

Acidentes e encontros na criação artística

Ronaldo Entler

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Plásticas

Poéticas do Acaso: Acidentes e encontros na criação artística

Ronaldo Entler

Orientação: Prof. Dr. Julio Plaza

Tese apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
como exigência parcial para a obtenção
do título de Doutor em Artes

São Paulo
2000

Para Malu Homem

*com quem pude discutir algumas hipóteses
com quem pude construir uma certeza*

Agradecimentos

- a Julio Plaza, por saber apontar direções precisas sem destruir as surpresas do trajeto;
- a Etienne Samain, que me ensinou a tomar gosto pela pesquisa;
- a meus pais e a minha irmã Rosana, pelo apoio que já dura uma vida;
- aos grandes amigos Adela, Bia, Carlos, Daniel, Demetrius, Luca, Mariana, que permaneceram por perto quando minha cabeça estava longe;
- ao pequeno amigo Pedro, por ter estimulado mesmo sem entender muita coisa;
- a Valéria Homem, por ter ajudado a corrigir os erros da tese e alguns outros;
- a Carlos Fadon, que tem me ensinado sobre o acaso e sobre a ética na pesquisa;
- a Phillippe Dubois, Harald Szeemann, Yves Michaud, por terem enriquecido a pesquisa na França;
- a Fayga Ostrower, que permaneceu aberta ao debate;
- a Eric Messa, que mostrou como pôr em prática alguns pensamentos sobre a tecnologia;
- a Ernesto Nakamura, José Porto da Silveira, Alexandre Romero, Paulo Motta e High Performance Marketing Interativo, que tornaram possíveis as experiências do site *Arte Acaso* e do programa *Iannis*;
- a Martin Grossmann e Milton Sogabe, pela interlocução;
- à Fapesp, por viabilizar mais dedicação;
- ao parecerista, que ofereceu sugestões anônimas porém precisas.

Resumo

Poéticas do acaso:
acidentes e encontros na criação artística

Há uma série de idéias sedimentadas em nosso senso comum que parecem tornar inconciliáveis os processos da arte e do acaso. A arte está associada a um “saber fazer” e é, portanto, fruto de uma intenção e não de um acidente. E mesmo quando pensamos num trabalho mais intuitivo, menos refletido, ainda se espera que a arte mantenha uma ligação íntima com aquele que a produz. De qualquer forma, não há espaço para interferências externas a essa relação sujeito-obra.

Se as definições tradicionais da arte negam ou desconsideram o acaso, o século XX nos oferece uma produção que recorre a ele de modo cada vez mais contundente. Essas experiências alcançaram por conta própria um grande reconhecimento mas, ainda assim, não deixam de gerar uma situação incômoda quando se trata de pensar mais abstratamente a validade de seus processos.

Tomando o acaso como cruzamento de causas independentes, buscamos questionar visões excessivamente egocêntricas que esgotam as determinações da arte nas intenções e na subjetividade do indivíduo. Resgatando a complexidade dos processos estéticos, procuramos evidenciar a validade e a riqueza de experiências que se abrem a uma outra gama de determinações e que colocam esse indivíduo em diálogo com outras forças produtivas, incluindo outras subjetividades.

Legitimada tal abertura, analisamos o trabalho de alguns artistas que não apenas aceitam a presença do acaso, mas o colocam conscientemente como um operador fundamental de suas obras, constituindo aquilo que chamamos de “poéticas do acaso”.

Assim como em muitas outras investidas da arte contemporânea, essa situação não deixa de abalar uma série de referências que nos tem servido para definir os limites da arte. Dentre as rupturas em questão, a mais significativa é aquela que lança o sujeito – tanto o artista quanto o espectador – para uma posição menos totalitária: a experiência estética deixa de ser exclusivamente a manifestação de um saber ou de um sentimento, e se assume como um universo pleno de movimentos, onde esse sujeito age ao mesmo tempo em que se transforma.

Abstract

Poetics of chance:
accidents and encounters in artistic creation

There are some ideas established as common sense that seem to regard the process of art and chance as incompatible. Art is associated with know-how and it is, therefore, the outcome of an intention and not of an accident. Even when we think of a more intuitive, less reflective kind of work; yet we expect that art keeps an intimate liaison with the one who produces it. Anyway, there is no room for external interference in the subject-work of art relationship.

While the traditional definitions neglect or ignore chance, the twentieth century provides us with a production that makes use of it more and more acutely. Notwithstanding the great recognition these experiences have reached on their own account, when it comes to the point of considering the validity of their procedures more abstractly, they leave us in an uncomfortable situation.

Considering chance as the intersecting point of independent causes, we aimed to question excessively egocentric points of view that exhaust the determinations of art within the extent of the individual's intentions and subjectivity. Restoring the complexity of aesthetic processes, we focused on highlighting the soundness and richness of the experiences which reveal themselves to another range of determinations; besides that they make the individual engage in dialogue with other productive forces as well as with other sorts of subjectivity.

After such opening has been legitimated we analysed the work of some artists who not only accept the presence of chance but also apply it consciously to their oeuvres as a fundamental operative element, constituting what we call *poetics of chance*.

As it has occurred in many other advances of contemporary art, this situation has not left untouched a great deal of references that have been useful for us to define the limits of art. Among the ruptures analysed, the most significant is the one that places the subject – the artist as well as the beholder – in a less totalitarian position: the aesthetic experience is not exclusively a manifestation of knowledge or feeling anymore, but it assumes itself as a universe full of motion where the subject enacts and undergoes changes at the same time.

Résumé

Poétiques du hasard:
des accidents et des rencontres dans la création artistique

Il y a une série d'idées sédimentées dans notre sens commun qui paraissent rendre inconciliables les processus de l'art et du hasard. L'art est associé à un "savoir faire" et est, ainsi, le fruit d'une intention et non d'un accident. Et même si l'on pense à un travail plus intuitif, moins réfléchi, on attend toujours que l'art maintienne une liaison intime avec celui qui le produit. De toute façon, il n'y a pas d'espace pour des interférences externes à ce rapport sujet-oeuvre.

Si les définitions traditionnelles de l'art nient ou déconsidèrent le hasard, le XXème siècle nous offre une production qui recourt à lui de façon chaque fois plus contondante. Ces expériences ont atteint pour leur compte une grande reconnaissance mais, même ainsi, elles n'arrêtent pas d'engendrer une situation inconfortable quand il s'agit de penser plus abstraitement à la validité de leurs processus.

En prenant le hasard comme croisement de causes indépendantes, nous avons cherché à questionner des visions excessivement égocentriques qui épuisent les déterminations de l'art dans les intentions et dans la subjectivité de l'individu. En reprenant la complexité des processus esthétiques, nous avons essayé de mettre en évidence la validité et la richesse d'expériences qui s'ouvrent à une autre gamme de déterminations et qui mettent cet individu en dialogue avec d'autres forces productives, y inclus d'autres subjectivités.

Une fois légitimée une telle ouverture, nous avons analysé le travail de quelques artistes qui non seulement acceptent la présence du hasard, mais le déplacent consciemment comme un opérateur fondamental de leurs oeuvres, en constituant ce que nous appelons "poétiques du hasard".

Ainsi comme dans autant d'autres interventions de l'art contemporain, cette situation ne cesse pas d'ébranler une série de références qui nous sert pour définir les limites de l'art. D'entre les ruptures en question, la plus significative est celle qui lance le sujet - l'artiste autant que le spectateur - dans une position moins totalitaire : l'expérience esthétique cesse d'être exclusivement la manifestation d'un savoir ou d'un sentiment, et se caractérise en tant qu'un univers plein de mouvements, où le sujet agit en même temps qu'il se transforme.

Índice

Introdução	9
Panorama: aproximações fundamentais entre arte e acaso	10
História, Estética e Poética	16
Por uma definição do acaso	19
A criação como cruzamento de determinações	26
Arte: matéria e materialidade x significação e espiritualidade	29
Acaso, significação e criação	35
Acaso, criação e eficiência	38
O acaso na arte	41
Acaso e intencionalidade na arte	48
Uma certa irracionalidade do ato criativo	53
Ordem e desordem: visões da arte e da ciência	61
Gestalt	62
Entropia	67
Caos	77
Três formas poéticas do acaso	84
A criação como desvio	88
As poéticas do acaso frente à Estética	95
Experiências com as formas poéticas do acaso	97
Acaso na matéria-prima: o Novo Realismo	97
Acaso na construção da obra: Carlos Fadon Vicente	106
Acaso na fruição da obra: Lygia Clark	113
Cage e Duchamp: além das categorias do acaso, além das fronteiras da arte	121
John Cage	121
Marcel Duchamp	133
Aberturas poéticas na arte	147
Poéticas contemporâneas e a Estética	148
Arte como jogo	150
Transposições de fronteiras nas poéticas contemporâneas	154
A crise da arte	162
O charlatão, o robô e o macaco: a questão da autoria	168
Desumanização da arte?	174
Arte e máquina	179
A técnica, a máquina e o homem	180
Arte e técnica	182
Acaso e técnica	186
Máquina e informação	190
Pela necessidade de concluir	193
Bibliografia	197

**Poéticas do Acaso:
Acidentes e encontros na criação artística**

Ronaldo Entler

Introdução

Há uma longa tradição na cultura ocidental que define *arte* e *acaso* como processos inconciliáveis. Desde a Grécia Antiga, quando a arte abrangia qualquer tipo de habilidade manual sistematizada sob a forma de um ofício, *fazer com arte* era sinônimo de *fazer corretamente*. Como fruto dessa habilidade, a arte se fundamentava no controle do processo criativo e negava naturalmente as ações externas do acaso. Em Aristóteles, por exemplo, tal idéia já aparecia de modo explícito numa associação entre os conceitos de arte e de ciência como produtos de um juízo fundado na experiência, em oposição à ação acidental do acaso¹.

É certo que tanto o sentido quanto as funções da arte se transformaram. Mas a dificuldade da execução sobreviveu como referencial para certos julgamentos cotidianos de uma qualidade artística. Isso se manifesta em afirmações como: *cozinhar é uma arte* ou *consertar um carro é uma arte*, porque são atividades de difícil execução. Em sentido inverso, uma obra que não evidencie a destreza do artista tem seu valor recusado pelo não reconhecimento de uma genialidade: *isso eu também faço!* Essa é uma frase também recorrente que cobra do artista a manifestação de um dom especial. O acaso não se submete à habilidade e, reciprocamente, a habilidade é exatamente a arma que se pode ter contra o acaso para garantir o alcance de um objetivo qualquer. Tem-se aqui um sentido negativo que hoje está contido na idéia de acidente e, diante do senso comum, arte está para criação como acaso está para a destruição.

Historicamente, mesmo em alguns redirecionamentos cruciais, a arte manteve sua essência impermeável ao acaso. Com o Renascimento, quando a arte adquire um valor mais específico e funda o sentido mais estrito de *belas artes*, ela continuou sendo uma atividade que devia ser desenvolvida com aguda destreza, com um objetivo claro: a representação da natureza, dentro de um certo ideal de realismo. Ou mesmo com o Romantismo – que em nome da expressão de uma subjetividade flexibilizou o compromisso com a mimese – a arte não deixou de responder a um certo controle, desta vez, orientado pelo sentimento do artista, uma determinação ainda mais profundamente sua. Seja pela capacidade de operar um conhecimento em busca de uma imitação da natureza, seja pela sensibilidade que lhe permite projetar seus sentimentos na obra, o artista ainda permanece um ser dotado de uma capacidade incomum. E a criação parece ocorrer, segundo tais concepções, num movimento unilateral que é a transferência desse conhecimento ou desse sentimento para a obra, sem espaço para interferências externas.

Apesar da força com que algumas tradições clássicas ou românticas perpassam o século XX, a modernidade representa uma transformação ainda

1- Cf. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofia*, 1971 (verbete *Arte*), p.142-145. Em Aristóteles, encontramos dois tipos de causas acidentais que interferem na ordem dos processos fenomenológicos: a *tique*, termo que seria melhor traduzido por *fortuna*, e que se refere aos fenômenos humanos; e o *automaton*, este sim traduzido por *acaso*, e que se refere aos fenômenos naturais.

mais profunda, graças a dois fenômenos: primeiro, o desenvolvimento de meios técnicos que oferecem alternativas à produção artesanal e àquele conhecimento que apenas podia ser concretizado pelas mãos hábeis do artista. Segundo, o surgimento das vanguardas históricas, com sua sede de ruptura, armando-se de estratégias para bombardear os códigos da arte. Nesse contexto e, a partir dele, o acaso é utilizado tanto como um conceito operado para afrontar a tradição formada, quanto como um procedimento gerador de novas formas de articulação de diversos materiais (sons, imagens, objetos, palavras etc.).

PANORAMA: APROXIMAÇÕES FUNDAMENTAIS ENTRE ARTE E ACASO

Seria arbitrário afirmar quando se deu um primeiro confronto. Chegaríamos talvez a algumas experiências que, em seu contexto, não eram propriamente arte, da forma como a compreendemos hoje. Podemos pensar em algumas pinturas rupestres: existe a hipótese de que o homem do paleolítico criasse algumas de suas pinturas a partir da descoberta de saliências cuja forma coincidia com a aparência do animal que ele desejava representar. Também as primeiras esculturas, como a famosa Vênus de Willendorf, foram possivelmente criadas a partir de sugestões que a forma original dos materiais oferecia².

O homem sempre se fascinou com as criações da natureza, sobretudo quando elas parecem dialogar com ele oferecendo formas que já têm um sentido. Como sugere Octávio Paz, é comum batizarmos os acidentes geográficos a partir de analogias, escolhendo nomes metafóricos³. Para dar alguns exemplos mais próximos de nós, podemos pensar no *Pão de Açúcar*, *Dedo de Deus*, *Véu da Noiva* etc.

Mas nossa noção de arte está hoje baseada numa distinção entre a criação da natureza e aquela operada pelo homem (mesmo que esta última imite a primeira). Aqui o acaso é negado ou, pelo menos, se torna impertinente, pois a arte evidencia a capacidade de controle e transformação da matéria. Para nós, é certamente mais proveitoso checar as experiências que estão dentro deste contexto porque já trazem a consciência de tal impertinência e, portanto, do paradoxo constituído pela presença do acaso na criação artística. É aqui, mais precisamente, que podemos falar num confronto, algo que caracteriza um problema.

Um pioneiro é o poeta francês Stephan Mallarmé (1842-1898). Em 1897, ele publica *Um lance de dados*, um poema cuja leitura é tão imprevisível quanto

2- Essa hipótese é trazida por A. F. Janson e H. W. Janson, *Iniciação à História da Arte*, 1988, p.16. Para a arte paleolítica, Janson trabalha com datas entre 10.000 e 15.000 a.C. Atualmente, as imagens rupestres mais antigas que se conhece estão na Caverna de Chauvet (França). Testes de radiocarbono apontam, para a mais antiga que foi detectada, uma idade de 32.410 anos BP (before present; trabalha-se com uma margem de erro de 720 anos, para mais ou para menos). Cf. Jean-Marie Chauvet, *Dawn of art: the Chauvet Cave*, 1996, p.122. Para a Vênus de Willendorf, alguns testes atribuem uma idade entre 24.000 e 26.000 anos BP. Cf. Christopher Witcombe, *The "Venus" of Willendorf*, documento publicado na Internet: <http://www.arthistory.sbc.edu/imageswomen/willendorfdiscovery.html> (consultado em 01/12/1999).

3- Octávio Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.25.

o resultado desse jogo. Mallarmé explorou a página de uma forma original, trabalhando seu texto como uma imagem, utilizando caracteres diferenciados e distribuindo palavras e frases de forma não linear. O resultado não é uma seqüência, mas uma constelação cujos elementos podem ser ligados de muitas formas. O poema adquire ainda um caráter cíclico. Seu início, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” é resgatado pela última frase, “Todo pensamento emite um lance de dados”, e assim, como observa Haroldo de Campos, Mallarmé “confere reversibilidade, *da capo*, rearmando o problema *ad infinitum*”⁴.

Nessa época, Mallarmé já trabalhava num projeto ainda mais ambicioso, o *Livre*, que deixou inacabado (porque talvez fosse irrealizável). O que ficou foi um conjunto de notas espalhadas sobre 202 folhas, que concebem a estrutura do trabalho. Nela, as relações entre as palavras são tão complexas que, com freqüência, as notas lembram a resolução de um problema de física (imagem 1, p. 14). O rigor da estrutura visa, sobretudo, garantir a liberdade de percurso de cada leitor.

Como em *Um lance de dados*, o *Livre* estaria baseado numa tipografia e numa diagramação não convencionais e, além disso, deveria ser composto por folhas soltas, que poderiam ser reordenadas. Suas possibilidades eram tão amplas que Mallarmé o concebia como um texto sem autor, e definia a si próprio como um “primeiro leitor”⁵. Seria, portanto, uma obra potencial lançada à sorte das infinitas leituras que permite.

Nas palavras de Jacques Scherer, o pesquisador que organizou essas notas, Mallarmé pretendia criar um “Livro Total, resultado de toda literatura e toda realidade, como um livro sagrado”⁶. O poeta forja sua obra de forma aberta como uma espécie de natureza, onde o acaso ressurgue no intercâmbio de todas as forças e intenções posteriores que ela comporta.

O pensamento de Mallarmé atravessa quase todas as experiências que, no século XX, fazem algum tipo de referência ao acaso. Para permanecer no campo da literatura, vale citar o exemplo da poesia concreta brasileira: artistas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, entre outros, levam ao limite a exploração da forma gráfica do texto, e experimentam novas estruturas que permitem diferentes conexões entre letras e palavras, e várias direções para a leitura. Assim, a forma do poema aguarda ser concretizada na abordagem particular de um leitor e é, portanto, sempre provisória. Em alguns casos, como nos *Poemobiles* e na *Caixa Preta*⁷, ambos de Augusto de Campos e Julio Plaza, a poesia é trabalhada não apenas como uma imagem, mas como um objeto: ela rompe com a bidimensionalidade da página, com a sequencialidade do livro, e o texto torna-se concretamente manipulável.

No campo das artes plásticas, já poderíamos insinuar uma presença do acaso nas pinceladas rápidas dos impressionistas ou no aparente inacabamento

4- Haroldo de Campos, "Lance de olhos sobre Um Lance de Dados", 1974. p.187.

5- Jacques Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, 1977, p.69-70.

6- *Ibid.*, p.383.

7- *Poemobiles*, 1974 e *Caixa Preta*, 1975.

das esculturas de Auguste Rodin (1840-1917) ou de Medardo Rosso (1858-1928). Mas é uma presença insipiente que ainda não justificaria esta discussão.

O acaso aparece de forma mais explícita dentro das vanguardas européias, sobretudo, no dadá. Dentro desse movimento, sua presença constitui mais do que um paradoxo: ela se torna uma estratégia fundamental para a caracterização do que foi chamado de uma anti-arte.

Oficialmente, o grupo surgiu em 1916, em Zurique. Mas rapidamente o movimento se internacionaliza, influenciando e incorporando artistas de toda Europa e dos Estados Unidos. O que une seus integrantes é o desejo de negação de todos os valores – inclusive os da arte – e, para tanto, o acaso é requisitado como a única ferramenta alienada de quaisquer critérios estabelecidos.

Segundo Hans Richter (1888-1976), um integrante do grupo inicial de Zurique, é possível identificar o momento de descoberta dessa ferramenta. Ele teria acontecido com seu colega Hans Arp (1887-1966): ao deixar cair alguns recortes de papel, ele teria se dado conta de que sua organização aleatória lhe agradava. E, desde então, repetiu com frequência e voluntariamente esse procedimento (imagem 2, p. 14). A partir dessa descoberta, diz Richter, “o ‘acaso’ tornou-se nossa marca registrada. Seguíamos a direção que ele indicava, como se fosse uma bússola”⁸. Ele próprio destaca sua filiação a esse procedimento através dos seus *Retratos Visionários*, realizados a partir de 1917, uma pintura feita na penumbra, quando mal podia identificar as cores em sua paleta.

Marcel Janco (1895-1984) e sobretudo Kurt Schwitters (1887-1948) também se utilizam do acaso, apropriando-se de materiais não convencionais em suas composições, tais como fios, embalagens, jornais e propagandas, além de sucatas. Não se trata de destacar a capacidade criadora de uma natureza qualquer, tampouco de fazer reverência ao universo da técnica, como no caso dos futuristas. Vale lembrar que esses artistas tinham acabado de ver negado o papel messiânico prometido pela máquina, pois estavam diante de um mundo repleto de detritos da indústria e de destroços da Primeira Grande Guerra. Se as imagens e os procedimentos caóticos dos dadaístas oferecem algum efeito de analogia, não é com alguma coisa “formada” pela natureza ou pela indústria, mas sim “deformada” por elas.

Entre os poetas, tornou-se comum o uso de palavras sem sentido pelo puro prazer do jogo sonoro, resultando às vezes numa declamação de ruídos. Tristan Tzara (1896-1963), um dentre eles, também criava poemas através do sorteio de palavras recortadas de um artigo qualquer.

Inaugurando o braço nova-iorquino do dadá, Marcel Duchamp (1887-1968) também se utiliza com frequência dos acasos, provocando e incorporando acidentes, apropriando-se de objetos quase sem nenhuma interferência (os ready-mades) e incluindo jogos de palavras nos títulos de suas obras.

Richter fala que, assim como faziam arte visando uma anti-arte, ou como alcançavam um sentido através do absurdo, eles operavam esse acaso

8- Hans Richter, *Dadá: arte e antiarte*, 1993, p.63-64.

associando-o a um planejamento, portanto, em tensão com o que o autor chama de anti-acaso. Como diz, esses elementos são partes interdependentes de um todo⁹.

Em 1923, vários artistas que haviam passado pela experiência dadá ajudaram a fundar o Surrealismo. Eles encontram nas teorias de Freud um novo ponto de equilíbrio entre o desejo de transgredir os códigos e a necessidade de produzir um sentido que permaneça atrelado ao homem. Nesse novo contexto, esse “desconhecido” não era totalmente alheio, aleatório se quisermos, mas se localizava no interior de um sujeito: ele era o inconsciente.

Em princípio, no que se refere aos fenômenos psíquicos, a idéia de uma “determinação inconsciente” vem substituir a noção de acaso. No entanto, as estratégias usadas por esses artistas para dar expressão a tais fenômenos ainda estão muito próximas ao que chamamos de acaso, porque ainda criam resultados imprevisíveis. São várias as histórias de incorporação de acidentes nas fotografias de Man Ray (1890-1976). Max Ernest (1891-1976) criava texturas esfregando suas telas em superfícies diversas, uma técnica que chamou de *frotagem*. André Masson (1896-1987) produzia sua pintura trabalhando com gestos irrefletidos. Hans Arp, ainda jogando com suas formas casuais, também foi incorporado ao movimento. Em princípio, o que muda é o sentido que se dá ou que se nega ao acaso.

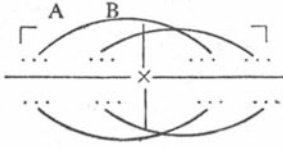
André Breton (1896-1966), um dos fundadores do movimento, criou o processo da *escrita automática*: ele anotava, uma a uma, as palavras e frases que vinham à sua mente, quando se aproximava do estado de sono. O resultado pode não estar muito distante daquele que era obtido nos sorteios de Tzara. No entanto, propõe-se agora o inconsciente como elo entre cada palavra. O que chamamos de associação casual, se realizado num contexto psicanalítico, estaria em consonância com o que Freud chamou de “associação livre”.

O automatismo do gesto irá reaparecer no *expressionismo abstrato* norte-americano, ao final da Segunda Grande Guerra, sobretudo na obra de Jackson Pollock (1912-1956), cujo trabalho não raramente é associado ao Surrealismo. Ele estendia uma tela sobre o chão e, andando sobre ela, derramava ou atirava a tinta deixando a marca de seu gesto (imagem 3, p. 14). Por isso, suas obras são definidas também como uma pintura de ação (*action painting*). É uma questão bastante delicada decidir o quanto existe de acaso numa tela de Pollock. Por um lado, é certo que, quando arremessa uma certa quantidade de tinta, ele irá obter uma mancha cuja forma não se pode prever. Por outro, como analisa Fayga Ostrower, é muito fácil distinguir uma tela sua daquelas produzidas por artistas que se utilizaram do mesmo procedimento¹⁰. Poderíamos dizer então que a marca expressiva de Pollock é uma maneira particular de conduzir essa sucessão de pequenos acasos.

9- *Ibid.*, p.83.

10- Entrevista concedida em outubro de 1998, na residência da artista.

La chose se présente, en tant que 24 feuilles ou 384 p. ainsi



et

384 fs. plus 1 f. ou 8 feuillets coupés en 3 pour cartes = 24 auditeurs
--

d'abord commencer par lancer moitié de l'édition
et venir résumer ainsi - *

en album - cela 1^{re} lecture; puis 2^e lecture,
en livre, et 2^e moitié d'édition -

* les pages laissées telles ouvertes sur la table -
les réintégrer en album

Imagem 1:
Mallarmé, Folha 153 do *Livre*,
transcrito por Jacques Scherer.



Imagem 2:
Hans Arp, *Segundo as leis do acaso*, 1916 (colagem, 26 x 12,5 cm). Museu de Arte de Basilea.



Imagem 3:
Jackson Pollock, *Trilhas onduladas*, 1947 (óleo e duco sobre tela). Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma.

A música também reconheceu no acaso um caminho fértil para a renovação de seu repertório de sons e de suas possibilidades de articulação. Em 1913, Luigi Russolo (1885-1947) escreve *A arte dos ruídos*, que é ao mesmo tempo uma resposta e uma complementação oferecida ao *Manifesto dos músicos futuristas*, escrito três anos antes por Babilla Pratella. A proposta fundamental de Russolo é a de descobrir o universo sonoro que envolve o cotidiano do homem moderno¹¹. Já não há mais distinção entre os sons organizados pelo homem, a música, e aqueles que se sobrepõem de forma caótica no mundo, o ruído. Russolo propõe a incorporação desses sons em suas composições, organizando-os em categorias que define como: estrondos, assobios, roncoss, murmúrios, estridências, sons de percussão, vozes humanas, sons de animais, gritos e risos.

Nos anos que se seguem, outros compositores como Erik Satie (1866-1925) e Edgar Varese (1883-1965) irão incorporar à sua música toda uma gama de sons e instrumentos não convencionais.

Alguns expoentes da chamada *música serial* também estabelecem, ainda na primeira metade do século, um novo grau de liberdade para o intérprete. Ele pode, seguindo regras que são mais ou menos flexíveis conforme o caso, recombina as folhas da partitura ou blocos de compassos, alterar o andamento e redefinir algumas outras variáveis da composição. Numa primeira fase desta “música aberta”, os nomes que mais se destacam são os de Karlheinz Stockhausen (1928) e Pierre Boulez (1925), este último, largamente influenciado pela obra de Mallarmé.

Mas será John Cage (1912-1992) que irá aprofundar as possibilidades de uso do acaso, sob várias formas. Ele também oferece uma grande liberdade para seus intérpretes e, ainda mais radicalmente que Russolo, busca a ampliação do universo sonoro. Incorporando ruídos cotidianos e silêncio às suas execuções, e tomando objetos utilitários e o próprio corpo como instrumento, Cage se torna um dos expoentes da *arte da performance*. Com frequência, ele utiliza diferentes formas de sorteio, sobretudo através do I Ching, para definir as variáveis de suas composições, incluindo as durações e alturas das notas, a quantidade de instrumentos, a duração das peças. Dentre todo experimentalismo vivido pela música do século XX, Cage é certamente aquele que mais longe vai na transgressão das fronteiras de sua arte. Suas partituras são marcadas por formas totalmente originais de anotação, muitas vezes incorporando outros sistemas de signos, como mapas, desenhos ou poemas. Ele também se dedica a uma produção plástica e literária, apoiada em métodos casuais semelhantes aos que utiliza em sua música.

Entre os compositores mencionados, estabelece-se um debate sobre quais maneiras de incorporação do acaso são lícitas para a música. Entre Boulez e Cage, marcadamente, encontramos duas posturas: o primeiro defende uma abertura controlada por regras muito bem delimitadas, e o segundo leva ao limite a indeterminação de suas experiências. O que está em discussão, entre

11- Marie-Claire Mussat, *Trajectoires de la musique au XXe siècle*, 1995, p.66.

outras coisas, é até que ponto o acaso não destrói a noção de estrutura. Ou inversamente, até que ponto a arte sobrevive sem essa noção.

Em todas as artes, o uso dos meios eletrônicos traz uma ampla possibilidade de manipulação dos códigos que estimula a presença do acaso. O computador, não obstante seja útil pela precisão de seu processamento, será freqüentemente usado pelos artistas para reciclar informações, para simular o acaso e para permitir o intercâmbio de intenções entre o artista e o público. Tudo isso leva a um campo muito vasto de experimentações que tem em comum a mobilidade e a imprevisibilidade de seus produtos.

HISTÓRIA, ESTÉTICA E POÉTICA

Este apanhado cronológico de experiências nos ajuda a perceber de forma ainda desconexa algumas formas de inserção do acaso no campo da arte. Mesmo que estejam concentradas nos contextos da arte moderna e contemporânea e, ainda, mesmo que haja algumas citações e diálogos entre tais experiências, trata-se de uma história precária, fragmentada, e não há encadeamentos entre elas que permitam criar uma linha diacrônica convincente.

O que acamos de fazer foi um apanhado de situações que, de uma forma ainda pouco definida, tangenciam o acaso. As questões que suscitam são muitas e uma delas certamente é: o que estamos chamando de acaso? Ao longo do trabalho, essas discussões tomarão um corpo mais preciso, e teremos oportunidade de aprofundar a análise de algumas das experiências citadas. Por hora, pretendemos simplesmente mostrar que o problema está colocado, na prática, no âmbito da produção artística.

O pensador italiano Luigi Pareyson chama a atenção para diferença entre dois campos: a estética é a reflexão filosófica sobre a arte, sobre qualquer arte; é puramente especulativa, não dita normas para o fazer artístico, e nem define critérios para o julgamento da obra. A poética é um programa formado em torno de um gosto, uma função atribuída à arte, uma técnica ou qualquer outra coisa que determine a obra por fazer.

Esboçamos a idéia de que as definições da arte se mostram impermeáveis ao acaso, que por isso mesmo nunca chegou a ser um tema significativo para as discussões da Estética. Isso, em princípio, não significa estabelecer a interdição do acaso, afinal, a Estética não dita normas. Significa apenas que esse debate não era pertinente, não permeava os problemas filosóficos que dizem respeito à arte. Se a produção artística começa em algum momento a fazer uso do acaso, será lícito estabelecer pontes com a Estética, na medida em que essas experiências nos permitem abstrair questões genéricas que tocam em problemas como *expressão, conhecimento, ordem, determinação* que sempre foram, de fato, problemas pertinentes a um campo mais abrangente da filosofia.

Mas, nesta reflexão, o campo mais importante é o da poética, porque se volta para os procedimentos do artista, situações onde uma ação ou um conceito ligado ao acaso imprimem qualidades à obra, impondo condições à sua construção. Não podemos dizer que o uso ou a consideração do acaso chegou

um dia a caracterizar uma “escola” ou um “movimento” artístico. Mas confrontando suas diversas experiências, tentaremos localizar pontos em comum que definem critérios para a execução da obra e que legitimam o uso do acaso na arte, programas que tendo o acaso como forma fundamental de elaboração, definem poéticas específicas, que chamaremos de *poéticas do acaso*.

