

palavras-chave:

Piero Manzoni; *Merda de artista*; iconoclastia; materialismo; informal

O presente artigo propõe um aprofundamento da crítica de *Merda de artista* (1961), de Piero Manzoni. Com o intuito de nos afastarmos da hipertrofia do aspecto iconoclasta atribuído à obra por parcelas substanciais da crítica, contextualizamos a edição a partir de sua relação com outras obras do artista e com a poética de importantes intercessores, notadamente, Yves Klein e Marcel Duchamp. Questões relacionadas às articulações entre experiência estética e economia política e à clivagem entre a obra de Manzoni e o informalismo foram mobilizadas na construção de um solo a partir do qual as teses de Germano Celant sobre o artista pudessem ser tensionadas e os fundamentos culturais que perpassam a recepção de *Merda de artista* pudessem ser vislumbrados.

keywords:

Piero Manzoni; *Artist's Shit*; Iconoclasm; Materialism; Formless

This article proposes a deepening of critical readings on Piero Manzoni's *Artist's Shit* (1961). In order to move away from the hypertrophy of the iconoclasm attributed to the work by a substantial number of critics, we contextualize the edition based on its relationship with other works by the artist and with the poetics of important intercessors, notably Yves Klein and Marcel Duchamp. Questions related to articulations between aesthetic experience and political economy and the cleavage between Manzoni's work and informalism were mobilized in the construction of a ground from which Germano Celant's theses about the artist could be tensioned, and the cultural foundations that permeate the reception of *Artist's Shit* could be glimpsed.

*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160625



Este artículo propone una profundización de la crítica de *Mierda de artista* (1961), de Piero Manzoni. Para alejarnos de la hipertrofia del aspecto iconoclasta atribuido a la obra por partes sustanciales de la crítica, contextualizamos la edición desde su relación con otras obras del artista y con la poética de importantes intercesores, en particular, Yves Klein y Marcel Duchamp. Las cuestiones relacionadas con las articulaciones entre experiencia estética y economía política y con la disociación entre la producción de Manzoni y el informalismo se movilizaron en la construcción de un suelo a partir del cual se podrían tensar las tesis de Germano Celant y vislumbrar los fundamentos culturales que impregnan la recepción de *Mierda de artista*.

palabras clave:Piero Manzoni; *Mierda de artista*; iconoclastia; materialismo; informal

A hipótese iconoclasta

Dentre os fundamentos da argumentação que construiremos nas linhas que seguem, encontra-se o diagnóstico de que, no domínio das práticas artísticas, a presença ou a representação de excrementos tende a hipertrofiar o que chamaremos aqui, inspirados por Michel Foucault,¹ de *hipótese iconoclasta*. Tal hipótese opera analogamente ao que, no pensamento do filósofo francês sobre a sexualidade, assumiu a forma da *hipótese repressiva*: um conjunto de ideias, cultural e socialmente difusas no final da década de 1960, que postulavam que os investimentos do poder sobre o sexo se davam através de repressão e silenciamento. Como validar a *hipótese repressiva* se ela própria testemunha o fato de que jamais se falou tanto sobre sexo e sexualidade como na modernidade? Com essa objeção, o filósofo francês lançou as bases para um novo modo de compreensão das relações de poder, que deixaram de ser postuladas exclusivamente a partir de sua negatividade e passaram a ser observadas em seus aspectos mais produtivos e afirmativos. Embora não estivesse *errada* do ponto de vista lógico e, ainda hoje, mostre-se pertinente diante de determinadas configurações e estratégias *sexopolíticas*,² a *hipótese repressiva* parecia não dar conta de importantes transformações nas articulações entre capital, trabalho e desejo que marcaram a década de 1960 e tiveram seu auge em 1968.

O empréstimo que fazemos do procedimento foucaultiano ancora-se na suspeita de que a *hipótese iconoclasta*, tal como a *hipótese repressiva*, não dá conta da complexidade instaurada pela alusão de Manzoni à merda e, de modo mais abrangente, da presença ou da representação de excrementos fecais na produção artística contemporânea. Evidentemente, nenhuma *hipótese* esgotará o potencial significativo e afetivo de uma obra de arte, mas, o que se passa com a *hipótese iconoclasta* – aquela que vincula imediatamente a exploração artística da *merda* a uma crítica negativa do sistema da arte, do modo de produção capitalista, do patriarcado etc. –, é que ela se precipita muito rapidamente entre o espectador e a obra, inviabilizando uma exegese desprovida de ansiedade e de concepções estabelecidas *a priori*. Tal hipótese parece esgotar rapidamente um *corpus* vasto e heterogêneo de obras,³ reduzindo-as a um conjunto mais ou menos fixo de interpretações que enfatizam o radicalismo da matéria fecal na profanação do supostamente elevado mundo da arte, na crítica

1. FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir**. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

2. PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, janeiro-abril 2011, pp. 11-20.

3. No presente artigo nos deteremos sobre *Merda de artista*, de Piero Manzoni (1961), mas poderíamos listar vários outros projetos artísticos posteriores nos quais a presença de excrementos parece ter colocado em operação a *hipótese iconoclasta*: *Cloaca*, de Wim Delvoye (2000-2010); *Das Kakabet*, de Gelitin (2007); e *Shit*, de Andres Serrano (2007/2008) são apenas alguns deles.

ao mercado e às instituições ou, em um plano mais abrangente, às assimetrias que marcam as sociedades capitalistas modernas.

Nesse contexto, uma obra da arte icônica, produzida na segunda metade do século XX, na qual podemos, ao mesmo tempo, verificar o inchaço da *hipótese iconoclasta* em função de uma (suposta) presença de excrementos e a mobilização do *topos* cultural da articulação entre excremento e dinheiro é *Merda de artista* (fig. 1), de Piero Manzoni. Em 1961, o artista italiano produziu 90 pequenas latas (4,8 x 6,5 cm), assinadas, numeradas e rotuladas, em italiano, inglês, francês e alemão, com o seguinte texto: “Merda de Artista / PESO LÍQUIDO 30G / CONSERVADA AO NATURAL / PRODUZIDA E ENLATADA / EM MAIO DE 1961”.⁴ Os colecionadores que foram os primeiros proprietários das latas de merda de Manzoni, adquirindo-as no mercado primário, diretamente junto à galeria onde elas foram expostas pela primeira vez, pagaram um preço que foi estabelecido, segundo orientação do artista, em relação ao preço do ouro. Deste modo, um grama da *merda de artista* custava o mesmo preço que um grama de ouro, e as variações no preço da edição estavam condicionadas às variações do preço do metal. *Merda de artista*, projeto de cuja precificação o próprio artista se ocupara, introduz o preço de venda da obra como elemento fundamental em sua exegese, integrando o problema do valor da arte a seu horizonte artístico, tal como havia feito Yves Klein alguns anos antes, na exposição *L'Époque Blu*, ocorrida na Galleria Apollinaire, em Milão.

Valor estético e valor de troca em Yves Klein

Foi no contexto dessa exposição de Klein, no ano de 1957, que Piero Manzoni o conheceu.⁵ A mostra reunia um conjunto de dez pinturas monocromáticas azuis “rigorosamente similares em tom, intensidade, proporções e dimensões”⁶, além de um monocromo vermelho. Thierry de Duve, em ensaio sobre o artista francês,⁷ construiu uma densa argumentação sobre a mediação do preço na poética do artista que parte, do ponto de vista cronológico, dessa exposição em Milão. A fim de aprofundarmos nossa leitura de *Merda de artista*, será fundamental retomarmos alguns eixos dessa argumentação. A relação de evidente proximidade entre a produção dos dois artistas é ressaltada por De Duve, quando ele descreve a dificuldade de situar a produção

4. CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014. Mantivemos as letras capitais, tal como se pode verificar na diagramação do rótulo de Merda d'artista.

5. Esta informação consta em nota biográfica publicada no site oficial do arquivo Yves Klein, segundo a qual Manzoni teria visitado a exposição inúmeras vezes. Disponível em: <http://www.yvesklein.com/fr/biographie/index/2/1954-1957>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2020.

6. KLEIN, Yves. The Monochrome Adventure: the monochrome epic. In: KLEIN, Yves. **Overcoming the problematics of Art-** The writings of Yves Klein. Nova York: Spring Publications, 2007. p. 144. Todas as traduções são nossas.

7. DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. Trad. Rosalind Krauss. **October**, Vol. 49 (Summer), 1989. pp. 72-90.

material de Klein, tendo em vista o horizonte de imaterialidade no qual o artista buscou inscrever o valor de sua arte:

Hoje é difícil ver muito mais [do que “as cinzas de sua arte”] nela [na produção material de Klein], a menos que se ignore (como Donald Judd nos anos 1960) trechos inteiros de seu trabalho e se force uma leitura “formalista” sobre ele – uma leitura totalmente em desacordo com as intenções de seu autor, e que não se sustenta ao longo do tempo. No entanto, é igualmente difícil fazer de Klein um irônico sarcástico e desapegado, despido de ilusões, como era Piero Manzoni, cujo trabalho coincide ponto por ponto com o de Klein [...]. É, finalmente, ainda mais difícil colocar de lado o charlatão em favor do místico sem partilhar crenças que, uma vez de-sublimadas, recaem nas explicações psicológicas que são embaraçosas em sua obviedade.⁸

8. DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. Trad. Rosalind Krauss. *October*, Vol. 49 (Summer), 1989. p. 74.

9. *Ibidem*, p. 78.

10. BOIS, Yve-Alain. Base Materialism. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997.

Nesse breve trecho, duas questões chamam a atenção. Primeiramente, observa-se que o crítico reconhece o desenvolvimento conceitual da poética de Manzoni a partir das estreitas relações que ela guardou com a pesquisa de Klein (algumas linhas abaixo, o artista italiano é descrito como o *alter ego* de Klein,⁹ relação que reaparece, invertida – Klein como *alter ego* de Manzoni –, em ensaio de Yve-Alain Bois¹⁰). Ao mesmo tempo, é curioso como a entrada de Manzoni na construção argumentativa da *aporia* diante da qual a obra de Klein nos inscreve – entre *charlatanismo* e *misticismo*, nos termos do próprio De Dube – se dê através da ironia, do sarcasmo, do desapego e da desilusão: marcadores de uma diferença que, a despeito da formulação laudatória do autor, parecem reiterar o que chamamos em nossas primeiras linhas de *hipótese iconoclasta*. Portanto, o referido ensaio nos auxilia em pelo menos dois gestos: ele esclarece porque a obra de Klein é incontornável no estudo da produção de Manzoni, sobretudo no que diz respeito ao gesto, apropriado pelo artista, de precificação de sua obra e, não menos importante, ele testemunha o modo insidioso através do qual a *hipótese iconoclasta* reverberou na recepção da obra de Piero Manzoni, fato que nos parece indissociável de *Merda de artista*.

Thierry de Dube estrutura seu ensaio sobre sólidos alicerces teórico-conceituais marxistas, bem articulados com as análises da obra de Klein. Para os fins de nosso argumento, entretanto, abdicaremos de retrazar o percurso filosófico do autor para nos focarmos nos modos através dos quais o *valor de troca*, expresso na forma do preço, foi integrado à poética de Klein. Sobre a exposição dos monocromos, em Milão, o próprio artista escreveu:

Cada uma dessas proposições azuis, absolutamente similares na aparência, foram percebidas pelo público como claramente distintas umas das outras. Os não profissionais passavam de uma à outra, como era apropriado, penetrando em um estado instantâneo de contemplação dos mundos de azul. [...]

A observação mais sensacional era a dos compradores. Cada um selecionou entre as onze pinturas expostas a que lhes agradava mais e pagou seu preço. Os preços, claro, eram todos diferentes. Esse fato demonstrava que, por um lado, a qualidade pictórica de cada pintura era perceptível por alguma coisa que não era sua aparência física ou material e, por outro, que aqueles que fizeram suas escolhas reconheceram aquele estado de coisas ao qual eu me refiro como *sensibilidade pictórica*.¹¹

O gesto de Klein na exposição de 1957 foi apenas o primeiro de uma série através da qual o artista equacionou valor estético e valor de troca, passando ao largo de um fundamento econômico da magnitude da conhecida lei da oferta e da procura que, caso tivesse operado naquela mostra, inviabilizaria os preços diferenciados dos dez monocromos azuis, que oscilariam à medida que fossem sendo vendidos, à revelia do arbítrio do artista.¹² No ano seguinte, no contexto da icônica exposição *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*, na Galeria Iris Clert, em Paris, o espaço expositivo foi aberto ao público inteiramente vazio, e o artista, que pintou as paredes brancas da galeria, cobrou dos visitantes que não tinham convite um preço de ingresso correspondente ao que chamou de *sensibilidade pictórica estabilizada*. A prática de Klein radicaliza-se ainda mais com as *transferências de zonas de sensibilidade pictórica imaterial*. Nessas ações, “Klein já não pinta (nem mesmo a galeria branca), *ele é um pintor*. Ele já não vende nada específico, mas transfere o valor de troca genérico”¹³. Mas há algumas nuances, nesse processo, através das quais Klein procura assegurar a efetividade da relação de troca: primeiramente, os pagamentos passam a ser feitos somente em ouro; então, o artista entrega um recibo ao comprador.

Mas o recibo não é nada senão “cinzas”: “Todo futuro comprador de uma zona de sensibilidade pictórica imaterial deveria saber que o simples fato de aceitar um recibo pelo preço que ele pagou, priva-o de todo valor imaterial autêntico da obra, mesmo ele sendo seu possuidor.” É necessário reduzir o recibo a cinzas para que a fidelidade do comprador ao decreto do artista seja completa. Então o artista joga metade do ouro no mar ou no

11. KLEIN, Yves. The Monochrome Adventure: the monochrome epic. In: KLEIN, Yves. **Overcoming the problematics of Art-** The writings of Yves Klein. Nova York: Spring Publications, 2007. p. 144.

12. DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. Trad. Rosalind Krauss. **October**, Vol. 49 (Summer), 1989, p. 78.

13. *Ibidem*, p.89. Os grifos são nossos.

rio. “A partir deste momento, a zona de sensibilidade pictórica imaterial pertence de um modo intrínseco e absoluto ao comprador.”¹⁴

Lastro e especulação

Tanto a apropriação da precificação como parte do gesto criador quanto a reinserção do ouro nos processos de troca reaparecem com centralidade em *Merda de artista*. Interessa-nos, a partir daqui, investigar algumas diferenças e tensões na apropriação/releitura feita por Piero Manzoni de estratégias, paradoxos e aporias astuciosamente forjados por Yves Klein na sua exploração idealista dos limites do invisível e do imaterial. Nessa direção, citamos um trecho escrito por Yve-Alain Bois, para quem:

A ambição teve grande importância no incessante torpedeamento, por Manzoni, de seu rival [Yves Klein] (como em um *Western*, Manzoni parecia estar advertindo Klein de que só havia espaço para um deles no mundo), e a estética ultra idealista de Klein ajudou Manzoni a se posicionar como seu oposto. Era como se Manzoni estivesse dizendo para Klein, “Você quer expor ouro; eu vou expor merda; você quer inflar o ego artístico com seus monocromos e sua imaterialidade; eu vou colocar o sopro do artista em balões vermelhos que eu vou estourar.” Todos os gestos de Manzoni, a partir de seus *Acromos* (começando com a própria decisão de banir a cor), devem ser lidos como respostas à obra de Klein.¹⁵

A atribuição de um preço lastreado pelo ouro às edições de *Merda de artista* é bastante coerente com a polarização descrita por Bois. Se Klein, por meio da atribuição de diferentes preços a seus monocromos, ativa o que chamou de *sensibilidade pictórica*, fazendo com que aspectos imateriais e invisíveis se precipitassem no contexto de fruição de suas pinturas, Manzoni desarticula a imaterialidade e a arbitrariedade que agenciam os regimes de troca no mercado de arte. Contra a invisibilidade e a imaterialidade que modulam os preços de Klein, Manzoni equaciona dois materiais – merda e ouro – e os destitui de qualquer transcendência.

