⁵ Escrevi este texto durante as pesquisas para a minha dissertação de mestrado pelo PP-GAV/UFRGS. No trabalho final, acabei optando por identificar a proposta de Gross como *irrealizada*, não como inconclusa ou inacabada. De todo modo, as reflexões sobre o inacabado concorreram para essa “conclusão” que, no mais, não busca nenhuma proposição de nomenclatura ou teoria “novas”, apenas desdobra novas ideias. Escolhi manter, neste artigo, a “hipótese” do inacabamento, por estar entranhada no texto – vejo-o, nesse sentido, como uma etapa da pesquisa que sofreu um leve desvio quando dos estágios finais da dissertação.

destaque vem precedido de alguns exemplos extraídos, anacronicamente, do longo e histórico debate sobre a finalização de uma obra de arte. Boa parte deles constam do catálogo da exposição *Unfinished: thoughts left visible* [*Inacabado: pensamentos à mostra*], ocorrida em 2016, no The Metropolitan Museum of Art (The MET), em Nova Iorque. A mostra, segundo os curadores, explora o “interesse duradouro” em torno da noção de inacabado dentro de um escopo “limitado a uma tradição principalmente ocidental que vai do século XV ao século XXI na Europa e posteriormente nas Américas” (THE MET, 2016, p. 13).⁶

Ao contrário da cronologia estabelecida no referido catálogo, do mais “antigo” ao mais “recente”, começo por exemplos da arte contemporânea; até para justificar a escolha do tema, do incompleto como aspecto relevante do estudo de *Um X*. Isto porque alguém poderia sugerir que é indiferente a obra estar ou não acabada; que insistir em tal indagação, a essa altura, consistiria em mero preciosismo, exagero teórico. A provocação hipotética é legítima. Após a Segunda Guerra Mundial⁷, e sobretudo a partir dos anos 1960/70 (período no qual se insere a proposta de Gross), boa parte da arte se afasta da produção de objetos únicos e expressivos – pinturas ou esculturas –, privilegiando processos artísticos muitas vezes efêmeros e que, com frequência, dependem da participação (direta ou indireta) do espectador. Lucy Lippard, crítica estadunidense atuante na época, cunhou o famoso termo *desmaterialização* da arte para se referir a essas tendências (1997). Ainda sobre elas, Cristina Freire oferece a seguinte síntese, que toma por eixo a arte conceitual:

⁶ Tradução livre do original: “[...] the scope of our project is relatively circumscribed, limited to a mainly Western tradition spanning the fifteenth to the twenty-first century in Europe and later in the Americas”.

⁷ Vide apontamento que consta do texto de Kelly Baum, de novo catálogo da exposição *Unfinished*: “Desde a Segunda Guerra Mundial, artistas que trabalham na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina cortejam o inacabado com grande entusiasmo, buscando maneiras mais ousadas, cada vez mais inovadoras e experimentais de não terminar as obras de arte. Para eles, não terminar uma obra de arte envolve a presença, e não a ausência, de atividade. É algo que os artistas fazem, algo que perseguem, muitas vezes com gosto” (in THE MET, 2016, p. 206). Tradução livre do original: “Since World War II, artists working in Europe, the United States, and Latin America have courted the unfinished with pronounced enthusiasm, seeking bolder, ever more novel, and experimental ways to not finish works of art. For them, not finishing a work of art involves the presence, not absence, of activity. It is something artists do, something they pursue, often with gusto”.

As proposições conceituais negam a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria. É nesse momento que as performances, instáveis no tempo, e as instalações, transitórias no espaço, tornam-se poéticas significativas. A efemeridade das propostas sugere a mais íntima relação entre arte e vida. Frequentemente são ações que ao se situar num corpo mais amplo (social e político) incluem projetos que expandem o limite da subjetividade, misturando as esferas do público e do privado (FREIRE, 2006, p. 10–11).

Nesse contexto, a diferença entre acabado/inacabado pode, de fato, parecer pouco “relevante”. Empréstimo o adjetivo de texto escrito em 1969 pelo escultor estadunidense Robert Morris:

O que está sob ataque é a noção racionalista de que arte é uma forma de trabalho que resulta em um produto acabado... O que a arte tem agora nas mãos é uma coisa mutável, que não precisa chegar ao ponto de estar finalizada em relação nem ao tempo, nem ao espaço. A noção de que uma obra de arte é um processo irreversível que produz um ícone-objeto estático não tem mais muita relevância (*apud* THE MET, 2016, p. 206).⁸

Trata-se, contudo, e Morris me parece sugeri-lo no trecho acima, mais de um reenquadramento ou de uma reinterpretação da questão do inacabado, entre tantas outras, na arte contemporânea, do que de um “abandono” (seria ainda mais temerário falar em “resolução”). A curadora Kelly Baum, por exemplo, aponta a *busca* – consciente, proposital – pelo inacabado entre artistas contemporâneos como um processo “positivo, produtivo” (*in* THE MET, 2016, p. 206). Existe, nesse sentido, uma inegável pertinência no emprego dessa ideia para abordar obras de relevo na cena contemporânea: como a série *1965/1 - ∞*, de Roman Opalka (1931–2011), na qual o artista se dedicou, entre 1965 e 2011 (ano de sua morte), à tarefa de pintar do número 1 ao infinito, segundo rituais repetitivos e rigorosos; ou *Caminhando* de Lygia Clark (1920–1988), que consiste na ação de recortar uma tira de papel em formato de “fita de Möbius”, podendo ser feita e refeita por qualquer um, a qualquer momento, de forma que a proposta artística perma-

⁸ Tradução livre do original em inglês: “Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product... What art now has in its hands is mutable stuff which need not arrive at the point of being finalized with respect to either time or space. The notion that a work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance”.

nece sempre ativável e, em certo sentido, aberta, inacabada. Pensar a impossibilidade de conclusão dessas obras, inclusive enquanto dado criado e inserido pelos próprios artistas na sua trama, potencializa a reflexão sobre elas.



Lygia Clark (1920–1988)
Caminhando, 1963
Papel, cola, tesouras
Dimensões variáveis

Não funciona, por outro lado, diante das proposições de Opalka e de Clark, a noção mais “tradicional” de acabado/inacabado como uma espécie de fronteira, uma divisória que determina com relativa clareza a conclusão de trabalhos artísticos, devendo ser alcançada e/ou obedecida. Algo na linha do que sugere Plínio, o velho, na sua *História natural*, escrita por volta de 77 d.C., ao elogiar o pintor grego Apeles (370–306 a.C.) dizendo que ele “sabia quando afastar a mão do quadro” (THE MET, 2016, p. 22).⁹ Comentário invertido, com maestria, por Honoré de Balzac, no conto *A obra-prima ignorada*, de 1832, cujo ápice é a revelação do retrato de Catherine Lescault, amante imaginária de Mestre Frenhofer, que passou dez anos pintando-a com orgulhosa obsessão. Diante do quadro do habilidoso pintor, os

⁹ “Da mesma forma, quando Plínio faz o grande Apeles se comparar com outros artistas excelentes atuantes na mesma época, Protogenes se aproxima dele na maioria dos aspectos, com exceção de que ele, Apeles, ‘sabia quando afastar a mão do quadro’”. Tradução livre do original: “Likewise, when Pliny has the great Apelles compare himself with other excellent artists working at the time, Protogenes comes close to him in most in most respects, except that he, Apelles ‘knew when to take his hand away from the picture’”.

olhares atônitos e ficcionais de François Porbus e Nicolas Poussin¹⁰ vêm apenas, nas palavras deste último: “cores confusamente amontoadas e contidas por uma profusão de linhas esquisitas formando uma muralha de pintura” (BALZAC, 2012, p. 21).