O panorama histórico que traçamos permite situar influências e citações entre diversas experiências, mas que ainda se revelam descontínuas. Por isso, o aprofundamento desta reflexão prosseguirá numa abordagem que não é diacrônica. Uma seleção sincrônica nos parece mais adequada, entendendo por isso não a escolha de um único momento, mas a possibilidade de perceber um conjunto de situações historicamente isoladas num só tempo, sob a forma de um programa mais ou menos comum que justifica sua aproximação, mesmo que estejam distantes na história. Como diz Haroldo de Campos: “os cortes sincrônicos, realizados segundo um critério de variações de funções, teriam em conta não apenas o ‘presente da criação’ (a produção literária de uma dada época), mas também o seu ‘presente de cultura’ (a tradição que nela permaneceu viva, as revisões de autores, a escolha e reinterpretções de clássicos)”¹².

Se quisermos reunir experiências, isoladas no tempo, mas próximas em suas poéticas, não poderemos encerrá-las em suas datas. Será interessante perceber como algumas obras do passado ainda permanecem pulsantes e agem sobre a produção do presente. Notemos, por exemplo, como Mallarmé influenciou a obra de Marcel Duchamp, a de Pierre Boulez¹³, a poesia concreta e, ainda, toda uma pesquisa literária sobre as possibilidades de interatividade do texto¹⁴. A experiência de tais artistas, em seu momento, não constitui apenas uma reverência ao passado, mas uma re-execução da obra de Mallarmé, na medida em que lhe confere vitalidade. E não será estranho se encontrarmos novos significados numa obra do passado, após detectar sua relação com outras mais recentes. Talvez haja aqui algo da noção de história que foi trazida por Walter Benjamin, onde fatos do passado constituem mônadas, elementos ainda pulsantes cujas determinações sobre o presente transformam sua significação no passado, e que nos permite “escovar a história a contrapelo”¹⁵.

Se podemos dizer desde já que *arte* e *acaso* têm algo em comum é o fato de ambos representarem fenômenos complexos, que permeiam nossa vida cotidiana com significados múltiplos, imprecisos e, apesar disso, um tanto caros à nossa “visão de mundo”. E, se pretendemos cruzar esses dois conceitos, “o que é a arte?” e “o que é o acaso?” são questões que surgirão inevitavelmente.

Em cada uma delas, encontram-se problemas fundamentais da filosofia, e seu debate é sempre uma tarefa árdua e arriscada. Mas aqui, esse debate

12- Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, 1972. p.213.

13- Observemos suas composições *Improvisation sur Mallarmé I e II* (1958).

14- Arlindo Machado discute algumas dessas experiências recentes, de certa forma, à luz do projeto de Mallarmé em “O sonho de Mallarmé” in *Máquina e Imaginário*, 1993, p.165-191.

15- É Julio Plaza quem faz uma associação metodológica entre a poética sincrônica e a abordagem da história que propõe Walter Benjamin: a recuperação de uma tensão viva dos fatos do passado (mônadas). Assim, Plaza sugere “a captura da história como re-invenção da mesma face a um projeto do presente”, *Tradução Intersemiótica*, 1987, p.4.

constitui um meio e não um fim, isto é, ele nos ajuda a levantar problemas básicos, mas não esgota propriamente nosso objetivo. Por isso, se tais questões são inevitáveis, assumiremos não mais do que a responsabilidade de abordá-las, discuti-las, e não exatamente a de respondê-las.

Por fim, é preciso destacar que partimos do campo da arte para ver como ele é afetado pelo acaso, e não o contrário. Pensar qual definição de arte comporta as experiências com o acaso como uma ação legítima ou, ao contrário, se a presença dessas experiências nos obriga a uma revisão de certas definições de arte é uma preocupação que se revela prioritária. Assim, deveremos tomar os problemas relativos à definição da arte com muito mais atenção.

Em contrapartida, não nos preocuparemos tanto com “o que é o acaso”, mas com “o que chamamos o acaso”, trabalhando com um recorte que não pretende ter um valor que vá muito além dos objetivos desta reflexão. Após uma breve apresentação do confronto entre arte e acaso, partiremos diretamente para esse ponto, exatamente porque pretendemos nos deter sobre ele apenas o suficiente para que fique claro o uso que faremos do conceito de *acaso*, problematizando-o minimamente.

Capítulo 1 Por uma definição do acaso

A complexidade do conceito de acaso já pode ser deduzida da quantidade de palavras que surgem em nosso cotidiano e que se relacionam ou se confundem com ele: sorte, azar, coincidência, acidente, contingência, indeterminação, destino, causa fortuita, aleatoriedade.

Mas definir tais palavras não é um bom caminho para definir o acaso, pois suas relações são obscuras, elas não se complementam e nem necessariamente se assemelham. Não são categorias de acaso: não podemos dizer que há acasos do tipo azar, do tipo coincidência, acidente etc., pois são definições que partem de bases distintas. Esses termos podem às vezes cumprir o papel de sinônimo do acaso sem necessariamente serem sinônimos entre si. Ao contrário, podem ser antônimos, como o sentido recorrente de sorte e azar que temos na língua portuguesa. E alguns deles, ora afirmam, ora negam o acaso. Quando se diz que alguma coisa é obra do *destino*, pode-se estar querendo dizer que é produto de um jogo de forças imprevisíveis da natureza, de cruzamentos não necessários, acidentais, enfim, uma afirmação do acaso. Mas pode ainda se referir a algo que já estava escrito, previsto num roteiro minuciosamente traçado do qual não se pode escapar, uma negação do acaso.

É bastante nítido como o acaso assume com frequência o centro de debates entre filósofos, matemáticos, físicos, biólogos. Mas, mesmo no interior de cada uma dessas disciplinas, estamos longe de poder observar um consenso sobre o significado do termo.

Se buscamos uma síntese, o que todas as suas definições parecem ter em comum, algo que portanto pode lhe definir uma essência, é o fato de que o acaso é sempre denominado a partir da impossibilidade de localizar as determinações de um fenômeno. Daí, outros fatores decorrem: a imprevisibilidade desse fenômeno, a falta de controle sobre ele etc. Mas quando as várias disciplinas que abordam o acaso, ou ainda, quando o julgamento cotidiano afirma essa impossibilidade de localização das determinações, pode-se estar afirmando três coisas distintas sobre o processo fenomenológico: as causas do fenômeno são desconhecidas, as causas do fenômeno são desconexas, ou o fenômeno não possui causa.

Estas três situações sintetizam não propriamente classes distintas de fenômenos, mas três fenomenologias, se se quiser, três posições epistemológicas, pois veremos que dizem respeito a formas particulares de legitimar o conhecimento sobre o fenômeno em questão.

Acaso como desconhecimento das causas. Existe um princípio básico da ciência que em geral não temos muita dificuldade para intuir, que é o de que todo efeito tem uma causa. E se algo imprevisível ocorre, posso denominar o acaso sem que isso signifique dizer que o fenômeno escapou a essa regra. Aqui, o acaso diz respeito a um lapso do conhecimento e não da natureza. Ou como

diz o matemático Émile Borel, “o acaso é apenas o nome dado a nossa ignorância”¹.

Se jogo uma moeda para o alto, não posso prever o lado em que ela irá cair porque não é possível localizar o conjunto de forças que age sobre ela. No entanto, podemos afirmar que sua posição final tem uma causa.

Um programa de computador pode sortear números ou, se quisermos, significados atribuídos a esses números. É o que chamamos de *função randômica*. Mas um computador, em princípio, não erra, não tem “jogo” em seu funcionamento. Então, o que é o acaso para ele? É um cálculo complexo que produz resultados variados e cujas operações nós não podemos acompanhar, mesmo ao longo de um grande número de sorteios. Por exemplo, o programa pode tomar um número (*semente*) consultando no sistema informações como hora, minuto, segundo. Depois realiza, através de um conjunto de instruções que chamamos de *algoritmo*, uma série de operações matemáticas muito precisas com esse número, até deduzir o resultado final daquilo que entenderemos como um sorteio.

Para o computador, a operação é absolutamente determinada: bastaria repetir a mesma semente e o mesmo algoritmo para obter o mesmo resultado. Mas, para um observador, o número resultante é casual, porque ele não tem acesso à sua lógica de construção.

Este é o acaso possível dentro de *visões de mundo* que supõem uma inteligência superior, um deus que coordene e organize todos os fenômenos do universo. Como sugeriu Einstein, “Deus não joga dados”. Ou ainda, esse é o significado do acaso dentro de uma concepção de universo perfeitamente auto-coordenado, como um grande e único motor, onde todos os fenômenos estão engrenados, ainda que estejam distantes no tempo e no espaço. Se pensamos assim, o que é o acaso de uma moeda caindo do lado cara, em vez de coroa? É um fato necessário dentro desse universo engrenado. Portanto, é acaso para nós, mas não para alguém que pudesse realmente compreender o universo.

Levando essa idéia ao limite, os cientistas partidários do determinismo sonhavam com a possibilidade de predição de todos os fenômenos. O físico e matemático francês Laplace² (1749-1827), figura emblemática do determinismo, afirmava que uma inteligência superior que pudesse conhecer a posição de todos os corpos e todas as forças que atuam no universo num determinado momento, poderia chegar à posição desses corpos em qualquer momento sugerido, do passado ou do futuro. Existe aqui a idéia de um grande encadeamento: o estado do universo no passado determina seu estado no presente que, por sua vez, determinará seu estado no futuro. O conhecimento de um desses estados permitiria ao cientista tanto avançar quanto retroceder no tempo.

Esta definição contém, na verdade, uma negação potencial do próprio acaso, e é exatamente isso que a ciência determinista irá buscar. Se ocorre o acaso, o cientista poderá tentar ampliar sua observação, localizando a força até

1- Citado em José Rose, *Le hasard au quotidien*, 1993, p.118.

2- Pierre Simon, o *Marquês de Laplace*.

então negligenciada que atuou sobre o corpo. Se for relevante e se tende a reaparecer, essa força deverá ter lugar em sua equação para que sua ação possa ser calculada. Mas ele pode ainda considerá-la simplesmente como um lapso do processo experimental, um dado irrelevante já que, para ele, não existem lapsos na natureza. Nesse caso, ele repetirá a experiência, desta vez, cuidando para que a situação ideal se cumpra, para que o “ruído experimental” não se repita.

Acaso como cruzamento de séries causais independentes. Uma série causal é uma cadeia de causas e efeitos interligados: um fenômeno determina um outro, que determina um outro..., e juntos eles constituem uma série causal. Dentro da série, pode-se localizar as razões da existência de cada fenômeno, isto é, podemos dizer que cada fenômeno é “necessário”.

Duas séries são independentes uma da outra quando falta um elo de determinação entre os fenômenos que compõem cada uma delas: hoje tem eclipse da lua e furou o pneu do meu carro; são fenômenos desconexos pois, não se observando qualquer ação de um sobre o outro, não se pode conformá-los a uma mesma série. No entanto, séries distintas podem se cruzar no tempo e no espaço, determinando em conjunto um novo fato. Esta noção de acaso foi elaborada pelo matemático Antoine Augustin Cournot (1801-1877). Ele próprio traz uma ilustração que se tornou bastante célebre:

“Uma telha cai do topo de uma casa, passando eu pela rua ou não; não há qualquer conexão, qualquer solidariedade, qualquer dependência entre as causas que levam à queda da telha e aquelas que me fazem sair de minha casa, para levar uma carta ao correio. Mas a telha cai sobre minha cabeça, e eis este velho matemático fora de atividade: é um encontro fortuito, que ocorre por acaso”³.

Ou seja, ele pode compreender as forças que agiram sobre a telha e concluir que era necessário que ela caísse. Mas, nesse conjunto de forças, nada determinava que ela caísse exatamente sobre sua cabeça. Por sua vez, ele sabe muito bem porque saiu de casa, planejou muito bem o seu dia e, ainda assim, não contava com o incidente. Seu trajeto era independente do trajeto da telha, suas determinações também. Cada série explica seu movimento, mas não o cruzamento propriamente dito.

Mas um determinista poderia fazer o seguinte questionamento: “por que considerar duas séries causais como isoladas, se elas fazem parte de um mesmo universo? Nós não enxergamos a conexão, o que não significa que ela não exista”.

Sobre isso devemos considerar algumas coisas que não passaram despercebidas a Cournot. Em primeiro lugar, há uma questão pragmática: a consideração desse universo inteiramente coordenado pode não nos levar a lugar nenhum. Em nome dessa pretensa realidade, é preciso fantasiar uma inteligência superior, algo como aquela que ficou conhecida como *demônio de Laplace*, alguém capaz de identificar todas as causas em jogo no universo, num determinado momento. Voltando ao jogo de cara ou coroa, o físico David Ruelle faz, não sem uma certa ironia, a seguinte observação sobre essa pretensão:

3- Cournot, *Matérialisme, vitalisme et rationalisme*, 1875. Citado em Rémy Lestienne. *Le hasard créateur*, 1993, p.38-39.

“Em que momento a moeda decide cair de um lado e não do outro? Se nos colocarmos no quadro do determinismo clássico, o estado do Universo num instante determina seu estado em qualquer instante posterior. Portanto, o lado em que cairá a moeda é determinado no momento da criação do Universo!⁴”

Se se pretende que a verdade buscada sobre o universo seja operacional, será legítimo considerar a existência de séries independentes, não como uma limitação de nossa observação, mas como a única realidade que é acessível ao conhecimento.

Cournot observa ainda que não existe uma tal fórmula capaz de encompassar todos os movimentos do universo. Um exemplo atual disso - que Cournot obviamente não conheceu - é a incompatibilidade entre certos princípios da mecânica clássica, da mecânica quântica e da teoria da relatividade. Os cientistas estão de acordo sobre o fato de que, apesar de pontos de divergência aparentemente intransponíveis entre essas teorias, cada uma delas permanece perfeitamente válida e útil para explicar alguns tipos de fenômeno⁵.

Uma última observação diz respeito ao livre arbítrio do homem. Na história contada por Cournot, ele tinha liberdade para decidir sair ou não de casa, seguir ou não aquele trajeto. Não parece haver nas engrenagens mecânicas desse grande motor do universo nada que lhe obrigasse a uma atitude em particular. Essa é, aliás, uma das grandes motivações da filosofia para pensar o acaso: garantir um espaço para o livre arbítrio do ser humano, diante das determinações da natureza.

Enfim, há razões suficientes para não reduzir o cruzamento que define o acaso na teoria de Cournot à situação apresentada na primeira definição, a do acaso como desconhecimento das causas.

Acaso como ausência de causas. A ausência de causas parece ser o significado mais corriqueiro do acaso. Quando alguém diz que algo aconteceu por acaso, quer dizer, mesmo que pouco refletidamente, que não há um porquê a ser considerado. Ainda que esta definição pareça conter um significado mais literal para o acaso, ela corresponde também à situação mais difícil de compreender no âmbito de nossa noção de *natureza*. Como pode haver um fenômeno sem causa?

Uma descrição desse acaso absoluto aparece no pensamento do filósofo e poeta romano Lucrécio (séc. I a.C.). Partindo do pensamento do atomista grego Epicuro (séc. III a.C.), que falava de um movimento natural das partículas, um deslocamento vertical em função de seu peso, Lucrécio acrescenta a noção de *clinamen*, um desvio, uma inclinação de algumas partículas sem qualquer motivação externa que permite a colisão entre elas e, daí, a formação de todos

4- David Ruelle, *Acaso e Caos*, 1993, p.26.

5- Esta idéia é afirmada em diferentes trechos do livro de David Ruelle (*op. cit.*), que faz referência à validade de uma teoria para um “pedaço de realidade”. Mais particularmente, é o tema central da obra de John Brockman, *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein*, 1989, que observa como muitas teorias científicas se apóiam numa coerência matemática interna. A partir disso, ele defende a idéia de que cada uma constrói sua própria realidade.

os corpos do universo, cada um com uma combinação particular de átomos. Segundo Lucrecio, esse desvio ocorreria por uma motivação *em si*, ou seja, por um puro acaso. Os comentadores de seu pensamento apontam razões morais para sua teoria, exatamente a necessidade de garantir a liberdade do homem, como discutimos há pouco⁶. Mas não é tão simples traduzir sua idéia nos termos da nossa compreensão usual de natureza.

O físico francês Rémy Lestienne, num livro intitulado *O acaso criador*, aponta no pensamento de uma série de teóricos uma aproximação a esse acaso absoluto: “o acaso, por definição, recusa todo recurso a um antecedente: podem ser ditos casuais, em sentido estrito, apenas os eventos que não são determinados por nenhuma causa”⁷.

Esta é uma das várias definições de acaso que apresenta em seu livro, mas é nitidamente aquela que lhe interessa, e a que ele defende. Esse acaso absoluto se manifestaria com mais clareza, segundo ele, na física quântica. A teoria quântica parte do princípio de que certos comportamentos das partículas subatômicas não podem ser precisados e, assim, desenvolve ferramentas probabilísticas para descrevê-los. Por exemplo, não se pode medir ao mesmo tempo a posição e a velocidade de uma partícula, pois a ação de medir uma dessas grandezas perturba a outra. Mas para a física quântica, não se trata de uma mera limitação dos instrumentos de medição, trata-se de um princípio físico: como se diz, essas duas grandezas não *comutam*. Essa é uma idéia bastante complicada para desenvolvermos neste momento mas, em resumo, isso significa que a variação de uma mantém um certo grau de liberdade com relação à variação da outra, sendo que a relação entre elas só pode ser medida probabilisticamente. Assim, a física quântica opera com probabilidades porque o sistema em estudo mantém em si relações indeterminadas entre as grandezas que podem ser medidas. Lestienne faz referência a um outro princípio da física quântica: o de que a luz se comporta como partícula e como onda, duas características inconciliáveis, porém verdadeiras. Como diz Lestienne:

“Um sistema quântico se determina sem razão, ou se se quer, em razão de uma ‘propensão’ interna que não aceita qualquer determinação. (...) A metafísica que sustenta a interpretação “ortodoxa” da mecânica quântica evoca com vinte séculos de distância o *clinamen* de Lucrecio”⁸.

Mas Lestienne pondera (poderíamos dizer, recua):

“Não é necessário, em mecânica quântica, afirmar que o acaso fundamental reside nos átomos *em si mesmos*, mas antes, no tanto em que eles se manifestam para nós”⁹.

Enfim, retornamos à sutil fronteira epistemológica, onde o acaso se define como algo absoluto, porque ele se apresenta como tal, e porque buscar a superação desse estado de indeterminação tanto não é possível em termos

6- Ver Pierre Aubenque, “O Epicurismo”, p. 185-187. In François Châtelet, *História da Filosofia, Idéias, Doutrinas. A Filosofia Pagã*, v. 1, 1973.

7- Rémy Lestienne, *Le hasard créateur*, 1993, p.37.

8- *Ibid.*, p.184-5.

9- *Ibid.*, p.185.

experimentais, quanto não é lógico em termos conceituais, no contexto da mecânica quântica. Mas ainda permanece ambíguo o sentido do termo indeterminismo aqui aplicado: trata-se de uma oposição às pretensões do determinismo, porque as causas definitivamente não são observáveis, ou de uma negação da idéia de determinação, porque as causas de fato não existem?

Vale a pena apresentar ainda uma outra noção de acaso absoluto, que ocorreria “antes” de uma noção de natureza e, portanto, permitiria definir o acaso fora desse “palco” onde se constrói nossa intuição cotidiana de que não existe efeito sem causa. Trata-se do pensamento de Clément Rosset, apresentado em sua obra *A lógica do Pior*¹⁰, um trabalho filosófico que não exige - aliás, que recusa, por princípio - qualquer possibilidade de aplicação. Partindo também de Lucrecio, Rosset defende a existência de um acaso absoluto e primordial, um universo onde cada partícula, sendo essencialmente independente, se movimentaria e se chocaria com outras sem qualquer razão que não a do próprio acaso. Esse choque aleatório entre as partículas geraria as aparentes estabilidades que chamamos, por exemplo, de *homem*, de *pedra*, ou genericamente de *natureza*, situações efêmeras e provisórias dentro do acaso primordial, mas que parecem estáveis dentro de uma perspectiva humana de tempo. “O reino do que existe é o reino da exceção”¹¹, isto é, a natureza, bem como tudo aquilo que ela contém, seria um lapso desse acaso, e não o contrário. Essa é uma visão que poderíamos chamar de pessimista, pois o funcionamento do universo não incluiria qualquer necessidade para nossa própria existência. É Rosset mesmo quem define seu pensamento como uma “filosofia trágica”.

Estamos aqui no polo oposto de uma visão de mundo trazida na primeira definição de acaso. Lá, cada fenômeno estaria coordenado dentro de uma unidade absoluta, como uma engrenagem do grande motor do universo. Não há sentido, nesse contexto, em pensar a independência dos fenômenos. Aqui, ao contrário, toda conexão seria ilusória, a única verdade é a de uma independência absoluta dos elementos. Lá, a estabilidade, o sonho de um conhecimento total, da previsibilidade. Aqui, a impossibilidade do conhecimento, a contradição de pensar uma verdade que não pode ser afirmada, a construção de uma “não-filosofia” como diz Rosset.

Apresentamos aqui três definições de acaso: na primeira, não é possível conceber qualquer isolamento entre os fenômenos, a não ser como um lapso do conhecimento humano. Na segunda, não apenas é legítimo, mas é necessário delimitar contextos fenomenológicos, o que nos permite apontar cruzamentos de ações independentes, interferências de *algo* sobre *um outro*. Na terceira, não há nada além de uma total independência entre os fenômenos, nenhuma conexão é possível.

Nessa síntese, cada definição de acaso não diz exatamente respeito a um tipo distinto de fenômeno. Antes, elas se definem a partir de três posicionamentos filosóficos onde um mesmo fenômeno pode ser entendido de forma diferenciada. Muitas questões permanecem sobre comportamentos, ações

10- Clément Rosset, *A lógica do pior*, 1989.

11- *Ibid.*, p.126.

e efeitos específicos do acaso, mas aprofundaremos essa discussão dentro de nosso campo específico que é o da arte.

Capítulo 2

A criação como cruzamento de determinações

O que significa buscar as determinações de uma obra de arte? Certamente é algo mais do que localizar as causas responsáveis por sua simples existência material. Essa pergunta se torna tanto mais interessante se estivermos buscando as determinações não apenas de sua existência, mas de sua existência como obra de arte.

Se tentarmos localizar as origens de uma mancha num pedaço de pano, podemos concluir que ela é produto da ação complexa de várias forças físicas sobre as quais não se teve controle. A partir disso, dizemos que essa mancha apareceu por acaso, mas isso ainda não tem nada a ver com arte. Mas se esse pano é uma tela, se essa mancha é uma pintura, o importante já não é tanto localizar e medir as forças que a produziram, mas compreender o que faz de uma mancha uma obra de arte. Podemos dizer que o que faz da mancha uma obra de arte são determinações de outro nível, que se acrescentam àquelas que determinam as qualidades físicas da obra. Mais precisamente, é a existência de um significado, um sentido que orienta essa matéria em direção à arte. A partir disso, podemos delimitar o significado que o acaso tem para nós.

Tomar a idéia de um acaso absoluto, segundo o modelo proposto por Clément Rosset, impõe-nos um limite muito claro. O próprio autor reconhece uma contradição em sua obra: o ato de definir o acaso fere seu caráter absoluto. Não se pode afirmar a existência de algo que em si nega toda noção de existência. No pensamento de Rosset, além disso, toda conexão é isenta de sentido, ela adquire uma forma de “natureza” dentro de uma perspectiva humana, que não é a mesma onde se funda sua noção de acaso.

Tentaremos pensar a inserção de uma fonte, de uma ferramenta, ou de um resultado casual no processo artístico, dentro de um princípio de grande liberdade que a arte comporta. Mas isso só é possível a partir do momento em que alguém resgata desse acaso um significado que lhe imprime uma ordem. Estaremos portanto trabalhando exatamente dentro dessa perspectiva que Rosset exclui: um acaso pode se tornar um fato estético quando ele penetra uma noção de natureza, precisamente a natureza artística. O fato dessa natureza se construir dentro de uma perspectiva humana não é, para nós, uma razão para negá-la. Ao contrário, esse é nosso ponto de partida e acreditamos ser desnecessário qualquer esforço de argumentação para justificar a opção de considerar o homem como elemento essencial nos processos que estudamos. A arte, talvez mais do que outras formas de representação do mundo, pode viver sem conflito com essa idéia de “existência dentro de uma perspectiva humana”.

Veremos que Rosset chega a propor uma teoria estética a partir de sua definição do acaso, que nos trará referências úteis. De toda forma, não nos servirá a definição de acaso como algo absoluto.

Já a primeira definição de acaso (desconhecimento das causas), afirmando o acaso sob a condição provisória de um lapso do conhecimento, acaba por negá-lo. Estaríamos denominando um acaso até que se pudesse explicar melhor

o fenômeno em questão. Recolocamos a pergunta: se fosse esta nossa definição de acaso, isto é, se nos lançássemos ao desafio de localizar na arte as determinações que escapam ao nosso conhecimento, que tipo de causas poderíamos buscar? Acabamos de sugerir que, em princípio, a explicação mecanicista dos acasos na arte não nos leva a lugar algum.

Voltemos àquela mancha: se um artista arremessa uma certa quantidade de tinta sobre a tela, a imagem resultante será um produto do acaso. Muito pouco ou nada acrescentaríamos se quiséssemos superar esse acaso considerando dados como a força aplicada pelo artista, a viscosidade da tinta, a distância da tela etc. Mas podemos repetir a pergunta buscando, desta vez, as determinações do significado que permite considerá-la uma obra de arte.

Se há sempre um sujeito que, conferindo um sentido, completa o circuito de determinações da arte, deveríamos buscar nele - em sua experiência pessoal, seu inconsciente ou sua cultura - as razões desse estatuto que a mancha adquire. Não mais a cadeia de causas físicas, mas a cadeia de causas simbólicas que fazem da mancha uma obra de arte. Ainda que a configuração da obra não seja produto de sua escolha, o artista pôde descobrir nela a solução que não determinou, mas que, num certo sentido, buscava. Enfim, isso significa que ela era de alguma forma necessária, ainda que a contingência pudesse tê-la feito não existir.

O acaso que define a configuração material da obra se anularia, ou pelo menos se tornaria irrelevante, na medida em que a existência de um significado garantisse a percepção de uma ordem. Pode existir um dado inconsciente no sujeito que determina a percepção de um objeto qualquer como objeto de arte, independentemente da forma como esse objeto se originou. Se localizássemos tal determinação, pelo menos no que tange a existência artística desse objeto, substituiríamos a noção de acaso pela de determinação inconsciente. Essa é exatamente a tarefa a que se dedica a psicanálise, quando lida com fenômenos como o sonho, os atos falhos, ou a própria arte.

Esse percurso é fértil se se tem o artista ou “um artista” como objeto de estudo, mas ele não é suficiente para compreender o fenômeno estético, genericamente. É certo que considerar a materialidade da obra é insuficiente. Mas pensá-la apenas como “meio” para se chegar a algo que está fora dela acaba sendo uma forma de negá-la. A arte não se constrói apenas numa cadeia de fenômenos físicos, mas também não se constrói sem ela. Algumas abordagens, em razão de seus objetivos intrínsecos, priorizam os processos psicológicos envolvidos na criação artística. Mas quando se parte da arte, e não do *sujeito artista*, quando se tem o processo de criação como objeto de reflexão, a realização material da obra não é um detalhe tão supérfluo como muitas teorias sugerem.

Imaginemos o seguinte: passeando pela rua, alguém escolhe um caminho em vez de outro. Principalmente se, em algum momento do trajeto, essa escolha lhe parecer determinante de algum fato importante, essa pessoa ou alguém que a analisa pode perguntar: por que este caminho, em vez daquele outro? Talvez, tomar esse caminho tenha respondido a uma expectativa já existente, mas ainda não elaborada. É provável que alguma coisa, por mais sutil que fosse, tenha lhe servido de estímulo, tocando um desejo inconsciente, e repensar tanto

o processo de escolha quanto as qualidades desse caminho pode ser uma forma de alcançar essa elaboração. Podemos concluir, então, que sua opção não era neutra, ela já respondia a uma necessidade, suas razões estão no sujeito e portanto ela não foi simplesmente casual.

Mas imaginemos que essa pessoa passeie realmente sem destino. Toda a região é nova para ela e, neste momento, tanto faz se ela for para a direita ou para a esquerda. Tanto faz, inclusive, se o caminho não levar a lugar algum. Assim, ela pega uma moeda, joga *cara ou coroa* e deixa que esse jogo aponte o caminho, exatamente porque quer descobrir, apreender algo exterior, e prefere deixar que o mundo participe da escolha. Neste caso, e por enquanto, já não faz mais sentido supor que esquerda, em vez de direita, esteja respondendo a um desejo anterior.

Mas surge aqui uma nova questão: a própria opção pelo sorteio já não é reveladora de uma expectativa? Sim, obviamente. Mas a opção pelo sorteio, ao contrário da opção por um tal caminho, como na primeira situação, foi consciente. Ela tem um sentido, é verdade. Poderíamos insistir sobre as determinações do sujeito a que essa escolha responde, aquilo que dele se manifesta através dessa atitude. Mas nossa pergunta ficará um pouco aquém desse ponto. Interessa-nos localizar nessa atitude apenas o caráter de abertura para o mundo, através da qual o sujeito poderá deixar que o caminho lhe mostre coisas que ele não poderia esperar simplesmente porque não conhecia, porque tais coisas não existiam para ele, permitindo que o acaso lhe desperte novos interesses. Não vale a pena, neste caso, insistir sobre o que esse caminho significava potencialmente para o sujeito. Isso não exclui a possibilidade do sujeito continuar buscando no caminho ao acaso aquilo que lhe interessa, e usá-lo *a posteriori* para sua auto-expressão. Mas será importante para nós manter o caráter de um encontro onde o caminho ganha significado, mas um significado que ele mesmo ajuda a construir, não apenas emprestando sua forma a um conteúdo preexistente, mas oferecendo ao sujeito um novo repertório de conteúdos. Nossa pergunta será, antes de tudo, o que o encontro casual constrói, numa interação de forças.

Aproveitando a metáfora que criamos, podemos ainda dizer que esta reflexão é motivada por um fenômeno mais específico ao campo da arte: ultimamente, muitas pessoas têm jogado *cara ou coroa* para escolher seu caminho, consciente e sistematicamente. Interessa-nos compreender o que o próprio mecanismo significa para a arte, mais do que os significados particulares que se manifestam a partir da ocorrência do acaso.

A riqueza das experiências com o acaso na arte parece estar exatamente no duplo caminho desse fenômeno: o artista pode ver no acaso a satisfação de uma necessidade já existente, consciente ou inconsciente, mas também descobre com o acaso algo que não poderia desejar, simplesmente porque esse algo não existia para ele. O acaso pode ser uma fonte de formação de novos conteúdos, tanto quanto uma via de manifestação daqueles já existentes.

O significado estético também se constrói na interação de várias forças: aquelas de ordem material (a ação física de jogar a tinta, sua viscosidade, a gravidade) e todas as motivações do artista. E interessa-nos destacar sobretudo a existência dessa troca, sua qualidade de cruzamento, sem que precisemos

priorizar qualquer uma delas. Acreditamos que há um confronto de determinações que merece ser visto em sua própria complexidade, sem que seja reduzido a um conjunto de necessidades mecânicas, ou a um conjunto de necessidades subjetivas.