Não sem um certo grau de ironia histórica, o destino da *merda* enlatada de Manzoni no mercado secundário de arte acabou por indicar, retrospectivamente, que a imaterialidade do valor de troca, tal como agenciada por Klein, saiu vitoriosa da disputa com o gesto de Manzoni, anacronicamente ancorado no padrão-ouro, um sistema lastreado na materialidade do metal. Desde 2007, as latas de *Merda de artista* que foram leiloadas nunca foram arrematadas por menos de 100000 euros,

14. DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. Trad. Rosalind Krauss. *October*, Vol. 49 (Summer), 1989, p. 89.

15. BOIS, Yve-Alain. Base Materialism. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997, p. 58.



Figura 1: Piero Manzoni, *Merda de artista*, 1961. Metal, papel e “fezes de artista”, 4,8 x 6,5 cm. Crédito: Jens Cederskjöld

chegando, em um leilão em Milão, em 2016, ao recorde de 275000 euros.¹⁶ Esse fenômeno evidencia a complexidade dos processos de precificação de obras de arte, em particular, e da relação entre preço e valor, em geral. Segundo o procedimento inicial de estabelecimento do preço de *Merda de artista*, considerando-se as variações no preço do ouro, uma lata não chegaria a custar 400 euros nos dias de hoje.

Fala-se também que, antes de produzir *Merda de artista*, Manzoni teria ouvido da boca de seu pai (que possuía uma fábrica de latas) que sua arte era uma *merda*. Esse evento teria supostamente desafiado Manzoni artisticamente, e a *merda*, pela perspectiva de seu pai, pode ser pensada como signo extremo, representante da ausência radical de valor estético, que será transgredida pelo artista a partir da afirmação estética do próprio excremento. Essa leitura dá conta tanto do papel desempenhado por Manzoni no processo que transforma o discurso em elemento central das práticas artísticas conceituais quanto da crítica do artista ao idealismo de Klein. A ênfase na dimensão iconoclasta, que está efetivamente presente em *Merda de artista*, conduz a uma compreensão menos complexa da obra que, segundo nossa perspectiva, pode ser também encarada a partir da positividade envolvida no gesto, descrito por Germano Celant,¹⁷ de identificação de “cada ação com a arte”¹⁸ e, portanto, de uma afirmação da vida. Celant cita uma proposição de Manzoni e a interpreta a partir da presença ostensiva da ação e da vida em sua poética.

“Não há nada a dizer, só tem que ser, só tem que viver”, afirma Manzoni, e passa, em poucos anos, de uma experiência a outra, operando uma troca contínua e uma adaptação com o ambiente e traduzindo imediatamente a dialética entre matéria observada e objeto vivido.¹⁹

Seus *Acromos*, suas linhas e os balões preenchidos por seu sopro não cabem nas gramáticas construtiva, surrealista ou informal. Apesar disso, pode-se reconhecer, em alguns pressupostos do informalismo dos primeiros anos da década de 1950, uma série de concepções que reaparecem na obra de Manzoni e que poderiam ajudar a erigir um antídoto eficaz tanto contra a *hipótese iconoclasta* quanto contra um *materialismo reducionista*. Curiosamente, os aspectos da obra de Manzoni com base nos quais Germano Celant reivindica uma clivagem esquemática entre essa produção (inserida no movimento mais amplo que o crítico chamou de arte povera) e o informalismo poderiam coerentemente ser inseridos em uma genealogia que lançasse mão de

16. <http://www.ansa.it/english/news/lifestyle/arts/2016/12/07/manzoni-artists-shit-goes-for-275000-baab4664-23a7-40c3-8eb5-a6012d06e95d.html>, acesso em: 27 de juho de 2019.

17. CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014.

18. *Ibidem*, p. 11.

19. *Ibidem*, p. 11.

outras teses sobre o informal para repensar essa produção para além do *a priori* crítico da arte povera que, a despeito de sua relevância histórica, estética e filosófica, por vezes se sobrepõe às poéticas que abarca.

Manzoni e o informal

Parece haver, em Manzoni, uma aposta no *ser*, mas não se trata absolutamente de um ser imóvel ou metafísico. Ainda em Celant, encontramos uma definição da prática de Manzoni a partir de sua identificação com “o ser total que é puro devir”²⁰, o que supõe uma espécie de frustração (ou de satisfação, segundo o crítico italiano) à medida que a dimensão ontológica almejada por Manzoni será frequentemente confrontada a uma duração que impede toda a fixação do ser. Essa dimensão subjacente ao conjunto da produção de Manzoni implica a abertura de suas obras ao acaso e à indeterminação inerentes às dinâmicas participativas. Dito isso, pode-se evocar sua *Base mágica*, um pedestal com a inscrição/convite ao espectador “Aqui você é arte”, ou, ainda, seu gesto de assinar pessoas vivas, transformando-as em obras de arte. Nos dois casos, apesar do fetiche contemporâneo pelos registros e resíduos de performances, pode-se dizer que a arte de Manzoni não possui uma existência fora do tempo no qual ela se produz como experiência, com todas as contingências aí implicadas.

Em um breve ensaio de 1959, Maurizio Calvesi²¹ abordou alguns aspectos do informal que parecem reverberar nos alicerces da prática de Manzoni, como a descrição do próprio Germano Celant nos permite vislumbrar. Sobre o informal, Calvesi escreveu:

A consciência de “ser no mundo” teve um retorno imperioso, e cada vontade de evasão é sufocada pelo sentimento de um destino cotidiano ao qual somos, mais ou menos dramaticamente, vinculados.

De um tal condicionamento, intuição e atuação das imagens parecem derivar uma impressão de simultaneidade, de resolução imprevisível e imprevista, que também é o sentido da natureza provisória do ato, e como um adiamento contínuo para um ato subsequente, não apenas no contexto de uma única obra, mas também de obra a obra; a “obra prima”, no sentido tradicional, não é mais imaginável precisamente pelo que de definitivo o conceito anexo traz consigo. A obra não representa uma *tranche de vie*, mas é ela própria uma *tranche*

20. MANZONI apud CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014, p. 12.

21. CALVESI, Maurizio. *Immagine Aperta*. In: CALVESI, Maurizio. **Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art**. Roma: Editori Laterza, 1984.

de vie, alguma coisa que implica uma passagem contínua, não tanto uma superação, mas uma rotação contínua.²²

Não se trata aqui, evidentemente, de retomarmos a agenda informal para nela inserir *a fórceps* a produção de Manzoni. Esse gesto seria tão absurdo quanto improdutivo. Interessa-nos, antes, nuançar algumas linhas que direcionaram a recepção crítica da produção do artista culminando, por um lado, na circunscrição de sua poética à arte pobre e, por outro, na insidiosa redução de sua potência a uma ironia desiludida. O substrato ontológico dinâmico, relacional, indeterminado e imanente que podemos extrair do fragmento de Calvesi sobre o informal também parece alicerçar a contextualização da obra de Manzoni em relação a seus contemporâneos, até mesmo pelo criador da arte pobre.

O esquematismo que atravessa a leitura de Germano Celant²³ fica patente no trecho em que, inspirado por conceitos de Marshall McLuhan,²⁴ propõe analisar a produção artística internacional do período que se estende de 1948 a 1963. De um lado, ele reuniu os artistas que compuseram o movimento que ele chamou de informal *quente*: “Pollock, Fautrier, Fontana, Tapiés, Burri, Kline, Dubuffet”²⁵. Esse movimento ainda atribuía à pintura um lugar privilegiado no acolhimento de elaborações humanistas e filosóficas. Segundo o crítico, o quadro serve, na obra desses artistas, à expressão de um discurso que lhe é exterior. A mudança no princípio estruturante da produção artística que vai de 1956 a 1963 – período no qual o crítico italiano situa a produção de Manzoni – culmina no que ele chama, ainda a partir de McLuhan, de não movimento informal *frio*. Ao lado de Manzoni, esse segundo grupo de artistas reúne:

Joseph Beuys, Robert Morris, o grupo Fluxus, La Monte Young, Henry Flynt, John Cage, Merce Cunningham, Yvone Rainer, Ad Reinhardt, Alex Hay, Yves Klein, Walter De Maria, Jannis Kounellis, Cy Twombly, Ben Vautier, Terry Riley, o novo realismo, Lo Savio, Steve Paxton, Giulio Paolini, Allan Kaprow [...] Jasper Johns [e] Robert Rauschenberg.²⁶

Segundo a narrativa tecida por Celant, a principal mudança na passagem do informal *quente* ao informal *frio* consiste na introdução de uma dimensão participativa, sem a qual a experiência estética não pode se efetivar. A produção reunida pelo crítico sob a etiqueta de informal *quente* era, segundo ele, marcada por uma *démarche* contemplativa e projetiva de grande quantidade de informação visual sobre o espaço

22. CALVESI, Maurizio. *Immagine Aperta*. In: CALVESI, Maurizio. **Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art**. Roma: Editori Laterza, 1984, p. 205.

23. CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014.

24. MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1979, pp. 38-50.

25. CELANT, op. cit., p. 19.

26. *Ibidem*, p. 19.

da tela, enquanto o informal *frio* era visualmente econômico e, por isso, engajava o público em um regime de maior participação, sem o qual a obra não se realizaria. Ainda de acordo com a hipótese de Celant, esse último grupo de artistas teria desenvolvido poéticas que se caracterizaram pela *apresentação* e, nesse sentido, por uma autonomização de aspectos da realidade que até então serviam para *representar* e comunicar algo que lhes era alheio. Na sistematização que apresenta, o curador italiano reivindica que, no que concerne à poética de Manzoni, é o tempo que é afirmado. Eis uma breve lista de aspectos da realidade que, segundo Celant, passam a ser afirmados em sua dimensão imanente, pela produção artística do período que vai de 1956 a 1963:

Esse não movimento, chamado informal frio, não luta para introduzir esteticamente a carga existencial, mas afirma a existência; não usa a arte como hipótese de salvação, mas como campo no qual realizar e exaltar todos os componentes da existência, tais como o tempo (Manzoni), o gesto (Kaprow), a voz e o som orgânico (La Monte Young), o infinito (Klein), o movimento (Paxton, Rainer, Cage), a filosofia (Paolini), a relação musical entre os elementos vitais (Kounellis), a luz (Lo Savio), o espaço como objeto (Morris), a razão fantástica (De Maria), a imagem (Johns), a vida (Rauschenberg), o nada absoluto (Reinhardt), a figura, sempre, como corpo (Beuys) e assim sucessivamente.²⁷

27. CELANT, Germano.
Su Piero Manzoni. Milão:
Abscondita, 2014, pp. 20-21.

São os *Acromos* que, nessa narrativa, operaram a passagem, em Manzoni, de uma prática ainda mobilizada em torno de uma poética existencial (inspirada, segundo Celant, pelos trabalhos de Burri, Tapiés, Fontana e Fautrier), em direção a essa aproximação à realidade das coisas, encaradas a partir de seus elementos mais fundamentais.

Manzoni não se afasta mais da realidade das coisas para transformá-las e espiritualizá-las ou fazer delas imagens existenciais, mas apresenta a realidade de seu corpo, que também é matéria, e o pega pelas raízes. A linha é tempo e medida, o corpo é sopro, sangue, excremento e é corpo, entidade, esta viva e significante. Assim, o seu corpo torna-se o meio significante máximo, torna-se o ponto de chegada de sua arte, de tal modo que seu sopro pode ser considerado obra de arte, como seus excrementos, seu sangue, a impressão de seus polegares direito e esquerdo e o seu corpo, que, para ser elevado à obra de arte, é posto sobre uma *Base mágica*.²⁸

28. *Ibidem*, p. 25.

A ênfase de Celant no caráter não representacional e na introdução da participação como elemento-chave na ruptura instaurada pela produção artística a partir de 1956 em relação ao movimento informal da primeira metade da década de 1950, acaba por hiperdimensionar o lugar da contemplação na produção informal, além

de inscrever o que chamou de não movimento informal frio (que, não por acaso, coincide em muitos pontos com a arte povera) em uma posição crítica e historicamente privilegiada de superação de um programa estético idealista e burguês. Antes de retomarmos à análise de *Merda de artista*, tensionaremos a narrativa de Celant com mais um fragmento de Maurizio Calvesi, que, em uma obra avessa a generalizações e que contempla, simultaneamente, a singularidade da poética de cada artista estudado e a generalidade de contextos históricos mais amplos, pensa o informal para além de narrativas históricas evolutivas e descontínuas. O autor propõe que

O informal, entendido nesse sentido mais amplo [não como derivação ou sinônimo de informe, mas como não formal], e, na minha opinião, historicamente mais concreto e justo, investe e condiciona um momento da arte em sua inteireza, é uma passagem obrigatória, algo que, mais cedo ou mais tarde, acabou por influenciar, de modo mais ou menos direto, todas as manifestações artísticas do segundo pós-Guerra. Mais do que um movimento e uma tendência, foi, de fato, uma instância, um ponto de convergência das pesquisas mais novas, uma atitude crítica e criativa característica de uma época de crise e desenvolvimento.²⁹

Escalonamento, contenção e tempo em Manzoni

Resta-nos verificar, no que tange à *Merda de artista*, sua inserção no quadro mais amplo dessa poética em que “a única dimensão é o tempo”³⁰. Se a recepção crítica da obra de Manzoni, sobretudo aquela filiada à narrativa da arte povera, reconheceu amplamente, e em particular nos seus *Acromos*, uma poética afirmativa da materialidade do mundo, não podemos identificar o mesmo procedimento no que diz respeito à *Merda de artista*. A obra é frequentemente analisada, até mesmo por Celant, a partir de uma suposta desarticulação que ele proporcionaria do mecanismo psicossocial de recalque da consciência de classe, que se dá através do desenvolvimento do design e do consumo de massa, sobretudo no contexto do milagre econômico italiano.³¹ É no mínimo curioso que o apelo ao repertório freudo-marxista do recalque e do fetiche da mercadoria, alicerce de grande parte da *hipótese iconoclasta*, fundamente até mesmo a crítica de *Merda de artista* por Germano Celant.

O artista e ensaísta John Miller³² também empreendeu uma análise de *Merda de artista* nessa direção. Apesar da pesquisa consistente que apresenta, o autor parece colocar *Merda de artista*, destacada do

29. CALVESI, Maurizio. L'informale in Italia fino al 1957. In: CALVESI, Maurizio. **Le due avanguardie**: dal futurismo alla pop art. Roma: Editori Laterza, 1984, p. 237.

30. CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014, p. 25.

31. CELANT, Germano. **Arte dall'Itália**. Milano: Feltrinelli, 1988.

32. MILLER, John. Excremental value. **Tate etc.**, 1 maio 2007, disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>, acesso em: 1 de agosto de 2019.

33. KRAUSS, Rosalind.
"Informe" without
Conclusion. **October**, vol. 78,
1996, pp. 89-105.

34. KRISTEVA, Julia.
**Powers of Horror: An Essay
on Abjection.** New York:
Columbia University Press,
1982.

35. MORTON, Timothy.
**Hyperobjects: Philosophy and
Ecology after the End of the
World.** Minneapolis: University
of Minneapolis Press, 2013.

36. BOURRIAUD, Nicolas.
**Formas de vida: A arte
moderna e a invenção de si.**
São Paulo, Martins Fontes,
2011, pp. 104-105.

conjunto da obra de Manzoni, a serviço de suas próprias hipóteses sobre as relações entre preço e valor na arte. Assim, ele negligencia a coerência do investimento de Manzoni sobre a materialidade da merda como componente fundamental da vida, do corpo e do tempo, que são os principais eixos em torno dos quais Manzoni desenvolveu o conjunto de sua obra, inclusive como contraponto ao projeto estético de Klein, assentado no idealismo, na imaterialidade e na eternidade.

A merda – enquanto matéria e enquanto coisa – apresenta aspectos que são difíceis de resolver exclusivamente no plano da representação. Sua consistência, seu odor, sua aderência inscrevem-na no campo do informe,³³ do abjeto³⁴ e, mais contemporaneamente, do hiperobjeto.³⁵ O fato de que, apesar disso, a merda se imponha quotidianamente, mesmo ao mais asséptico dos seres humanos, pode ser lido como uma potente manifestação da vida, em sua indiferença aos constrangimentos da cultura e da civilização. Dito isso, se *Merda de artista* é uma crítica, até mesmo radical, do mercado de arte e da divisão do trabalho,³⁶ não há nada de absurdo em dizer que o projeto dá continuidade à *démarche* mais holística de Manzoni, inscrevendo a merda ao lado do ar expirado pelo artista (*Sopro de artista*, 1960), do ovo comido por ele e por seu público (*Consumo da arte dinâmica pelo público devorador de arte*, 1960) e dos seres humanos assinados pelo artista (*Esculturas vivas*, 1962).