Durante séculos, portanto, havia graves perigos em ultrapassar o limite do acabado nas obras de arte; e tampouco o lado oposto, o do inacabado, era tolerável. O desafio de se equilibrar sobre a tênue divisória entre ambos atormentou diversos artistas. A propósito, são notórias as dificuldades de Leonardo da Vinci (1452–1519) e de Michelangelo (1475–1564) em concluir boa parte de seus projetos – o que trouxe má fama, sobretudo a da Vinci.¹¹ Já Ticiano (1490–1576) teve de defender a conclusão de várias pinturas do final de sua carreira; por exemplo, na *Anunciação* realizada para a Igreja de San Salvador, em Veneza, por volta de 1560, o artista assinou, na borda da tela, *Titianus fecit, fecit* (Ticiano fez, fez), em oposição ao gerúndio *faciebat* (está fazendo), corrente à época, a fim de afirmar a finalização da pintura, mantendo áreas que poderiam parecer inacabadas.¹² A precaução era pertinente, ademais, em face dos vários exemplos de obras inconclusas (por cálculo ou por acidente, como a morte do pintor) que foram “completadas” por outro artista, posteriormente, a fim de atender aos anseios do público e do mercado de arte: é o caso de *Vênus e o tocador de alaúde*, também

¹⁰ François Porbus (1569–1622) e Nicolas Poussin (1594–1665) são nomes de pintores *reais*, que atuaram na França de Balzac durante o século XVII. O conto, todavia, é ficcional.

¹¹ São vários e interessantíssimos os episódios em que da Vinci e Michelangelo deixaram de finalizar projetos de pintura e de escultura, não raro bastante ambiciosos. Enumerá-los e detalhá-los, contudo, desbordaria dos limites deste texto.

¹² “[...] o próprio uso da assinatura ‘pliniana’ [*faciebat*, conforme consta da *História natural*, antes citada, de Plínio, o velho], com sua sugestão gramatical de tempo e continuação, alude ao processo de fazer e ao papel ativo e contínuo do autor. Entre os numerosos exemplos desse uso autoconsciente, talvez o mais incomum esteja na maravilhosa *Anunciação* de Ticiano. Uma inscrição em *trompe l’oeil*, aparentemente esculpida nos degraus do primeiro plano da pintura, lê o contundente *Titianus fecit, fecit* (Ticiano fez, fez) [...], implicando uma importante distinção para este artista, cuja o trabalho estava e está no cerne de qualquer discussão sobre quando uma pintura pode ser considerada concluída” (THE MET, 2016, pp. 21–22). Tradução livre do original: “[...] the very use of the Plinian signature, with its grammatical suggestion of time and continuation, alludes to the process of making and the active, ongoing role of the maker. Among numerous examples of this self-conscious usage, perhaps the most unusual is in Titian’s marvelous Annunciation. A *trompe l’oeil* inscription, seemingly carved into the steps at the foreground of the painting, reads the most definitive *Titianus fecit, fecit* (Titian made it, made it) [...], implying an important distinction for this artist, whose work was and is at the core of any discussion of when a painting could be considered finished”.

de Ticiano, e *Retrato de um homem*, de Diego Velázquez (1599–1660), entre tantos outros (THE MET, 2016, p. 44).



Ticiano (1490–1576)
Anunciação, c. 1564
Óleo sobre tela, 410 x 240 cm
Chiesa di San Salvatore, Veneza/Itália

Boa parte desses dilemas, oriundos da perspectiva do acabado/inacabado como “fronteira”, começou a se relativizar conforme a abstração ganhou espaço na pintura e na escultura, desde, pelo menos, o final do século XIX. Em contraste com pinturas cujo objetivo é criar representações verossímeis de paisagens e/ou de pessoas, torna-se, certamente, muito mais difícil estabelecer a divisão entre conclusivo/inconclusivo para obras de Wassily Kandinsky (1866–1944) ou de Jackson Pollock (1912–1956), por exemplo. Tais artistas, muito provavelmente, cultivavam critérios próprios, ainda que variáveis ou incomunicáveis, para “encerrar” um quadro. De qualquer modo, é difícil negar que, comparados com os pintores renascentistas antes citados, Kandinsky e Pollock deveriam sofrer menos pressões externas acerca da

aparência “completa” de seus quadros – o que serve de lembrete a respeito da influência de noções teóricas sobre a arte produzida em determinado período.

Esse afrouxamento ou, antes, essa mudança de parâmetros em relação à conclusão de uma obra de arte, como já mencionei, não necessariamente determinou o fim ou a revogação da questão do acabado/inacabado. A propósito, Willem de Kooning (1904–1997), pintor abstracionista da mesma geração de Pollock nos Estados Unidos, declarou, em entrevista, ficar “bastante histérico” quanto à decisão de encerrar uma pintura:

No caso de gêneros representacionais, o próprio tema determina quando um grau aceitável de acabamento foi alcançado, especialmente quando o resultado pretendido é a verossimilhança. Menos certeza acompanha a conclusão de uma pintura abstrata. Aqui, o encerramento é prescrito pelo artista, com menos fatores externos influenciando sua decisão. Talvez seja por isso que a ansiedade frequentemente acompanhava o final de uma obra para Willem de Kooning. “Eu sofro muito com isto”, disse ele a David Sylvester em 1960. “Mas agora está melhorando”. Sylvester então perguntou: “Mas qual é o critério pelo qual você sabe que pode parar?”. Ao que o artista respondeu: “Oh, eu realmente... eu simplesmente paro, sabe. Às vezes fico um pouco histérico e, por causa disso, às vezes chego a uma pintura fantástica.” Para de Kooning, como para outros artistas de sua geração, terminar uma pintura pode ter sido uma situação difícil, mas também representou imensas possibilidades artísticas (THE MET, 2016, p. 208).¹³

¹³ Tradução livre do original: “In the case of representational genres, the motif itself determines when an acceptable degree of finish has been achieved, especially when the intended result is verisimilitude. Less certainty accompanies the conclusion of an abstract painting. Here finishedness is prescribed by the artist, with fewer external factors bearing on his or her decision. Perhaps this is why anxiety often attended the end of a work for Willem de Kooning. “I have a miserable time over it”, he said to David Sylvester in 1960. “But it’s getting better now”. Sylvester then prompted, “But what is the criterion by which you know you can stop?” To which the artist replied, “Oh, I really ... I just stop, you know. I sometimes get rather hysterical and because of that I find sometimes a terrific picture.” For de Kooning, as for other artists of his generation, finishing might have been a predicament, but it represented immense artistic possibilities as well”.