Buscamos, é verdade, compreender o processo que permite ao acaso ganhar um significado, pois essa é uma etapa necessária à sua inserção no campo da arte. Mas, em princípio, isso nos interessa de maneira abstrata, naquilo que nos permite apreender um “modo de funcionamento”. Em outras palavras, visamos o processo de construção do significado, não o significado em si.

Portanto, para preservar o caráter de interação de forças distintas do processo artístico, também não tomaremos a definição do acaso como algo que um conhecimento mais abrangente tende ou pode anular, colocando as diferentes ações implicadas num único eixo causal.

Enfim, será a segunda definição (cruzamento de causas) que não nos obrigará nem à negação do acaso, nem à negação de uma natureza artística. E será a partir dela que esperamos compreender a possibilidade de existência de significados, sem anular o acaso na busca de cada significado particular que uma obra pode ter.

Além das características de imprevisibilidade e descontrole que estão presentes em todas as definições de acaso, trabalharemos especialmente com a idéia de *cruzamento* e *interação*, tomando a arte como o resultado da ação de forças diversas, sem ter de pensá-las dentro de uma unidade preexistente.

ARTE: MATÉRIA E MATERIALIDADE X SIGNIFICAÇÃO E ESPIRITUALIDADE

Apesar de programas específicos (poéticas) aos quais pode estar engajada, isto é, técnicas, funções, movimentos artísticos, a arte é marcada por uma grande liberdade de formas e procedimentos. Se nos perguntarmos de que matéria física é feita a arte, uma resposta razoável será: não importa a matéria, pode ser tinta, pedra, palavra, pode ser material nobre ou pode ser lixo. Não é isso que define a arte. Uma continuação para essa resposta poderá ser: é algo que se liga a essa matéria, qualquer que seja ela, que lhe confere o valor de arte, como já sugerimos, o significado que ela adquire.

É unânime a idéia de que nem tudo que se faz com tinta, ou com mármore, ou com qualquer matéria de uso consagrado pela arte garante a existência de um valor artístico para o objeto, exatamente porque ele ainda carece de significado estético. E tanto parece ser o significado que define a essência da arte que, genericamente, qualquer abordagem da obra é chamada de “interpretação”, o ato de buscar esse significado por detrás de sua matéria. A arte parece ter sido feita para isso. E quando o significado não é alcançado, a crítica adquire a forma de uma pergunta freqüente: “mas o que será que o artista quis dizer?”.

Por mais simplificada que tenha sido a forma como colocamos essa questão, ela não deixa de ilustrar um lugar mais ou menos comum sobre a arte

que devemos repensar. Primeiro, se não basta ser feita de uma tal matéria para ser arte, tampouco basta ter um significado. Não vemos uma obra de arte em cada placa de trânsito que encontramos na rua. Segundo, a arte – como qualquer signo – tem de ser manifestada sob alguma forma, isto é, ela não existe sem a matéria que lhe coloca no mundo para ser interpretado. Como propõe o filósofo italiano Luigi Pareyson:

“(...) fazer arte significa, necessariamente, fazer um objeto que tem uma consistência física e uma realidade sensível; e eis porque o corpo físico da obra não é apenas um memorial ou um instrumento de comunicação, útil fim que se deseja, mas não artístico de per si, porém é a realidade mesma da obra, a sua existência viva¹”.

Voltaremos ao problema da definição da arte mais adiante. Por enquanto, interessa-nos apenas resgatar a importância da articulação física da obra, alguma coisa com a qual, sozinha, não se pode construir uma obra de arte, mas sem a qual, tampouco. Deveremos considerar que a arte se define numa forma particular de adequação entre uma operação material e uma operação mental. E é precisamente o encontro de ambas que a define, mais do que uma ou outra, isoladamente; a “coincidência de fisicidade e espiritualidade na obra”, para usar os termos de Pareyson, que prossegue:

“o ato artístico é toda extrinsecação, e o corpo da obra de arte é toda a realidade dela. (...) Dizer que na obra de arte o corpo é tudo não significa negar-lhe a espiritualidade, mas apenas afirmar que essa mesma espiritualidade deve ser vista no seu mesmo aspecto físico. (...) Aquilo que é profundo não é o que se encontra atrás, ou dentro, ou sobre, ou além do aspecto sensível da obra, mas é seu próprio rosto físico, todo evidente na sua definida consistência material, inexaurível, no entanto, na sua insondável dimensão espiritual²”.

Cabe neste ponto acrescentar a noção de *materialidade*, como algo distinto da *matéria*, trazida por Paulo Laurentiz. Enquanto matéria é a coisa física manipulada pelo artista, materialidade é uma qualidade que um determinado meio dá à obra³. Assim, a técnica imprime significados ou, se quisermos, ela “é” um significado contido na obra. Essa diferenciação trazida por Laurentiz reafirma que essa entidade abstrata chamada de significado não é independente de suas condições de produção ou externalização.

Voltando a Pareyson, temos ainda uma idéia que nos permite localizar o ponto de onde emerge o problema do acaso na arte:

“A magia da obra de arte não é a convergência, ou a copresença, ou a mediação da sua espiritualidade e da sua fisicidade, mas a coincidência destes dois termos: o fato de na obra não existir nada de físico que não *seja* significado espiritual, nem nada de espiritual que não *seja* presença física⁴”.

Nossa reflexão sobre o acaso deverá considerar não apenas as qualidades da obra, mas seu processo de construção, bem como seus desdobramentos. Se

1- Luigi Pareyson, *Problemas da Estética*, 1989, p.118.

2- *Ibid.*, p.119-120.

3- Paulo Laurentiz, *A Holarquia do pensamento artístico*, 1991, p.102-103.

4- *Ibid.*, p.120.

o que caracteriza a obra acabada é essa “unidade” entre presença física e significado espiritual, nossa reflexão recairá exatamente sobre aquelas situações onde, num dado momento, ainda é legítimo dizer que houve um encontro, o cruzamento desses elementos, como movimentos que têm origens desconexas.

Pareyson fala de uma condição necessária a toda arte, a partir do momento em que é considerada como tal. Nós nos voltamos para uma situação possível dentro de um procedimento criativo, uma forma que se tem para alcançar essa condição artística, uma poética dentre várias outras.

Podemos imaginar que um artista, enquanto cria, constrói simultaneamente a matéria e o significado de sua obra. Neste caso, desde sua operação, é impossível separar esses elementos. Mas podemos supor que o objeto que depois será chamado de obra de arte tenha uma história anterior, posterior, ou simplesmente com um certo grau de independência mas, de qualquer modo, uma história desvinculada do significado particular que adquire, do qual, logo em seguida, torna-se indissociável.

Na prática, podemos estar nos referindo a uma situação mais explícita como a do “objeto encontrado”, algo que não foi feito pelo artista, que não foi feito para ser arte, e que pode se tornar arte, isto é, que pode adquirir *a posteriori* a condição descrita por Pareyson. Mas cabe também dentro desta idéia uma ação não controlada do artista na construção de sua obra, seja ela consciente ou não, que pode ser aceita ou recusada conforme possa alcançar ou não essa condição de unidade. E, ainda, a obra afetada pelo espectador, onde sua materialidade e seu significado se constroem em ações descontínuas que se cruzam e se acrescentam.

Ou seja, nosso interesse recai exatamente sobre aquelas obras em que, em seu processo de criação, pode ter havido algum corte, alguma defasagem, alguma diversidade de origem entre sua articulação física e aquilo que é chamado de seus “elementos espirituais”. Retomaremos um aspecto que tende a ser ofuscado pela obra, uma vez tomada como tal, que é o aspecto de convergência, de interação de determinações que, num dado momento, podem ser consideradas independentes.

Quanto ao pensamento de Pareyson não há nenhuma discordância. O que há é uma diferença de abordagem. O campo de Pareyson é o da Estética, o campo da especulação sobre a arte, que se ocupa de seus problemas genéricos e que permite defini-la, porque busca elementos que sejam válidos para toda a arte, e não para programas particulares de arte, que são suas *poéticas*. Enfim, ele se ocupa da obra de arte, como algo abstrato, independente da história particular que ela possa ter. De nossa parte, será importante reconhecer essas condições genéricas para a existência da arte, mas nosso objeto de estudo será uma dinâmica particular que, se se revelar uma dinâmica capaz de sistematicamente respeitar essas condições gerais da arte, poderá ser considerada como uma poética.

A necessidade dessa unidade da obra constitui um dos obstáculos para aceitar que um cruzamento de fenômenos que são *a priori* desconexos possa ser um procedimento legítimo para a arte. Para superá-lo, iremos discutir em breve a possibilidade de encontros fortuitos gerarem unidades coerentes, não apenas na arte, mas na vida em geral.

A liberdade que caracteriza a arte impõe muitas vezes uma visão excessivamente subjetivista, isto é, que coloca sua essência em processos que se constroem no interior do indivíduo. O significado de uma obra seria formado, segundo essa visão, unicamente a partir das experiências pessoais de quem faz e de quem vê a obra e, por isso, cada pessoa pode ver aquilo que “quer” ver. É essa abertura para o subjetivo que parece garantir a liberdade da arte, não a obrigando a qualquer consenso e, menos ainda, a qualquer concessão.

Curioso, no entanto, é pensar como a filosofia apela, por sua vez, para a noção de um acaso no mundo das “coisas físicas” para garantir a liberdade do sujeito. Não pretendemos cair num jogo de palavras filosóficas, mas é importante considerar que a liberdade esperada para a arte pode se dar – ou deve se dar – também no plano de sua materialidade, uma liberdade objetiva.

Evidente é o fato de que um objeto, para se tornar uma obra de arte, precisa que alguém lhe atribua um significado particular, ou seja, ele carece de uma operação mental (ou espiritual) que lhe confere tal estatuto. Mas devemos repensar a idéia de que o processo de significação é, ele próprio, exclusivamente uma operação mental, ou que nela se esgota.

A construção de um processo de significação se dá sobretudo no encontro entre dados objetivos – as determinações que o objeto representado pelo signo pode exercer sobre o processo de construção de um significado, e que permitem a denotação – e dados subjetivos – as determinações das experiências particulares do sujeito que se depara com esse signo, responsáveis pela conotação.

Para pensarmos no acaso, não nos basta a idéia de uma total liberdade subjetiva na construção do significado. Como temos insistido, se ficarmos no lugar comum de que é o sujeito quem constrói a obra, e de que o valor artístico está apenas em sua percepção, estaremos no campo de uma determinação bem delimitada, e não do acaso. Deveremos resgatar o conjunto de forças que atuam sobre esse processo de significação, suas outras determinações, que se confrontam com aquelas do sujeito. É esse encontro, a formação de um sentido a partir de eventos que num certo momento podem ser considerados desconexos, que pode trazer realmente a idéia de acaso.

A semiótica de Charles Sanders Peirce nos ajuda a definir as etapas do processo de significação. Segundo esse autor, “um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto, representa algo para alguém”⁵, sendo que esse “algo” é definido como *objeto* da representação, e que na mente desse alguém se formará um outro signo denominado *interpretante*.

A semiologia que deriva da lingüística define geralmente o processo semiótico em termos de *significante-significado*, o primeiro, algo equivalente ao *signo*, e o segundo, sua conseqüência no processo de leitura, algo mais próximo do *interpretante*, mesmo que considere a referência que faz ao *objeto*. Particularmente, a semiótica de Peirce é para nós interessante porque define esse processo em três etapas (objeto-signo-interpretante) contemplando a

5- Charles Sanders Peirce, *Semiótica*, 1977, p.46.

operação mental que o signo desencadeia, mas também o objeto representado em si, que é também determinante do processo. O processo de construção de um signo tem, portanto, um caráter também *objetivo*, termo que sempre implica em alguns riscos, mas que tomaremos simplesmente como uma referência a algo que pode existir antes ou fora do ato mental de interpretação.

Vejam os que diz Peirce, numa outra versão que dá para a já mencionada definição dos elementos que compõem o processo semiótico:

“Um Signo é um Cognoscível que, por um lado, é determinado (...) por algo que não ele mesmo, denominado seu Objeto, enquanto, por outro lado, determina alguma Mente concreta ou potencial, determinação esta que denomino de Interpretante criado pelo Signo, de tal forma que essa Mente Interpretante é assim determinada mediadamente pelo Objeto”⁶.

Peirce deixa claro que o que ele chama de *objeto* não necessariamente se trata de um objeto concreto; pode ser uma experiência fictícia, como ocorre quando o signo cria o objeto: Hamlet é um personagem literário, portanto, inexistente fora do texto que o criou. Mas há o “universo da Criação de Shakespeare” – do qual Hamlet faz parte – como um objeto que, de alguma forma, determina o signo e precisa ser conhecido para que o significado se concretize⁷. Em todo caso, o mais importante aqui é que Peirce não deixa de apontar para algo que está fora do sujeito-intérprete ou do ato de interpretação.

É preciso ainda evitar uma confusão: dizer que o objeto determina o signo não significa necessariamente que a matéria do objeto coincide com a do signo. A palavra casa, por exemplo, não tem nada da matéria com que é feito o objeto casa. Ou mesmo quando o signo se baseia numa analogia, como o desenho dessa mesma casa, o signo guarda semelhanças visuais com o objeto, mas sua matéria é ainda distinta.

É óbvio que o signo traz uma referência, e não o objeto propriamente. Mas Peirce diferencia o objeto em si, que chama de *objeto dinâmico*, da parte ou característica do objeto que podem ser representadas pelo signo, que chama de *objeto imediato*. Esta é exatamente a parte do objeto que afeta o signo e é por ele comportada. Julio Plaza lembra que, se o processo semiótico em geral é capaz de remeter a um objeto exterior (um “movimento centrífugo”, como define), o signo estético se caracteriza particularmente por um valor de auto-referência (“movimento centrípeto”), com destaque para o *como* e não apenas para o *que* está sendo representado. E complementa:

“O modo como esse Objeto Imediato se apresenta para representar o objeto dinâmico depende, portanto, dos caracteres materiais do signo. Nessa medida, o signo no seu movimento centrífugo instaura a semiose e a atividade comunicativa-simbólica, a atividade “regressiva” do signo, seu movimento centrípeto, por outro lado, torna proeminente seu Objeto Imediato pois o signo está ancorado nele e, portanto, tendendo a contracomunicação”⁸.

6- *Ibid.*, p.160.

7- *Ibid.*, p.161.

8 - Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica*, 1987, p.23.

Para localizar melhor a relação entre signo e objeto, Peirce define três tipos de signos: o *ícone*, que remete ao objeto por ter qualidades comuns a ele, isto é, alguma semelhança (por exemplo, um desenho figurativo); o *índice*, um signo que é capaz de representar seu objeto por ter sido fisicamente afetado por ele (uma pegada); e o *símbolo* cujo significado é convencionalmente definido e sua relação com o objeto é arbitrária (uma placa de trânsito)⁹.

Em todas as suas formas, o processo de significação pressupõe a existência do objeto. No caso do símbolo, a relação entre signo e objeto é um tanto flexível, porque depende apenas de uma regra que a estabeleça, de forma arbitrária. Quanto ao ícone, o objeto empresta qualidades ao signo e, por isso, é capaz de estar nele representado. Mas aqui também Peirce acrescenta mais um elemento à tradicional polarização analogia-convencionalidade da tradição lingüística. Com o *índice*, ele fala de uma forma de significação que nos interessará particularmente. O índice, no pensamento peirceano, é um signo que se constrói pelo choque, pelo contato, pela contiguidade entre signo e objeto. Por exemplo, uma impressão digital representando o toque de uma pessoa numa coisa qualquer, ou a fumaça representando a existência do fogo. Aqui podemos não ter uma coincidência material entre objeto e signo, mas temos verdadeiramente a ação de uma matéria sobre outra, a interferência, a impregnação, que aponta para um evento concreto e único.

No campo da arte, a consideração do processo indicial nos permite extrair uma série de significados ligados à materialidade da obra; exatamente tudo o que diz respeito às condições de sua construção e que permanece nela representado.

Primeiramente, podemos pensar em todas as obras que se produzem a partir de um contato entre o objeto da representação e o suporte. A fotografia é um dos mais unânimes exemplos: a imagem se constrói a partir da luz que é refletida pelo próprio objeto e que atinge a película¹⁰. Mas há experiências que colocam em destaque esse contato: os corpos entintados de mulheres, carimbados sobre uma tela, na obra do pintor francês Yves Klein (ver imagem 10, p. 102); ou as esculturas do norte-americano George Segal, que coloca folhas de gesso umedecido diretamente sobre o modelo para a apropriação de sua forma.

Além disso, muitas obras, pretendendo ou não representar algo que lhes é materialmente exterior, permanecem como índices do gesto do artista em seu processo de criação. O *Expressionismo Abstrato* norte-americano é o movimento que melhor assume essa condição, o que fez com que parte dele fosse também conhecido pelo nome de *Action Painting*. O mesmo vale para as pinturas impressionistas, quando os traços e os volumes de tinta sobre a tela nos permitem resgatar o movimento das pinceladas rápidas dos artistas.

E ainda uma questão básica: todo o reconhecimento de técnicas e materiais usados no trabalho artístico é possível graças a uma representação

9- *Ibid.*, p.52.

10- É Peirce mesmo quem dá esse exemplo na definição do *índice*. Essa discussão assume uma série de desdobramentos na obra de Philippe Dubois, *O ato fotográfico*, 1994.

indicial. Se sabemos que uma imagem foi feita com tinta, óleo ou aquarela, com pincel ou com espátula, essas são informações transportadas indicialmente para a obra. Aparentemente, o gesto ou a matéria constituinte da obra representam um significado secundário na arte. Mas, como no caso da *Action Painting*, várias experiências do século XX colocam esses elementos no centro de suas intenções representativas. O limite disso seria talvez a arte de performance, onde o processo criativo e a obra já não se distinguem mais no tempo e no espaço. A obra existe enquanto dura o gesto e onde ele é executado. Discutiremos mais adiante outras implicações desta possibilidade de significação indicial na arte.

ACASO, SIGNIFICAÇÃO E CRIAÇÃO

O significado abstrato que um sujeito pode atribuir a uma matéria acaba por constituir mais uma determinação que atravessa a história do objeto, verdadeiramente uma das linhas desse cruzamento. O fato de um fenômeno físico ser permeável a um sentido, não elimina o acaso, antes o caracteriza de forma ainda mais essencial. Pensemos no seguinte: um lance de dados abrange fenômenos complexos demais para ter seu resultado previsto e, genericamente, podemos dizer que seu resultado é casual. Poderíamos imaginar que o que existe aqui é um acaso definido a partir de nossa incapacidade de apreender todas as causas implicadas. Mas, mesmo que estejamos certos de que o dado se comporta segundo as leis da natureza, existe muitas vezes um outro fenômeno que cruza todas as suas determinações físicas: o valor que o resultado pode ter para alguém.

Uma pessoa faz uma aposta: se o resultado do lance for par, ela ganha dinheiro, se for ímpar, ela perde dinheiro. Ou seja, atribui-se um significado a cada número. Como diz o biólogo Jean-Michel Claverie, “nós lançamos um dado, mas a Natureza faz girar um cubo”¹¹. Por um lado, nada mais previsível do que um cubo parar com uma de suas faces apoiadas no solo. Mas não é essa a questão, pois o acaso mais essencial decorre da atribuição de um valor diferenciado a cada face, um valor que a natureza desconhece. Isto é, dentre todas as forças que agem sobre esse cubo, e que um físico poderia buscar compreender para resgatar o aspecto determinístico dessa ação, nenhuma delas considera o fato de alguém ganhar ou perder dinheiro. O significado que cada face do cubo pode ter, em nada determina sua posição final. A atribuição de significado ao evento caracteriza ou reforça a idéia de acaso, pois o significado e o movimento do objeto são fatos independentes que se cruzam.

Um exemplo de acaso que se caracteriza a partir da atribuição de um significado vem exatamente da biologia, mais precisamente, da teoria da evolução das espécies de Darwin: uma série de variações nos organismos dos indivíduos de uma certa espécie pode ocorrer a cada geração, sendo que a nova característica se incorpora ao código genético e pode ser transmitida aos

11- Jean-Michel Claverie, “Contribution à une biologie du hasard”, 1982, p.71.

descendentes deste organismo mutante. Essa variação pode se revelar neutra, mas pode também tornar o indivíduo mais adaptado ou menos adaptado às condições do meio. Se torná-lo menos adaptado, essa característica tende a desaparecer pois seus portadores terão menores chances de sobrevivência e de reprodução; se torná-lo mais adaptado, ela tende a aparecer em todos os indivíduos após algumas gerações, pois a linhagem daqueles que a portam terá maiores chances de sobreviver e de se reproduzir. Essa pressão exercida pelas condições do meio que permite estabelecer parâmetros de “maior” e “menor chance”, que também são mutáveis, é o que chamamos de seleção natural.

Segundo Darwin, as mutações gênicas ocorrem por acaso. Mas até aqui, isso significa apenas que não se conhece a lógica geradora dessa variação, o que também nos permitiria a objeção de que não se trata de um acaso legítimo, mas sim derivado de nossa ignorância. Mas o acaso tem também aqui um outro sentido mais fundamental.

Por mais que não se possa entender o mecanismo da mutação, sabe-se pelo menos que ele não é capaz de reconhecer as transformações do meio. Isto é, sejam quais forem as novas características do ambiente, elas não exercem nenhuma determinação no processo de mutação. Tais mutações não estão sendo orientadas segundo as exigências do meio externo, elas não têm em si o objetivo de tornar o organismo menos ou mais adaptado. Como se diz, a mutação é “cega”. Assim, o acaso descrito por Darwin deixa de ser um mero desconhecimento das causas, passa a ser um cruzamento, a adaptação é um significado que a seleção natural atribui posteriormente à variação que não tinha em si esse objetivo. Ainda que um dia a biologia possa compreender o mecanismo de mutação, não se poderá, segundo a teoria de Darwin, reconhecer nele uma lógica que o ligue às necessidades impostas pelas variações do meio.

Enfim, o acaso se dá aqui em dois níveis: um diz respeito à complexidade da lógica de produção de um fenômeno, o outro, à possibilidade desse fenômeno preencher uma necessidade, ainda que não tenha sido produzido em função dela. É sobretudo esta segunda situação que define o sentido da relação entre acaso e arte que nos interessa.

Podemos pensar ainda essa relação entre acaso e significação de modo inverso: todo acaso é denominado como tal a partir do momento em que adquire um significado. O ato de dizer que “ocorreu um acaso”, quase sempre já aponta para o fato de que o fenômeno se enquadra *a posteriori* numa cadeia de necessidades.

Saímos de casa e passamos por centenas de pessoas durante o dia, cada uma estando ali por motivos independentes. Ou seja, são encontros casuais que sequer chegam a existir em nossa percepção. Mas quando encontramos um amigo, quando esse cruzamento interfere em nossos planos, quando ele toca nossos afetos, aí sim o acaso é denominado. Ou seja, cotidianamente, a observação do acaso já indica que o fenômeno em questão está dotado de um significado para o sujeito. Outro exemplo: se disparo uma arma de olhos vendados, posso dizer que a bala segue uma trajetória ao acaso, qualquer que seja ela. Mas provavelmente essa denominação ocorrerá apenas se a bala atingir alguma coisa que consideremos um alvo. O acaso existe na medida em que a seletividade de nossa percepção permite enxergá-lo.

Este é o sentido do acaso que permeia o livro de Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, que discutiremos em vários pontos deste trabalho. Essa autora diz sobre esses acasos:

“Não se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles aconteceram às pessoas porque de algum modo já *eram esperados*. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente”¹².

Fayga Ostrower dá ênfase àquilo que já está contido no sujeito e que torna o acaso perceptível. Em contrapartida, o fenômeno físico parece constituir apenas um meio imprevisto que surge para que algo já existente se manifeste:

“Os acasos identificariam, então, certas possibilidades nossas latentes, que encontram num incidente fortuito o momento oportuno de se realizarem. Parecem assim fornecer um trampolim para darmos um salto adiante – salto este, que de alguma maneira nós já queríamos dar porque estávamos prontos”¹³.

E mais adiante:

“Na verdade, o consciente e o inconsciente se complementam na intuição, como facetas do mesmo conhecimento de ser, e se qualificam mutuamente em cada decisão que tomamos.

Reencontramos aqui, também, o tema dos acasos significativos. A esta altura, as meras coincidências podem ser definitivamente substituídas pela seletividade das pessoas. Em todos nós existe a necessidade de querermos compreender, de ordenarmos as percepções de modo a extrair-lhes um significado. Certas coisas acontecem e parecem coincidências. Mas quando as pessoas estão mobilizadas por uma causa e andam com antenas ligadas, *tais coincidências acontecerão forçosamente*. Se não aqui e agora, então depois e onde menos se espera”¹⁴

Também aqui, colocando toda a ênfase no papel do sujeito, a autora corre o risco de anular a qualidade de encontro desse processo. Insistimos sobre o fato de que a riqueza do acaso reside exatamente numa oportunidade de confronto e de troca, onde tanto o objeto quanto o sujeito podem ganhar um novo sentido. Não é suficiente perguntar o que no sujeito determinou a percepção do acaso, porque esse encontro pode não somente ter oferecido uma veia de circulação de algo já existente. Ele pode ainda gerar uma nova informação, pode despertar no sujeito uma nova necessidade e não apenas responder àquelas já existentes. Enfim, pode transformar esse sujeito.

12- Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, 1995, p.4.

13- *Ibid.*, p.23.

14- *Ibid.*, p.257-258.

ACASO, CRIAÇÃO E EFICIÊNCIA

Seria possível obter um poema simplesmente sorteando palavras de um dicionário? Uma boa resposta parece ser: isso é um tanto improvável. Mas nessa afirmação já está contida a idéia de que há um outro tanto, por menor que seja, de probabilidade de obtermos nosso poema. Uma chance em um milhão, por exemplo, representa algo bastante improvável, mas aí mesmo já está informada a proporção em que se espera encontrar um evento satisfatório num grande acúmulo de tentativas. Ou seja, algo improvável é também algo possível.

É Clément Rosset quem sugere tal possibilidade, lembrando que partículas que se movimentam e se chocam ao acaso, vez ou outra, resultam em agrupamentos que acabam por corresponder a uma estrutura dotada de sentido: "segundo o velho argumento epicurista, um número infinito de lançamentos das letras do alfabeto grego não poderia deixar de produzir uma vez, por acaso, o texto integral da *Iliada* e da *Odisséia*"¹⁵.

Mas a idéia de eficiência tem um valor bastante discutível dentro do campo da arte. Apesar de existir uma arte-utilitária (objetos que cumprem uma outra função, além da estética), a funcionalidade não é uma necessidade própria à arte. Assim, podemos pensar não apenas na probabilidade de, ao acaso, chegarmos àquilo que nos pareça um poema, mas de reinventarmos através do acaso a compreensão do que pode ser um poema. É esse o sentido da proposta feita por Tristan Tzara, em 1920, numa espécie de receita intitulada *Para fazer um poema dadaísta*:

“Pegue um jornal. Pegue a tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com cuidado algumas palavras que formam o artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente.
Tire em seguida cada pedaço, um após o outro, mantendo a ordem em que eles saíram do saco.
Copie conscienciosamente.
O poema se parecerá com você.
E eis você, um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade encantadora, ainda que incompreendido pelas pessoas vulgares”.

Ainda que esse texto esteja carregado de ironia, o acaso parece revelar aqui uma fórmula eficiente dentro de uma proposta poética marcada pelo ideal de subversão.

O estranhamento que temos diante de uma tarefa com um grau elevado de improbabilidade de êxito é o mesmo que foi gerado por Darwin em sua teoria sobre a evolução das espécies. Como é possível que o processo evolutivo tenha produzido organismos tão complexos e eficientes como o dos seres humanos, partindo de formas de vida muito simples, e tendo como fonte de diversificação

15- Clément Rosset, *A lógica do pior*, 1989, p.122.

as mutações gênicas casuais? Devemos considerar que estamos tratando de muitos milhões de anos e, portanto, de um número de eventos capaz de satisfazer às probabilidades mais ínfimas que podemos imaginar¹⁶. Apesar dessa existência accidental não corresponder a uma história muito nobre, sobretudo para o homem, o acaso parece ter sido uma estratégia necessária ao estabelecimento de um processo evolutivo. Como já dissemos, acredita-se que o código genético não possa reconhecer as transformações do meio para corrigir e adaptar uma determinada função do organismo às novas condições externas. Assim, a melhor maneira de garantir a perpetuação da vida é, vez ou outra, promover transformações atirando para todos os lados. Não há mecanismo mais adequado do que o sorteio para produzir uma diversidade tão ampla que dê conta de todas as mudanças do meio, qualquer que seja ela.

Este exemplo da biologia elucida bem a forma como o acaso pode se tornar uma ferramenta eficiente para a arte: como fonte de diversidade. O acaso oferece respostas que não poderiam ser buscadas num projeto, simplesmente porque as perguntas ainda não estão formuladas. A solução estética é, sobretudo, esse tipo de resposta a um problema que não se configura previamente, portanto, não pode ser perseguida com clareza.

Parece óbvio que, quando determinamos uma meta, a maneira mais segura de atingi-la é ter o máximo de controle sobre o processo. Se me proponho a fazer um bolo, devo saber exatamente a quantidade de cada ingrediente, a forma de misturá-los, o tempo e a temperatura de cozimento e, para evitar equívocos, recorreremos a uma receita. Mas quando a meta não está previamente configurada de maneira tão rígida, quando nosso alvo se move, quando tentamos nos antecipar a um problema potencial, o acaso se torna um critério que merece nossa atenção. Para a arte, assim como para qualquer gênese, o acaso encontra sua utilidade como uma das mais ricas fontes de diversidade e de renovação que conhecemos. Não há criação verdadeira sem desvio.

No berço de nossa cultura, encontramos a sugestão de que situações ordenadas podem ser extraídas da pura desordem: "no princípio era o Caos", narra o poeta grego Hesíodo (século VIII a.C.) em sua Teogonia, o texto sobre a genealogia dos deuses e sobre a criação de todo o universo. Junito Brandão define esse Caos como "vazio primordial, vale profundo, espaço incomensurável

16- Acredita-se que a vida tenha surgido há cerca de 3,5 bilhões de anos, as primeiras formas animais, há 600 milhões, e nós (o *homo sapiens sapiens*), há apenas 120 mil anos. E para sermos mais precisos, lembremos que o acaso é o mecanismo fundamental das variações e não do processo evolutivo em si, que depende ainda da seleção natural, que se dá no confronto do organismo com o meio. Cf. Jesus de Paula Assis, "O mais antigo sinal de vida", 1994, p.62.

(...), matéria eterna, informe, rudimentar, mas dotada de energia prolífica"¹⁷. O Caos cumpre aqui um papel paradoxal: ele precede a criação, ele é o estado original de desordem, mas é também o criador, a divindade que deu origem às gerações subseqüentes de deuses que orientaram o mundo.

17- Junito de Souza Brandão, *Mitologia Grega*, v.1, 1991, p.153.

Capítulo 3 O acaso na arte

Para refletir sobre as definições da arte, partiremos da síntese feita pelo filósofo italiano Luigi Pareyson, cuja obra tem sido um referencial importante para muitos outros autores que se dedicam a pensar a arte e que também serão citados ao longo deste trabalho.