Esse percurso pelos procedimentos artísticos de Manzoni e pelas relações de sua obra com a de seus contemporâneos nos permite reconsiderar, ou ao menos colocar em perspectiva, a centralidade do argumento que reduz *Merda de artista* a uma das críticas mais radicais já feitas ao sistema de arte. Se é verdade que uma grande potência contestatória emerge dos gestos de Manzoni nessa obra, ela também pode ser encarada como a radicalização da afirmação material do corpo e do tempo, já presente em diversos projetos do artista anteriores a 1961. A radicalidade do uso da arte como lugar a partir do qual afirmar a materialidade da vida, mesmo no que ela apresenta de perturbador na relação com nossa cultura, não deveria ocupar um lugar tão secundário na fortuna crítica da obra. Há, ainda, alguns pontos de interesse que precisamos explorar, a fim de avançarmos em nossas análises, notadamente a forma através da qual a merda de Manzoni é *apresentada* e a complexa temporalidade agenciada pelo texto impresso nos rótulos das latas.

É curioso que, embora a prática de Manzoni possua como eixo central a afirmação do tempo e da matéria, suas obras não proponham uma *mise-en-présence* imediata do espectador com a matéria. Afirmar a matéria e o tempo através da arte supõe um processo de criação que, no caso de Manzoni, é frequentemente marcado pela necessidade de separação de parcelas do que ele objetiva tornar visível e/ou experienciável (impossível, aqui, não lembrarmos das obras informais como *tranches de vie*, tal como postulado por Calvesi). Antes de falarmos de *Merda de artista* propriamente, façamos um breve percurso por algumas obras de Manzoni, a fim de verificar como a matéria, por nós experimentada no *continuum* fenomenológico de nossa experiência como seres vivos, é trabalhada pelo artista.

Vários projetos de Manzoni, e não somente *Merda de artista*, baseiam-se nessa separação de uma parcela da matéria que ele busca destacar através de dispositivos com os quais nos familiarizamos no seio da sociedade de consumo de massa, que, nos anos 1960, estava em plena efervescência. As latas já estavam presentes nas *linhas*, uma série que consistiu em linhas de comprimento variável traçadas sobre papéis (uma linha por papel) que, enrolados, eram enlatados e rotulados com as informações sobre o tamanho da linha em questão e seu momento de produção (dia e horário). No âmbito dessa série, a radicalidade da *Linha de comprimento infinito* ganha corpo através de uma lata que não se abre. Encontramos também embalagens de ovos em madeira, individuais, utilizadas na performance *Consumo da arte dinâmica pelo público devorador de arte*, na qual o público era convidado a comer ovos cozidos cujas cascas eram carimbadas com a impressão digital do artista.

Embora lançando mão de dispositivos com função de embalagem e circunscrição dos limites da *matéria*, os projetos *Sopro de artista* e *Esculturas vivas* são ligeiramente diferentes. No primeiro, é o balão de ar que contém um volume determinado do sopro do artista, separando-o da massa de ar proveniente de sua respiração que se dispersa na atmosfera. No segundo projeto, são os certificados de autenticidade assinados pelo artista que irão, de modo perlocutório,³⁷ transformar uma pessoa em escultura,³⁸ destacando-a da massa de indivíduos que não são *certificados*.

Dito isso, mesmo se reconhecermos, no texto que etiqueta a lata de *Merda de artista*, uma paródia da linguagem presente em itens de

37. AUSTIN, John. **Quand dire, c'est faire**. Paris: Seuil, 1970.

38. Esse projeto de Manzoni articula um regime de temporalidade cuja complexidade ultrapassa o fato de as esculturas serem organismos vivos. "Manzoni, para tornar cada vez mais temporal a escultura viva, cada vez que assina uma pessoa ou um objeto, emite um recibo (o certificado de autenticidade) sobre o qual cola um selo que é vermelho, amarelo, verde ou roxo. A cor vermelha indica que o indivíduo é uma obra de arte completa e assim permanecerá até sua morte. A cor amarela significa que a parte válida é somente aquela assinada, que vem indicada por escrito no recibo. A cor verde indica uma limitação de atitude, é-se obra de arte somente em uma dada posição, por exemplo, dormindo, cantando, bebendo. A cor roxa possui a mesma função da vermelha, só que precisa ser paga." (CELANT, Germano. Su Piero Manzoni. Milão: Abscondita, 2014, pp. 25-26)

consumo de massa, o que acentua o aspecto crítico da obra, precisamos colocar essas latas em relação com os outros dispositivos de separação e escalonamento de parcelas da matéria do mundo criados pelo artista para transformar a vida em obra de arte. Mesmo na enorme série dos *Acromos*, encontramos essa segmentação no fato de que a *forma-quadro* é já um corte que separa e destaca. Então, o trabalho de exploração *acrômica* das possibilidades materiais do quadro realizado por Manzoni passa pelo corte (literalmente) de diferentes materiais (giz, caulim, algodão, fibra de vidro, pão plastificado, ovo, papel, poliestireno etc.), preservando a *forma-quadro*, que passa a desempenhar a mesma função das latas, dos balões de ar ou dos certificados de autenticidade: a *apresentação* da matéria ao espectador, de um modo significativo e não representativo. É importante acrescentar que, mesmo o uso paródico da linguagem forjada no seio da sociedade de consumo de massa, presente no rótulo de *Merda de artista*, já havia sido mobilizado na realização das *Esculturas vivas* em seus certificados de autenticidade. Isso, em alguma medida, faz com que o evidente privilégio de *Merda de artista* junto ao público, especializado ou não, testemunhe o lugar controverso ocupado pelos excrementos em nossa cultura mais do que uma radicalidade pontual no percurso artístico de Piero Manzoni.

No website da Fundação Piero Manzoni, há uma enquete sobre qual obra do artista teria tido maior influência na arte contemporânea,³⁹ segundo a opinião dos visitantes do site. Os resultados parciais da pesquisa⁴⁰ testemunham a popularidade de *Merda de artista*, que recebeu 52,5% dos votos, seguida por *Esculturas vivas*, com 18,9%, *Acromos*, 14,5%, *As linhas*, 9,9% e *Os corpos de ar*, 4,1%. Não se trata aqui de questionar o valor artístico de *Merda de artista*, justamente porque a presença de excrementos em obras de arte foi frequentemente mobilizada para desqualificação e questionamento de sua *artisticidade*. Mas, para além de *moralismos* carentes de fundamentos críticos, históricos ou estéticos, podemos observar um fenômeno ligeiramente diferente, a saber, a impossibilidade de uma presença *silenciosa* da merda em um projeto artístico. Se o valor artístico de *Merda de artista* já não é questionado, a popularidade dessa obra, em comparação com outros projetos de Manzoni, parece refletir um interesse sociocultural difuso pela escatologia, algo de que a tradição psicanalítica se ocupou ostensivamente.

De acordo com nossa leitura, *Merda de artista* é, antes de

39. <http://www.pieromanzoni.org/pop/sondaggi.htm>, acesso em: 1 de agosto de 2019.

40. Embora a enquete ainda esteja disponível no site da Fundação Piero Manzoni, seus resultados encontram-se atualmente indisponíveis devido a problemas técnicos. Os resultados parciais apresentados aqui foram coletados em 30 de dezembro de 2017, sobre um total de 1045 votos.

mais nada, a radicalização de um esforço, já presente em proposições anteriores de Manzoni, de ultrapassagem da clivagem entre arte e vida através de uma poética da imanência. Apesar de todas as camadas de significação reunidas pelas escolhas do artista na realização da obra (a lata, o rótulo, o preço no padrão-ouro), não nos parece que sua escolha pela merda tenha sido determinada por uma vontade de reiterar a desqualificação cultural dessa matéria escura, associando-a à mercantilização da arte. A rivalidade do artista com Yves Klein, tal como especulada por Yve-Alain Bois, parece reiterar nossa hipótese, uma vez que a polaridade entre os dois artistas se traduz nos pares imaterial-material, transcendência-imanência, mas não no par capitalista-anticapitalista. Nota-se que as ações de Klein são tão perturbadoras, do ponto de vista do sistema de arte, quanto as de Manzoni.