Willem de Kooning (1904–1997)
Woman I, 1950–52
Óleo sobre tela, 192.7 x 147.3 cm
MoMA, Nova Iorque/EUA

Encerro aqui o rol de exemplos sobre aquilo que chamei, no início do texto, de longo debate sobre *o que* permite diferenciar obras de arte acabadas e inacabadas. Há nele, sem dúvida, diversas lacunas – mas criar um relatório exaustivo desbordaria dos limites deste artigo. O tópico relativo à pintura abstrata, no mais, conduziria, novamente, ao início do inventário aqui criado, isto é, à arte contemporânea, com os exemplos de Opalka e Clark – e mesmo de Alice Neel e Carmela Gross, para os quais busco voltar. É útil, ainda, deter-se no abstracionismo em razão da proeminência de um aspecto que permeia a narrativa aqui traçada sobre o acabado/inacabado desde Plínio, o velho, mas talvez de maneira subentendida. De Apeles a de Kooning, tomou-se o encerramento de uma obra de arte como prerrogativa

exclusiva e intocável dos artistas (como, aliás, ocorre com frequência em debates relacionados à criação artística). A decisão de concluir um trabalho, nessa perspectiva, dependeria apenas da livre vontade, caberia dizer até do “gênio”, do artista, de sua maestria em saber *quando* afastar a mão do quadro.

A ausência de fatores externos para “avaliar” a conclusão no caso de pinturas abstratas, *vide* citação anterior, reforça essa prerrogativa, levando-a aos limites do arbitrário. Isto, além de expandir a liberdade dos artistas, conforme apontado, poderia também reforçar a crença na sua genialidade. Essa segunda opção, aliás, foi muito bem explorada por críticos como Clement Greenberg, que posicionava os abstracionistas estadunidenses do pós-Segunda Guerra Mundial no clímax de uma história da arte constituída por uma linha ascendente, evolucionária.¹⁴ Além disso, a teoria¹⁵ de Greenberg, chamada formalista, sustentava uma forma *autônoma* de arte, alheia a influências sociais ou econômicas, por exemplo.¹⁶ Na medida em que boa parte da arte nos anos 1960/70 busca se afastar das fórmulas formalistas, ganham fôlego as pesquisas que dissolvem a barreira entre acabado/inacabado, no sentido do excerto de Robert Morris antes transcrito.

Eis o momento ideal para retornar ao retrato de Neel e à proposta de Gross, justamente porque as trajetórias dessas duas obras foram desviadas por fatores alheios à vontade das artistas. Elas proporcionam, dessa forma, discussões sobre o inacabado em terrenos outros que não o da criação artística em um espaço idealizado, onde o “gênio” atua sem interferência da

¹⁴ “A escolha dos textos de Greenberg enfatiza sua defesa teórica da abstração, em particular sua análise do desdobramento histórico da arte abstrata no contexto americano – do expressionismo abstrato como ápice da arte moderna, a uma nova espécie de maneirismo, como seu posterior declínio” (FERREIRA; COTRIM, 2001, p. 14).

¹⁵ A existência de uma *teoria* cunhada por Greenberg não é pacífica. Rodrigo Naves, a propósito: “Muitos poucos levantam objeções mais sérias em torno das escolhas do crítico Clement Greenberg, sobretudo aquelas escolhas que fez até a década de 60. [...] No entanto, a rejeição ao Greenberg *teórico* (se é que ele existe) é hoje quase uma unanimidade. Greenberg não chegou a formular uma teoria propriamente original da arte moderna. Seus textos mais abrangentes de certa maneira sintetizam e sistematizam formulações que já se encontravam em vários outros autores, em geral artistas” (NAVES, 2013, p. 07).

¹⁶ Conforme Cristina Freire: “[...] desde meados dos anos 50, o universo da arte expande-se e, definitivamente, a esfera da arte ultrapassa a auto-referencialidade [sic] moderna, voltando-se para o mundo real. Conteúdos políticos, antropológicos e institucionais tensionam os domínios da arte. O contexto, em suas múltiplas dimensões, deixa de ser uma abstração e, não raro, torna-se central em muitos projetos. [...] Desde então, não parece ser possível encontrar o sentido da obra dentro dela mesma, como queria o mais influente crítico norte-americano do século XX, Clement Greenberg” (FREIRE, 2007, pp. 9–11).

realidade extra-artística. Ressalvo, antes de seguir com a análise mais detida dos trabalhos, que não se trata de sugerir alguma espécie de *ineditismo* naquilo que proponho nas últimas linhas: existem, é claro, estudos que pensam a conclusão de obras de arte para além do controle absoluto dos artistas. Quando menos, desde Plínio, o velho, fala-se de trabalhos inacabados em função da morte de seu autor.¹⁷ Vale citar, ainda, considerações sobre o mecenato, ou outras formas de patrocínio de obras e artistas, cuja falta ou, mesmo, o excesso atrapalharam, entre outros, projetos dos já citados da Vinci e Michelangelo (THE MET, 2016, p. 40)¹⁸; um lembrete de intercorrências econômicas e políticas na órbita nem sempre ideal da criação artística.

Passo a explorar os desvios de *Black draftee*. Pois bem, até onde apurei, quando começou a pintar o retrato de James Hunter, Alice Neel pretendia completá-lo, preenchendo toda, ou no mínimo a maior parte da figura do modelo e mesmo do fundo – como fez em centenas de outros quadros – em vez de se contentar com poucas linhas esquemáticas e a maior parte da tela em branco. Ou seja, não há motivo para crer que ela buscasse, desde o início, uma aparência inacabada. Sobreveio, contudo, um fato inesperado: após informar que fora recrutado para a Guerra do Vietnã, devendo partir em breve, Hunter não retornou ao ateliê da artista para posar. Diante disso, Neel poderia ter concluído a pintura à revelia do modelo, já que, em princípio, nada a impedia de fazê-lo. Sua habilidade como retratista era, por certo,

¹⁷ “O autor romano Plínio, o Velho, escreveu sobre o fascínio dessas obras incompletas em uma passagem [...]: ‘É também um fato muito incomum e memorável que as últimas obras de artistas e suas pinturas inacabadas ... sejam mais admiradas do que aquelas que eles terminaram, porque nelas se vêem os desenhos preliminares deixados visíveis e os pensamentos dos artistas, e em meio à ilusão das aprovações, lamentamos que a mão do artista, enquanto engajada na obra, tenha sido removida pela morte’” (THE MET, 2016, pp. 13–14). Tradução livre do original: “The Roman author Pliny the Elder wrote of the allure of these incomplete works in a passage [...]: ‘It is also a very unusual and memorable fact that the last works of artists and their unfinished pictures... are more admired than those which they finished, because in them are seen preliminary drawings left visible and the artists’ actual thoughts, and in the midst of approvals’ beguilement we feel regret that the artist’s hand while engaged in the work was removed by death’”.