Pareyson localiza na história do pensamento sobre a arte três formas de compreender a essência dessa atividade. Como ele sugere, essas formas ora se contradizem ora se combinam, e se referem à definição da arte como *fazer*, como *conhecer*, ou como *expressar*. A primeira definição, arte como fazer, provém da antigüidade clássica, quando o conceito de arte abrangia qualquer ofício onde se destacasse o aspecto fabril e manual. A segunda, arte como conhecer, perpassa diferentes momentos históricos, tem a ver com a busca de uma representação fiel do mundo visível, mas também com a tentativa de revelar verdades menos aparentes, estruturais ou metafísicas. A terceira, arte como expressar, ganha força com o romantismo, quando o valor da obra deixa de se apoiar na mímese ou na idéia de uma representação de “coisas belas”, buscando a beleza da expressão, sua adequação a um sentimento manifestado pelo artista.

Neste ponto, vale a pena confrontar o acaso com alguns problemas básicos suscitados por essas definições, pensando o quanto elas estão abertas à sua presença, ou em que condições se dá essa abertura. Em princípio, todas elas revelam uma certa impertinência do acaso, na prática, não exatamente uma recusa, mas a “não-necessidade” de considerá-lo.

A definição clássica de arte como fazer valoriza a habilidade manual e o controle sobre a produção. Esse fazer consiste basicamente em aplicar a capacidade de extrair da matéria desorganizada uma função, retirá-la do campo dos acasos da natureza, para conformar suas qualidades a um comportamento esperado. Tem a ver tanto com o artesão que sabe forjar um objeto funcional a partir de uma porção bruta de pedra, quanto com aquele que sabe construir uma figura a partir de um conjunto desarticulado de pigmentos. Chega-se a isso através de uma capacidade produtiva que em nada se relaciona com o acaso, e sim com o aprendizado e com o exercício, com o desenvolvimento de uma experiência, de uma maestria, ou, se se aceita a idéia de uma habilidade inata, com a existência de um dom. Jean Clair aponta em todas as origens do termo arte - *ars* do latim, *tekhnè* do grego, *kunst* do alemão – um significado que reporta à habilidade, numa ambivalência entre “um saber-fazer emergente de um aprendizado e de um conhecimento, que é da ordem do codificável e do transmissível”, e “uma qualidade excepcional, a disposição singular do indivíduo, um ímpeto próprio do seu ser, um arranjo particular de seus órgãos,

suas células, que lhe permitem exercer um poder, poder que outros não exercem, ainda que tenham os mesmos conhecimentos”¹.

Mas podemos imaginar que um artista pode usar sua habilidade para incorporar as forças externas que se colocam diante de uma determinada tarefa, sem alterar uma intenção ou um sentido predeterminados. Rodin, que com frequência mantinha um certo grau de inacabamento em suas obras, conseguia explorar as qualidades rústicas da matéria como uma informação que em nada traía - ao contrário, afirmava - aquilo que queria representar. Em *A mão de Deus* (imagem 4, p. 44), uma fração de pedra não lapidada, contrastando com detalhes de dois corpos nela esculpidos, representa exatamente a transição da matéria bruta para a matéria elaborada que define o ato criador (simbolicamente, o de Deus, mas concretamente o de Rodin). De modo semelhante, as pinceladas rápidas dos impressionistas permitiam representar o efeito visual de uma paisagem repleta de movimento. Em casos como estes, os ruídos que restam do material ou do gesto criador são convergidos para o projeto do artista. Acabam por constituir um novo desafio onde ele exercita uma outra forma de habilidade: a de fazer coincidir a qualidade casual com a qualidade que precisa. Trata-se de aceitar o acaso, mas anulando seu caráter de interferência, já que nenhum desvio do projeto chega a ocorrer.

A arte definida como conhecimento apresenta também obstáculos ao acaso, porque o conhecimento implica em sistematização, algo ao qual, em princípio, o acaso é avesso. Partindo de Pareyson, Alfredo Bosi discute o caráter mimético da arte e toma como modelo o trabalho de Leonardo da Vinci onde, de fato, as fronteiras entre arte e ciência são muito pouco definidas². De modo geral, toda a pesquisa originada com o Renascimento, com sua busca de uma representação matematizada do mundo, tem muito pouco a ver com o acaso.

Mas Pareyson tem, na verdade, um conceito de conhecimento mais amplo, que não se esgota na tarefa imitativa, onde a verdade pretendida é visível ou, mais do que isso, é ditada pelo olho. Basta ver o caso de Mondrian, em sua tentativa de alcançar as estruturas básicas do mundo, ou de Kandinsky, em sua busca de dar forma aos fenômenos espirituais: são propostas de revelação de uma verdade até então inacessível ao olho, e a tarefa do artista é exatamente a de descobri-la e torná-la visível. Mas todos esses casos decorrem de uma sistematização, seus resultados são como conclusões de um estudo e de uma pesquisa que em nada nos permitem falar em acaso.

No que diz respeito ao conhecimento, o acaso, se não pode ser um método, pode ser, no entanto, uma via de acesso para a descoberta. Mesmo na ciência não são raras as descobertas acidentais, ou a capacidade de abstrair leis de fatos que ocorrem ao cientista fora do contexto de sua pesquisa. Como Arquimedes que, vendo sua banheira transbordar, percebeu que podia medir o volume dos objetos a partir do deslocamento de água (teria gritado, nesse momento: Eureka!). Em ciência, as descobertas acidentais recebem o nome de

1- Jean Clair, “Art et connaissance: de la règle au gouffre” in Roger-Pol Droit (org.). *L’art est-il une connaissance?*, 1993, p.127.

2- Alfredo Bosi, *Reflexões sobre a arte*, 1995, p.27-48.

serendipidade (serendipity) e resultam, ao longo da história, uma lista de importantes teorias e produtos³.

Na arte, observamos casos semelhantes. Por exemplo, Man Ray, ligando acidentalmente a luz no laboratório fotográfico, deu-se conta de que o papel registrava a presença de objetos que estavam sobre ele. Com esses *rayogramas*⁴, ele descobre a possibilidade de mostrar contornos e transparências que revelam uma realidade invisível dos objetos, mais ou menos como uma radiografia o faz (imagem 5, p. 44). Man Ray, em sua afinidade com os movimentos dadaísta e surrealista, sabia permanecer aberto aos acasos e, mesmo, explorá-los. No caso dos rayogramas, aquilo que inicialmente foi um acidente, transformou-se em um método, uma técnica que ele e muitos outros artistas exploraram, e que hoje é ensinada pelos manuais de fotografia. Assim como na ciência, trata-se de um acaso que aponta um novo caminho, mas que se anula na medida em que pode ser sistematizado e codificado.

Mas existe ainda uma forma mais sutil de relação entre arte e conhecimento, e que pode ser uma via para pensar o acaso. Não se trata, como antes, da possibilidade de representar uma realidade na obra acabada, o que faria dela uma fonte de conhecimento, mas de conduzir o procedimento criativo como uma “metáfora epistemológica”, como diz Umberto Eco:

“em cada século, o modo pelo qual as várias formas de arte se estruturam reflete – a guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade”⁵

Muito se tem especulado sobre algumas “sintonias” entre arte e ciência, e não é difícil achar exemplos disso: ao mesmo tempo que se difunde na ciência a idéia de que o mundo é composto por partículas, artistas impressionistas e pós-impressionistas exploram as possibilidades de construção de cores e formas a partir da apresentação de pinceladas ou pontos isolados, que se fundem no olho do observador. Ou, se Foucault observa que, na passagem deste último século, a ciência se desloca da observação de coisas concretas como as riquezas, os seres vivos, as palavras, para seus correspondentes mais abstratos, o trabalho, a vida, a linguagem, vemos também que vários movimentos da arte moderna marcam a passagem da representação de uma realidade sensível para uma realidade estrutural. Ainda que o objetivo de Foucault não seja exatamente o de estabelecer essa analogia, podemos justificá-la através de suas próprias palavras:

“Numa cultura, num dado momento, nunca há mais que uma epistême, que define as condições de possibilidade de todo o saber. Tanto aquele que se manifesta numa teoria quanto aquele que é investido silenciosamente numa prática”⁶.

3- Ver Royston M. Roberts, *Descobertas acidentais em ciências*, 1995. O termo Serendipity faz referência à fábula “Os três príncipes de Serendip” (nome antigo para o Sri Lanka): vindos da Pérsia, três jovens saíram à procura de Serendip e, em suas errâncias, acabaram por descobrir outras terras fantásticas e exóticas.

4- Hoje, esse processo é mais conhecido como fotograma, nome que foi dado por um contemporâneo de Man Ray, o artista húngaro Lazlo Moholy-Nagy. Na verdade, foi usado pela primeira vez em meados do século XIX por William Fox Talbot, um dos inventores da fotografia, sob o nome de *photogenic drawings*.

5- Umberto Eco, *Obra aberta*, 1971, p.54-55.

6- Michel Foucault, *As Palavras e as Coisas*, 1990, p.181



Imagem 4:
Rodin, *A mão de Deus*, 1902 (mármore, 95 x 75
x 56 cm). Museu Rodin, Paris. Foto de E. P.
Hesmerg, 1995.

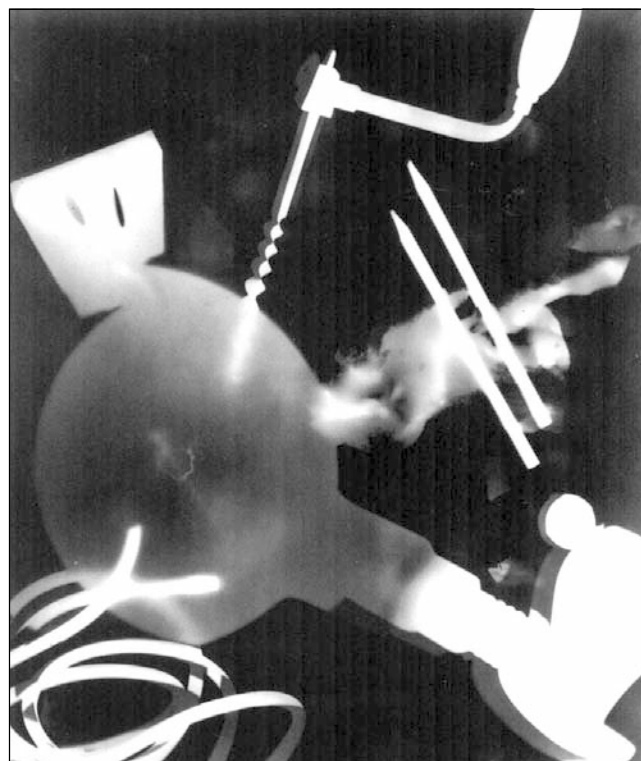


Imagem 5:
Man Ray, *sem título*, 1923
(rayograma).

Consciente dos riscos de transpor termos da ciência para a arte, Umberto Eco observa que o acaso começa a ser explorado pela arte no momento em que a ciência passa a considerar o conceito de indeterminação. A ciência define, a partir de então, muitas de suas verdades em termos de probabilidades, enquanto a obra de arte se apresenta ao espectador como “campo de possibilidades”. Ou seja, não é mais uma verdade sobre o mundo que é representada na obra, mas um dado epistemológico que transparece em seu procedimento ou em sua dinâmica⁷.

Já a arte definida como expressão sugere um fluxo que parte do sujeito em direção à obra, que faz com que ela se torne, antes de tudo, significativa do próprio sujeito. Neste caso, a incompatibilidade se dá pelo fato de o acaso se caracterizar como um movimento de fora para dentro, uma interferência nessa relação entre obra e artista. O acaso pode imprimir uma qualidade à obra, mas jamais, por si só, pode exprimir algo do sujeito. No entanto, há um meio termo aceitável, que representa a ausência do controle do artista sobre o resultado, mas não a perda de um elo com sua subjetividade: novamente, as determinações do inconsciente, que são desconhecidas, imprevisíveis e surpreendentes, exatamente porque são ainda mais profundamente interiores ao sujeito. Assim, o artista pode se dispor a movimentos menos refletidos, entregando o controle do processo a um “eu” oculto, mas ainda um “eu”, como o quer o pensamento que se apóia numa tradição romântica.

Mas há dois limites que devem aqui ser respeitados: primeiro, se quisermos pensar esse descontrole como um acaso, ainda se trata de um acaso operado pelo sujeito, uma interferência “de alguém sobre si mesmo”, e não de um elemento verdadeiramente externo. Segundo, é um acaso que apela para a descoberta de suas determinações – o objetivo mesmo da psicanálise – e que convida à sua própria negação.

Neste ponto, vale analisar a noção de acaso adotada por Fayga Ostrower, no já citado livro *Acasos e criação artística*.

Como já dissemos, ela delimita sua abordagem sobre aquilo que chamou de *acasos significativos*. Segundo ela, muitos encontros inesperados ocorrem diante de nossos olhos, mas apenas alguns são percebidos e denominados como acasos, precisamente aqueles que são de alguma maneira significativos para nós. Fayga Ostrower fala de um acaso como um fato ou movimento inesperado, mas que aponta para um sentido que já estava latente no artista.

A abordagem de Fayga Ostrower parece focar sob o nome de acaso fenômenos que são relevantes para a arte: inspiração, intuição, *insight*; todos os

7- Partindo de um princípio semelhante, um debate reuniu recentemente o crítico e poeta Haroldo de Campos e o físico Luiz Carlos de Menezes, exatamente para discutir a presença do acaso na cultura contemporânea. Nesse confronto, ambos exaltaram uma sincronia nas buscas da arte e da ciência em torno desse tema, como resultado de um dado da cultura que define “uma nova poética da ciência” (Menezes) e “uma nova ciência da poesia” (Campos). O evento foi promovido pelo jornal Folha de S. Paulo e pela PUC-SP, dentro da série intitulada Debates Impertinentes. O resumo da participação de cada interlocutor está publicado na Internet: <http://www.folha.com.br/dialogos/diag02b.htm> e <http://www.folha.com.br/dialogos/diag02c.htm> (páginas consultadas em 23/11/1998).

mecanismos que são pouco explicáveis no processo artístico, mas que acabam por trazer soluções para um problema com o qual o artista se depara.

Mas, por vezes, o livro parece assumir uma compreensão muito egocêntrica da arte, onde todo o seu fundamento se volta sempre para o *sujeito-artista*. E o acaso, em sua visão, é válido exatamente porque se constituiria como um fenômeno capaz de tornar ainda mais profunda a subjetividade expressada:

Quando ocorre o acaso inspirador, o momento luminoso de compreensão intuitiva, este “clarão de luz”, ele se apresenta como um fato indiscutível. Ninguém, artista ou cientista, lhe nega o senso de realidade maior, pela ampliação do real. E tampouco nega o sentido quase místico dessa experiência. Nesses momentos, a pessoa se depara subitamente com seu ser mais profundo, com o substrato de sua sensibilidade e inteligência, num vislumbre de mundos psíquicos, recônditos, assombrosos, terras virgens⁸.

Interessa-nos, em oposição, pensar o acaso como um instrumento de confronto do artista com um mundo exterior, com lógicas, critérios e significados que não são seus. Não nos deteremos sobre essa idéia de uma expressão através do acaso, esse confronto com um “eu mais profundo”, porque esbarraríamos em elementos que são muito pouco definíveis no âmbito desta pesquisa: espiritualidade, emoção, inconsciente. Ainda que o próprio artista recorra muitas vezes a eles em *rituais de trabalho* que envolvem concretamente o acaso, por um lado, consideramos que tais conceitos já foram suficientemente discutidos por uma boa parte das reflexões que se voltam para a criação artística, incluindo o trabalho de Fayga Ostrower. Por outro e, sobretudo, não nos será suficiente a visão da arte como expressão do indivíduo.

Vimos até aqui alguns espaços de tolerância da arte com relação ao acaso, segundo as três definições históricas apontadas por Pareyson. Mas, de fato, esse não parece ser o caminho mais fértil para pensar nosso tema. Trata-se de um certo exercício de negociação, que é o de pensar o acaso, espremendo tanto quanto necessário seu papel, sua definição, e sua participação dentro do programa de criação, para não abalar uma tradição estabelecida pela arte.

Avançaremos no debate sobre a definição da arte e, posteriormente, na análise de uma produção mais recente, pois o acaso assume papéis mais significativos na mesma medida em que essa tradição é questionada. O acaso se revela, ele mesmo, um instrumento desse questionamento.

É preciso ainda buscar uma ação e um sentido mais específicos para o acaso pois, com tal “negociação”, correríamos o risco de entender esse conceito como sinônimo da complexidade que é inerente à criação e, assim, de ver o acaso em qualquer experiência artística.

Vale a pena neste momento prosseguir com o pensamento de Pareyson para recolocar uma definição de arte que nos ajudará posteriormente. Após apresentar as visões históricas da arte como *fazer*, *conhecer* e *expressar*, esse autor toma posição e sugere uma maior adequação da primeira pois, segundo

8- Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, 1995, p.9.

ele, a arte se define por uma maneira particular de dar forma e, portanto, de fazer alguma coisa.

Como ele coloca, a arte é “um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”. E prossegue, dizendo que as obras de arte são “organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna”⁹. Ou seja, o fazer artístico, ou aquilo que um fazer pode ter de artístico, caracteriza-se por uma não-necessidade de responder a outra coisa que não a si próprio. Pareyson chama essa operação justificada nela mesma de “formatividade”. Segundo ele, a obra obtém êxito quando funciona como um organismo, gerando uma espécie de auto-coerência. Com isso, a criação artística produz o que chamou de “inovação ontológica”¹⁰: a verdade essencial que guia a construção da obra é definida por ela mesma.

Como estamos apenas resumindo as idéias desse autor, é necessário fazer algumas ponderações básicas, para garantir sua abrangência:

1) Não se trata de afirmar uma autonomia absoluta da arte. Se a formatividade específica a arte, isto é, distingue-a de outras atividades humanas, isso não quer dizer que a arte deva estar sempre isolada de outras necessidades. A arte se caracteriza por uma coerência interna, e não importa se, dentro de uma forma particular de arte, esse “ser coerente” signifique também servir bem a uma outra finalidade, desde que a elaboração de seu aspecto funcional se dê no interior da unidade formativa. Isto é, a formatividade pode incorporar uma função¹¹.

2) Formatividade não tem nada a ver com uma exaltação da forma em detrimento do conteúdo. Ele mesmo se empenha numa visão dialética que evita polarizações desse tipo. Mas, em todo caso, “aquilo porque a arte se distingue de outras atividade é a elaboração destes conteúdos; não tanto o ‘quê’, mas antes o ‘como’ ”. O conteúdo ainda precisa ser manifestado e terá valor estético se obtiver êxito na forma de se manifestar.

3) Um outro aspecto importante é o sentido que esse “fazer” tem em Pareyson, não mais limitado às questões clássicas do fazer artesanal, da habilidade manual. *Fazer*, para ele, não significa nada além de ganhar e manifestar forma, tomar um corpo, o que ele chama de “extrinsecação”, onde o centro do processo gerativo é aqui o próprio ser gerado. Devemos ter em mente que, por exemplo, a palavra e o som têm sua materialidade, tanto quanto aquela que é pintada, modelada ou edificada, e mesmo um conceito, para ter validade como arte, precisa ganhar forma para que possa ser manifestado.

Definida essa abrangência da arte, é importante ainda considerar que, no entanto, a produção toma referenciais mais específicos, suas formas particulares, dentro daquilo que se chama poética: uma direção desse fazer apontada por uma intenção, uma função, pelo uso de uma técnica particular, por uma escola, um movimento, um estilo etc. Quando falamos em criação musical, fotográfica, pictórica, falamos de poéticas. Quando falamos em arte

9- Luigi Pareyson, *Os problemas da Estética*, 1989, p.33.

10- *Ibid.*, p.32.

11- *Ibid.*, p.51.

sacra, arte conceitual, arte utilitária, arte abstrata falamos também em poéticas. É a poética que determina as normas de uma produção artística, suas particularidades operativas. Essa diferenciação entre dados que definem genericamente a arte e as normas que guiam um processo artístico específico nos permitirá avançar na compreensão de um contexto que nos interessa mais particularmente, construído pelo experimentalismo da arte neste século.

Até aqui, procuramos observar as razões de uma certa impertinência do acaso dentro das definições de arte e, em contrapartida, as maneiras através das quais ele pode se manifestar sem ferir essas definições. No decorrer deste trabalho passaremos das brechas de tolerância ao acaso – como discutidas anteriormente – à construção de poéticas que verdadeiramente se fundam sobre o ele. Para tanto, apoiaremos-nos no conceito de formatividade de Pareyson, que parece promover a abertura necessária no campo da Estética para a consideração de uma série de questões relativas à arte contemporânea, entre elas a do próprio acaso.

ACASO E INTENCIONALIDADE NA ARTE

O acaso se configura no campo da criação a partir de uma flexibilização das determinações do artista. Podemos, num primeiro recorte, localizar três posturas no trabalho criativo que geram tal flexibilização. Trata-se de diferentes relações possíveis entre as ações do acaso e as intenções do artista, definidas num contexto operativo.

Primeiramente, podemos pensar no acaso como espontaneidade das leis: quando o artista incorpora profundamente as regras de seu fazer, a ação dessas regras pode se tornar como que automática, isto é, pode ser conduzida numa dinâmica precisa ainda que pouco refletida. Obviamente, isso ocorre a partir do treino e da experiência, e não nos remete tanto à idéia de acaso como uma interferência exterior, mas mais precisamente à idéia de “espontaneidade”. Mas, por mais livre e natural que pareça o fluxo da criação, ela permanece uma operação dotada de fatores condicionantes. Como diz Décio Pignatari, “o sonetista intui sonetos”¹².

A espontaneidade produtiva é, neste caso, conseguida através de uma disciplina rigorosa ou, pelo menos, através de um envolvimento profundo com os meios e estratégias de criação, isto é, a matéria-prima, as ferramentas de trabalho, e também os códigos implicados numa determinada poética. Isto tem a ver, por exemplo, com o músico-instrumentista que dedica muitas horas de seu dia ao estudo de uma peça, até que suas mãos pareçam executá-las involuntariamente. Mas a aproximação com o acaso ganha sentido quando a habilidade permite não apenas a repetição, mas a inovação, como o músico de jazz que, além de dominar seu instrumento, apreende as estruturas genéricas que definem a composição nesse gênero musical. Isso é o que lhe permite o improviso e uma perfeita integração com os outros músicos, mesmo que nunca

12- Décio Pignatari, "Acaso, arbitrário e tiros", 1987, p.151.

tenham ensaiado a música que executam juntos: é o que chamamos de *jam session*¹³.

Uma idéia de espontaneidade também está presente na forma como Michelangelo lidava com sua matéria. Segundo Gombrich, esse artista "procurou conceber suas figuras como se existissem ocultas no bloco de mármore em que estava trabalhando; a tarefa que se impôs como escultor foi simplesmente remover a pedra que as cobria"¹⁴. Aqui o artista tenta reconciliar seu trabalho com uma idéia de criação natural: assim como um fenômeno físico ocorre independente do conhecimento das leis que o regem, o processo de criação se desencadeia com eficiência, sem que o artista precise ter consciência da técnica que está sendo operada. De toda forma, ninguém duvidaria do papel exercido pela habilidade de Michelangelo na revelação dessa imagem.

Essa relação entre espontaneidade da criação e a idéia de uma ação natural foi explorada por muitos artistas através de uma aproximação ao pensamento zen-budista, onde a prática da meditação se incorporava ao trabalho como ação disciplinadora e libertadora, para alcançar tanto o estado de iluminação do zen (*satori*) quanto o *insight* artístico, fenômenos que, com frequência, são entendidos como próximos. Aprofundaremos a discussão sobre a arte zen logo adiante.

Podemos ainda verificar a presença do acaso na arte a partir da efetiva incorporação de um acidente. Em geral, as intenções do artista se definem durante a produção da obra e seu projeto é constantemente reformulado segundo necessidades que nascem dentro dela. Como diz Décio Pignatari, a criação artística é um tiro ao alvo onde "a mosca não é um 'absoluto', mas um ponto-evento de referência do objetivo. Os impactos armam a constelação estocástica do controle sensível, exercido na mira. Concreção de uma sérietentativa de erros"¹⁵.

Dentro dessa flexibilidade, um acidente - uma gota de tinta que escorre na tela, um ruído na gravação de uma música, alguém que passa diante da câmara no momento da foto - pode ser incorporado, e não apenas porque seu resultado não seja significativo ou perceptível, mas porque pode realmente apontar um novo caminho para o artista. Daí por diante, esse resultado casual torna-se necessário, pois se integra ao organismo e a obra já não pode mais ser imaginada sem ele.

Marcel Duchamp passou oito anos trabalhando em sua mais importante obra, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915-1923), realizada em suporte de vidro. Sendo transportado de volta de uma exposição, o vidro trincou em vários pontos, e assim ela é vista até hoje. Ao contrário do que se esperaria de um artista que vê sua obra danificada, Duchamp parece ter se empolgado com o resultado: "é bem melhor com as rachaduras, cem vezes melhor. É o

13- Esse termo compõe um trocadilho: a palavra *jam* é formada pelas iniciais de *jazz after midnight*, pois dizia respeito ao encontro de músicos que se reuniam para tocar depois do horário regular de trabalho. A informalidade e o improviso que marcavam esses encontros remetem a significados mais literais que o termo *jam* tem em inglês, como "aglomeração" ou ainda "geléia".

14- Ernest Gombrich, *A história da arte*, 1993, p.235.

15- Décio Pignatari, "Acaso, arbitrário e tiros", 1987, p.150 e 151.

destino das coisas”¹⁶. Teremos a oportunidade de ver que, em se tratando desse artista em particular, essa atitude não chega a ser surpreendente.

Não é absurdo supor que artistas de qualquer época possam ter incorporado resultados casuais às suas obras. Mas é impossível recuperar essas ocorrências pois o acaso não é um procedimento legitimado dentro do conjunto de determinações que o artista considera significativas em sua poética. Por isso, ainda que seja provável que artistas se deparem vez ou outra com o acaso, raramente esse fenômeno será apontado com clareza.

Como uma analogia, imaginemos a seguinte situação: há uma forma de trabalho artístico que chamamos de *criação coletiva*, onde a intervenção de vários autores – uma co-determinação – é significativa, pois está prevista na poética: num filme, está perfeitamente discriminado quem faz o roteiro, a produção, a direção, a trilha sonora e tantas outras coisas que aparecem em sua ficha técnica. Em contrapartida, imaginemos que um artista que trabalhe sozinho decida incorporar a sugestão de um de seus assistentes. Nesse caso, é muito improvável que ele explicita e especifique a ajuda que teve. Ela não constitui um fato excepcional, não fere a ética de sua criação, pois é natural que artistas tenham assistentes que os auxiliem em tarefas consideradas secundárias. O significado dessa participação é oprimido pela caracterização de uma criação individual, onde toda autoria deve se concentrar em um único nome.

A mesma coisa pode acontecer com o acaso: ele é um fenômeno possível mas, em todo caso, desnecessário: ele não determina regras, ao contrário, pode ser aceito se não contrariá-las. Nesse contexto, falta ao acaso um lugar dentro da poética que o legitime e que permita sua denominação.

É de se supor ainda que, se algum pintor obteve sua “grande solução” esbarrando involuntariamente o pincel sobre a tela, haveria uma tendência à negação, ao ocultamento desse acaso, para que não se colocasse em risco o reconhecimento do valor de sua obra e da autoria sobre essa solução.

Muitos artistas sugerem essa flexibilidade em seu processo de criação, como Picasso, quando diz que “o importante na arte não é buscar, é poder encontrar”¹⁷. Mas poucos apontam para uma obra e dizem concretamente: “isto é um acaso”. Num filme de Henri-Georges Clouzot intitulado *O mistério Picasso*¹⁸, vemos algumas obras desse artista sendo realizadas passo a passo. Nelas, as imagens aparecerem, desaparecerem e reaparecem, umas sobre as outras, criando uma sucessão de quadros diferentes numa mesma tela. Picasso pinta depressa e, apesar de sua maestria, fica em alguns momentos a impressão de que ele brinca despreziosamente com seu pincel, para apenas depois decidir a que figura um determinado traço ou mancha dará origem. Mas é difícil decidir se essas reorientações do quadro nascem de acasos incorporados, ou de uma habilidade tão segura que dispensa a consciência sobre o que está sendo pintado (como foi discutido no item anterior). Em todo

16- Marcel Duchamp em entrevista a Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, 1997, p.131. Discutiremos essa obra mais detalhadamente no capítulo 7 deste trabalho.

17- Citado em Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, 1995, p.8.

18- *Le Mystère Picasso*, França, 1955.

caso, ao contrário do que Michelângelo dizia sobre suas esculturas, a obra de Picasso não “está lá”, e ele se deixa ziguezaguear por esse imenso campo de possibilidades que é a criação de uma pintura.

Por fim, o acaso pode aparecer como um acidente provocado: o artista pode, em maior ou menor grau, abrir mão do controle de seus resultados, trabalhando sistematicamente com gestos irrefletidos ou mesmo adotando mecanismos aleatórios, isto é, promovendo sorteios em seu trabalho. Neste caso, podemos dizer que a forma final e os eventuais significados decorrentes são imprevisíveis, mas não a ocorrência do acaso propriamente dita. Há, portanto, o paradoxo de uma intenção sobre o acaso. Mas isso não o invalida pois, por mais que o processo seja desencadeado com consciência, seu resultado não se reduzirá à intenção do artista. Assim como – parafraseando Mallarmé – um lance de dados, quase sempre voluntário, jamais abolirá o acaso.

Não há propriamente uma negação daquilo que foi descrito anteriormente sobre a dificuldade se assumir um acaso incorporado. O que há é um outro procedimento criativo fundamentado em certas bases que dão legitimidade a esse acaso.

Primeiro, esta possibilidade se beneficia da ruptura de certos modelos rígidos das diversas artes: por exemplo, da flexibilização das intenções figurativas na pintura e na escultura, da abolição da rima e da métrica na poesia, da negação do modo de estruturação tonal na música, da aceitação do improvisado na dança, no teatro e também na própria música etc., fenômenos que são relativamente recentes dentro da história das artes. Uma vez proposta ou aceita essa liberdade formal, o acaso se torna, ele mesmo, uma fonte renovadora das possibilidades de articulação de um repertório ou de uma matéria porque, em princípio, não absorve nenhum tipo de tendência, a não ser as tendências probabilísticas.

Segundo, há ainda que se considerar uma nova visão sobre o acaso, talvez estimulada pelo questionamento do determinismo na ciência: os fenômenos, ainda que imprevisíveis, permitem a geração ou o reconhecimento de ordens.

De um lado, quando o artista decide recorrer ao acaso pela diversidade de caminhos que sugere, ele pode, posteriormente, confrontar o resultado obtido com suas necessidades, e pode, portanto, aceitá-lo ou recusá-lo. O artista interfere no processo, mais ou menos como, na evolução das espécies, os organismos que sofreram mutações gênicas ao acaso são posteriormente submetidos a uma prova de sobrevivência e adaptação, aquilo que chamamos de seleção natural. O acaso não é uma ferramenta absoluta e não isenta o artista da necessidade de um juízo operativo sobre a obra. Acima de tudo, vale lembrar que o que denominamos acaso não é, isoladamente, a determinação que não passa pela intenção do sujeito, mas sim o cruzamento entre uma coisa e outra.

Obviamente, o uso do acaso faz sentido se as necessidades do artista são bastante genéricas e flexíveis: se precisa de um quadrado, melhor seria desenhá-lo segundo as regras que definem essa figura geométrica, assim como, se alguém deseja fazer um bolo, o mais indicado é seguir uma receita. Já dissemos que a riqueza da abertura a outras determinações não está tanto no

fato de ela ser uma via para alcançar aquilo que o artista espera, mas sobretudo na possibilidade de o acaso transformar suas necessidades.