O estatuto de *Merda de artista* pode ser bem formulado como componente do domínio das materialidades presentes na vida e irreduzíveis, na poética de Manzoni, à lógica das representações, além de instância radical de afirmação do contraponto manzoniano ao idealismo de Klein. Sem desejar negar a astúcia crítica e a ácida ironia do artista italiano, o que buscamos até aqui foi colocar em evidência o fato de que a recepção crítica de *Merda de artista* ajuda a esclarecer não somente o domínio das proposições iconoclastas, que contemporaneamente desembocam no vasto e complexo campo das práticas de crítica institucional, mas também algumas tensões entre escatofilia e escatofobia que constituem, por vezes de modo insidioso, o domínio da cultura.

A questão do tempo, cuja centralidade nas práticas de Manzoni foi diagnosticada por Germano Celant, assume uma dinâmica complexa e bastante singular em *Merda de artista*, sobretudo quando comparada à criação de regimes de temporalidades em outras obras do artista. Aqui, não se trata de uma *duração* no sentido bergsoniano,⁴¹ como podemos observar em projetos nos quais a realização da obra depende da interação com o público em um tempo qualificado, heterogêneo e irreduzível à quantificação. Como oportunamente observou John Miller, o texto presente nos rótulos de *Merda de artista* joga com uma série de tensões que colocam em questão os regimes cronológicos com os quais estamos familiarizados.

A exatidão de *Merda de artista* rompe com o tom universalista dos manifestos de Manzoni nos quais, por exemplo, ele convocou a arte “a mergulhar

41. BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

42. John Miller baseia sua análise no texto em inglês “freshly preserved, produced and tinned”, no qual as tensões entre conservar e manter fresco (ao natural) parecem mais evidentes.

43. MILLER, John. Excremental value. *Tate etc.*, 1 maio 2007, disponível em: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value>, acesso em: 1 de agosto de 2019

suas raízes nas origens anteriores ao homem e a descobrir os primeiros mitos da humanidade”. Contrariamente a isto, a redação prosaica sobre o rótulo da lata “conservada ao natural, produzida e enlatada”⁴² sugere muito mais. Por exemplo, o que pode significar conservada ao natural, afinal? Ordinariamente, conservada e ao natural são antônimos, mesmo que manter o alimento (relativamente) fresco [ao natural] seja o objetivo da conservação. A ordem também é curiosa. Sugere que o artista conservou seu excremento antes mesmo de o produzir e enlatar. Além disso, como “conservar” pode diferir de “enlatar”, de todo modo? Pelo menos, essa anticronologia redundante sublinha a conflagração aguda de Manzoni entre produção e dejetos. Para ser justo, ele finalmente engajou um mito primário, embora talvez inhumano, parafraseando Keynes: o do fetichismo da mercadoria. Para fazer isso, ele criou um novo item não muito distante das almofadas de “pum”, das campainhas de mão e dos vômitos de plástico. Supostamente, ele fez esse trabalho em resposta a uma provocação de seu pai: “Seu trabalho é uma merda”. Como seu pai administrava uma fábrica que produzia carnes enlatadas, Manzoni, na verdade, retribuiu na mesma moeda. Assim, o que distingue a *Merda de artista* da almofada de “pum” é, sem surpresas, o discurso. É um gesto, não um produto industrial – mesmo que se apresente de outra maneira.⁴³

Segundo a perspectiva de Miller, a questão do tempo, tal como aparece nesse projeto, pode ser acessada sobretudo a partir das inscrições sobre os rótulos das latas. Efetivamente, as tensões discursivas desencadeadas pela obra de Manzoni apontam na direção de uma temporalidade complexa que ultrapassa aquela das relações dos espectadores com a obra e se inscreve no próprio processo de produção da edição. Em outros termos, a ordem dos enunciados impressos sobre as latas de *Merda de artista* faz da cronologia do gesto criador do artista um mistério. Isoladamente, o primeiro gesto, o gesto de defecar, não confere à Manzoni um papel criador, uma vez que se trata de uma ação realizada por uma vasta quantidade de organismos vivos, dentre eles, os que pertencem à espécie humana. Se consideramos a ordem das frases que compõem o rótulo das latas de *Merda de artista* a partir de uma perspectiva que não coincide com a de John Miller – a do fetichismo da mercadoria –, mas em relação ao conjunto da obra de Manzoni, é possível reivindicar novamente o pertencimento de *Merda de artista* à *démarche* manzoniana, imanente e materialista. “Conservada ao natural”, segundo nossa leitura, indica sobretudo a autossuficiência e autonomia da *merda* enquanto matéria. Emprestada do vocabulário do consumo de massa, essa expressão geralmente designa a ausência de substâncias acrescentadas para preservar um alimento da ação do tempo, sem que haja por isso, uma modificação das propriedades intrínsecas à matéria conservada (cor, sabor, odor). De modo que,

em *Merda de artista*, assim como no *Sopro de artista* ou nos *Acromos*, Manzoni desenvolve estratégias de apresentação da matéria que primam pela preservação de seus aspectos imanentes.

A frase seguinte do rótulo, “produzido e enlatado”, também corrobora a leitura que situa Manzoni em um lugar singular, marcado pela imanência da matéria e do tempo. Sua recusa do papel de produtor de representações parece acentuada por essas duas ações, que jogam com a ambiguidade que encontra paralelo no próprio título do trabalho. É a conjunção *e* que nos permite acessar esse aspecto da obra, porque ela produz uma disjunção entre a obra de arte e seu conteúdo, sendo este já plenamente produzido antes mesmo da realização da obra. Se *Merda de artista* é gesto que assume a forma de um produto industrializado, sua criação não se confunde com o gesto de enlatar. Se concordamos com Miller em seu diagnóstico de uma confluência entre produção e dejetos em Manzoni, podemos ir além e afirmar que tal confluência é amplamente derivada do fato de que o artista inscreve a si próprio antes de qualquer clivagem valorativa ou funcional entre produção e dejetos, e isso se dá porque sua poética se constrói em torno de um esforço de manipulação do tempo e da matéria em seus aspectos imanentes. Dizer *produção* e *dejeito* já nos inscreve fora da gramática de Manzoni, pois os regimes temporais agenciados pelo artista não são lineares e, nesse sentido, não nos permitem vislumbrar nenhuma anterioridade ou exterioridade entre *produção* e *dejeito*.

Não se trata aqui de minimizar o fato de que as escolhas de Manzoni, no que concerne à execução de *Merda de artista*, direcionam o público para a zona semântica do consumo massivo de produtos industrializados e, dado o conteúdo anunciado das latas, a uma crítica das sociedades estruturadas em torno do consumo, inclusive do consumo de arte. Como já sublinhamos, não há nada de incoerente ou impertinente na interpretação que evidencia esse aspecto. A única questão é que essa leitura não esgota a complexidade de *Merda de artista*. Nenhuma leitura o fará, mas essa parece minar muito rapidamente a curiosidade em relação ao projeto, prontamente reduzido a uma anedota, a um gesto iconoclasta ou a mais uma crítica à sociedade de consumo capitalista.

Uma cascata de diamantes e 30g de merda

A propósito de *Merda de artista* e das estratégias de Piero

Manzoni, é preciso ainda considerar as tensões entre o consumo massivo de produtos industriais e o consumo de arte. Há muitas controvérsias sobre o real conteúdo das latas de *Merda de artista* e isto se dá porque, uma vez aberta, a lata de *Merda de artista* perde seu valor enquanto obra de arte. Então, a astúcia do gesto de Manzoni, no que diz respeito à sua crítica da sociedade de consumo e da expansão dessa lógica para o sistema de arte, consiste em evidenciar a impossibilidade de se consumir a arte segundo os protocolos de comercialização aos quais estamos habituados.