¹⁸ “Problemas de patrocínio e circunstâncias políticas também desempenharam um papel nas obras inacabadas de Michelangelo. Os abundantes documentos sobre sua trajetória profissional como pintor, escultor e arquiteto demonstram que ele assumiu encomendas de mais a um só tempo. Projetos para patrocinadores mais proeminentes freqüentemente substituíram aqueles para pessoas de status inferior” (THE MET, 2016, p. 40). Tradução livre do original: “Problems of patronage and political circumstances also played a role in Michelangelo’s unfinished works. The abundant documents about his professional career as a painter, sculptor, and architect demonstrate he undertook too many commissions overlapping in time. Projects for more prominent patrons often displaced those for persons of lesser status”.

mais do que suficiente para *criar* uma imagem de Hunter mesmo sem encará-lo diretamente durante a fatura do quadro. E, salvo melhor juízo, ela não precisava da anuência dele para expô-lo – como talvez fosse o caso para retratos oficiais de figuras públicas, por exemplo –, inclusive porque não executava a obra por encomenda; partiu dela o convite para que o rapaz posasse. Tanto é assim que *Black draftee* foi incluída na retrospectiva da artista, realizada em 1974 (quando ela ainda era viva), no Whitney Museum of American Art (THE MET, 2016; 2021).

Em algum momento entre 1965 e 1974, portanto, Neel decidiu dar a pintura por finalizada, assinando o verso da tela e permitindo a sua exibição pública. A escolha de *afastar a mão do quadro*, certamente, nada teve a ver com eventual medo de exagerar no seu “acabamento”, como fizera Mestre Frenhofer, no conto de Balzac, ignorando o conselho de Plínio, o velho; pelo contrário, o retrato está flagrantemente incompleto. E porque a artista assim o quis. Diferente de Ticiano, Neel não precisava defender a completude, apesar da aparência inconclusa, de sua pintura, tal possibilidade existia no panorama contemporâneo onde a artista atuava, na linha do reenquadramento da questão do inacabado que referi no início do texto. Desse modo, em vez de se tratar de uma fronteira a ser alcançada e/ou obedecida, o inacabado, em *Black draftee*, é um dos elementos significativos, relevantes, da obra; bem como nos trabalhos antes citados de Roman Opalka e Lygia Clark.

Também é importante indicar que, muito dificilmente, a decisão tomada por Neel, de encerrar a pintura após a ausência de Hunter, foi arbitrária. Afirmar, como fiz no parágrafo anterior, que a artista manteve a aparência inacabada *porque assim o quis*, adquire, no caso de *Black draftee*, contornos bem diferentes daqueles sugeridos em relação à pintura abstrata. Ou seja, eu acredito que a artista optou por interromper a realização do trabalho, deixando-o flagrantemente incompleto, não por motivações estilísticas, pautadas pela visualidade, como parecer ser o caso de de Kooning quando diz que “simplesmente para” de pintar; e sim pelo impacto da ausência de Hunter. Mais precisamente, pelo impacto do *motivo* da ausência de Hunter: sua convocação para a Guerra do Vietnã.

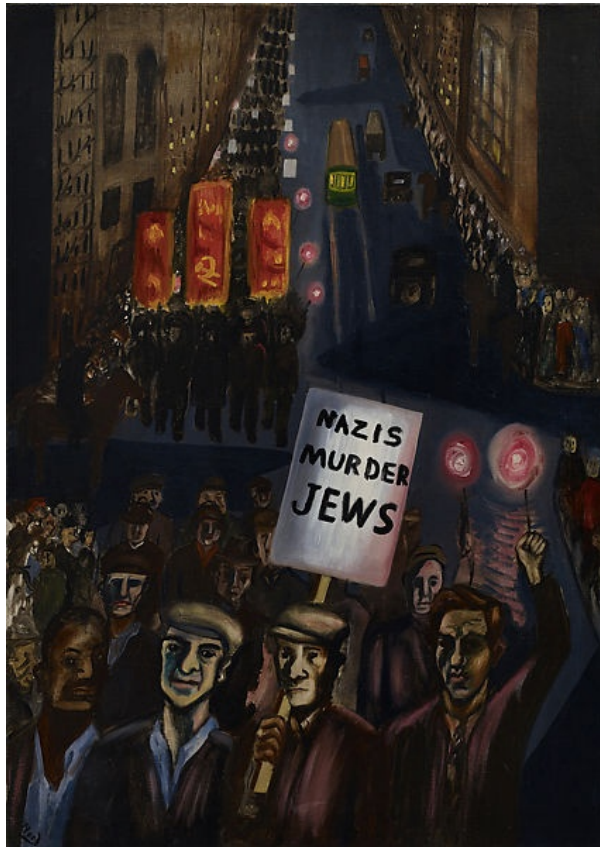
A incompletude do quadro ganharia, assim, sentidos sociais e políticos, mais do que estritamente artísticos: um retrato interrompido de uma

vida interrompida pela imposição de ir à guerra. Embora não fosse seu objetivo inicial, Neel insere o inacabado na trama da obra – cuja leitura não deve, pois, limitar-se à superfície pictórica –; enredando um comentário sutil e, ao mesmo tempo, forte sobre a Guerra do Vietnã. Sabe-se que esta sofreu grande resistência popular, mobilizando diversas respostas culturais dentro e fora dos Estados Unidos. Inclusive, Lucy Lippard aproxima a oposição ao combate e a já citada tendência de desmaterialização da arte nos anos 1960/70, nestes termos:

O fervor anti-sistema na década de 1960 focava na desmitologização e desmercantilização da arte, na necessidade de uma arte independente (ou “alternativa”) que não pudesse ser comprada e vendida pelo setor ganancioso que era dono de tudo, que estava explorando o mundo e promovendo a Guerra do Vietnã (LIPPARD, 1997, p. xiv).¹⁹

A interpretação aqui proposta do retrato de Hunter vai, ademais, ao encontro da forma como a atuação artística de Neel é apresentada por estudiosos de seu trabalho. Por exemplo, em vídeo de visita guiada à retrospectiva recente da artista que ocorreu no The MET entre março e agosto de 2021, Randall Griffey, um dos curadores da exposição, afirma que: “Sua devoção a pintar pessoas tinha muito a ver com um humanismo duradouro. Ela era humanista em suas sensibilidades e sentiu que sua arte era, em certa medida, uma força contra múltiplas forças desumanizantes na cultura americana, incluindo o capitalismo. Muito do seu trabalho vem dessa perspectiva política” (THE MET, 2021). A propósito, no mesmo vídeo, menciona-se a filiação da pintora ao Partido Comunista, em Nova York, desde 1935.