Temos, portanto, três situações distintas: o acaso entendido como espontaneidade das leis, o acidente incorporado e a adoção consciente de mecanismos aleatórios.

A primeira situação, se atenua a consciência e o raciocínio do artista sobre os critérios da produção, não nos permite apontar um cruzamento de causas isoladas. As determinações parecem automatizadas e irrefletidas exatamente porque estão profundamente incorporadas, e não porque se caracterizam como interferência de algo exterior. É um acaso que só pode ser apontado de forma relativa, onde estão implicados fenômenos como os que chamamos de *insight*, intuição, as manifestações do inconsciente, que apontam para uma determinação complexa, mas não propriamente para um confronto de elementos que possam ser considerados em algum momento desligados do sujeito.

Quanto à segunda situação, a dos acidentes incorporados, existe um problema básico: se um resultado casual não corresponde às expectativas do artista, ele pode apagá-lo. Se corresponde, sua origem casual tende a se diluir no conjunto de ações intencionais do artista. Por isso, é muito difícil especular sobre possíveis ocorrências do acaso na história da arte, olhar para uma tela, ouvir uma música, assistir a um filme, e localizar aquilo que escapou à intenção do artista. Para buscar uma certeza sobre esse tipo de acaso, dependeríamos muitas vezes do reconhecimento do autor, o que não ocorre com frequência, porque o acaso às vezes acaba por ferir seu orgulho autoral.

Podemos pensar as três situações acima descritas da seguinte forma: na primeira, há dinâmicas dentro da poética que podem ser interpretadas como um acaso, num sentido pouco específico deste termo: o de espontaneidade; na segunda, a poética permite aberturas eventuais para o acaso, como uma ação secundária; na terceira, temos uma poética que elege o acaso como um de seus operadores fundamentais: esse é o sentido daquilo que chamamos, ao longo deste trabalho, de “poética do acaso”.

Poderíamos dizer que nosso interesse recai sobre esta última situação, não apenas porque ela nos permite uma observação mais cômoda do acaso, já que é explicitado pelo próprio artista, mas porque caracterizam as experiências que, tomando o acaso com consciência, levaram mais adiante suas possibilidades na atividade artística.

No entanto, é bastante evidente o fato de que os artistas que analisaremos atravessam todas essas situações. Veremos que algumas das experiências se utilizam do acaso, explicitamente, para flexibilizar a intenção do sujeito e alcançar a operação espontânea de uma lógica outra, que não a do projeto do artista. Nessas situações, o acaso é provocado, mas funciona como uma espécie de mecanismo-ritual libertador de algo que não se controla, caracterizando o paradoxo de buscar conscientemente o que é desconhecido ou inconsciente.

UMA CERTA IRRACIONALIDADE DO ATO CRIATIVO

Não é raro que o artista não queira ou não possa explicar as razões de sua criação. Nem sempre a articulação da obra se submete à decodificação lógica que chamamos de “explicação” e, sobretudo, nem sempre o artista tem uma intenção predeterminada que lhe permita demonstrar seu trabalho como fruto de uma busca. Esse espaço irracional da criação tem sido entendido como um acaso, na medida em que a obra, ou parte dela, não pode ser considerada como resultado de um projeto, ou sequer de uma intenção. No entanto, o acaso não é suficiente para conceituar todos os programas de arte que se apóiam numa flexibilização da razão.

Como já propusemos, essa “irreflexão” pode ser fruto de uma habilidade profundamente incorporada, onde os porquês existem mas não precisam ser formalizados como um projeto, ou sequer como um pensamento. Mas não é raro que outras forças organizadoras sejam evocadas para preencher esses espaços de irracionalidade.

Podemos considerar a imagem de um artista que se coloca como canal de uma ação ou intenção divina, onde seu próprio corpo é operado como uma ferramenta. E assim as palavras, sons, imagens simplesmente chegam a ele sem que precise entender suas razões. É o que Platão, referindo-se sobretudo aos poetas, chamou de *entusiasmo*. Como explica José Ferrater Mora, “no estado de entusiasmo a alma se coloca fora de si para ter sua sede na divindade mesma”¹⁹.

Assim, vemos freqüentemente o poeta clássico invocando uma divindade antes de iniciar seu trabalho, pedindo-lhe para que as palavras lhe sejam oferecidas. Como na *Odisséia* de Homero:

“Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou, dêz que os muros sagrados de Tróia desfez (...)”²⁰.

Num contexto contemporâneo, temos o exemplo do espiritismo com suas poesias psicografadas e suas pinturas mediúnicas. Propõe-se aqui uma arte produzida através da incorporação de um talento, que nos brinda hoje com uma profusão de obras de artistas consagrados de várias épocas e lugares, mas sobretudo dos pintores impressionistas. Neste caso, é delicado dizer que se trata de um elemento místico dentro da poética de um artista, pois o médium sequer se coloca como um artista, transferindo toda a autoria à entidade que supostamente incorpora.

Da idéia de uma arte inspirada pelos deuses, Gombrich remete a outras formas de irracionalidade criativa:

“Os antigos referiam-se à poesia como uma espécie de ‘divina loucura’ e autores românticos como Coleridge e De Quincey realizaram

19- Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofia*, 1971 (verbete *Entusiasmo*) p.534-535.

20- Segundo a mitologia grega, as Musas são as nove filhas de Zeus e Mnemósine (memória), motivadoras da arte e da ciência. (O trecho citado é uma tradução de Carlos Alberto Nunes, sd.).

deliberadamente experiências com o ópio e outras drogas a fim de expulsarem a razão e deixarem a imaginação prevalecer”²¹.

Ao lado desse artista psicógrafo, temos a imagem do artista psicótico e do artista psicodélico. E, portanto, nem sempre esses procedimentos são moralmente positivos: do poeta alcoólatra e freqüentador de bordéis ao ídolo do rock ou do cinema que morre de overdose, do músico de blues que faz um pacto com o demônio²² ao performer que faz de sua arte um ritual xamânico, temos situações de ordem semelhante que se sintetizam em expressões recorrentes como “artista maldito” ou “arte degenerada”²³.

Até aqui, falamos de processos criativos que, apesar de não exaltarem a presença da intencionalidade do artista, negam o acaso através do apontamento de determinações de uma ordem de outro nível. Há, no entanto, pensamentos que discutem ou cultivam essa irracionalidade do processo de criação, alguns ainda reunindo ou sintetizando teorias místicas e psicológicas, mas retomando conceitos que se aproximam mais significativamente do acaso.

Primeiro, destacaremos a filosofia zen budista que motivou muitos artistas, sobretudo a partir dos anos 50, quando vários autores passam a difundir as doutrinas orientais na Europa. Segundo, e de forma complementar, trataremos da psicologia analítica de Jung, que se opõe à psicanálise ao propor a existência de um inconsciente coletivo, que perpassa as fronteiras do indivíduo, bem como as fronteiras de tempo e de espaço da cultura, através de conexões que não poderiam ser compreendidas por um pensamento lógico.

A construção dos conceitos do misticismo oriental e da psicologia analítica não se confundem, mas vale destacar o apoio recíproco e a síntese que encontram no pensamento de muitos autores, entre eles, o próprio Jung.

Vejamos a descrição feita por Paulo Laurentiz nas considerações iniciais de seu livro *A holarquia do pensamento artístico*:

“A imaginação do artista vagando livremente, sem direções nem opiniões, encontra. Algumas vezes esse encontro vem como ‘resposta’ a algo que, em princípio, estimulava este vôo; outras vezes, sequer esta condição é detectada, surgindo sem ter claramente uma necessidade provocadora. Seja de uma forma ou de outra, estas ‘respostas’ eclodem de uma maneira brilhante como se iluminassem um espaço até então não vislumbrado, desbravando novos caminhos captados por essa explosão luminosa mental”²⁴.

21- Ernest Gombrich, *A história da arte*, 1993, p.471.

22- Referimo-nos particularmente a algumas lendas, como a do guitarrista norte-americano Robert Johnson.

23- Esses termos têm, no entanto, localizações históricas mais definidas: *malditos* é uma expressão que faz referência a alguns poetas franceses do final do século passado, como sugere o ensaio publicado por Verlaine em 1884, *Les poètes maudits*, onde divulga a obra de Rimbaud, Corbière e Mallarmé. A expressão *arte degenerada*, segundo Arnheim, fazia referência às pinturas impressionistas, entendidas por alguns psiquiatras como produto do “nistagmo” (tremor do globo ocular) e da “anestesia parcial da retina” que seriam sintomas da histeria (*Hacia una psicología del Arte. Arte y entropía*, 1980, p.341). *Arte degenerada* foi também o nome dado à mostra realizada pelo Ministério da Propaganda de Hitler, em 1937, com o objetivo de demonstrar a decadência de uma arte realizada por artistas – em sua maioria judeus – que os organizadores consideravam psicóticos.

24- Paulo Laurentiz, *A holarquia do pensamento artístico*, 1991, p.21.

Para tentar expressar esse mecanismo, podemos preferir conceitos como o de *insight* (precisamente aquele que é usado por Laurentiz), *inspiração*, *intuição*, que são ainda complexos, intrigantes e misteriosos mas que, de toda forma, evitam o tom de “exterioridade” do acaso. No entanto, a proximidade entre esses conceitos é ainda bastante forte, e uma noção de acaso ainda permanece presente no pensamento desse autor²⁵. Vale citar novamente a obra de Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, cuja novidade parece ser exatamente a de chamar de acaso, ou entender como acaso, processos que já são freqüentemente definidos através daqueles outros termos.

Para entender o processo do pensamento artístico, Laurentiz busca pontos em comum entre o conceito de *insight* e o de *satori* (iluminação) da doutrina zen budista. Essa aproximação tem sido recorrente, e já aparece, como o próprio autor destaca, no trabalho teórico e artístico de autores como Ezra Pound, John Cage, Haroldo de Campos e Julio Plaza²⁶.

Essa mesma irracionalidade que permeia a criação artística é, para o zen, uma meta que pode ser alcançada através da meditação. Vejamos a descrição que Laurentiz faz sobre a meditação como uma “performance de pensamento”, já apontando a similaridade com o processo criativo:

“Este pensamento, através da quietude negativista do pensar e da exploração do vazio intelectual, obtém a rearticulação de tudo o que estava na mente e, num momento imprevisível, num lapso de tempo, as coisas que se encontravam na mente reestruturam-se de uma maneira jamais sonhada, sintetizando, nesta nova forma, fatos e conceitos conhecidos, mas com outros significados, realinhados por esta percepção interior. Assim feita, a descrição dessa maneira de pensar – a meditação – pode interpretar a condução do pensamento tanto para o zen quanto para os insights artísticos”²⁷.

No zen, é muito marcante a recusa de uma distinção entre mente e corpo. Com isso a atividade zen se torna operativa, isto é, pode-se executar uma tarefa muito bem definida, quase sempre de caráter artesanal, como exercício doutrinário para alcançar o estado de iluminação. O zen promove um esvaziamento do pensamento lógico através de muita disciplina, que deve ser exercitada numa tarefa que é ao mesmo tempo física e espiritual.

Uma outra polarização que a doutrina zen busca superar é aquela entre interior e exterior. Uma vez alcançado o *satori*, não há mais distinção entre as ações humanas (artificiais) e as ações do mundo físico que está à sua volta (naturais). Numa obra que se tornou o livro de cabeceira de muitos artistas, *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, Eugen Herrigel cita as palavras de seu mestre quando lhe ensinava o zen através da prática do arco e flecha:

“a aranha **dança** sua rede sem **pensar** nas moscas que se prenderão nela. A mosca, dançando despreocupadamente num raio de sol, se enreda sem saber o que a esperava. Mas tanto na aranha como na mosca, **algo** dança, e nela o exterior e o interior são a mesma coisa.

25- Laurentiz trabalha particularmente com o conceito de *acausalidade*, que discutiremos a seguir.

26- *Ibid.*, p.22.

27- *Ibid.*, p.30-31.

Confesso que não me sinto capaz de explicar melhor, mas é dessa maneira que o arqueiro atinge o alvo, sem mirá-lo exteriormente”²⁸.

E depois de ter acertado um alvo no escuro, duas vezes consecutivamente, o mestre explica:

“em todo caso, sei que o mérito desse tiro não me pertence: **algo** atirou e **algo** acertou”²⁹.

Essa indistinção também marca o processo do *insight*, como diz Laurentiz:

“o cosmo passa novamente à condição de inseparável e íntegro, com o artista (ou o homem) participando da vida do universo”³⁰.

Do cruzamento da arte e do zen, podemos localizar alguns pontos que interessam à nossa discussão sobre o acaso.

Primeiro, o zen não se contenta com um encadeamento puramente mecanicista dos fenômenos, da forma como defende a ciência clássica. Como alternativa, propõe não tanto uma visão de acaso como interferência de algo exterior sobre algo interior a um dado contexto fenomenológico, mas um universo que não precisa ser explicado em termos de relações de causa e efeito: seus fenômenos não precisam ser conectados, simplesmente porque não podem ser separados. Vale insistir, essa unidade não tem nada a ver com conexões deterministas, onde passado, presente e futuro são visíveis porque já se encontram escritos no perfeito encadeamento de todos os fenômenos. Ao contrário, a unidade zen ocorre naquilo que é descrito como uma superação da noção de seqüências e de distâncias de tempo e espaço que ordena o mundo na compreensão determinista.

E é assim que o físico Fritjof Capra encontra no pensamento oriental um forte paralelo com novos postulados da física das partículas, que traz para a ciência a noção de acaso e de indeterminação³¹.

Segundo, o pensamento zen influenciou concretamente um grande número de artistas, estimulando-os na flexibilização de uma intencionalidade preestabelecida em prol da abertura para as determinações que não se esgotam no *sujeito-artista*. Se o fenômeno aqui discutido não se reduz ao nosso conceito de acaso, veremos que, na prática, muitos desses artistas apelam para algum tipo de mecanismo aleatório para romper com a racionalidade da criação.

Para compreender a complexidade dos elos fenomenológicos estabelecidos pelo zen e, ainda, para prosseguir em sua reflexão sobre o *insight*, Laurentiz chega então ao trabalho de Carl Gustav Jung, com suas teorias sobre aquilo que chamou de acausalidade. Vale lembrar que o próprio Jung já sugere sua afinidade com o pensamento oriental, através de várias referências diluídas em seus livros, e também através de prefácios que escreveu para obras como

28- Eugen Herrigel, *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, 1989, p.69.

29- *Ibid.* p.72.

30- Paulo Laurentiz, *A holarquia do pensamento artístico*, 1991, p.59.

31- *O Tao da física*, 1983; e *O ponto de mutação*, 1986.

Introdução ao zen-budismo, de D.T.Suzuki³², e a versão ocidental do tradicional oráculo chinês, o *I Ching*, organizada por Richard Wilhelm³³.

Num pequeno trabalho intitulado *Sincronicidade*, Jung observa que muitos fenômenos não revelam de forma clara uma relação de determinação, isto é, não podem ser entendidos dentro de uma noção de causalidade. São os “acazos”, segundo ele, muitas vezes assim denominados porque somos incapazes de reconhecer as verdadeiras motivações do fenômeno. Mas, outras vezes, o desconhecimento das causas não é suficiente para explicar certas coincidências. Este é um exemplo trazido por ele:

“Na manhã do dia 1º de abril de 1949 eu transcrevera uma inscrição referente a uma figura que alguém (*sic*) era metade homem, metade peixe. Ao almoço houve peixe. Alguém nos lembrou o costume do “Peixe de Abril” (primeiro de abril). De tarde, uma antiga paciente minha, que eu já não via por vários meses, me mostrou algumas figuras impressionantes de peixe. De noite, alguém me mostrou uma peça de bordado, representando um monstro marinho. Na manhã seguinte, bem cedo, eu vi uma outra antiga paciente, que veio me visitar pela primeira vez depois de dez anos. Na noite anterior ela sonhara com um grande peixe. Alguns meses depois, ao empregar esta série em um trabalho maior, e tendo encerrado justamente a sua redação, eu me dirigi a um local à beira de um lago, onde já estivera diversas vezes, naquela mesma manhã. Desta vez encontrei um peixe morto, mais ou menos com um pé de comprimento (cerca de 30 cm), sobre a murada do Lago. Como ninguém pôde estar lá, não tenho idéia de como o peixe foi parar ali”³⁴.

Em muitos exemplos que cita, alguns hipotéticos, alguns vividos por ele ou por outras pessoas, Jung observa que nenhuma mente imaginativa poderia encontrar elos de determinação que justificassem de forma causal certas coincidências. E aqui ele estabelece uma nova distinção. Ele chama de *acaso* ocorrências deste tipo, que podem ser surpreendentes, mas que se comportam segundo as leis da probabilidade, algo que poderíamos chamar de *contingência*. Interessa-lhe particularmente o que denomina “coincidências significativas”, que não podem sequer ser compreendidas de forma probabilística. Trata-se aqui, como ele denomina, de uma *acausalidade*.

O único elo possível para esses fenômenos estaria no significado que ele tem para o sujeito. Mas não se trata apenas de uma atenção seletiva que faz o sujeito perceber aquilo que responde a um significado preexistente. Segundo Jung, através de um princípio que chama de “sincronicidade”, o inconsciente se manifesta tanto nas ações das pessoas quanto nos fenômenos físicos³⁵, porque para o inconsciente não existem as distâncias espaciais ou temporais que nos servem de referência para buscar a existência de conexões causais entre os fenômenos.

32- D.T. Suzuki, *Introdução ao zen budismo*, 1988. Esta obra é uma das referências fundamentais tomada por Laurentiz.

33- *I Ching, O livro das mutações*, 1989.

34- Carl Jung, *Sincronicidade*, 1997. p.84-85. Este exemplo já aparecia em seu livro, p.5.

35- *Ibid.*, p.70 e p.94.

A acausalidade permitiria ao sujeito representar-se nos fenômenos externos, não apenas como uma projeção posterior, mas através de um tipo de “conexão cruzada significativa”³⁶. Em contrapartida, Jung entende certos fenômenos objetivos como “intérpretes” de um momento relativo ao sujeito³⁷.

Enfim, através do cruzamento dos conceitos de *insight*, *satori* e *sincronicidade*, entre outros³⁸, Laurentiz tenta desvendar a complexidade do ato de criação, onde soluções são encontradas sem a necessidade de um projeto ou de uma elaboração lógica do ato criador.

Podemos dizer que a aproximação ao acaso ocorre inevitavelmente na oposição que essas idéias marcam frente à noção física de determinação, mais precisamente da forma como ela é operada pela mecânica clássica. Por mais que o termo acaso apareça literalmente nos relatos daqueles que compartilham destes pensamentos, não é tão simples reduzi-los ao sentido que o conceito de acaso tem para nós. Há uma diferença significativa, do ponto de vista teórico: falamos particularmente do acaso como cruzamento, uma interação de forças que num dado momento podem ser consideradas independentes. Por sua vez, no pensamento zen, nas teorias de Jung e em toda síntese realizada por Laurentiz, não parece caber essa idéia de cruzamento, pois representam concepções unicistas, onde há pouco sentido em denominar o que externo e o que é interno a uma série causal.

Imaginemos a seguinte questão: como um acaso na arte produz sentido? Dentro de nossa concepção, aponta-se para a seguinte resposta: o acaso pode gerar sentido porque, primeiro, existe uma tal probabilidade de que isso aconteça (letras sorteadas podem compor uma palavra). Segundo, porque o artista pode reformular aquilo que entende como “sentido” (letras sorteadas podem inventar coisas que podem ser tomadas como palavras). Falamos, no final das contas, de uma co-determinação, sobre a obra, do sujeito e de um processo exterior.

Num acaso entendido como sincronicidade, a resposta se desloca um pouco mais para o sujeito: o acaso pode ser significativo porque o inconsciente é algo que também se manifesta nos fenômenos físicos. Não há uma conexão causal entre dados subjetivos e o fenômeno físico, mas não há tampouco um isolamento. Voltando a Jung:

“A causalidade enquanto uma verdade meramente estatística não absoluta é uma espécie de hipótese de trabalho sobre como os acontecimentos surgem uns a partir dos outros, enquanto que, para a sincronicidade, a coincidência dos acontecimentos, no espaço e no tempo, significa algo mais que o mero acaso, precisamente uma

36- *Ibid.*, p.6.

37- O *I Ching* é um exemplo disso, como diz o autor no prefácio à versão de R. Wilhelm, 1989, p.17.

38- Deixamos de citar aqui pelo menos um outro conceito importante tomado por Laurentiz: o de *abdução*, extraído das teorias de Charles Sanders Peirce sobre as operações lógicas do pensamento. Ao lado da *dedução* (conclusão silogística) e da *indução* (projeção de uma experiência), a *abdução* estaria especificamente associada a “um raciocínio hipotético, como a única operação lógica a introduzir novas idéias, manifestando-se através de sugestões”. Laurentiz associa esse pensamento inovador ao *insight*. Paulo Laurentiz, *A holarquia do pensamento artístico*. 1991, p.44.

peculiar interdependência de eventos objetivos entre si, assim como de estados subjetivos (psíquicos) do observador ou observadores”³⁹.

Poderíamos dizer que o elo observado não escapa a uma certa ordem de misticismo, já que Jung tem uma particular afinidade com mitologias e oráculos. Na verdade, Jung propõe a sincronicidade como uma forma de fundamentar fenômenos considerados místicos, como a astrologia e outras tantas formas de premonição.

Poderíamos tratar o conceito de sincronicidade e de acausalidade como mais um caminho dentre as definições de acaso discutidas no início deste trabalho. Mas devemos admitir que esses conceitos e fenômenos escapam às bases que consideramos minimamente tangíveis, no âmbito desta pesquisa.

No entanto, não poderíamos deixar de considerar essas aproximações por um motivo fundamental: vários artistas que exploraram o acaso, seja como um conceito, seja como um elemento concretamente inserido na dinâmica de produção, partiram dessas teorias, ou chegaram até elas, para fundamentar suas experiências.

É sempre instigante e rico discutir a forma como um artista entende os fenômenos ligados à sua obra, mas veremos que os diferentes engajamentos filosóficos ou metafísicos dos artistas não afetam o impacto daquilo que aqui nos interessa: o uso do acaso em suas obras, ainda que o termo “acaso” não coubesse de forma literal nas concepções metafísicas que acompanham ou motivam sua poética. Em outras palavras, para nós, não é tão importante o modo particular como alguém explica o resultado de um lance de dado, mas sim o próprio fato de alguém ter recorrido a esse jogo.

No universo da arte, encontramos uma diversidade de poéticas que se constroem a partir de procedimentos diversos, às vezes extremos: algumas se fundam sobre uma valorização dessa irracionalidade do ato criador, outras sobre a necessidade de um projeto que obriga a atitudes totalmente conscientes. No entanto, essa flexibilidade da arte estimula ações que sintetizam essas duas possibilidades, como sugere Paul Valery:

"A desordem é essencial à 'criação', enquanto esta se define por uma certa ordem. Tal criação de ordem compreende ao mesmo tempo formações espontâneas comparadas àquelas dos objetos naturais que apresentam simetria ou figuras 'inteligíveis' por elas mesmas; e por outro lado, do ato consciente (quer dizer, que permite distinguir e expressar separadamente um fim e os meios). Em suma, numa obra de arte, dois elementos constituintes estão sempre presentes: primeiro aqueles dos quais não concebemos a origem (a geração), que não

39- Jung, prefácio ao *I Ching. O livro das mutações*. Tradução de Richard Wilhelm, 1989, p.17.

podem ser expressos em atos, embora possam ser depois modificados por atos; segundo, os que são articulados, podendo ser pensados"⁴⁰.

Espontaneidade e razão atuam na criação, da mesma forma que acaso e controle dialogam no cruzamento entre as forças que atuam no mundo e aquelas que atuam no sujeito.

40-Paul Valery, "L'Invention Esthétique" in *Oeuvres I*, 1957 p.1412-1415. Citado em Julio Plaza. *Tradução Intersemiótica*, 1987, p.43.

Capítulo 4

Ordem e desordem: visões da arte e da ciência

Criar, numa definição genérica e, sobretudo naquilo que tange a arte, é estabelecer uma ordem. Quando saio às ruas, vejo uma infinidade de formas, escuto uma infinidade de sons, leio uma infinidade de palavras, toco numa infinidade de volumes, mas nada disso pode ser chamado de pintura, poesia, música ou escultura. Apesar de se tratar dos mesmos elementos repertoriais com os quais se faz arte, falta-lhes organização, pois estão reunidos sem critério, e não há entre esses elementos uma força estruturadora. Por sua vez, é de se esperar que uma obra de arte seja sempre um organismo, com relações coerentes entre suas partes.

A criação artística pode ser entendida como o trabalho de organização de um repertório, que é o que vemos quando alguém dispõe as tintas da paleta sob a forma de uma pintura, as palavras de um léxico sob a forma de poesia, as notas musicais e os timbres dos instrumentos sob a forma de música, o volume bruto sob a forma de uma escultura. Genericamente, é isso que ocorre também quando o artista articula suas idéias e as materializa num objeto que pode ser captado pelos sentidos. Portanto, o artista ordena.

Mas, obviamente, o conceito de ordem é dinâmico, está sujeito a uma experiência cultural, estilística, ou pessoal. Como diz Rudolf Arnheim, “todo progresso exige uma mudança de ordem. Uma revolução deve aspirar a destruição da ordem existente, e só terá êxito se conseguir afirmar uma ordem própria”¹. Assim, toda ruptura de códigos implica na sensação de desordem, até que um novo código seja localizado ou apreendido.

Para tomarmos um exemplo dentro da história da arte, podemos pensar no paradoxo das vanguardas do início do século: mostrou-se impossível romper com um código sem, muito cedo, ver um outro estabelecido, porque o próprio manifesto que se declarava contra o *status quo*, acabava por se constituir num novo *estatuto*. Além disso, a expectativa de estar à frente da história era inevitavelmente frustrante: negava-se o passado e, muito cedo, passava-se a fazer parte dele. E mesmo que, para trazer o “novo” tenham se proposto a romper com a história, as vanguardas não escapam à contextualização.

As obras daquele que é considerado o mais voraz e niilista dentre seus movimentos, o dadá, nos parece hoje repleto de intenções e significados. Em outras palavras, nos parece dotado de coerência. Em várias experiências, seus adeptos reduziam a música a ruídos, a poesia a um aglomerado de palavras, as artes visuais a uma sobreposição de imagens recicladas. E, dentro do ideal de rupturas desse movimento, não raramente adotava-se como critério de articulação (na verdade, como tentativa de alcançar um anti-critério) justamente o acaso, a começar pelo nome do movimento, *dada*, escolhido abrindo-se uma

1- Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del arte. Arte y entropia*, 1980, p.336.

página do dicionário, aleatoriamente². Por tudo isso, o dadaísmo é definido como uma anti-arte.

No entanto, a contextualização histórica desse movimento nos aponta hoje os elos para o reconhecimento de uma coerência nisso tudo: a produção dadá parece estar em plena conformidade com a sociedade caótica do pós-guerra, com seus dejetos industriais e com sua consciência de que o desenvolvimento tecnológico que se chama de progresso não conduz a um mundo perfeito. Se ainda assim suas obras continuam sendo caóticas no âmbito formal, isto é, se não há a possibilidade de enxergar uma coerência no produto, é o processo – o gesto ou a atitude do artista – que, contextualizado, parece-nos repleto de significados que o identificam com certas necessidades históricas. E assim, esse aparente niilismo rende sempre um significativo número de páginas nos livros de história da arte.

Seja na história, seja no campo pessoal, uma ordem nunca é dada *a priori*, ela depende de uma disposição preexistente de elementos, mas exige ainda uma percepção que age de forma paradoxal: ela encontra e atribui aos elementos em questão os elos que permitem reconhecer (e estabelecer) uma ordem. Essa percepção pode ser entendida de forma literal, a ação dos sentidos e do psiquismo do sujeito, ou metafórica, a filtragem de um método ou de uma teoria através da qual se aborda uma realidade. De uma forma ou de outra a ordem se estabelece na interação que depende das qualidades de um objeto e da ação de um sujeito.

Apresentaremos a seguir algumas teorias que discutem o conceito de *ordem e desordem*, e que tem servido de apoio à reflexão sobre a arte.

GESTALT

Podemos tentar compreender os processos que, no âmbito do indivíduo, guiam a percepção de estados ordenados nos fenômenos do mundo. A chamada psicologia da forma ou da *gestalt*³, difundida na primeira metade deste século graças às obras dos psicólogos alemães Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Kofka (1886-1967) e Wolfgang Köhler (1887-1967), preocupou-se particularmente com essa questão, recusando as teorias *behavioristas* que propõem a existência de uma espécie de caminho trilhado no cérebro através de um aprendizado, que condicionaria a percepção ao reconhecimento de uma ordem nas formas captadas pelos sentidos.

Köhler identifica o pensamento behaviorista com as teorias mecanicistas da física:

“desde os primeiros dias da ciência européia, o homem se convenceu de que, quando entregues ao que chama, muitas vezes, de sua cega liberdade de ação, os processos naturais jamais produzem

2- Giulio Carlo Argan, *A arte moderna*, 1992, p.355.

3- A partir daqui grafaremos Gestalt, com inicial maiúscula, para fazer referência à “psicologia da gestalt”, e *gestalt*, em itálico, como termo alemão que significa “forma”.

resultados bem ordenados. Por acaso o intercâmbio acidental de forças no mundo físico deixa de produzir por toda a parte o caos e a destruição? A ciência conseguiu formular algumas leis que os processos ordenados seguem sempre, mas, onde operam muitos fatores ao mesmo tempo, parece não haver razão para que as coisas se movam na direção da ordem e não do caos.

(...) Partindo desse ponto de vista, a ciência jovem é levada a pressupor a existência de recursos coercitivos especiais, sempre que a distribuição de processos na natureza se mostra bem ordenada”⁴.

Exemplificando esse pensamento, Köhler remonta à astronomia aristotélica: para justificar a regularidade do movimento dos astros, Aristóteles concebeu a existência de esferas de cristal em torno da terra, que prenderiam as estrelas e, portanto, seriam responsáveis pela regularidade que se observa em seu comportamento.

Segundo esse autor, na posição behaviorista, a ordem depende da ação de um fator coercitivo externo, como um pistão que tem seu movimento delimitado pelo cilindro; como uma locomotiva cuja grande força determina apenas a quantidade, mas não a direção do movimento, que já está delimitada pelos trilhos; ou como a água num cano, cuja pressão é exercida em todas as direções, mas que só pode se mover no estreito limite imposto pelas paredes do tubo. Assim, na percepção, “onde a princípio não havia vias de condução, ou havia várias vias de igual condutividade, o aprendiz destacou uma via, tornando-a melhor condutora do que as outras. Em conseqüência, os processos passarão a seguir agora esta via”⁵.