O núcleo de nossa análise de *Merda de artista* até aqui consistiu em reivindicar que a presença da merda na obra orienta o público na direção da intencionalidade crítica do artista, negligenciando seu materialismo vitalista, já presente em obras anteriores. Podemos nos arriscar a dizer que, se a narrativa em torno do diálogo de Manzoni com seu pai é verdadeira, o artista daria razão a seu pai, afirmando sua própria obra como merda. A questão que se coloca consiste em saber se os dois, pai e filho, concebem a merda nos mesmos termos. Parece que Manzoni pai trata a merda como metonímia de tudo o que não tem significado, dejetos em estado puro; ao passo que, para seu filho, o Manzoni artista, a merda é matéria, como também o são seu sopro ou os ovos cozidos.

Voltando à articulação entre merda e dinheiro, a história das latas de Manzoni pode nos auxiliar a complexificar a lógica argutamente descrita por autores como Sigmund Freud⁴⁴ e Georges Bataille.⁴⁵ Não se trata, seguramente, de nos limitarmos ao gesto do artista de vinculação do preço de um grama de merda ao preço de um grama de ouro. Se tal gesto nos remete diretamente ao campo conceitual e cultural das relações entre excremento e dinheiro, são as vendas públicas das latas de *Merda de artista* nos leilões do século XXI que nos convidam a refletir sobre tais formulações – sobretudo as de Georges Bataille em *A noção de dispêndio* – com um olhar renovado.

Originalmente, o projeto de Piero Manzoni explorava as relações entre dinheiro e excremento de modo bastante literal. A equação na origem da precificação da edição estabelecia uma equivalência entre dois materiais: a *merda de artista* e o ouro. Como o valor do grama de ouro é determinado por uma rede complexa de instituições financeiras (Bancos Centrais, Bolsas de Valores etc.), esse foi o parâmetro a partir do qual o preço de uma lata de *Merda de artista* pôde variar sem,

44. FREUD, Sigmund. Sur les transformations des pulsions particulièrement dans l'érotisme anal. **Révue Française de Psychanalyse**, nº 4, t. 2, 1928, pp. 609-616.

45. BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

entretanto, abdicar completamente de um lastro material. Mas uma outra noção, cara aos domínios da arte e do mercado,⁴⁶ desempenhou um papel muito importante na configuração do projeto, notadamente a noção de *aura*. Afinal não se tratava de *qualquer merda*, mas de *merda de artista*, autenticada pela numeração e assinatura sobre cada uma das 90 latas. Curiosamente, a *aura*, que, segundo Walter Benjamin,⁴⁷ tenderia a desaparecer na era da reprodutibilidade técnica, reaparece nessas edições de arte, que conciliam a reprodução serial das latas com a inútil unicidade de cada parcela de 30 gramas de excremento do artista. Se a série remete ao domínio da reprodução, a defecação se inscreve no campo da produção e, portanto, da criação de originais. Mas o valor agregado às latas de *Merda de artista* não repousa sobre essa originalidade, que resta inacessível pois, como já explicitamos, a abertura da lata consumiria todo seu valor (seja o valor de troca, seja o valor cultural). Se é verdade que, em seu discurso em torno do polêmico projeto, Manzoni faz referência à intimidade do artista, cuja expressão mais radical se encontra em sua *merda*, essa intimidade permanecerá inacessível em função do dispositivo criado por ele para transformar merda em arte.

Então, se até aqui o repertório psicanalítico freudiano atesta sua coerência e sua validade para pensarmos não somente o plano psíquico, mas também a cultura; quando introduzimos a autonomização da série em relação ao preço do ouro, quando de seu ingresso no mercado secundário de arte, é a noção de *despesa improdutiva*, cara a Bataille, que vem ao espírito. Porque, se o fato cultural, evocado por Bataille, da dimensão sacrificial subjacente à oferta de custosas joias como presente não nos surpreende, não podemos dizer a mesma coisa de um fenômeno análogo, no qual uma cascata de diamantes é substituída por 30 g de merda. A supervalorização das latas de *Merda de artista* nas casas de leilão acaba por desvelar um aspecto do mercado de arte que não estava suficientemente desenvolvido na época da produção da série. Os escândalos produzidos pelos projetos de Manzoni e, particularmente, pelos preços estratosféricos de *Merda de artista*, parecem mais ligados ao fenômeno, descrito por Franco Vaccari⁴⁸ a partir da obra de Marcel Duchamp, de ocultação do trabalho do que à ausência de qualquer valor de uso.

Duchamp e Manzoni na balança semiótica

46. COMMETTI, Jean-Pierre. **La nouvelle aura**: Économies de l'art et de la culture. Paris: Questions Théoriques, 2016.

47. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

48. VACCARI, Franco. Duchamp e l'occultamento del lavoro. In: COLTELLI, Giovanna; COSSU, Marcella (eds.). **Duchamp Re-Made in Italy**. Milano: Electa, 2013.

49. VACCARI, Franco.
Duchamp e l'occultamento
del lavoro. In: COLTELLI,
Giovanna; COSSU, Marcella
(eds.). **Duchamp Re-Made in
Italy**. Milano: Electa, 2013,
p. 94.

Em breve ensaio de 1978, Vaccari deslocou a ênfase do artista como produtor de signos para o “processo de legitimação da atenção dispensada ao signo”⁴⁹. Tal mudança de interesse era, já em 1978, associada ao crescimento da quantidade de signos em circulação, assim como ao aumento do tempo de exposição dos cidadãos-consumidores a essa avalanche de signos. A noção de trabalho, em Vaccari, adere então ao contexto de produção de signos, mas também, e de modo bastante original à época de escritura do ensaio, ao contexto de decodificação de signos. A passagem dessa economia semiótica à crítica da obra de Marcel Duchamp encontra seu ponto de inflexão na lógica econômica, segundo a qual o prazer da decodificação torna-se possível quando a energia empregada para decodificar um signo é menor do que aquela empregada para produzi-lo. É provável, o autor adverte, que a sociedade tenha sempre desenvolvido técnicas a fim de assegurar essa balança semiótica favorável.

É provável que a sociedade tenha sempre lançado mão de técnicas para regular os processos de comunicação com o objetivo de garantir o respeito ao princípio da economia de energia. Uma dessas técnicas para garantir um emprego lucrativo da atenção, uma espécie de seguro para o uso satisfatório do tempo, era a que exigia, daquele que pretendia receber a atenção, uma exibição de maestria na execução do objeto da atenção; a maestria, a habilidade, testemunhavam sozinhas, em uma espécie de curto-circuito informativo, todo o trabalho que tinha sido necessário para produzir tal objeto, e isto era imediatamente verificável na qualidade da pincelada do pintor, na pureza ou no volume da voz do cantor, na altura do trapézio no circo, na complicação do bordado.⁵⁰

50. Ibidem, p. 94.

Podemos dizer, seguindo Vaccari, que, no campo das artes visuais, é a arte conceitual que promove o divórcio radical e definitivo entre a prova de habilidade e a distinção de classe social. Até então, ainda havia uma relação entre as demonstrações de competências técnicas por parte dos artistas e a classe social à qual uma obra se direcionava. Dito de outro modo, o artista era uma espécie de fiador de um emprego rentável do tempo de decodificação dos signos pelas classes dominantes. Segundo o autor, essa realidade tornou-se de difícil apreensão, uma vez que nosso tempo privado foi colonizado pelo mar de signos que marca a sociedade que, tomando emprestada a noção de seu contemporâneo Guy Debord, podemos descrever como *do espetáculo*.⁵¹

Se o ensaio de Vaccari serve para pensarmos a recepção de *Merda de artista*, de Piero Manzoni, é preciso indicar algumas nuances que diferenciam a poética do artista italiano da de Marcel Duchamp. A

questão já anunciada pelo título do ensaio de Vaccari, notadamente a da ocultação do trabalho em Duchamp, ajuda a compreender a recepção crítica de *Merda de artista*, mesmo se a noção de trabalho em Manzoni goza de um estatuto diferente daquele que Vaccari descreve a partir, sobretudo, dos *ready-mades* de Marcel Duchamp.