¹⁹ Tradução livre do original: “Anti-establishment fervor in the 1960s focused on the demythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or 'alternative') art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting the Vietnam war”.



Alice Neel (1900–1984)
Nazis murder jews (1936)
Óleo sobre tela, 106.7 × 76.2 cm
The MET, Nova Iorque/EUA

Além disso, Neel retratou líderes de movimentos sociais relevantes, como James Farmer, um dos fundadores do CORE [Congress of Racial Equality, em português, Congresso de Igualdade Racial]. E algumas de suas pinturas aduzem inegável conteúdo político, panfletário até, como *Nazis murder jews* [*Nazistas matam judeus*], representando uma passeata de 1936. O viés político do retrato de Hunter não é tão direto, mas cabe observar que o título estimula uma vinculação com a guerra (mais especificamente a do Vietnã quando se atenta ao local e à data da obra), já que o nome do retratado aparece entre parênteses, sendo “recruta negro” a identificação principal.

Retorno, enfim, a *Um X*. As digressões sobre o inacabado e a análise em detalhe de *Black draftee* formam uma base sólida para argumentar que, assim como no caso de Alice Neel, a obra de Carmela Gross reflete o impacto dos contextos políticos em que *não pôde* ser realizada. O panorama construído até aqui permite, além disso, desdobrar reflexões sobre o formato em

que a proposta foi exibida em *AI-5 50 anos*. Conforme expus no início do artigo, Gross idealizou, em 1968/69, apropriar-se de um enorme tanque metálico, utilizado para transporte de gasolina, ou construir estrutura similar, pintando-a de amarelo e marcando-a com um “X” vermelho. A ideia foi registrada em um desenho, mas não chegou a ser executada. O próprio desenho, de lá para cá, perdeu-se. Assim, na exposição, mostrou-se uma adaptação da proposta inicial, sem o tanque metálico, mas com uma parede pintada de amarelo e, sobre ela, um “X” manual em preto e o texto de Gross.

Existe, portanto, um *coeficiente*²⁰ entre a ideia da artista e a maneira como ela foi mostrada cerca de cinquenta anos depois. Sugiro chamá-lo de inacabado e tomá-lo como um elemento significativo da obra exibida em 2018 – na mesma linha do que se propôs em relação a *Black draftee*. No caso de Gross, contudo, a cadeia de eventos que envolve a decisão de expor a obra incompleta me parece menos clara e/ou direta; passo a destrinchá-la. Se, por um lado, acredito que Carmela, assim como Neel, não buscava, desde o início, uma obra inconclusa, pretendendo executar *Um X* tal qual o projeto de 1968/69 – ela, aliás, ainda gostaria de fazê-lo, conforme me disse em entrevista recente (GROSS, 2021); por outro, a proposta da brasileira é bem menos “desimpedida” do que a da estadunidense. Enquanto, em princípio, *nada impedia* Neel de finalizar o retrato de Hunter, a ideia de Gross apresenta desafios flagrantes. O principal deles é a construção ou, mesmo, a apropriação da estrutura metálica similar a recipientes de transporte de gasolina; não por acaso é essa “parte” da obra que segue em aberto.

A desproporção do objeto a ser ressignificado impediria, então, a conclusão da obra – a própria artista menciona a *desproporcionalidade* em seu relato. Todavia, *impedir* talvez seja inexato: a grande escala do tanque idealizado dificulta, sem dúvida, a realização da proposta, mas ela não é im-

²⁰ O termo, quase inevitavelmente, remete a *O ato criador*, de Marcel Duchamp. Na medida em que o artista define *coeficiente artístico*, nesse texto, como a “lacuna – que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido” (*apud* TOMKINS, 2013, p. 518), é bastante tentador aplicá-lo diretamente à discussão aqui proposta. Duchamp, contudo, tece sua reflexão em nível mais hermenêutico, no intuito de afirmar certa falta de controle do artista sobre como sua obra é percebida, afirmando a proeminência do público na consagração de trabalhos artísticos. Nesse sentido, o famoso escrito de Duchamp desencontra-se em vários aspectos deste artigo, e não caberia alinhá-los agora. Em suma, uso “coeficiente” na frase em sentido mais genérico, mas sem ignorar a influência do texto de Duchamp.

possível ou exageradamente improvável – ao contrário, por exemplo, da tarefa de contar ao infinito que Opalka impôs a si mesmo²¹, ou de projetos insólitos como *Il gran cavallo* de da Vinci.²² Nem é difícil pensar em artistas contemporâneos que executaram trabalhos com enormes dimensões em metal; Richard Serra (1938), por exemplo, fez dezenas deles desde os anos 1970. E, a fim de evitar uma discussão sobre a óbvia assimetria entre as condições de patrocínio de obras de arte nos Estados Unidos e no Brasil, vale notar que a própria Carmela realizou projetos um tanto ambiciosos nos últimos anos. Lembro de *Se vende* (2008), um painel luminoso com a frase-título e 3,3m de altura, além de 13,5m de comprimento; e de *Terra*, uma intervenção de 2017 na laje do Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia (MuBE), em São Paulo, onde a palavra-título foi construída em uma estrutura metálica coberta com fita LED azul, medindo 4,38m de largura e 16,8m de comprimento (FREITAS, 2017, pp. 142 e 194).



Carmela Gross (1946)
Terra (2017)
Fita de LED e estrutura metálica, 4,38 × 16,80 m
MuBE, São Paulo

²¹ Não pretendo com a frase sugerir que Opalka encarasse a contagem como alguma espécie de *desafio*, antes pelo contrário, a ideia de auto-imposição aqui se liga com o aspecto repetitivo, quase ritualístico, do ato de contar na poética do artista, com contornos sutis, uma espécie de ode ao tempo.

²² Em 1482, por encomenda do Duque de Milão, da Vinci começou a trabalhar na construção da maior estátua equestre do mundo à época, visando alcançar mais de 7 m de altura. Após o artista ter construído um molde de argila e feita planos para a forja da peça, não foi possível concluí-la, pois o bronze destinado para tal fim teve de ser utilizado no armamento de Milão, que se envolvia em um conflito com a França. Os planos de da Vinci foram concretizados em 1999 pelos escultores Charles C. Dent, que morreu antes da conclusão, e Nina Akamu. A escultura está hoje em Milão (NATIONAL GEOGRAPHIC, 2019).