Em contrapartida, para expor um princípio fundamental da Gestalt que passa pelo problema das relações entre ordem e desordem, ele apresenta uma nova condição para a analogia anterior: uma gota de água se desloca, não mais delimitada por um tubo estreito, mas dentro de um recipiente mais amplo cheio de água. Seu problema é saber se, nessa nova configuração, o sistema pode chegar a um estado ordenado. Eis um resumo das implicações que Köhler aponta para essa analogia:

“Nesse novo ambiente, a gota também se moverá, provavelmente, mais. Contudo, em tal situação, estará exposta a muitos gradientes de pressão e seu movimento terá a direção do gradiente resultante. Esse movimento é, naturalmente, determinado de maneira tão rigorosa quanto era o movimento no tubo, mas não existem, agora, disposições coercitivas particulares em cada ponto que determinem sua direção. (...) Sem dúvida, em algum ponto de tal sistema os deslocamentos são, habitualmente, submetidos a rigorosas condições de limitação, como, por exemplo, por paredes que forçam a superfície do líquido a se mover ao longo de sua própria superfície. Se, contudo, não existirem tais condições coercitiva no interior do volume, caberá apenas à interação determinar o que acontecerá em cada ponto.

(...) Naturalmente, devemos indagar se também pode resultar a ordem, quando a distribuição dos fenômenos depende do jogo da livre interação. (...) Em tais circunstâncias, é verdade, pode suceder quase

4- Wolfgang Köhler, *Psicologia da Gestalt*, 1980, p.64-65.

5- *Ibid.* p.68. Todas as analogias que citamos são dadas pelo próprio autor, p.66-77.

qualquer coisa, e o resultado final de tais acidentes acumulados será, provavelmente, a destruição.

(...) Os físicos adotam, diante da situação, um ponto de vista de todo diferente. Tanto a observação como o cálculo teórico os levam a concluir que, em geral, a interação dinâmica dentro de um sistema tende a estabelecer distribuições bem ordenadas.

(...) Qual a explicação dessa tendência? Procurarei oferecer uma resposta em poucas palavras. Em tais sistemas há, em determinada ocasião, certa força resultante em cada ponto. Todas essas forças resultantes constituem, juntas, uma forma contínua de tensão. Para o sistema em seu conjunto, o efeito imediato só pode ter uma direção: todas as mudanças locais devem ser tais que, quando consideradas em sua totalidade, levam o sistema mais perto do equilíbrio de forças⁶.

Esse volume de água pode, assim, alcançar uma situação de estabilidade da mesma forma que – como lembra Köhler – as órbitas dos planetas continuam a manter sua regularidade, não pela existência das abóbadas de cristal, mas pelo “jogo livre dos vetores gravitacionais que causou, e ainda mantém, a ordem dos movimentos planetários”⁷. Ainda que essas observações de Köhler pudessem hoje ser complicadas por uma série de fenômenos descritos por teorias recentes da física, elas servem para ilustrar a construção de um conhecido princípio da Gestalt que diz que “a soma das partes não é igual ao todo”, porque a interação dos elementos dentro de um sistema é a própria fonte de organização. Diríamos assim que “10 + 10 + 10” compõe para a percepção uma estrutura que é diferente de “30”, porque este último não é capaz de expressar a dinâmica de interações da primeira forma.

Assim como a interação de forças num recipiente com água tende, pela distribuição das tensões internas ao sistema, a levá-lo a um estado de equilíbrio, na percepção, uma forma é levada a um estado estrutural tão simples quanto possível, isto é, às formas geométricas básicas, aquilo que se definiu como *boa gestalt*. Cabe destacar que é a percepção que insere a forma original no processo dinâmico onde se promoverá a interação entre seus elementos constituintes. Portanto, há pouco sentido em se perguntar se a *boa gestalt* já está determinada pelo objeto, antes que sua forma seja captada pelos sentidos. No entanto, tampouco essas formas simples podem ser consideradas como modelos predeterminados na percepção, como acontecia na metáfora do behaviorismo, com o tubo predeterminando a direção do movimento da água. Elas são uma tendência gerada pela interação dos elementos formais no processo da percepção. Em todo o caso, a Gestalt tem como marca aquilo que Arnheim chamou de um “respeito pela estrutura do mundo físico tal como ele atua sobre o sistema nervoso”, em contraposição às teorias que classifica como subjetivistas e egocêntricas⁸.

Um outro fenômeno que a Gestalt descreve como parte desse processo de organização promovido pela percepção, é o reconhecimento, em certas áreas do campo visual, de conteúdos de uma mesma classe, “como unidades

6- *Ibid.* p.76-78.

7- *Ibid.* p.78.

8- Rudolf Arnheim, *Intuição e intelecto na arte*, 1989, p.35.

circunscritas, das quais são excluídos os meios ambientes”⁹. Concretamente, isso implica numa necessidade de destacar, na busca de apreensão de uma ordem mais simples, uma *figura* de seu *fundo*, que podem se alternar, mas nunca serem percebidos simultaneamente.

A psicologia da *gestalt* teve uma grande aceitação entre os teóricos da arte, principalmente das artes visuais. Através dela, constituiu-se um método ou, pelo menos, um procedimento interpretativo que busca a apreensão de significados formais em obras de arte, através da localização de uma regra de distribuição e interação de seus elementos no espaço pictórico, geralmente apoiada numa “geometria a ser desvendada” e que constitui aquilo que usualmente chamamos de *composição*¹⁰.

Mas há tentativas – mesmo que pouco seguras – de aplicação de conceitos da Gestalt em outras artes. Na música, pode-se estabelecer um paralelo entre os conceitos de *figura* e *fundo*, e os de *melodia* e *harmonia*. Melodia é o encadeamento sonoro considerado principal, se for o caso, a sequência de notas seguidas pela letra ou, se se tratar de uma música instrumental, a parte que pode ser extraída e “cantarolada”. Harmonia é aquilo que chamamos normalmente de acompanhamento¹¹. De fato, feita de modo assim genérico, esta aproximação revela-se simplista: no caso da imagem, o delineamento da figura ocorre em detrimento da parte da imagem caracterizada como fundo, enquanto que, na música, não se aceita tão facilmente a idéia de uma anulação da harmonia na audição. Mas, no caso de um som harmônico (uma simples seqüência de acordes), parece realmente haver uma tendência da percepção auditiva à apreensão de uma melodia, através do destaque de uma seqüência de notas particulares que fazem parte da harmonia.

Mesmo a aplicação das teorias da Gestalt no campo das artes visuais encontra críticas com relação a uma suposta valorização das ordens de maior simplicidade, seja no processo de produção da obra, seja em sua interpretação.

Em *A ordem oculta da arte*¹², Anton Ehrenzweig recusa a contradição freqüentemente apontada entre a fantasia inconsciente, com sua “livre e caótica mistura de formas”, e a arte, “corporificação de uma rigorosa organização”¹³. Ele diz que o inconsciente imprime na arte traços entendidos como desarticulados, não estruturados, mas conclui que “não devemos nos deixar iludir por suas aparências superficiais”¹⁴. Ele aponta a existência de uma visão não analítica ligada ao inconsciente - que por vezes chama de sincrética - que seria capaz tanto de criar quanto de perceber uma disposição coerente nesse aparente caos. Essa é a visão do artista, e também a mais adequada para a compreensão da arte. Apesar da forte presença do conceito freudiano de inconsciente em seu

9- Wolfgang Köhler, *Psicologia da Gestalt*, 1980, p.82.

10- A abordagem gestáltica da arte difundiu-se a partir da obra de Rudolf Arnheim, sobretudo de seu livro *Art and Visual Perception*, 1954. Para outras referências sobre esse tipo de análise formal das obras ver Jacques Aumont, *A imagem*, 1993, p.269-273.

11- É Anton Ehrenzweig que apresenta, não sem estabelecer críticas quanto à sua validade, essa analogia entre as teorias da Gestalt e a música. *A ordem oculta da arte*, 1969, p.38-47.

12- *Ibid.*, p.39.

13- *Ibid.*, p.19.

14- *Ibid.*, p.20.

trabalho, Ehrenzweig não está, neste ponto, preocupado com as construções simbólicas ocultas na arte. Sua abordagem é essencialmente formal, assim como a da psicologia da *gestalt*. Mas o autor demarca sua desconfiança quanto ao fenômeno perceptivo descrito pela Gestalt, não exatamente recusando-o, mas colocando-o dentro do um conjunto de processos analíticos e conscientes, que não seriam os mais adequados para a arte:

“o artista tem a facilidade de espalhar flexivelmente a atenção, quando mais não seja devido à sua necessidade de reter todos os elementos do quadro em uma única e indivisível atenção. Ele não se pode permitir à divisão fatal em figura e campo que lhe é imposta pelo princípio gestaltista consciente”¹⁵.

Tanto a necessidade de percepção de ordens simplificadas quanto a hierarquização da forma em figura e fundo (ou figura e campo, como chama) são criticadas por ele. Ele defende a captação da ordem sem prejuízo de sua articulação complexa. Reforçando sua idéia, ele fala de uma visão multidimensional defendida por Paul Klee, que sugere que a pintura seja percebida globalmente, incluindo seus detalhes; e, ainda, da capacidade que Mozart tinha de apreender mentalmente, em seu todo, a partitura de uma composição polifônica.

Fayga Ostrower, que encontra na Gestalt um forte apoio para sua abordagem da arte, propõe uma diferenciação entre o problema da “forma” para a percepção - como é proposto por essa teoria - e para a arte. Segundo a autora, ao contrário das *boas formas* da Gestalt, a arte é quase sempre constituída por formas assimétricas e complexas¹⁶, e conclui:

“Logo, as formas da arte jamais irão corresponder às formas ‘boas’ da *Gestalt*. Talvez seja mesmo uma questão de familiaridade com a linguagem artística, mas é preciso ter clareza neste particular: a terminologia da *Gestalt* não identifica critérios artísticos”¹⁷.

A forma geométrica, com sua simplicidade e racionalidade, permeou de maneiras diversas muitos movimentos da arte, ao longo do século XX: o cubismo; o construtivismo e o suprematismo russos; o neo-plasticismo de Mondrian e, em geral, a obra dos artistas ligados ao *De Stijl* holandês; boa parte da arquitetura e o *design* modernos, sobretudo da escola alemã da Bauhaus (um de seus diretores, Mies van der Rohe tinha como lema: “o menos é mais”¹⁸); e, na segunda metade do século, a *op art* e toda a produção abarcada pela definição *minimal art*. Mas, de fato, ainda que estejam motivados pelos novos estudos sobre os processos óticos e psicológicos da percepção¹⁹, não seria correto generalizar essas experiências como transformação das teorias da Gestalt em critério ou procedimento criativo, até mesmo porque boa parte dos artistas envolvidos nos exemplos acima já traziam suas propostas antes mesmo da difusão dessa teoria.

15- *Ibid.*, p.38.

16- Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, 1995, p.35-36. Esta diferenciação aparece também numa obra mais recente da autora, *A sensibilidade do intelecto*, 1998, p.84-87.

17- Fayga Ostrower. *Acasos e criação artística*, 1995, p.36.

18- Argan, *Arte Moderna*, 1992, p.675.

19- *Ibid.* p.562.

Ostrower volta a esse tema, propondo que a coerência estrutural, para a arte, é dada não tanto pela simplicidade das formas, mas pela possibilidade de ordenação sintética de elementos configurados de forma complexa.

“Defrontamo-nos aqui, outra vez, com a noção de síntese: a partir da integração de múltiplos componentes surge uma nova totalidade, uma configuração, uma gestalt, com novas características e *novas propriedades*”.

Mas Ostrower tenta ainda justificar o valor de organização das formas complexas em termos da psicologia da *gestalt*, amenizando a polarização entre as formas simples de que fala essa teoria e as complexas que a autora defende para a arte:

“Vale lembrar aqui a definição de *Wertheimer*: ‘o todo é mais do que a soma de suas partes’. Em vez de soma há uma integração, na qual as partes se relacionam mutuamente e na qual a *forma dos relacionamentos* é de suprema importância para o todo emergente (...).

É justamente nessa *coerência* – a unidade na diversidade (comportando até mesmo a união de polaridades opostas) – que reside o sentido único e *indivisível* de cada síntese, a *simplicidade na complexidade*”²⁰.

Das teorias da Gestalt, e das tentativas de aplicá-las ao campo da arte, vale destacar duas conclusões. Primeiro, a de que *ordem* representa algo dinâmico, não apenas pela relatividade desse conceito: alguns a percebem outros não. Mas ainda dentro do contexto em que ela é efetivamente percebida, a ordem nunca se caracteriza como uma conclusão a respeito de um estado do objeto, mas da interação desse objeto com um processo perceptivo. Por isso ela não é sempre evidente, é preciso às vezes buscá-la e reconstruí-la em meio a um emaranhado de fenômenos, determinações e formas que se cruzam na obra de arte.

Segundo, ordem não se confunde com simplicidade. Da própria crítica às abordagens da arte pela Gestalt emerge a idéia de que uma coerência pode ser reconhecida diretamente sobre a forma complexa, sem necessidade de reduzi-la a modelos geométricos que a tornariam mais facilmente inteligível.

ENTROPIA

Uma outra disciplina que se debruça explicitamente sobre o conceito de ordem é a termodinâmica, sobretudo através daquilo que foi chamado de “segunda lei”. Para explicá-la, é preciso compreender um conceito anterior. A “primeira lei da termodinâmica” fala da conservação de energia: dentro de um sistema hermético a energia nunca aumenta nem diminui, sempre se mantém constante. Por exemplo, quando misturamos um litro de água quente a um litro de água fria, obtemos assim dois litros de água morna. A segunda lei trata da perda do potencial de aproveitamento dessa energia: mesmo que ela se

20- Fayga Ostrower, *A sensibilidade do intelecto*, 1998, p.198.

consERVE, a diferença de temperatura se dissipa dentro do próprio sistema. Esse processo é irreversível pois esse volume não poderá ser espontaneamente separado em um litro de água quente e outro de água fria. E daí decorre uma perda definitiva do potencial do sistema.

Consideremos agora um outro sistema: um objeto em movimento sobre uma superfície. Esse movimento tende a diminuir porque parte de sua energia cinética se converte em energia térmica, isto é, calor, em função do atrito do objeto com a superfície. Como o calor se dissipa dentro do próprio sistema, ele não pode ser revertido na mesma quantidade de movimento.

A segunda lei da termodinâmica é facilmente observada em sistemas simples, como esses que acabamos de descrever. Mas ela continua válida para qualquer grau de complexidade: no limite, essa lei prevê a morte térmica do próprio universo.

A termodinâmica refere-se a essa perda de potencial energético como um aumento de "entropia", que é a medida de desordem ou de acaso do sistema. Mas por que desordem? No momento em que misturamos os dois litros de água (quente e fria), temos uma distinção entre o espaço ocupado pelas moléculas que se deslocam em velocidade maior (moléculas de água quente) e aquelas de velocidade menor (água fria). Essa distinção é entendida como um estado de ordem. Com o sistema em equilíbrio (a água morna), as diferenças se dissipam e passamos a ter uma distribuição uniforme de velocidades. Com essa indistinção dentro do sistema, o aumento de entropia é, por sua vez, entendido pela termodinâmica como diminuição da ordem. Desordem é portanto associada a um estado de equiprobabilidade de uma distribuição de estados dentro do sistema.

Pensemos na seguinte analogia: separamos, dentro de uma caixa, um conjunto de bolas, as azuis à direita e as vermelhas à esquerda. Há uma regra ou condição que ordena as bolas dentro da caixa. No entanto, se agitamos essa caixa, geramos um estado de desordem que, na prática, significa que bolas azuis e vermelhas tendem a ser encontradas em quantidades próximas em cada parte da caixa. Essa é a desordem que é medida pela entropia.

Cabe destacar que, neste contexto, a regularidade, a uniformidade, o equilíbrio e a simplificação das condições do sistema são associados à desordem. Ao contrário, uma forma geométrica como um círculo ou um quadrado, genericamente, parece-nos ordenada exatamente por sua regularidade. Uma outra imagem que, com freqüência, ilustra o aumento de entropia de um sistema é a liberação da passagem que liga dois recipientes com níveis diferentes de água. A diferença de nível, como ocorre numa usina hidrelétrica, é o que garante o potencial energético do sistema. Com a liberação da passagem, o sistema tende a alcançar uma estabilidade formal idêntica àquela que foi descrita na metáfora de Köhler. Portanto, o que a Gestalt chama de tendência à ordem, a termodinâmica chama de tendência à desordem.

Temos aqui um desconforto conceitual que motivou Rudolf Arnheim a um minucioso confronto entre os princípios da termodinâmica e aqueles de seu

campo mais tradicional de atuação, que é o estudo da arte apoiado na psicologia da *gestalt*²¹. Trata-se de um texto bastante complexo, por vezes um pouco confuso, pela quantidade de idéias oriundas de campos distintos do conhecimento que nele se tenta confrontar e sintetizar.

Arnheim traz uma série de referências sobre a influência causada pela *segunda lei* em teorias que tratam de fenômenos ligados aos comportamentos humanos: a tendência à degradação energética observada pela termodinâmica teria, segundo essas teorias, um correspondente que seria responsável pelo caos social e político no mundo moderno. Ao mesmo tempo em que Arnheim tenta legitimar a aproximação que pretende fazer entre teorias da física e da arte, citando essas aproximações como precedentes, ele critica o tom excessivamente pessimista sob o qual o conceito de entropia é normalmente entendido.

Na prática, o caminho que ele encontra para superar a divergência é o de questionar o significado que o termo “desordem” tem para a termodinâmica.

De forma semelhante ao que acabamos de fazer, ele inicia seu texto apontando teorias – a psicologia da Gestalt entre elas – que descrevem como uma “tendência à ordem” o processo através do qual certos fenômenos atingem espontaneamente um estado de equilíbrio e, portanto, a configuração mais simples e simétrica possível. Em seguida, apresenta os fundamentos que permitem à termodinâmica referir-se à entropia como quantidade de desordem.

Apesar de não ser um funcionalista, o autor condena uma definição de ordem formal desatrelada de uma ordem funcional ou, como prefere dizer, uma ordem externa desatrelada de uma forma interna, como falsas janelas que o arquiteto cria em prol da simetria²². Partindo dessa idéia, e através de um outro exemplo, ele relativiza o conceito de desordem trazido pela termodinâmica:

“Isto ficará mais claro se considerarmos outro modelo comum do aumento de entropia, a saber, a mistura das cartas de um baralho. A interpretação usual desta operação é a de que, ao embaralhar o maço de cartas, se converte uma ordem inicial em uma desordem razoavelmente perfeita. No entanto, isto só pode ser afirmado se *toda* seqüência inicial das cartas do maço é considerada como uma ordem e se se ignora o propósito da operação de misturar. Na realidade, logo no início, embaralha-se o maço porque todos os jogadores devem ter a probabilidade de receber uma distribuição similar de cartas. (...) Esta homogeneidade é a ordem exigida pelo fim da operação”²³.

Ele conclui que esta divergência ocorre porque a entropia é uma medida que se refere apenas a um dado estatístico do sistema, e não considera a existência ou não de coerência em seu funcionamento como estrutura. Ao longo de seu texto, Arnheim parece tentar superar essa divergência estabelecendo para a noção de ordem um valor qualitativo. A partir disso, ele passa a se referir à desordem entrópica como uma ordem de nível mais baixo. Em contraste, as estruturas mais complexas, portadoras de tensão, corresponderiam para a

21- Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del Arte. Arte y Entropia*, 1980.

22- Esta é uma imagem que Arnheim aproveita de Blaise Pascal para ilustrar sua idéia, *Ibid.*, p.336.

23- *Ibid.*, p.344.

termodinâmica a um maior potencial energético, e, para a arte, a um maior estímulo para a percepção.

Para deixar mais claro a aproximação que faz entre arte e entropia, ele mostra uma pintura de Poussin, *A sagrada família na escadaria*, desenhando sobre ela um conjunto simétrico de linhas retas para revelar o equilíbrio que pode ser localizado em sua complexa estrutura formal. Apesar da riqueza de detalhes dessa obra - a quantidade de elementos e forças que atuam dentro do sistema - ela revela, segundo Arnheim, uma ordem perfeita. Em seguida, ele exhibe essa mesma imagem com um pequeno desfoque e sugere:

“A borrosidade poderia pôr em relevo a forma global das massas principais, porém ao preço de uma perda nítida. Na imagem borrosa, a ordem da composição apareceria como se ela tivesse sido obtida de maneira mais tosca, isto é, sem a complexidade de detalhes formais e referenciais de representação que fazem notavelmente rica a ordem do original. Talvez a imagem borrosa possa ser tão ordenada quanto a pintura mesma, porém sua ordem seria de um nível inferior, menos valiosa”²⁴.

E, exibindo a mesma imagem em outras quatro etapas de desfoque crescente, até chegar a uma mancha onde toda figuração foi apagada, ele sugere que a ordem se mantém em todas elas, porém com um valor decrescente, “deixando-nos finalmente com um campo retangular coberto de maneira homogênea e, por isso mesmo, vazio”²⁵.

É importante considerar que esta valoração não diz respeito em si à capacidade ou não de figuração, isto é, do efeito de realismo, mas à percepção de detalhes que podiam caracterizar o tema e que, na imagem original, enriqueciam a estrutura. E o autor prossegue:

“Essa demonstração nos revela, sem nos surpreender, que a tendência à redução da tensão mediante à simplificação só descreve a ordem de maneira incompleta. A redução de tensão promove a regularidade, porém a regularidade é só um aspecto da ordem. A tendência a localizar as coisas, a reduzi-las economicamente a seus elementos essenciais não pode operar no vazio. Deve ter algo sobre o qual atuar”²⁶.

Em outras palavras, se, conforme o princípio da Gestalt, a percepção tende a buscar uma ordem através da simplificação das formas, tanto mais rico será esse processo, sobretudo para a arte, se houver estímulo, isto é, se a simplificação não for oferecida pronta. Enfim, sua conclusão aponta também para a importância da complexidade na arte, e do dinamismo que deve ter o processo de percepção de ordens. Assim como Fayga Ostrower²⁷, Arnheim diferencia o sentido que tem para a psicologia o termo “boa gestalt”, como uma

24- *Ibid.*, p.355-356.

25- *Ibid.*, p.356.

26- *Ibid.*, p.356.

27- Este texto é, na verdade, anterior àqueles citados de Fayga Ostrower, que conhece e cita criticamente um outro trabalho de Arnheim, *Art and Visual Perception*, 1954 (em *Acasos e criação artística*, 1995. p.220, nota 3; e em *A sensibilidade do Intelecto*, 1998. p.259 nota 3), mas mantém um percurso independente desse autor.

tendência da percepção à localização de formas simples, daquilo que pode ser uma forma “esteticamente atrativa” numa obra de arte²⁸.

Dessa aproximação entre arte e o princípio da entropia, Arnheim extrai dois tipos de problemas: primeiro, aquele que lhe é mais caro, o da estrutura formal da obra de arte, abalado pela afirmação de uma tendência ao aumento de entropia, entendida como desordem e degradação. Ele tenta demonstrar que a eliminação de tensão de uma estrutura gera um nível mais baixo de ordem, de menor complexidade, mas ainda uma ordem. E, além disso, ele contrapõe ao efeito degenerador da entropia (que ele chama de efeito catabólico) a existência de uma tendência estruturadora na natureza (efeito anabólico), baseado numa teoria da física ainda polêmica, sobre a possibilidade de uma entropia negativa²⁹.

O segundo problema diz respeito não tanto à estrutura da obra frente ao efeito concreto de aumento de entropia, mas à influência que alguns artistas tiveram das teorias da termodinâmica ou, pelo menos, a uma sincronia na proposição de questões que envolvem construções probabilísticas ou aleatórias nos campos da arte e da física.

Ele aponta duas possibilidades de sintonia entre a produção artística e a noção de entropia. Na primeira, ele fala de obras que se voltam para a simplicidade geométrica, a tendência minimalista, que remonta – como ele sugere – ao suprematismo de Malévich. Na segunda, ele fala de uma experiência “baseada na desordem acidental ou produzida deliberadamente”, que diz respeito mais explicitamente ao uso do acaso no processo de criação. Como exemplo, ele cita, um pouco vagamente, pinturas que se utilizam de “salpicadas e pulverizações mais ou menos controladas” (Arnheim cita Pollock e Arp, numa outra passagem do texto³⁰); esculturas que revelam “texturas aleatórias”, que operam através do “desgarramento ou retorcimento de materiais”; os “objetos encontrados”; a literatura que se apóia na criação de “seqüências ao acaso de palavras”; e a música que, oferecendo ao público o silêncio, incorpora seus próprios ruídos (neste único caso, citando diretamente John Cage). Mas ele lembra que mesmo estas tendências modernas teriam precedentes, pois remontariam “à predileção por composições de temas reunidos ao acaso nas naturezas mortas holandesas, às desordenadas cenas de crítica social na geração de Hogarth, aos grupos de indivíduos desconexos em cenas de gênero francesas do século XIX etc.”³¹.

Neste ponto, Arnheim reivindica a legitimidade dessas experiências, como uma espécie de sintoma histórico, consciente ou não, da noção de entropia,

28- Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del Arte. Arte y Entropia*, 1980, p.371, nota 8.

29- O cientista russo Ilya Prigogine – cujo pensamento não sabemos se Arnheim conhece – é, hoje, um dos mais célebres defensores dessa idéia. Segundo ele, a irreversibilidade que caracteriza a entropia pode ser um processo gerador de ordens. Em seu próprio exemplo, quando existe fluxo de calor num sistema contendo moléculas de hidrogênio e oxigênio numa mistura uniforme (desordem), essas moléculas tendem, pela próprio fluxo térmico, a se separarem, concentrando-se em partes distintas do sistema (ordem). E assim: “os processos irreversíveis desempenham um papel construtivo na natureza”. Ilya Prigogine, *O fim das certezas*, 1996, p.29-30.

30- Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del Arte. Arte y Entropia*, 1980, p.350-351.

31- *Ibid.*, p.341-342.

condenando as críticas que acusam esses artistas de “impertinência e falta de talento ou imaginação”. E complementa:

“Sem dúvida, o uso popular da noção de entropia mudou. Se, durante o século passado, serviu para diagnosticar, explicar e deplorar a degradação da cultura, agora, brinda uma justificação categórica da arte ‘mínima’ e os prazeres do caos”³²

Em outras passagens, no entanto, apresenta ressalvas - e acaba por revelar um certo preconceito - quanto à simplificação das obras e ao uso deliberado do acaso. Sobre a simplificação da arte, que revelaria um baixo grau de estruturação, ele se pergunta:

“Estamos diante do gênero de esgotamento da energia vital que os profetas e os poetas denunciavam no século passado? Está o mundo moderno social, cognoscitiva e perceptualmente desprovido do tipo de ordem elevada que é necessária para gerar uma forma analogamente organizada na mente dos artistas? Ou é a ordem do nosso mundo tão perniciosa que impede o artista de responder a ela? Seja qual for a causa, estes produtos, ainda que geralmente de inferior qualidade artística, revelam objetivos muito positivos: uma necessidade de arrancar uma ordem quase desesperada de um meio caótico, ainda que em nível mais elementar; e a franca exibição da bancarrota e da esterilidade provocadas pelo mesmo meio”³³.

E sobre o uso de recursos aleatórios na criação artística pondera, em duas passagens:

“O fato de que, em uma combinação não estruturada de elementos, as seqüências ou ordenamentos particulares empregados não importam, senão que conduzem estruturalmente sempre à mesma condição, foi posto claramente em manifesto por certos intentos da vanguarda, na montagem de películas ou na multiplicação ou mescla de meios de comunicação para combinar mais ou menos ao acaso elementos díspares. Todos são diferentes, porém, todos dizem o mesmo: caos!, que é quase como não dizer nada. Estas novas técnicas, quando são manejadas com um bom sentido de forma, podem criar novas estruturas válidas e, talvez, belas. É provável que sejam muito complexas, porém, o mero acaso na combinação não basta para criar uma complexidade compreensível”³⁴.

E, ainda, ao falar de uma tensão entre controle e acaso nas obras de Arp e Pollock (ver imagens 2 e 3, p. 14):

“Poderia parecer que o acaso puro pode produzir por si só o tipo de homogeneidade ordenada que se observa nos exemplos anteriores. No entanto, cabe distinguir entre o acaso obtido mecanicamente, como o que se baseia em tabelas de números ao acaso (*randômicos*) ou no lançamento de dados, e a representação visual do acaso como um tipo de ordem. Posto que o acaso mecanicamente obtido contém todo gênero

32- *Ibid.*, p.342.

33- *Ibid.*, p.373. Arnheim não cita aqui nenhuma obra ou artista em particular, a não ser Arp, destacando a passagem desse artista da defesa de uma degeneração das formas para uma posterior reivindicação de um retorno à ordem e à harmonia (p. 372).

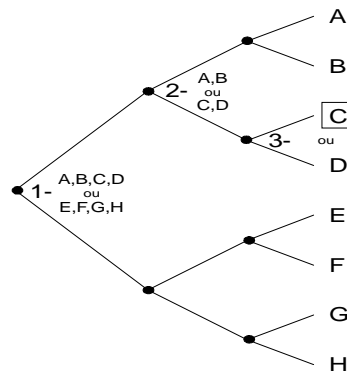
34- *Ibid.*, p.348, nota 10.

de permutações possíveis, incluindo as mais regulares, não pode confiar-se em que exiba sempre uma irregularidade geral”³⁵.

De fato, Arnheim parece instigado pelo impacto que o conceito de entropia pode ter na produção artística. Em seu texto, ele reluta em aceitar a entropia como a tendência à degradação da forma, e busca entendê-la como um outro tipo de ordem, de menor nível de complexidade estrutural. De modo semelhante, ele parece aceitar essas novas experiências da arte com a condição de que não caracterizem processos degenerativos, ou algum tipo de culto ao caos.

Além deste trabalho de Arnheim, a relação entre princípios da termodinâmica, da arte e da comunicação estiveram muito em voga nos anos 60 e 70, através das pesquisas que utilizavam um instrumental mais específico, a *teoria da informação*. Entendendo a comunicação como resultado de escolhas binárias (como em um computador), essa teoria define como informação a quantidade de bifurcações que se precisa tomar para a escolha de um elemento ou seqüência de elementos dentro de um conjunto de possibilidades.

Imaginemos que tenhamos que escolher um dentre oito elementos de um repertório (uma letra entre A, B, C, D, E, F, G, H). Se nosso sistema apenas nos permite escolhas binárias, isto é, escolhas entre dois elementos, precisamos estabelecer algumas etapas (bifurcações) para chegar até um dos oito elementos. Suponhamos que nossa escolha seja a letra “C”. Então precisaremos estabelecer três etapas de escolhas binárias³⁶:



Isso significa que, para escolher um dentre oito elementos equiprováveis, temos três bits de informações. Como já dissemos, este tipo de escolha binária é semelhante àquela que o computador pode realizar: para representar um dentre os 256 caracteres que nosso computador é capaz de especificar (no *modo texto*), precisamos de oito bits de informação, que compõem uma unidade que chamamos de *byte*. No entanto, esta teoria reivindica também sua aplicação em sistemas de comunicação mais complexos.

35- *Ibid.*, p.351. Parênteses nossos.

36- Este exemplo, assim como boa parte da explicação que trazemos sobre a teoria da informação, foram adaptados a partir do trabalho de Umberto Eco, *Obra Aberta*, 1971, p.93-148.

Vejamos um exemplo trazido por Umberto Eco: temos que preencher uma folha em branco com os 85 signos que uma máquina de escrever nos permite representar. Estimamos que uma folha comporte 20 linhas com 60 toques cada uma, perfazendo um total de 1500 espaços a serem preenchidos nesta folha, por qualquer seqüência desses 85 signos. Segundo cálculos que Eco apresenta, poderíamos assim produzir 85^{1500} mensagens diferentes. O número de escolhas binárias que permite especificar cada uma das seqüências possíveis, isto é, a quantidade de informação é grande demais e, como diz o autor, não vale a pena calculá-la. Isso significa que a probabilidade de alguém conseguir localizar numa dessas seqüências uma mensagem é muito pequena. Portanto, quanto maior a quantidade de informação, mais difícil é especificar uma mensagem.