O mesmo princípio que nos permitiu reivindicar que, em Manzoni, dizer “produção” e “consumo” já nos inscreve fora dos termos que alicerçam a poética do artista, servirá aqui para colocá-lo em relação a Marcel Duchamp, acentuando as diferenças entre eles. Isso nos ajudará a compreender não somente a questão da demonstração de habilidades técnicas, no caso da produção de Manzoni, mas também a iconoclastia atribuída a seus projetos mais radicais. Vejamos o que Vaccari nos diz do trabalho em Duchamp:

Duchamp não constrói, não demonstra nenhuma habilidade, ele se limita a escolher os objetos mais neutros possíveis, os produtos mais anônimos da indústria, anônimos porque eles não apresentam nenhum rastro do trabalho que teria sido necessário realizar para neles mostrar uma vontade de comunicação e, portanto, incapazes de justificar qualquer atenção que seja. Duchamp assina os produtos que ele expõe como obras de arte para atrair sobre eles a máxima intensidade do olhar. A problemática central de sua operação deve ser individual não tanto no aspecto, de modo geral inócuo, do renascimento alquímico, mas *no problema do ocultamento do trabalho na produção do signo e na reversão das estratégias da atenção*.⁵²

É a forma industrializada assumida por *Merda de artista* que nos remete ao contexto da produção duchampiana. Segundo Vaccari, a revolução industrial instaurou contradições no que concerne ao equilíbrio entre a energia dispendida na produção dos signos – e sua clara manifestação neles – e a energia empregada em sua decodificação. Esse desequilíbrio estava relacionado à subtração da gestualidade que se inscrevia como trabalho sobre o objeto, frequentemente único, da época pré-industrial. O que Duchamp desenvolveu ao longo de sua carreira, portanto, foi a colocação em evidência dessas contradições, através da hipertrofia da decodificação junto ao público, diante da trivialidade dos signos, cuja abundância tornara-se inegável.

Em Manzoni, apesar do apelo a uma linguagem industrial – encontrada, por exemplo, nos rótulos das latas de *Merda de artista* –, o trabalho parece se dividir de maneira mais igualitária entre o artista e o público, porque as latas funcionam como uma paródia da produção serializada, ao passo que seu conteúdo, supostamente orgânico,

51. DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

52. VACCARI, Franco. Duchamp e l'occultamento del lavoro. In: COLTELLI, Giovanna; COSSU, Marcella (eds.). **Duchamp Re-Made in Italy**. Milano: Electa, 2013, p. 94.

é irrefutavelmente singular. Além disso, essas pequenas latas não existiam no mundo antes do gesto criador de Manzoni. Ainda tomando de empréstimo as análises de Vaccari sobre Duchamp, cabe destacar uma passagem, relevante tanto no que diz respeito às práticas artísticas duchampianas quanto à arte conceitual de modo mais abrangente: trata-se da ideia de que o trabalho do artista se exterioriza no trabalho do crítico de arte, que é quem conferirá consistência discursiva aos *ready-mades*. A ruptura provocada por Duchamp consistiu na supressão da autonomia do objeto artístico, que se tornava, então, inseparável de um sistema discursivo e filosófico do qual derivava sua legitimação enquanto obra de arte. Essa delegação do trabalho à crítica de arte não concerne à produção de Manzoni na mesma medida em que irrefutavelmente se inscreveu na poética de Duchamp. Mas isso não significa que Manzoni seja menos conceitual do que Duchamp. Talvez sejam simplesmente economias semióticas diferentes, a de Manzoni sendo marcada, como já indicamos, pelo primado da afirmação imanente da materialidade, por escalonamento ou contenção.

Esses dois gestos – escalonamento e contenção – são nodais para a compreensão das diferenças entre o trabalho de Piero Manzoni e o trabalho, oculto, de Marcel Duchamp. Se Duchamp desloca os objetos já produzidos em escala industrial para os museus e galerias de arte, Manzoni recorre a esses objetos como provedores de uma linguagem da qual lança mão para criar novos objetos, baseados em uma gramática familiar ao público. Apesar dessa diferença, os novos agenciamentos econômicos forjados pelas práticas de Duchamp reverberam sobre todo o campo da arte, inclusive sobre a produção de Manzoni. Mas é preciso acrescentar que, ao utilizar seus excrementos, Manzoni demonstra também possuir consciência das complexidades que operam no processo de monetarização da arte. Duchamp consolida o divórcio entre o tempo empregado na produção de uma obra e seu valor de troca, que acaba por se definir de modo multiparamétrico, considerando a quantidade de obras de um determinado artista disponível no mercado, a trajetória institucional da obra e do artista, a produção crítica, dentre inúmeros outros aspectos. Manzoni, por sua vez, estava bem consciente do fato de que o valor de um objeto de arte já não era um aspecto imanente à obra, mas um elemento arbitrário com o qual ele jogou ao estabelecer a relação emblemática entre merda e ouro.

Um percurso teórico de maior fôlego pela vasta sociopsicologia

dos excrementos provavelmente nos ajudaria a compreender a fixação anal que parece operar na popularidade e na fortuna crítica de *Merda de artista*. Entretanto, apostamos que a complexidade do projeto em questão permaneceria indomável. O excremento desempenha um papel muito importante na fortuna crítica de *Merda de artista*, mas nos questionamos se esse papel pode ser reduzido ao lugar anedótico, anticapitalista e supostamente niilista no qual a obra é, por vezes, colocada. Como esperamos ter demonstrado, a poética de Piero Manzoni mobiliza elementos e questões bem mais complexos do que a *hipótese iconoclasta* permite vislumbrar. O gesto criador manzoniano parece ser, antes de qualquer outra coisa, uma afirmação radical dos aspectos materiais e imanentes da vida. Essa afirmação, no entanto, não negligencia a dimensão paradigmática do mercado de arte, quando se trata de pensar a autonomização do dinheiro no seio das sociedades capitalistas. Mas tudo isso se perde se nos contentamos com o riso que o humor escatológico de Manzoni desencadeia. Ultrapassar esse nível de leitura a partir do gesto crítico de situar *Merda de artista* no interior da obra de Piero Manzoni e na relação com alguns de seus intercessores é onde esperamos ter chegado com a escrita deste artigo.

Bibliografia

AUSTIN, John L.. **Quand dire, c'est faire**. Paris: Seuil, 1970.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu. (org.). **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BOIS, Yve-Alain. Base Materialism. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: a user's guide. Nova York: Zone Books, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: A arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CALVESI, Maurizio. **Le due avanguardie**: dal futurismo alla pop art. Roma: Editori Laterza, 1984.

CELANT, Germano. **Arte dall'Itália**. Milão: Feltrinelli, 1988.

CELANT, Germano. **Su Piero Manzoni**. Milão: Abscondita, 2014.

COMMETTI, Jean-Pierre. **La nouvelle aura**: Économies de l'art et de la culture. Paris: Questions Théoriques, 2016.

DE DUVE, Thierry. Yves Klein, or The Dead Dealer. **October**, Vol. 49 (Summer), 1989. p. 72-90.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité I**: La volonté de savoir. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

FREUD, Sigmund. Sur les transformations des pulsions

particulièrement dans l'érotisme anal. **Révue Française de Psychanalyse**, nº 4, t. 2, p. 609-616, 1928.

KLEIN, Yves. **Overcoming the problematics of Art-** The writings of Yves Klein. Nova York: Spring Publications, 2007.

KRAUSS, Rosalind. "Informe" without Conclusion. **October**, vol. 78, pp. 89-105, 1996.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror:** An Essay on Abjection. Nova York: Columbia University Press, 1982.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 1979.

MILLER, John. Excremental value. **Tate etc.**, 1 mai. 2007. Disponível em: [←http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value→](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/excremental-value). Acesso em: 1 ago. 2019.

MORTON, Timothy. **Hyperobjects:** Philosophy and Ecology after the End of the World. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2013.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, janeiro-abril 2011.

VACCARI, Franco. Duchamp e l'occultamento del lavoro. In: COLTELLI, Giovanna.; COSSU, Marcella. (eds.). **Duchamp Re-Made in Italy.** Milão: Electa, 2013.

Icaro Ferraz Vidal Junior é graduado em Estudos de Mídia pela Universidade Federal Fluminense, mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em “Crossways in European Humanities” pelas Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Santiago de Compostela e University of Sheffield, doutor em História, História da Arte e Arqueologia pelas Université de Perpignan Via Domitia e Università degli studi di Bergamo e em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, realiza estágio pós-doutoral no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PNPD-Capes) e é professor substituto no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. É pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC/PUC-SP), do JUVENÁLIA - Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo (ESPM-SP) e do MediaLab.UFRJ.