Um X, por outro lado, não se encaixa na atuação *recente* de Gross, ao menos não exclusivamente. E, no que tange às possibilidades materiais de realização do trabalho, não há como ignorar a sua dupla temporalidade. Em 1968/69, quando a artista havia apenas iniciado sua carreira, em plena ditadura militar e nas cercanias do AI-5, é presumível que o *grau* de dificuldade para realizar a proposta fosse enorme. A ideia, então, ficou registrada apenas em desenho. Talvez a relação entre a repressão ditatorial e a “inibição” do projeto de Gross soe impalpável, mas eu gostaria de insistir nesse ponto. Os casos mais explícitos de censura às artes visuais durante o regime militar ocorreram entre 1967 e 1969, com destaque para o IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967); a II Bienal da Bahia (1968); a mostra preparatória da XI Bienal de Jovens de Paris (1969) e as IX (1967) e X (1969) Bienais de São Paulo (MIYADA, 2019, p. 43–45, 98 e 137). Também foi nesse período que ocorreram as principais prisões e exílios de artistas.²³

Embora, até onde pesquisei, Carmela não tenha sido punida, diretamente, pela repressão à época, é indiscutível que ela estava a par de todos esses acontecimentos; inclusive porque expôs uma série de trabalhos com tom político e configuração semelhante à de *Um X* (mas de execução mais simples) na X Bienal de São Paulo.²⁴ Nesse sentido, parece-me razoável sugerir que tal contexto de cerceamento da criação artística a tenha impactado, mesmo que não de forma direta; enquanto sensação difusa, mas poderosa, muito bem definida, nestes termos, por Suely Rolnik:

²³ Entre os artistas visuais, o caso mais famoso de prisão é, provavelmente, o de Carlos Zilio (1944), que, todavia, foi preso em 1970 por causa de sua atuação no grupo MR-8, e não por iniciativas artísticas (MIYADA, 2019, p. 124). Quanto aos exílios, é indispensável citar as pesquisas de Dária Jaremtchuk a respeito de artistas visuais que foram para os Estados Unidos durante a ditadura militar, tendência que ela nomeia de “exílio artístico” (JAREMTCHUK, 2016). Todos esses assuntos – da censura aos exílios, passando pelas prisões – foram ainda relativamente pouco estudados no campo das artes visuais.

²⁴ “A CARGA, BARRIL e PRESUNTO, 1968, foram apresentados pela primeira vez na X Bienal Internacional de São Paulo. Este conjunto de trabalhos tratava do momento político e social do Brasil, na época sob a ditadura militar. Todos eles eram constituídos de materiais brutos – lona, palha, barril, plástico, colchões –, resíduos encontrados facilmente em galpões ou nas ruas, em barracos das periferias e beiras de estradas. Mesmo que cada um dos trabalhos aparecesse como unidade independente, em conjunto eles denunciavam a militarização e a violência convertidas em rotina nas grandes cidades brasileiras” (FREITAS, 2017, p. 12).

O que define a singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina sob regimes ditatoriais não é uma espécie de militância a veicular conteúdos ideológicos, como poderia parecer numa primeira aproximação. O que faz os artistas agregarem a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir em seu corpo, como no de qualquer outro cidadão, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. Tal atmosfera passa a constituir então uma dimensão nodal da tensa experiência sensível que mobiliza a necessidade de criar. Mais específico ainda é o fato de que estas tensões se agudizam no corpo do artista, já que a ditadura incide em seu próprio fazer, levando-o a viver o autoritarismo na medula de sua atividade criadora. Se este se manifesta mais obviamente na censura aos produtos do processo de criação, bem mais sutil e nefasto é seu impalpável efeito de inibição da própria emergência deste processo – ameaça que paira no ar pelo trauma inexorável da experiência do terror. Este leva a associar o impulso da criação ao perigo de sofrer uma violência do Estado, podendo ir da prisão à tortura e chegar até a morte (ROLNIK, 2009, p. 156).

Não por acaso, em *AI-5 50 anos*, ocupavam a mesma parede de *Um X*, com seu amarelo contrastante, trabalhos artísticos que, de alguma forma, registravam a repressão do período ditatorial. Por exemplo, à esquerda da intervenção de Gross, estava *O presente*, de Cybèle Varela (1943), obra cuja participação na IX Bienal de São Paulo (1967) foi proibida por ordem da Polícia Federal de São Paulo; tempos depois, os pais de Varela, por medo, destruíram o quadro, que foi refeito pela artista, a partir de fotografias, para a mostra no Instituto Tomie Ohtake em 2018 (MIYADA, 2019, p. 43). A memória do projeto de 1968/69 de Carmela emergiu, aliás, por força da seguinte provocação do curador Paulo Miyada: durante a construção da exposição, ele indagou diversos artistas a respeito de ideias que não puderam realizar durante a ditadura militar. Gross respondeu com *Um X*. Em princípio, ela e Miyada decidiram expor o desenho da época, que, todavia, não foi encontrado. Apesar disto, insistiu-se na exibição do projeto, com as adaptações já descritas; quase como um documento, uma memória de si mesmo. Ou, caberia dizer, *inacabado*.

A propósito, insisto que o trabalho está incompleto, pois, em 2018, ele seria muito mais viável do ponto de vista material. Conforme referi, Carmela já havia, então, concretizado ideias – *Se vende, Terra* – cuja complexi-

dade é próxima à de *Um X*, diferente de 1968/69, quando, por razões também já indicadas, a execução desta última beirava o impossível. Há, por outro lado, o acúmulo do tempo: em 2018, não se tratava apenas de executar uma proposta artística, mas de executar uma proposta artística marcada pelo trauma da ditadura, em uma exposição (*AI-5 50 anos*) que buscava discutilo abertamente. O Brasil foi o único país da América Latina a não julgar, nem, portanto, punir seus militares pelos crimes cometidos durante os regimes ditatoriais que assolaram o continente nos anos 1960/70 (TELES; SAFATLE, 2019, p. 10). Apesar de iniciativas como a Comissão Nacional da Verdade²⁵, os danos causados à sociedade brasileira nesse período seguem, em grande medida, “desconhecidos”, enterrados à força, na esteira de uma abertura democrática e de uma anistia *extorquidas*, conforme indicam Edson Teles e Vladimir Safatle na apresentação de *O que resta da ditadura?*:

O que propomos neste livro é, pois, falar do passado recente e de sua incrível capacidade de não passar. Mas, para tanto, faz-se necessário mostrar, àqueles que preferem não ver, a maneira insidiosa que a ditadura militar brasileira encontrou de não passar, de permanecer na nossa estrutura jurídica, em nossas práticas políticas, em nossa violência cotidiana, em nossos traumas sociais que se fazem sentir mesmo depois de *reconciliações extorquidas*. Daí a pergunta [...]: “O que resta da ditadura?”. Pergunta ainda mais urgente se lembrarmos a incrível capacidade que a ditadura brasileira tem de desaparecer. [...] Quem sabe, daqui a algumas décadas, conseguiremos realizar o feito notável de fazer uma ditadura simplesmente desaparecer? (TELES; SAFATLE, 2019, pp. 9-10).