Para viabilizar a comunicação, é preciso fazer intervir um código, algo que delimite as possibilidades de combinação do repertório. O código estabelece um sistema de probabilidades que determina maiores ou menores chances de ocorrência de um tal elemento numa tal condição da seqüência. Rompe, portanto, com a equiprobabilidade inicial e aumenta as chances de se obter uma mensagem inteligível.

No caso citado da máquina de escrever, escolher um idioma significa impor um código. Trata-se de um código bastante complexo, mas podemos apontar exemplos de probabilidades que delimitam as possibilidades de combinação. Na língua portuguesa, algumas letras não ocorrem consecutivamente (*F* e *T*, *N* e *P*, *G* e *C*, *Q* e *A*, entre tantas outras) as palavras não podem terminar com certas letras (*N*, *Q*, *F*, *B* ...), assim como existe uma grande probabilidade de que, depois da letra *Q*, apareça a letra *U*, ou de que, genericamente, depois de uma consoante que não seja *L*, *M*, *N*, *R*, *S*, ocorra uma vogal.

O código estabelece ainda uma estratégia que facilita a comunicação: ele faz com que cada significado não seja operado da maneira mais econômica possível, isto é, faz com que seja utilizado na combinação um número de elementos maior do que o mínimo necessário para construir uma mensagem. Trata-se de um princípio de redundância que funciona para a comunicação como uma espécie de sistema de segurança. Assim, se um ruído intervir no código, modificando ou apagando um dos elementos, essa redundância garante que a mensagem ainda seja compreendida. Se escrevo a palavra “comuwicação”, posso ainda supor o significado dessa mensagem, apesar do ruído, porque ela combina um número maior de elementos do que o mínimo que seria necessário para a formação das palavras de nossa língua.

De modo geral, quanto mais restritas as possibilidades de combinação dos elementos do repertório, maior a probabilidade de se especificar uma mensagem dentro de uma seqüência. Quanto menos restritas, maior é a quantidade de informação comportada pelo sistema, o que dificulta o funcionamento de uma seqüência como mensagem. Como se diz, neste caso, observa-se um maior grau de desordem ou de entropia. E, assim, no estado de equiprobabilidade que tínhamos no exemplo da máquina de escrever, antes de especificar um idioma, observamos o grau máximo de entropia no sistema.

A medida da entropia, neste caso, é avessa à comunicação, torna-a mais improvável porque mede o grau de “inoperação”, isto é, de não-ação do código.

Mas, se o código insere um sistema de probabilidades que restringe as possibilidades de articulação de um repertório para facilitar a comunicação, a arte, por sua vez, atua exatamente dentro da “improbabilidade” do código. Ela tem por função a checagem de novas possibilidades de combinação, e daí decorre sua tendência à ambigüidade da mensagem produzida.

Como diz Umberto Eco, percebemos que a abertura intrínseca a toda obra de arte decorre exatamente da quebra da ordem de probabilidades do sistema:

“Já dissemos que toda forma de arte, ainda que adote as convenções da linguagem comum a símbolos figurativos aceitos pela tradição, fundamenta seu valor justamente numa novidade de organização do material disponível, que para o fruidor constitui sempre um acréscimo de informação”³⁷.

A poesia concreta opera uma quebra na ordem de probabilidades da língua quando organiza o repertório de letras não apenas em função de um significado “literal”, mas de um “desenho” que essas letras distribuídas na página podem constituir. O mesmo podemos dizer sobre o conjunto vídeo/livro intitulado *Nome* (1993) de Arnaldo Antunes ou sobre *vídeo-poemas* (1994) de Júlio Plaza, onde se verifica essa ampliação de repertório, pois não se opera apenas letras, mas também cor, forma, movimento, textura, num intercâmbio dos repertórios da poesia e das artes visuais. De fato, veremos adiante como que a arte contemporânea rompe sistematicamente com as probabilidades recorrentes do sistema convencional das artes, operando um acréscimo de elementos no plano do repertório disponível, através do cruzamento entre as várias linguagens artísticas.

A teoria da informação nos permite reconhecer o código através de certas medidas estatísticas dentro de uma mensagem, ou conjunto de mensagens. Max Bense propõe ainda que essa teoria seja utilizada para medir também certas tendências particulares - o estilo de um artista - que restringem ainda mais as possibilidades sugeridas pelo código genérico. A partir disso, ele desenvolve um método particular de avaliação estética baseada em dados estatísticos, que é complementado por uma proposta que chamou de *estética gerativa*³⁸. Com essa proposta, ele busca condições para programar mensagens poéticas possíveis, considerando um conjunto de valores estatísticos que definem um certo estilo: com a ajuda de um computador, ele compõe uma série de poemas “não realizados” do poeta francês Francis Ponge, baseados na análise informacional dos poemas que ele escreveu.

Hoje, tentativas como essa de quantificar o valor de uma obra nos parecem muito pouco proficuas. Mas, ainda que seja por uma certa empolgação quanto às novas teorias da física e ao funcionamento numérico do computador, a verdade é que essa teoria foi utilizada por muitos teóricos de peso. Além disso, ela leva - talvez de maneira pouco econômica - a algumas outras idéias que são de fato úteis para a discussão sobre a arte. A teoria da informação tem, por exemplo, o mérito de ter permitido discutir um pouco mais objetivamente todo o problema da ruptura e transformação dos códigos na arte.

37- *Ibid.*, p.163.

38- Ver Max Bense, *Pequena Estética*, 1971. p.135.

Arnheim, ainda em *Arte e Entropia*, também critica duramente a teoria da informação porque sua abordagem estatística seria incapaz de avaliar a qualidade estrutural de uma construção complexa. Mas vale a pena assinalar um pequeno lapso cometido por ele que, se não chega a comprometer a essência de seu trabalho, acaba por acentuar a divergência que tem quanto a essa teoria. Explicando-a, ele diz:

“Ao considerar a estrutura, como se faz constantemente nas artes, a regularidade da forma não é uma redundância. Não diminui a informação e nem, por conseqüência, a ordem.

(...) Ao chegarmos a este ponto, devemos aclarar uma significativa diferença entre a teoria da informação e o princípio da entropia. O objeto de investigação do teórico da informação é uma seqüência particular ou algum outro ordenamento de elementos reduzidos a tal seqüência. Investiga a probabilidade de sua aparição estabelecendo o número de seqüências possíveis, uma das quais é a considerada.

Pergunta-se quão provável é que uma determinada melodia de Mozart continue de certa maneira, considerando as seqüências tonais que Mozart escreveu em ocasiões anteriores. Quanto menos previsível é a seqüência, se dirá que tanto mais informação ela brinda, e se se identifica a informação com a ordem, surgirá o paradoxo que já assinalei e a seqüência menos estruturada será considerada a mais ordenada³⁹”.

Não sabemos quais são as fontes que Arnheim toma para estudar a teoria da informação, mas a relação que ele vê entre quantidade de informação e ordem é uma inversão do que propõe essa teoria. É importante lembrar que, neste contexto, informação e mensagem são conceitos absolutamente distintos e, naquilo que eles têm de valor quantitativo, inversamente proporcionais.

Para que se constitua uma mensagem, é preciso fazer agir um código sobre um repertório, conferindo-lhe ordem ao delimitar probabilidades de articulação. Isso significa eliminar a possibilidade de ocorrência de certas seqüências e diminuir o número de escolhas válidas. Portanto, estabelecer uma ordem equivale a diminuir a quantidade de informação. Vejamos um exemplo dado por Arnheim:

“Uma seqüência de cinqüenta bolas brancas seguidas de cinqüenta bolas negras, se dirá, contém muita redundância, pouca informação e ordem baixa”⁴⁰.

Redundância e pouca informação, sim; baixa ordem, não. Se existe um código que define uma probabilidade muito grande de que, ao lado de uma bola branca haja uma bola da mesma cor, isso significa que esse conjunto de cem bolas nos oferece pouquíssimas escolhas válidas de articulação. Isto é, opera com pouca informação. A desordem, para a teoria da informação, assim como para a termodinâmica, corresponderia a uma equiprobabilidade de ambas as cores serem encontradas em qualquer parte da seqüência.

39- Rudolf Arnheim, *Hacia una psicología del Arte. Arte y Entropia*, 1980, p.347.

40- *Ibid.* p.348.

Como diz Umberto Eco:

“em tal caso, a informação estaria associada não a ordem mas à desordem, pelo menos a um certo tipo de não-ordem-habitual-e-previsível”⁴¹.

Mas é verdade, como já dissemos, que a arte se identifica com um aumento de desordem na medida em que trabalha com um leque muito mais amplo de possibilidades de articulação do que num processo em que se pretende uma comunicação precisa. Por isso, a arte é ambígua.

Apesar do desconforto gerado por uma associação entre arte e o conceito de desordem, é preciso compreender a especificidade de cada abordagem. Ordem, na termodinâmica, bem como na teoria da informação, é o aumento da probabilidade de certas seqüências, em detrimento de outras, o que facilita a um receptor a compreensão da mensagem. Quando a arte rompe com essa probabilidade, ela não abre mão do reconhecimento de uma ordem em seu produto, mas torna seu reconhecimento menos óbvio, e oferece, como já havia proposto Arnheim, uma quantidade maior de estímulo perceptivo.

CAOS

A partir dos problemas sugeridos pela relação entre ordem e complexidade, mais recentemente a ciência definiu um conjunto de novas idéias, visto por muitos como definidor de um novo modelo epistemológico. Trata-se da *teoria do caos* que, partindo originalmente de questões ligadas às ciências exatas, teve um rápido impacto sobre muitos outros campos do conhecimento.

Para a mecânica clássica, como já discutimos, é possível isolar o conjunto de forças que age sobre um corpo, permitindo a compreensão e a previsão de seu movimento. Por um lado, parte-se de uma visão de uma perfeita estabilidade e ordenação dos fenômenos do universo, o que permite abarcar em fórmulas relativamente simples as causas significativas que atuam sobre o fenômeno. Por outro lado, considera-se aqui que pequenas interferências, aquilo que poderíamos chamar de acaso, geram desvios insignificantes e, portanto, podem ser desprezadas.

O universo concebido pela ciência determinista está dotado de uma ordem rigorosa e estável, o que estimula o sonho de uma compreensão global que permita desenhar, a partir da identificação das forças que agem sobre os fenômenos do presente, o estado do universo em qualquer momento do passado ou do futuro.

Um exemplo dessa pretensão é o que ficou conhecido como “demônio de Laplace”, uma inteligência superior imaginada pelo já mencionado físico e matemático francês Pierre Simon, o Marquês de Laplace (1749-1827). Em suas próprias palavras:

41- Umberto Eco, *Obra aberta*, 1971, p.110.

"Uma inteligência que, em qualquer instante dado, soubesse todas as forças pelas quais o mundo natural se move e a posição de cada uma de suas partes componentes, e que tivesse também a capacidade de submeter todos estes dados à análise matemática, poderia encompassar na mesma fórmula os movimentos dos maiores objetos do universo e aqueles dos menores átomos; nada seria incerto para ele, e o futuro, assim como o passado, estaria presente diante de seus olhos"⁴².

Se a situação descrita por Laplace é hipotética, a previsibilidade dos fenômenos era ao mesmo tempo um princípio e uma meta para toda a ciência clássica.

Na prática, esse estado de ordenação era verificado em condições idealizadas, como numa experiência de laboratório. Na natureza, a impossibilidade de prever certos fenômenos era compreendida como lapso do conhecimento humano e não da ordem que eles pretendiam para o universo.

Ao longo deste século, e numa evolução de problemas já sugeridos por cientistas do século passado como Maxwell (1831-1879) e Poincaré (1854-1912), a ciência passou a reconhecer que esse estado de ordenação não se verifica em muitos fenômenos da natureza. Alguns deles, como o fluxo dos gases, o desenho da costa de um continente, a variação de preços de um produto nas bolsas de mercadoria eram particularmente intrigantes. Seus fluxos e variações não podiam ser previstos e suas causas não podiam ser encadeadas da forma como queriam os deterministas. Por isso esses comportamentos são definidos como caóticos.

A ciência do caos observa em fenômenos como esses aquilo que chamou de *hipersensibilidade das condições iniciais*, onde uma pequena interferência gera um grande desvio num curto espaço de tempo. Um bom exemplo disso são as constantes frustrações das previsões do tempo: os meteorologistas não podem identificar cada uma das ações que potencialmente afetam os fenômenos climáticos, porque qualquer pequena interferência, como o deslocamento de ar causado pelo bater de asas de uma borboleta, pode ser significativa. O desvio progressivo gerado por essa hipersensibilidade dos fenômenos ficou exatamente conhecido como *efeito borboleta*⁴³.

Esses comportamentos são caóticos porque não correspondem à visão de uma natureza composta por engrenagens simples e facilmente acessíveis ao conhecimento. Ao contrário, são resultados de um conjunto de determinações simultâneas, muitas delas um tanto sutis e, assim, já não podemos falar simplesmente numa cadeia linear de causas e efeitos, mas numa teia dotada de tal complexidade que não permite o reconhecimento imediato de uma ordem.

A teoria do caos tem uma de suas fontes nas experiências de um matemático da IBM que se deparou, nos anos 60, com uma quantidade muito

42- Citado em Ilideu de Castro Moreira, "Os Primórdios do Caos Determinístico", in *Ciência Hoje*, n.80, 1992, p.13.

43- Edward Lorenz, um dos cientistas que ajudaram a conceber a Teoria do Caos, remete a essa idéia no título de uma conferência realizada em 1979: "Predictability: Does the flap of a butterfly's wings in Brazil set off a tornado in Texas?". Cf. James Gleick, *Caos. A criação de uma nova ciência*, 1991, p.29.

grande de dados sobre a variação do preço do algodão nos Estados Unidos, ao longo de muitas décadas. Certas macro-variações acontecidas em longos intervalos podiam ser relacionadas a fatos históricos precisos, que davam-lhe sentido. No entanto, entre elas, variações menores e muito mais freqüentes aconteciam aparentemente sem qualquer lógica.

Acumulando todos os dados no computador e gerando gráficos que tentavam representar toda a complexidade de suas variações, Mandelbrot percebeu que existia uma analogia formal entre as macro e as micro-variações. Sua representação possuía uma característica de auto-similaridade, onde cada detalhe repetia a forma do todo, e isso oferecia pela primeira vez a possibilidade de localizar uma coerência nesse fenômeno (imagem 6, p. 80). Com suas representações gráficas de fenômenos complexos, Mandelbrot criou aquilo que chamou de fractal, imagens que nos são cada vez mais familiares, talvez mais por sua plasticidade do que pela compreensão do que representam.

Fractais são imagens formadas pelo computador e têm esse nome porque possuem dimensão fracionada: nem uma linha, nem um plano, nem um sólido, mas algo entre duas dessas coisas. Para concebê-las é preciso, portanto, uma nova geometria, exatamente porque se refere a um mundo que não pode ser reduzido à simplicidade dos modelos euclidianos. Essa nova geometria cria bases que ajudam a compreender a lógica de estruturação das formas da natureza, que não se resumem a círculos, quadrados e triângulos, e também de seus movimentos, que nem sempre se comportam linearmente, como queriam os deterministas.

A ciência do caos não abandona a idéia de determinação, mas sim a pretensão determinista de um universo previsível. Sua meta é estabelecer parâmetros probabilísticos que cercam o campo de possibilidades dos desvios.

Caos e acaso são, em princípio, conceitos que não se confundem. Essa nova teoria vem possibilitar a verificação de ordens complexas exatamente onde os cientistas pareciam não encontrar nada além da pura aleatoriedade. Mas o sentido que nesse contexto é dado ao caos é, na verdade, compatível com a definição de acaso com que trabalhamos: mesmo sem negar a noção de determinação, a teoria do caos nega a possibilidade de demarcar *a priori* todo o contexto de causas que podem agir sobre um fenômeno, como sendo causas necessárias. Recusando a pretensão de isolar unidades fenomenológicas, onde todas as causas atuantes podem ser reconhecidas, os cientistas passam a lidar com um a noção de interferência, portanto, de cruzamento de causas, que é exatamente o que confere complexidade aos fenômenos. Ao mesmo tempo, criam condições (técnicas e epistemológicas) para o reconhecimento de ordens em suas configurações complexas.

Essa teoria diminui, portanto, a distância que polariza os conceitos de ordem e de caos⁴⁴.

44- Fayga Ostrower considera o termo Caos, aqui utilizado, pouco feliz, porque “a primeira coisa que costumam fazer os matemáticos é explicar que ‘Caos’ não significa caos” (A sensibilidade do intelecto, 1998, p.54). Para nós, esta visão dialética é o que confere riqueza a essa teoria: ela tanto torna dinâmico o conceito de caos e ordem, quanto cria as condições para que nosso entendimento sobre um fenômeno passe de um a outro.

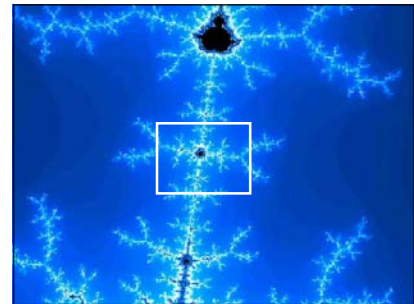
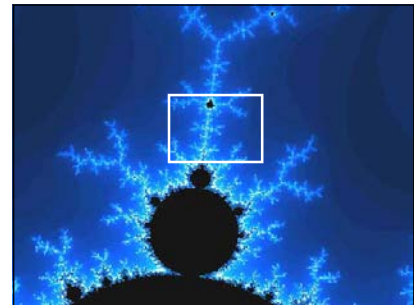
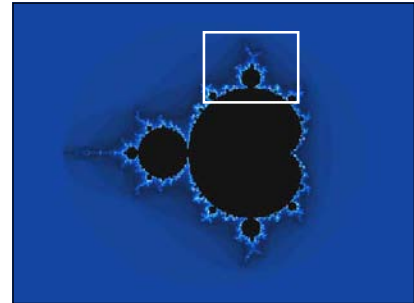


Imagem 6:
Fractal criado a partir do algoritmo de Mandelbrot.
Cada imagem representa a ampliação da região demarcada
na anterior. Percebe-se assim o efeito de auto-semelhança.
Série extraída do site *Fractal Explorer*:
<http://www.geocities.com/CapeCanaveral/2854>.

E o que tudo isso tem a ver com a arte? A resposta mais simples – o fato dos fractais, ou imagens que partem deles, terem sido colocados nas paredes das galerias de arte – não traz nenhuma contribuição significativa à nossa discussão.

A teoria do caos, independentemente de suas aplicações, propõe-nos um princípio genérico de que mesmo que os fenômenos sejam hipersensíveis, isto é, mesmo que se submetam a desvios muito marcantes a partir de interferências sutis, ainda assim, é possível perceber uma ordem no “quadro fenomenológico” obtido, o que é uma condição fundamental para a arte.

Fayga Ostrower, ainda dentro da visão da arte como formadora de estruturas complexas, propõe a leitura de uma experiência artística através da teoria do Caos⁴⁵.

Ela destaca a importância para a arte de duas implicações, a imprevisibilidade e a singularidade do fenômeno, características apontadas pelo Caos e perfeitamente válidas para a arte. E complementa:

“Toda criação na arte envolve um processo de transformação, processo essencialmente dinâmico, flexível e não-linear. Nunca um somatório. (...) Trata-se de um processo de *qualificações mútuas* e cambiantes, *cujo final – quando? como? – não é previsível*.”

Ao elaborar a imagem, o artista avalia constantemente o seu fazer. Há nele uma espécie de bússola que lhe diz: ‘está certo’, ‘está errado’, ‘falta algo’, ‘é demais’, ‘continue’, ‘pare aqui’. Assim ele vai fazendo e refazendo e reavaliando contextos e componentes, sempre uns em função dos outros, até finalmente encontrar na composição um estado de totalidade completa em si mesma, onde nada falta e nada é demais, um estado de equilíbrio global. Ou seja, até encontrar uma ordenação formal que corresponda ao seu próprio senso íntimo de equilíbrio e justeza⁴⁶.

Essa associação entre os muitos caminhos que pode tomar o trabalho do artista e a teoria do caos nos parece correta.

Cabe lembrar que a complexidade, como a autora afirma em diferentes momentos de seu texto, não diz respeito a um problema quantitativo, mas qualitativo. Isto é, não é o acúmulo de detalhes que a caracteriza, mas o confronto de determinações de ordens distintas. Nesse sentido, fazemos uma pequena ressalva à descrição que a autora faz sobre o caos na arte: coerente com sua busca de formas expressivas, portanto, ligadas a quem as produz, ela constata e valoriza a complexidade do processo de criação, mas sempre destacando as etapas de “escolha” do artista. Quando analisa o processo de criação de *Guernica* por Picasso, exatamente para exemplificar a idéia do caos na arte, toda a complexidade, os desvios da obra, caracterizam-se por transformações nas intenções do artista. Ele deve encontrar a melhor solução

45- Fayga Ostrower dedica a essa leitura um capítulo de *A sensibilidade do intelecto*, 1998, intitulado “Criação Artística: Acasos e Tendências Deterministas”. Devemos aqui considerar que se trata de um avanço com relação a trabalhos anteriores, onde considerava a teoria do caos apenas para discutir a invalidade das imagens fractais dentro de propostas artísticas (*Acasos e criação artística*, 1995, p.197).

46- Fayga Ostrower, *A sensibilidade do intelecto*, 1998, p.54-55.

dentre uma gama de possibilidades que ele mesmo se oferece, através de “consultas feitas pelo artista ao seu imaginário”⁴⁷.

Voltando ao exemplo meteorológico de Lorenz, a borboleta não é *a priori* algo pertencente à ordem dos fenômenos meteorológicos, mas passa a ser, nesse caso particular. Essa é uma das possibilidades de configuração do caos, aquela que mais nos interessa.

Pensando na arte, o que podemos extrair de novo desse ponto de vista não é simplesmente um acréscimo na quantidade de opções que o artista mesmo se oferece, mas todo um conjunto de novas determinações para as quais o processo de criação e, portanto, a obra podem se abrir. Esse novo grau de complexidade será algo fundamental para pensarmos o sentido de algumas produções contemporâneas, onde a materialidade da obra se dilui para além de seu tempo e espaço de exposição, submetendo-se ao confronto com outros objetos e à interação com outras subjetividades, além daquela do próprio artista. Podemos pensar em trabalhos de criação coletiva, ou obras interativas, onde o resultado final se dá num confronto de intenções. Ou ainda, em trabalhos onde o artista aceita em sua obra determinações de uma lógica exterior, como a de um programa de computador ou das ações da natureza, sobre os quais não tem pleno controle. Ao longo deste trabalho, temos trazido vários exemplos mais concretos dessas possibilidades.

Obviamente, ao contrário dos fenômenos físicos, geográficos ou econômicos que motivaram a formação da teoria do caos, o artista tem sempre o poder de optar por aceitar ou não o resultado de uma interferência. Ou de recusar a obra caso o resultado da interferência seja irreversível. Em geral é uma boa fórmula para garantir a coerência da obra. Mas a teoria do caos nos ensina que, independentemente de um projeto, e com todos os desvios, a natureza caótica é capaz de gerar estruturas coerentes. Essa coerência, é verdade, pode não ser evidente pela própria complexidade da estrutura, mas esse é um dado que, em si, não chega a ser um problema para a caracterização da arte. Por um lado, flexibilizar o controle não é algo que anula a possibilidade de construções ordenadas e, por outro, é algo que garante a complexidade que muitas vezes se espera.

■

De forma alguma o acaso pode ser entendido como um critério para a produção de ordem. Ao contrário, acaso e desordem são, às vezes, tomados como fenômenos análogos ou, pelo menos, contíguos (acaso gera desordem). Alguma coisa pode ser vista como estrutura se se pode reconhecer em seus elementos uma distribuição que não é aleatória. Isto é, um organismo é coerente porque suas partes estão regidas por funções correlacionadas e não pelo acaso.

Mas vale reforçar duas idéias que já foram esboçadas neste trabalho.

Primeiro, a ordem pode ser encontrada e não necessariamente construída a partir de um projeto. Assim, um ruído pode eventualmente ser percebido

47- *Ibid.*, p.60.

como som estruturado, ou uma mancha como imagem coerente. Isso representa um maior grau de abertura, mas não necessariamente um menor esforço, porque uma ação ainda é exigida: seja no espaço concreto, seja na percepção, é preciso isolar ou destacar certos elementos e interromper o fluxo de todas as interações possíveis para propor aquelas que serão entendidas como formadoras de uma estrutura. Esta não é uma regra, mas uma possibilidade para a qual muitos artistas decidiram se abrir, ao longo deste século.

Segundo, ordem e desordem são um efeito: algo revela ou não coerência entre suas partes. Mas nada até aqui diz respeito ao processo que gera tal efeito, nada impede que uma estrutura surja espontaneamente a partir do acaso, ou com sua colaboração. Um ruído ou uma mancha, elementos entendidos como algo que não é peça originalmente concebida para a estrutura, pode ser incorporado a um conjunto sem interferir em sua coerência ou – exatamente o que mais nos interessa – complementando-lhe e dando-lhe coerência.

Capítulo 5

Três formas poéticas do acaso

Didaticamente, podemos discriminar três instâncias em que o artista pode incorporar concretamente ações ligadas ao acaso: a) a escolha de uma matéria-prima; b) a construção da obra, propriamente dita; c) a sua fruição, isto é, sua relação com o espectador. Mas devemos considerar que a criação artística é um ato formativo complexo: além da confecção do objeto, ela incorpora uma maneira particular de abordar a matéria, bem como a expectativa de um tipo de relação com o público. Por isso, essas situações não representam simplesmente um *antes*, *durante*, e *depois* da criação; trata-se, na verdade, de componentes que são legitimamente interiores ao ato criador e que afetam as qualidades da obra.

A incorporação do acaso nessas três instâncias pode ser sistematizada através de ações que passam a determinar fundamentalmente a dinâmica da obra. Caracterizam-se assim as três formas poéticas do acaso. Apresentaremos uma reflexão genérica sobre cada uma, antes de apresentar uma análise mais aprofundada de experiências que se constituem a partir de tais poéticas.

O acaso pode estar presente nos elementos que servem ao trabalho criador, mas que precedem a articulação formal da obra: a matéria-prima, o repertório, as ferramentas, o suporte. Podemos imaginar que tela, pincéis e uma paleta com tintas de cores diversas, sempre que utilizados, têm uma grande probabilidade de resultar numa pintura. E o pintor, quando os utiliza, segue um movimento já previsto nesses materiais. Ao contrário, existe mais acaso num trabalho que toma sucatas coletadas na rua, porque trata-se de objetos fabricados para um fim que não é o do artista. Esses objetos assumem, desse modo, uma utilização imprevista. De modo análogo, podem também ser improvisados o suporte e os instrumentos de criação.

De toda forma, pode haver uma *coincidência* entre as qualidades do objeto do qual o artista se apropria e aquelas de que o artista precisa. Mas esse cruzamento não é eficiente para a arte apenas quando a convergência é dada *a priori*, pois ambos os agentes podem se transformar: o artista redefine suas necessidades diante do confronto com a nova matéria que, por sua vez, tem suas características ressignificadas pela nova função a que serve, mesmo que sua aparência permaneça inalterada.

O exemplo mais radical desse procedimento é também um dos mais antigos: os *ready-mades* propostos por Duchamp, na primeira metade do século XX. Trata-se de objetos industrializados deslocados para o espaço de exposição com intervenções relativamente sutis. Nesse caso, o que se transforma não é o objeto, mas a percepção que temos dele. Termos como *assemblages* (ajuntamento) ou *combine painting* (pintura combinada) que designam as experiências de muitos artistas atuantes a partir dos anos 60, também já pressupõem a incorporação de materiais não convencionais. Entre esses artistas estão aqueles ligados ao Novo Realismo francês, que discutiremos logo adiante de forma mais detalhada.

Mesmo na arquitetura, uma arte em que o acaso tende a ser anulado pela necessidade de um projeto, temos alguns exemplos pertinentes. Primeiro, o do catalão Antoni Gaudi (1852-1926) – sobretudo no *Parque Güell*, projetado entre 1900-1914 – que utiliza pedras não lapidadas, irregulares, deixando que sua forma natural interfira no desenho de um determinado elemento de sua obra arquitetônica. Segundo, o do francês Joseph-Ferdinand Cheval (1836-1924), que durante seus dias de trabalho como carteiro reuniu quase todas as pedras que encontrou, e com elas construiu seu exuberante *Palácio Ideal* (imagem 7, p. 90), ao longo de vinte anos¹.

Na música, são muitas as experiências de transformação de objetos diversos em instrumentos musicais, ou de incorporação de ruídos na composição. Como exemplo, podemos citar um trabalho do minimalista Steve Reich, *Different Trains* (1988), que parte de depoimentos gravados de judeus que viajaram de trem antes, durante e depois da Segunda Grande Guerra. Ele escolhe pequenas frases que utiliza como “letra” e, ainda, extrai delas a melodia que servirá de base para sua composição (imagem 8, p. 90). Mas, dentro da música, o nome que passa mais radicalmente por esta situação é certamente o de John Cage, cuja obra será analisada mais adiante.

Sobretudo quando a arte não se preocupa tanto em demarcar sua especificidade, o artista tem a oportunidade de flexibilizar seu repertório material e instrumental, e a criação pode ocorrer como uma *bricolagem*: uma atividade lúdica ou utilitária que visa à solução de um problema através de materiais não convencionais. O *bricoleur* é alguém que coleciona qualquer coisa com o princípio de que “isto poderá servir”. E, quando se propõe a uma tarefa qualquer, utiliza seus *achados* dando a eles um uso diferente daquele para o qual foram feitos, ainda que se possa continuar reconhecendo suas funções originais.

Como define Lévi-Strauss, um “bricoleur” trabalha com um “universo instrumental fechado, e a regra do jogo é arranjar-se sempre com os meios-limites”.

"Os elementos colecionados e utilizados pelo bricoleur são pré-constrangidos. (...) Suas criações se reduzem a um arranjo novo de elementos cuja natureza não se modifica conforme figurem no conjunto instrumental ou na disposição final"².

Como diz ainda esse autor, um *bricoleur* parte de um acontecimento para chegar a uma estrutura, enquanto que um engenheiro, com seu projeto, caminha no sentido oposto.

O material com que trabalha o *bricoleur* está pré-constrangido pela sua função original, mas sua utilização na bricolagem não implica num reaproveitamento do desempenho funcional de cada objeto colecionado. Por exemplo, não tem a ver com tirar o pneu de um carro para colocar em outro,

1- O palácio, situado em Hauterives, França, foi construído entre 1879 (ano em que Cheval afirma ter recolhido as primeiras pedras) e 1912.

2- Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem*, 1970, p.38-44.

mas sim com amarrar tal pneu numa árvore para fazer um balanço. O que se aproveita são apenas algumas qualidades do objeto.