De fato, manifestações saudosistas – mitigando, elogiando e até pugnando pelo retorno da ditadura militar – tem tomado fôlego assustador nos últimos anos. A mais conhecida delas é, provavelmente, o discurso, em abril de 2016, do então deputado federal, Jair Bolsonaro, durante votação do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff no plenário da Câmara de Deputados. Nele, o atual presidente afirmou: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima

²⁵ A Comissão Nacional da Verdade foi um órgão temporário criado pela Lei 12528/2011 e instituído em 16 de maio de 2012. A CNV tinha por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988 e encerrou as atividades em 10 de dezembro de 2014, com a entrega do seu Relatório Final, disponível *online* (COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE).

de tudo, o meu voto é sim [pela destituição de Roussef]” (DELLA BARBA; WENTZEL, 2016). Ustra foi condenado em 2008 pela prática de tortura durante o regime militar (CHRISTOFOLETTI, 2008). *AI-5 50 anos* e, pois, o resgate de *Um X* surgem justo nesse contexto: a mostra começou a ser formulada em 2017, após o *impeachment*, inaugurou-se em 2018 e foi encerrada poucos dias depois da eleição de Bolsonaro.

Não são segredo as dificuldades que a mostra enfrentou para encontrar patrocinadores que a viabilizassem. No catálogo – custeado por uma campanha pública de contribuições, em inglês, *crowdfunding* (INSTITUTO TOMIE OHTAKE) – consta o seguinte comentário, transcrito de uma fala de Miyada em palestra sobre *AI-5 50 anos*:

[...] Por isso, no final do ano passado, procuramos algumas instituições para propor que *AI-5 50 ANOS – Ainda não terminou de acabar* fosse uma iniciativa em rede, em que cada instituição escolhesse um recorte e elaborasse uma hipótese, um foco, uma linguagem, um tempo, enfim, que cada um pudesse fazer um pedaço e/ou pudesse emprestar parte de sua estrutura: profissionais, coleções, espaços, recursos, o que fosse, para fazer uma iniciativa em conjunto. A ideia começou a ser proposta e começou a não ser aceita. Do ponto de vista dos indivíduos que nos recebiam, as conversas eram muito boas, mas nenhuma instituição consultada topou efetivamente encampar um projeto que tivesse o AI-5 e a ditadura tematizados desde o título. Isso, em 2017 (MIYADA, 2019, p. 517).

As motivações do *desinteresse* das instituições em aderir à proposta não foram divulgadas, mas calha lembrar que, recentemente, têm se multiplicado os casos de censura e de ataques a obras de arte, por razões de cunho moral (ao menos as declaradas), descambiando, muitas vezes, para protestos, dentro e fora da *internet*, contra museus e entidades culturais. Entre os episódios mais conhecidos, estão: o encerramento prematuro, em setembro de 2017, da mostra *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*, por decisão do então Santander Cultural²⁶, em Porto Alegre, na sequência de revolta *online* deflagrada por vídeo acusando obras da mostra de incitarem à pedofilia e à zoofilia – referido no início do texto; e, também em setembro de 2017, a ocorrência de manifestações pelo fechamento do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), após difusão de vídeo da performance

²⁶ Hoje a instituição se chama Farol Santander.

La Bête, de Wagner Schwartz, lá realizada, no qual se vê uma criança tocar o corpo do artista nu nas mãos e nos pés.²⁷

Há vários outros. Conforme rol divulgado no Observatório da Censura na Arte, plataforma mantida pelo coletivo de jornalismo alternativo *Nonada*, entre setembro de 2017 – a contagem toma o fechamento da *Queermuseu* como marco inicial – e fevereiro de 2022, ocorreram, em diversas cidades do Brasil, 68 episódios classificáveis como censura, 38 deles relacionados às artes visuais; o que equivale a um incidente a cada mês, aproximadamente, e nem se pode ter a contagem como exaustiva²⁸ (NONADA). Nesse contexto, cabe atribuir, ao menos em parte, o excesso de cautela das instituições que não quiseram se vincular a *AI-5 50 anos* ao medo que cresce no meio cultural diante da repetição de episódios de censura, fazendo proliferar, muitas vezes de modo silencioso, a *autocensura*. A propósito, Maria Cristina Castilho Costa e Walter de Sousa Jr., coordenadores do Observatório de Comunicação, Liberdade de Expressão (OBCOM-USP), comentam o seguinte:

[...] Esses atos censórios da pós-modernidade, entretanto, são percebidos como casos isolados – por não provirem de uma mesma fonte, por não se caracterizarem por uma atividade sistemática e rotineira, por não terem a abrangência e legitimidade de uma política pública, as interdições são vistas como pontuais, como pessoais, merecendo uma análise individual. Mas, o receio, o medo e a cautela se disseminam e promovem [...] a autocensura (CASTILHO; SOUSA JR., 2018, p. 33).

²⁷ Seguem mais algumas informações sobre a obra e o caso, extraídas de texto escrito por Daniela Labra para edição especial da *Jacaranda Magazine* sobre censura: “Entre os mais midiáticos episódios destaca-se a reação violenta de representantes conservadores da sociedade civil contra a performance *La Bête*, do performer Wagner Schwartz, apresentada na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Fazendo referência direta ao jogo lúdico proposto por Lygia Clark com seus *Bichos* – esculturas dobráveis para serem manipuladas pelo espectador/coautor da obra, o artista se estendia nu no chão, deixando-se ser manuseado. No evento, adultos participavam da ação até que uma criança, acompanhada de responsável, aproximou-se e tocou na mão, no pé e no tornozelo daquele homem inerte despido. Não havia erotismo nem sexualização na proposta. Contudo, um vídeo desse momento foi postado na internet – aparentemente sem má-fé – e em 24 horas uma edição maldosa já circulava com protestos e acusações de pedofilia [...]” (LABRA, 2018, p. 31).

²⁸ A plataforma funciona a partir de “denúncias” de internautas, que são checadas pela equipe do coletivo jornalístico; nela, constam, também, os critérios de reconhecimento de dada situação como censura para fins do estudo. Em função deles, sobretudo, fiz a observação sobre se tratar de um rol não exaustivo: já que o Nonada considera censura apenas casos em que o público é privado do acesso a determinada obra, não consta da lista, por exemplo, o caso de Wagner Schwartz. Não insisto no assunto, pois, além de não ser tarefa simples, desborda dos limites deste texto definir o que seja censura.

Por coincidência (ou não), *Um X* emergiu, cinquenta anos depois, em outro contexto de particular insegurança para a criação artística no Brasil – e, de novo, sofreu suas reverberações.²⁹ Nesse sentido, em entrevista que fiz com Paulo Miyada, o curador contou nem se haver cogitado executar a obra de Gross tal qual o projeto de 1968/69 em *AI-5 50 anos*, já que, em função das referidas dificuldades no financiamento da mostra, sabia-se, desde o início, que não existiria verba para tanto (MIYADA, 2021). Apesar disso, curador e artista decidiram exibir a obra em um formato possível para a exposição; e é diante das intercorrências ao curso “regular” da execução de *Um X* que essa decisão ganha potência. Saber que a obra não se apresenta tal qual a ideia de Carmela, não por vontade dela, mas por interdições e movimentos que estão além de seu controle, por uma espécie de *indisposição* repetida e sintomática das instituições (em sentido amplo) da arte em concretizá-la, aprofunda o significado da insistência em tornar público o projeto de 1968/69. A superfície simbólica da “interdição sob os traços de um X”, conforme se lê no texto de Gross, parece representar, assim, o próprio percurso do trabalho, interditado, ainda que sutilmente, ao menos duas vezes, com cinquenta anos de diferença.

É nesses termos que se torna relevante tomar *Um X* como um trabalho *inacabado*. Parece-me fundamental encará-lo, para além de uma intervenção em *AI-5 50 anos*, como parte de algo que poderia ter sido, mas não foi, impediu-se de ser; algo que repercute, na sua estrutura, os impactos sobre a arte da atmosfera de repressão criada pela ditadura militar no Brasil, cujos ares não se dissiparam de todo no presente, *vide* o subtítulo da mostra: *ainda não terminou de acabar*. Em 2018, o acesso a essas camadas está no relato da artista – e é nesse sentido que o tenho como elemento inextricável da obra. Carmela narra, sem queixas nem rodeios, o fracasso do projeto, ao mesmo tempo em que sugere o fascínio de sua potência inexplorada: o anúncio de incêndio. *Um X*, afinal, não foi... Ainda; poderá ser. Nessa abertura para o futuro, o projeto de Gross se aproxima do *inacabado* em Clark, referido várias páginas atrás, ou, simplesmente, do *inacabado* contemporâ-

²⁹ Discuto com mais profundidade a aproximação entre a censura às artes visuais durante a ditadura militar e na atualidade no artigo *Contextos de censura às artes visuais no Brasil: duas aproximações*, publicado no v. 26, n. 40 (2020) da revista *arte e ensaios* (PROENÇO DE OLIVEIRA, 2020).

neo, mais horizonte do que fronteira. Seja como for, a incompletude duradoura é elemento significativo, ponto incontornável da narrativa da obra, que a situa nos contextos em que foi pensada, enquanto comentário pungente sobre os cerceamentos à criação artística.

Ao finalizar a pintura de James Hunter em seu estado inacabado, Alice Neel logrou desindividualizar seu retrato. Não se tratava mais de uma representação do modelo (James Hunter), mas de todas e de qualquer uma das vidas interrompidas pela Guerra do Vietnã – de seus recrutas, o próprio título reforça a “coletividade” da pintura. Fôlego semelhante anima o projeto/memória de Gross. Ele, em sua incompletude, convida-nos a refletir sobre o contingente desconhecido, inestimável, de trabalhos artísticos que poderiam ter sido e não foram. Ideias em diferentes estágios de existência interrompidas não por arbítrio dos artistas, mas pelo terreno ameaçador de culturas sufocadas pela repressão mais ou menos oficial que insiste em proliferar no Brasil. Retrato parcial, abstrato, de uma ausência, de uma arte brasileira que poderia existir, não fosse a ditadura, não fossem as ditaduras. Mas não existe. Ainda. Cabe a nós desenterrá-la.

Recebido em 05/06/2022

Aprovado em 30/09/2022

REFERÊNCIAS

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.

CHRISTOFOLETTI, Lilian. “Juiz condena Ustra por seqüestro e tortura”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 out. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1010200834.htm>. Acesso: 17 jun. 2021.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. *Institucional*, [S.l.], [S. d.]. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/institucional-acesso-informacao/a-cnv.html>. Acesso: 17 jun. 2021.

COSTA, Maria Cristina Castilho; SOUSA JR., Walter de. “Censura e pós-censura: uma síntese sobre as formas clássicas e atuais de controle da produção artística nacional”. *Políticas culturais em revista*. Salvador, v. 11, n. 1,

pp. 19–36, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/1586>. Acesso: 14 jun. 2020.

DELLA BARBA, Mariana; WENTZEL, Marina. “Discurso de Bolsonaro deixa ativistas ‘estarecidos’ e leva OAB a pedir sua cassação”. *BBC News Brasil*, São Paulo, 19 abril 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb. Acesso: 17 jun. 2021.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. “Apresentação”. In: GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, pp. 13–19.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREITAS, Douglas de (org.). *Carmela Gross*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

GROSS, Carmela. Entrevista concedida a Juliana Proença de Oliveira, 2021.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Catalogue of “AI-5 50 YEARS: still hasn’t ended yet”*, São Paulo, [S. d.]. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/en/exhibitions/interna/ai-5-50-years-still-hasnt-ended-yet>. Acesso: 17 jun. 2021.

JAREMTCHUK, Dária. “‘Exílio artístico’ e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *ARS (São Paulo)*, v. 14, n. 28, 2016, pp. 283–297. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124997>. Acesso: 17 jun. 2021.

LABRA, Daniela. “O corpo nu, aquele estranho conhecido”. *Jacarandá Magazine*. n. 6, 2018, pp. 31–34. Disponível em: https://www.jacaranda-magazine.com/?page_id=65. Acesso: 14 jun. 2020.

LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* Berkeley: University of California, 1997.

MIYADA, Paulo (org.). *AI-5 50 anos: ainda não terminou de acabar*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2019.

MIYADA, Paulo. Entrevista concedida a Juliana Proença de Oliveira, 2021.

NATIONAL GEOGRAPHIC. “Why Leonardo’s last statue took 500 years to finish”. *History magazine*, [S.l.], 30 abril 2019. Disponível em: <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/after-death-da-vinci-sculpture-completed>. Acesso: 17 jun. 2021.

NAVES, Rodrigo. “As duas vidas de Clement Greenberg”. In: GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 5–14.

NONADA – Jornalismo Travessia. *Observatório da censura na arte*. [S.l.], [S. d.]. Disponível em: [http://www.censuranaarte .nonada.com.br/](http://www.censuranaarte.nonada.com.br/). Acesso: 21 fev. 2022.

PROENÇO DE OLIVEIRA, Juliana. “Contextos de censura às artes visuais no Brasil: duas aproximações”. *arte e ensaios*, v. 26, n. 40, 2020, pp. 201–215. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/1131-4529>. Acesso: 17 jun. 2021.

ROLNIK, Sueli. “Desentranhando futuros”. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Org.). *Conceitualismos do Sul / Sur*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, pp. 155–164.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

THE MET. *Unfinished: thoughts left visible*. Catálogo da exposição. Nova Iorque: Yale University Press, 2016.

THE MET. *Unfinished: Thoughts Left Visible | Met Exhibitions*. Youtube: The Met, 07 mar. 2016a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o5RsS_WaVog. Acesso: 16 jun. 2021.

THE MET. *Alice Neel: People Come First Virtual Opening | Met Exhibitions*. Youtube: The Met, 25 mar. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ejGERwLV2Kg&ab_channel=TheMet. Acesso: 16 jun. 2021.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.