Na bricolagem está implicado o acaso. Quando um *bricoleur* se propõe à solução de um problema, ele recorre a um conjunto instrumental limitado, identificando nele o objeto que precisa. Esse objeto está ali por acaso, uma vez que sua presença não foi exatamente determinada pela função que terá a partir de então. Suas características são determinadas pela finalidade para a qual ele foi construído, e são independentes daquilo que determina, no trabalho do *bricoleur*, a necessidade de um elemento com essas mesmas características. É no cruzamento dessas duas determinações que se define o acaso. O papel do *bricoleur* é exatamente fazer cruzarem-se causas pertencentes a cadeias distintas, criando uma ordem do possível, e não do necessário.

O acaso pode estar presente no processo de articulação sintática ou semântica dessa estrutura que chamamos de obra de arte. Se o artista parte de um projeto, a construção da obra segue um caminho que se pretende inequívoco. Mas ele sempre tem liberdade de assumir uma outra forma de trabalho ou de transformar esse projeto, o que significa poder ir definindo sua estrutura no mesmo instante em que cria, num percurso que possibilita ensaios, experimentações e retomadas constantes. Dessa atitude nascem os espaços para o acaso, os desvios do processo definidos nesse *durante*, que não poderiam ser (ou não se desejavam) previstos.

Como já discutimos, o descontrole sobre os resultados pode nascer de uma ação involuntária ou inconsciente, ou pode ainda ser verdadeiramente buscado, de tal forma que o acaso se torne uma ferramenta de trabalho para o artista. Em qualquer uma das situações, o acaso jamais chega a ser um elemento destrutivo porque há reversibilidade, num duplo sentido. De um lado, mesmo que se queira ver a obra como uma espécie de organismo, sua coerência não responde apenas a um problema de funcionalidade (como o organismo biológico), mas a uma necessidade que pode se transformar de acordo com as novas situações que o próprio acaso sugere. De outro, a atividade artística (também ao contrário do que ocorre nas mutações biológicas) permite que o resultado acidental seja checado, com a criação ainda em processo. Caso não satisfaça às necessidades do artista, ele pode corrigir, editar ou simplesmente recomeçar a obra, sem qualquer prejuízo à criação.

Ainda que não esteja dotado de um objetivo e, portanto, ainda que não ofereça nenhuma garantia sobre seus resultados, o acaso pode ser uma fonte inesgotável de novas soluções, já que a busca do artista não se constitui como um caminho inequívoco e quase sempre convida às experimentações.

Um exemplo bastante consagrado é o da técnica denominada *dripping* de Jackson Pollock: trabalhando com uma tela sobre o chão e caminhando sobre ela, ele jogava sua tinta em movimentos às vezes frenéticos (ver imagem 3, p. 14). Man Ray, em algumas de suas pouco conhecidas experiências cinematográficas, movimentava aleatoriamente sua câmera, ou jogava-a para o alto. Nan June Paik, nos primórdios da chamada *vídeo-arte*, nos anos 60, distorcia o código figurativo interferindo no circuito eletrônico da câmera e do monitor de TV, gerando toda sorte de ruídos. Carlos Fadon Vicente é o artista que escolhemos para uma análise mais detalhada, porque em sua obra o acaso

se apresenta verdadeiramente como um critério formativo, a ponto de ocorrer dentro de uma ação literalmente programada.

O acaso é uma fonte muito rica de diversidade. Ele pode se tornar eficiente na medida em que o artista permanece receptivo: não se trata de buscar ao acaso uma configuração previamente desejada, mas de permitir que o próprio desejo se construa e se transforme em função das novas possibilidades que o acaso oferece. Como já dissemos, a criação se caracteriza como um cruzamento onde todas as partes se transformam, tanto a matéria operada quanto o artista.

O acaso também se faz presente na obra já operada pelo artista, quando ela ainda mantém algum potencial de interação com outros agentes. Isso significa que o artista abre espaços que flexibilizam seu controle sobre a configuração final de seu trabalho. Em princípio, podemos pensar que isso é mais evidente em algumas artes que apresentam uma distinção mais clara entre o projeto ou registro realizado pelo autor e a sua execução por um intérprete, como no teatro, na dança, na música.

Nesses casos, mesmo partindo de um roteiro ou de uma partitura, o intérprete ainda encontra espaços para o improvisado, para a adaptação, para releituras, enfim, para uma recriação.

Mas tal abertura se estende a qualquer linguagem artística, e pode ser observada em diferentes níveis. Primeiro, podemos supor que qualquer obra, para efetivar sua existência como arte, deva ser ainda investida de uma percepção que pode transformar seus significados. Podemos pensar também numa interferência do público sobre o trabalho do artista e, conseqüentemente, sobre a obra. Por exemplo, a identificação proporcionada pela onda de *happenings* e *performances*, nos anos 60 e 70, decorria exatamente do fato de que o artista podia reagir à presença do público, da mesma forma que o público reagia ao desenvolvimento da obra. Por fim, a obra, mesmo considerada acabada pelo artista, pode convidar o espectador a uma ação mais concreta, o que implica alterar sua forma e seu significado não apenas no plano da percepção, mas de sua estrutura física.

Tais dinâmicas de interação, sobretudo esta última, foram muito bem descritas por Umberto Eco através do conceito de *obra aberta*³, que estabelece o paradoxo entre a necessidade que qualquer arte tem de um fechamento e uma completude estrutural, e um procedimento que se apóia na potencialidade da forma e da significação. Mas a participação do espectador não necessariamente destrói ou sequer minimiza as possibilidades de coerência da obra: aqui, o desafio do artista é o de manter um valor estrutural potencial, que será concluído (sempre provisoriamente) com uma ação posterior. Como um corpo, literalmente, que se movimenta e se desenvolve sem prejuízo de seu caráter orgânico.

O acaso está implícito numa obra aberta, porque sua configuração é imprevisível, depende ainda de uma intenção e, às vezes, concretamente de uma

3- Umberto Eco, *Obra Aberta*, 1971.

força motora que não a do artista. Portanto, temos também aqui um cruzamento de determinações.

Hoje, diante do impacto das novas tecnologias sobre a arte e a comunicação, a interatividade parece ter se transformado num valor, e estamos cada vez mais familiarizados com informações e obras "navegáveis", os chamados hipertextos. Mas talvez tenham sido a literatura e a música os campos que geraram os primeiros embriões de interatividade na arte. Mallarmé, com seu poema "Um Lance de Dados" (1897) criou um poema que pode ser percorrido de diferentes formas, porque rompe com a linearidade da escrita. Ainda na literatura, temos *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), uma obra de Raymond Queneau constituída por dez sonetos, sendo que cada um dos dez versos que compõem esses sonetos se apresenta como uma linha solta, que pode ser recombinada pelo leitor. O número de versões possível para o soneto de Queneau é igual àquele sugerido pelo título, cem mil bilhões (100.000.000.000.000) de poemas diferentes. Outro exemplo é o livro *Jogo de Amarelinha* (Rayuela, 1963) de Julio Cortázar, em que o leitor toma decisões sobre o rumo da história, articulando os capítulos de duas maneiras diferentes, conforme o autor sugere, ou outras tantas possíveis, que os leitores têm experimentado e que o próprio autor não considerou.

Na música, vários compositores como Stockhausen, Pierre Boulez e John Cage, cada um à sua maneira, criaram partituras que devem ter seus fragmentos rearticulados pelos intérpretes, segundo estratégias que delimitam rigorosamente as possibilidades de combinação, como em Boulez, ou que instigam uma liberdade mais radical, como em Cage.

Nas artes plásticas, podemos pensar em toda corrente denominada arte cinética, que tem como pioneiro o norte-americano Alexander Calder, com seus móveis que convidam ao toque para demonstrar como o objeto é capaz de sempre retornar à posição original de equilíbrio (imagem 9, p. 90). Numa interação que nasce de problemas semelhantes aos da arte cinética, mas que extrapola a questão do dinamismo formal, temos a experiência da brasileira Lygia Clark, cuja obra também voltaremos a analisar.

A CRIAÇÃO COMO DESVIO

Podemos pensar metaforicamente todo ato de comunicação como um movimento, pois há uma dinâmica semiótica que permite a significação: *algo remete alguém a alguma outra coisa*.

Júlio Plaza refere-se à semiose como um "movimento centrífugo", nos casos em que o signo impulsiona o intérprete para algo que está fora, isto é, para um outro signo. Mas ele define ainda a particularidade do signo estético pelo seu "movimento centrípeto"⁴, que remete o espectador para as qualidades do próprio signo, aquilo que chamamos de auto-referência.

4- Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica*, 1987, p.23.

O signo estético não necessariamente inviabiliza a referência externa, apenas a torna ambígua. Quando o signo prioriza um movimento que impulsiona para ele mesmo, deixa de trilhar o caminho externo que conduziria o intérprete a um significado específico. Ou, no sentido inverso, o signo é obrigado a romper com certas trilhas definidas num uso referencial recorrente, para promover um percurso particular. Nesse caso, é preciso buscar nele a lógica segundo a qual é capaz de realizar a referência, o que ainda caracteriza um certo grau de auto-referência, o “como” algo está sendo representado, e não apenas o “quê”.

De todo modo, a liberdade de trilhar novos caminhos de significação na busca de formas particulares de ordenação, representa uma interferência de um movimento centrípeta sobre um movimento centrífugo, de um valor estrutural, sobre um valor comunicativo.

Por isso, no caso do signo estético, o percurso semiótico é menos nítido e preciso; compõe, na verdade, um campo de possibilidades, uma teia ou, como propõe Eduardo Peñuela Cañizal, “labirintos da significação”⁵. Vejamos outras observações feitas por esse autor, que apontam para uma definição do ato de criação como um desvio semiótico:

“O valor poético ou retórico de qualquer mensagem se engendra, segundo as teorias estéticas de cunho semiótico, num espaço signico cuja normalidade comunicativa é alterada pela intervenção de diversos fatores de natureza semântica ou expressiva”.

E sobre a mensagem, especificamente marcada pela função poética:

“o enunciado é concebido como tendo um valor intrínseco e, conseqüentemente, como sendo uma forma conteudística em que a ambigüidade plasma as marcas da sua presença através da promoção do princípio de equivalência à ordem de procedimento constitutivo das seqüências de um texto. Dessa perspectiva, a obra de arte resulta, pois, da transformação da linguagem e das regras que lhe conferem normalidade”⁶.

Enfim, a criação artística encontra nos espaços de indeterminação do processo semiótico, ou pelo menos na ruptura das probabilidades de uma significação usual, seu campo mais fértil. Na *interferência centrípeta*, ela gera uma força que age contra um estado de inércia imposto pelos códigos comunicativos.

Aprofundando a metáfora da atuação do signo como um movimento e, particularmente, da atuação do signo estético como um movimento sujeito ao desvio, podemos localizar três formas particulares de ruptura de um estado de inércia. Podemos pensar em *movimentos detidos*, *movimentos confrontados* e *movimentos desencadeados* para representar as três formas poéticas que os procedimentos com o acaso podem compor (respectivamente, na matéria, na construção e na fruição da obra).

5- “A retórica e o seu papel na interpretação das imagens”, in J. Braga e outros (org.), *A encenação dos Sentidos*, 1995, p.137.

6- *Ibid.*, p.127.

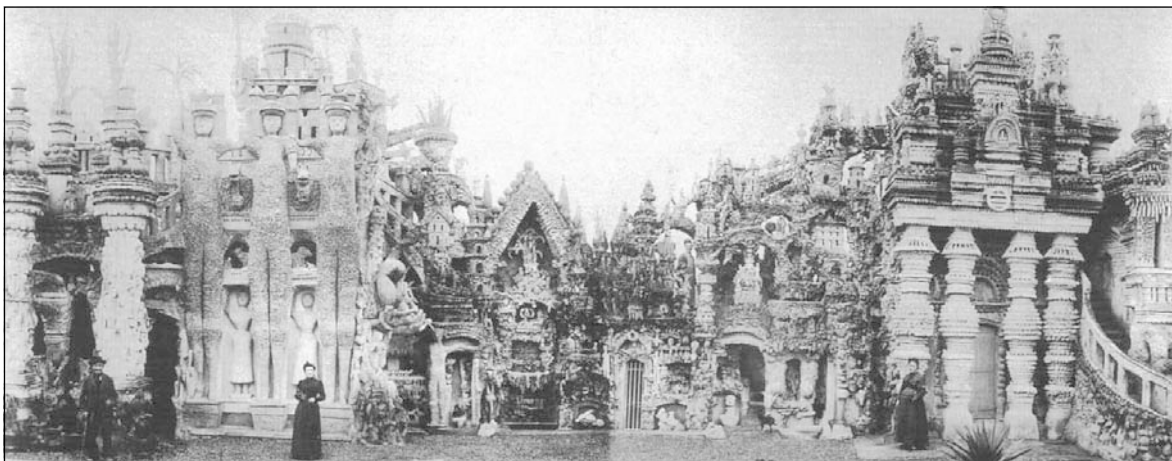


Imagem 7:

Ferdinand Cheval, *Palácio Ideal*, fachada Leste (Hauterives, França), 1879-1912.

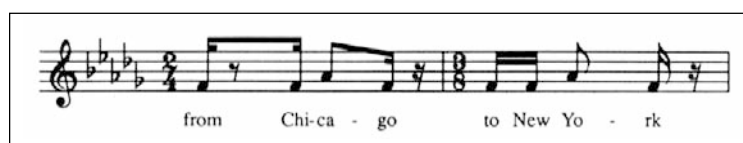


Imagem 8:

Steve Reich, *Diferent Trains*, 1988. Exemplo de anotação musical da fala que serviu de base melódica para composição.



Imagem 9:

Alexander Calder, *Quatro folhas e três pétalas*, 1939 (móbile em metal). Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

Movimentos detidos. A apropriação pelo artista de um objeto já elaborado para outros fins, constitui-se como um desvio funcional, a interrupção de um movimento - o uso regular desse objeto - que permite recontextualizá-lo e, assim, ressignificá-lo.

No início deste trabalho, citamos a *filosofia trágica* de Clément Rosset para trazer a possibilidade de definição de um acaso absoluto (a inexistência de causas), que não é, de fato, aquela com que trabalhamos. Mesmo assim, será interessante apresentar um desdobramento de seu pensamento sobre o campo da arte. Tomando o acaso como o único princípio para o universo, onde a própria natureza não passaria de um encontro circunstancial de certos elementos, no limite, não poderia haver outra fonte articuladora além do próprio acaso. Tudo o que existe estaria construído apenas sob uma espécie de contrato provisório:

"O acaso, pelo jogo das possibilidades e impossibilidades das combinações atômicas, não podendo deixar de produzir de vez em quando generalidades - acumulações casuais, 'montes' de acasos dotados de uma duração relativa -, do mesmo modo que, segundo o velho argumento epicurista, um número infinito de lançamentos das letras do alfabeto grego não poderia deixar de produzir uma vez, por acaso, o texto integral da *Iliada* e da *Odisséia*"⁷.

Em coerência à sua filosofia, Rosset afirma a impossibilidade de toda criação, inclusive a artística, cabendo ao sujeito apenas o papel de apreender e exibir essas generalidades que, em essência, foram produzidas casualmente. Ele funda, a partir dessa idéia, sua *Estética do Pior*:

"O artista seria assim, para usar uma metáfora muito afastada daquilo que ela quer ilustrar, como um homem sob os olhos do qual um mecanismo cinematográfico faria desfilarem sem cessar quadros de um desigual agrado, e que disporia de um sistema de comando que permitiria interromper a projeção a todo momento desejado"⁸.

Sendo o conceito de criação incompatível com sua teoria, toda a arte, para ele, é uma apreensão: diante do quadro de confrontos aleatórios, o artista é aquele que localiza, interrompe e exhibe uma configuração particular desses encontros ao acaso.

Pareyson lembra que muitas teorias estéticas oscilam entre a imagem do fazer artístico como *criar* e como *encontrar*, onde, neste último caso, "a obra já existe, e o artista não tem outra coisa a fazer senão tentar descobri-la: 'ela é uma realidade escondida que o artista tem o privilégio de saber encontrar e desvelar'"⁹. O pensamento de Rosset poderia ser entendido como uma radicalização desta concepção, em que a obra tem de ser fisgada do fluxo contínuo dos acasos.

7- Clément Rosset, *Lógica do pior*, 1989, p.122.

8- *Ibid.* p.183.

9- Luigi Pareyson, *Os problemas da Estética*, 1989, p.142. Esta idéia é apresentada, mas não exatamente defendida pelo autor, que prefere entender o trabalho do artista como uma ação dialética, entre criar e encontrar.

Em Duchamp encontramos também uma visão do ato criador como interrupção de um movimento. No entanto, não se trata de uma maneira de entender a arte, como em Rosset, mas de pensar seu procedimento criativo particular. Mas há uma proximidade entre ambos: a atitude filosófica de Rosset é negativa quanto a toda existência, assim como a atitude artística de Duchamp é negativa quanto à arte. Podemos dizer que Duchamp transforma em programa poético aquilo que, para Rosset, é o que funda sua Estética.

O movimento era uma questão fundamental para a arte moderna e, diante disso, Paz destaca duas atitudes diversas: a de Picasso, cuja obra seria “o movimento feito pintura”, e a de Duchamp, “presentificação do movimento: a análise, a decomposição e o reverso da velocidade¹⁰”.

E é o próprio Duchamp quem sugere que deveríamos chamar seu trabalho de “retarde, em lugar de pintura¹¹”. O *retarde* é, para esse artista, uma concepção particular de tempo: enquanto a tradição e a vanguarda tentam se situar em pólos opostos da história, Duchamp estabelece sua crítica através da imposição de um olhar sincrônico, das “dilações no tempo diacrônico”, como sugere outro autor que aborda Duchamp, Martin Grossmann¹². Mas o *retarde* também se manifesta como um procedimento criativo que promove uma ressignificação através da recontextualização. Voltaremos a Duchamp e ao conceito de *retarde* no próximo capítulo.

Movimentos confrontados. Na construção de sua obra, o artista pode abrir espaços que permitem agregar às forças produtivas guiadas por sua intenção uma série de outras forças que agem independentemente de sua vontade ou de suas expectativas. Esses espaços são equivalentes àquele de um mecanismo “com jogo”, cujo movimento, dentro do limite deixado pela “folga”, passa a ser conduzido por forças exteriores ao sistema.

Em geral, a imagem criada por essa possibilidade tende a ser trágica, como a de um carro que se desgoverna porque esse mecanismo defeituoso nos impede de “dirigi-lo”. Por isso o acaso é associado ao sentido pejorativo de acidente: ele se interpõe à vida de alguém, interrompendo um projeto.

Mas nem o acaso e nem o acidente estão dotados *a priori* dessa tendência maléfica. Podemos pensar na expressão “acidente geográfico”, que se refere à variação da superfície da terra, ou “acidente musical”, variação de uma nota em meio tom, para cima (sustenido) ou para baixo (bemol). Esse é o sentido que o acidente tem para nós, de transformação de uma ordem, de mudança de direção.

A abertura para o desvio pode ser prazerosa, como num jogo, em que uma ação que afeta o jogador não depende exclusivamente dele. Isso pode significar que a meta do jogador é buscada através de uma interação de forças e intenções (como em qualquer esporte coletivo), que é determinada pelo confronto de duas forças contrárias (qualquer jogo de competição), ou que é resultante da

10- *Ibid.* p.8.

11- Citado em Paz. *Ibid.*, p.7.

12- Martin Grossmann, “Dilação’ em Duchamp: uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal”, 1994. p.70.

intervenção de uma força produzida por um elemento externo, pela natureza ou por outro indivíduo (qualquer jogo de azar, que envolve a aposta em algo ou alguém). É inegável que essa abertura envolve algum prazer; às vezes, o prazer do risco. Sobretudo, vale lembrar que na arte o sentido de *ganhar e perder* é relativo e um resultado não esperado pode ser perfeitamente assimilado como uma “conquista” estética.

O jogo e a arte são atividades que mantêm pontos de interseção. Um desses pontos diz respeito à abertura que pode existir para o desvio, sem qualquer comprometimento de suas coerências estruturais. Ao contrário, o acaso pode ser um elemento incorporado às condições que conferem tal coerência, seja para o jogo, seja para a arte.

Numa obra operada deste modo, a motivação artística não é a criação, entendida como exercício de um saber do indivíduo, nem exclusivamente a descoberta, como recuperação de um saber maior, da cultura ou da natureza. É a do confronto, consentido na abertura que o trabalho oferece à contingência. Assim, a criação se comporta como um “mecanismo que tem jogo”, cuja “folga” pode ser sistematicamente produzida.

Com a receptividade oferecida às contingências, a obra não perde seu potencial de significação. Já discutimos a possibilidade de gerar estados ordenados a partir do acaso. Mas há ainda uma outra forma de significação que nasce do confronto.

A obra passa a representar o mundo não porque absorve suas aparências, ou porque trabalha com associações construídas pela cultura ou pela tradição. Em termos da semiótica, não se trata de uma representação icônica ou simbólica. Essa obra representa o mundo na medida em que ele imprime nela marcas de suas ações.

Philippe Dubois, num artigo intitulado “A arte contemporânea é (tornou-se) fotográfica?”¹³, tenta mostrar como que, após um longo percurso histórico em que a fotografia buscou incorporar os códigos da pintura, a arte do século XX volta-se, de uma maneira geral, para uma estratégia de representação que é própria da fotografia. Segundo Dubois, essa estratégia se define numa “lógica do ato”, porque o “ato” deixa de ser apenas a força produtiva da representação para se tornar objeto da representação. Trata-se daquilo que a semiótica chamou de representação *indicial*, onde o signo representa um objeto por ter sido afetado por ele, mais ou menos como a luz que, refletida pelo objeto, atinge e transforma a película fotográfica, gerando nela uma imagem.

Dubois olha para as artes visuais a partir da fotografia, assim como, tradicionalmente, buscou-se entender a fotografia a partir da pintura¹⁴. Por isso, ele fala de uma arte que se torna “fotográfica”, em vez de dizer genericamente uma arte que se torna “indicial”. Essa lógica do ato não é equivalente a uma lógica do acaso. Mas é sempre uma lógica do confronto - já que a conexão física é a característica definidora da indicialidade - que, de toda

13- In Philippe Dubois, *O ato fotográfico*, 1994.

14- Esta inversão é consciente. É, de certa forma, a própria motivação de sua abordagem. *Ibid.*, p.253-254.

forma, permite-nos encontrar uma outra gama de significados nas experiências com o acaso.

Retomemos uma idéia já apresentada de Décio Pignatari: a criação artística é um tiro ao alvo onde “a mosca não é um 'absoluto', mas um ponto-evento de referência do objetivo”¹⁵. Podemos, portanto, pensar que a criação se dá no encontro de uma flecha e de um alvo, ambos se movimentando.

Movimentos desencadeados. Apresentar uma obra é colocá-la em movimento, lançá-la a desvios potenciais, quando, de alguma maneira, ela pode ser reconfigurada pelo espectador. A ocorrência desse desvio está prevista no programa do artista, mas não seus efeitos particulares. Por isso, o acaso se constitui.

Quem primeiro observou, na arte contemporânea, uma tendência onde a obra se apresenta continuamente *em processo* foi Umberto Eco, no já citado livro *Obra aberta*¹⁶. O autor nota que muitos artistas oferecem ao público seu produto ainda como um campo de possibilidades a serem experimentadas, constituindo aquilo que chamou de “obra em movimento”.

Eco parte também de uma concepção de arte como formatividade, seguindo as trilhas de Pareyson, para localizar a boa medida entre as necessidades definidoras da arte, de um modo geral, e as possibilidades valorizadas pelas poéticas abertas. Assim, tal obra materializa uma tensão entre o acaso e controle, na medida em que não antevê todas suas possibilidades de configuração, mas impõe condições que dirigem as intervenções do público. Eco também se empenha em localizar um bom termo entre a flexibilização do controle, que permite a interação de múltiplas vontades, e a não-anulação das determinações do artista. Assim diz o autor:

“na *obra em movimento* o negar que haja uma única experiência privilegiada não implica o caos das relações, mas a regra que permite a organização das relações. A *obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor.

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento”¹⁷.

Portanto, quando um artista submete sua produção à interação, ele não anula seu papel autoral. As configurações provisórias da obra podem ser

15- Décio Pignatari, "Acaso, arbitrário e tiros", 1987, p.150-151.

16- 1971.

17- Umberto Eco, *Obra aberta*, 1971, p.62.

pensadas como *resultantes* de um processo que sempre terá a ação do artista como um *vetor* inaugural do movimento.

AS POÉTICAS DO ACASO FRENTE À ESTÉTICA

Quando Umberto Eco sugere que as obras em movimento se evidenciam sobretudo nas experiências contemporâneas, ele não deixa de localizar no campo da Estética uma via que ainda permite reconhecer o valor artístico dessa experiência. Ele fala de um procedimento particular, inovador, para depois checar a forma como essa inovação ainda cabe dentro das condições gerais da arte observadas pela Estética.

Por um lado, ele confronta a situação de tal abertura à necessidade que a obra tem de ser “orgânica”, o que sugere uma completude estrutural. Para resolver esse paradoxo, o autor sugere que o êxito da obra aberta depende de uma “liberdade controlada”, para que os movimentos possíveis não descaracterizem sua condição orgânica.

Por outro lado, Eco coloca que qualquer obra, em qualquer época, dentro de sua própria condição de ser arte, contempla o espectador com uma certa abertura:

“cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal”¹⁸.

É diante dessa idéia que podemos concluir que todas as artes, e não só a música, o teatro e a dança, são verdadeiramente executadas, a cada abordagem por um novo espectador-intérprete. A poética da obra aberta se funda como uma potencialização ou uma “colocação em destaque” de uma característica válida para toda a arte.

A situação descrita por Eco se refere a uma dentre as três formas poéticas do acaso, conforme propusemos anteriormente. Seguindo seu percurso, podemos verificar que, em parte, algumas condições preexistem para que possamos pensar tais experiências dentro de um universo legítimo da arte. E, ainda seguindo sua sugestão, podemos localizar o que, dentro de uma observação genérica da arte apontada pela Estética, está sendo potencializado pelas referidas poéticas. Temos assim, para cada uma dessas situações:

1) nenhuma matéria-prima é essencialmente artística, por si só. É certo que o potencial de um processo artístico pode estar previsto na matéria (já dissemos que, com tintas, o artista provavelmente fará pinturas), mas não estava prevista a obra, propriamente dita, com sua estrutura específica. Ainda é preciso que haja uma convergência entre as qualidades da matéria e aquelas de que o artista precisa. Cabe ao artista, por um lado, retirar a matéria do estado original

18- *Ibid.*, p.64.

de desordem, dando-lhe uma configuração dotada de significado; e, por outro, buscar novas possibilidades de articulação, além daquelas que parecem ser as mais prováveis, em função de uma tradição em seu uso.

2) considerando que a obra dita seu próprio modo de fazer enquanto é feita, então, todo artista, em toda criação, está sujeito às necessidades que se impõe apenas durante o processo e que não estavam previstas no início. Tentativa e erro é algo que está na base do método de trabalho do artista, sobretudo porque a obra não responde a um ideal de eficiência exterior, ela é ou não coerente dentro do que Pareyson chamou de “teleologia interna do êxito”¹⁹. E é nesse ponto que o autor institui um novo paradoxo: a arte é criação e ao mesmo tempo é uma descoberta, onde “a obra se faz por si só, não obstante a faça o artista”.

3) como Eco demonstra, toda obra mantém um relativo grau de abertura, nas diferentes leituras que permite, diante do repertório e dos conteúdos subjetivos de cada espectador.

Corremos aqui o risco de uma interpretação equivocada: a idéia de que não existe arte sem acaso ou, mais gravemente, de que o acaso é uma espécie de elemento definidor da própria qualidade artística. Não é essa nossa intenção. Já dissemos que essa generalização só é possível dentro de um jogo retórico que flexibiliza o conceito de acaso e, de certa forma, o ameniza: o acaso estaria em tudo porque seria, em si, qualquer coisa. Interessa-nos, ao contrário, as situações em que ele é colocado em destaque, mantendo-se a integridade de seu caráter de interferência, de desvio e de imprevisibilidade.

O investimento de Eco – que transpusemos para nossa discussão – é o de tentar superar a contradição entre o que a arte pretende ser, genericamente, e aquilo que efetivamente se realiza numa certa experiência, com o intuito de legitimar seus procedimentos como uma poética.

Observamos no início deste trabalho que o acaso nunca se constituiu como uma questão pertinente ao campo de reflexão da Estética. Mas percebemos que as poéticas do acaso não apenas não ferem uma essência definidora da arte, como já estão nela contidas, de forma embrionária, e não totalmente isenta de conflitos. Essas poéticas se constroem através da potencialização ou amplificação de certas questões pontuais, às vezes, secundárias e despercebidas no campo da Estética: um desenvolvimento desse embrião que não deixa de exigir um rearranjo metabólico desse corpo maior, que é a definição da arte.

19- Luigi Pareyson, *Os problemas da Estética*, 1989, p.141.

Capítulo 6

Experiências com as formas poéticas do acaso

Para evidenciar o modo como as formas poéticas do acaso se apresentam na prática da criação artística, analisaremos uma experiência dentro de cada uma delas. A escolha é subjetiva, e não busca nenhum outro tipo de afinidade além da exploração do acaso, da forma como o definimos neste trabalho.

Os artistas que discutiremos neste e no próximo capítulo são, na verdade, aqueles que, desde o início do projeto, motivaram a construção do tema que agora desenvolvemos.

ACASO NA MATÉRIA-PRIMA: O NOVO REALISMO

Depois da Segunda Grande Guerra, houve pelo mundo um processo de afirmação da pintura abstrata, principalmente com o *expressionismo abstrato* nos Estados Unidos e com a *arte informal* na Europa. Nos anos 50, o público e a crítica estiveram bem acomodados sobre o não-figurativismo até que, na passagem para a década seguinte, começassem a surgir experiências que já davam o tom do experimentalismo que a arte viveria ao longo dos anos 60 e 70. Nos Estados Unidos, a renúncia à pintura abstrata começa com o neo-dadaísmo e se consolida através da Pop Art. Na Europa, e mais especificamente na França, isso ocorre através do *Nouveau Réalisme*, que aglutinou nomes como Jean Tinguely (1925-1991), Raymond Hains (1926), Arman (1928), César (1921-1998), Niki de Saint Phale (1930), Christo (1935), além daquele que é o mais conhecido de todos, Yves Klein (1928-1962). Um outro nome fundamental é o de Pierre Restany (1930), o crítico de arte que descobriu esse grupo, ou um pouco mais do que isso.

Se podemos tirar uma proposta fundamental da experiência dos novos realistas, como o nome sugere, é a de resgatar para a arte uma noção de realidade, sem desta vez passar pela ingenuidade do mimetismo. Não se trata de copiar a realidade, mas de apropriar-se dela ou de despertar sobre ela uma nova sensibilidade. O acaso está aqui presente no desvio funcional que o artista promove quando toma como parte de sua obra um objeto cuja origem era totalmente alheia às suas intenções artísticas.

Restany, o crítico, certamente fez algo mais do que descobrir jovens talentos. O novo realismo é um dentre vários movimentos da arte contemporânea que foram acusados de um excesso de manipulação da crítica. Restany, além de ter aproximado alguns integrantes do grupo e de ter traduzido para o público os conceitos submersos em suas obras, é acusado com frequência de, por um lado, ter determinado suas produções na direção de uma proposta que ele mesmo elaborou e, por outro, ter forjado através de teorias mirabolantes uma coerência que nem sempre foi evidente.

Giulio Carlo Argan define bem o papel desse crítico-militante num movimento em que as obras já não se apresentam como produto de uma habilidade e de uma elaboração específica:

“Essa união é importante: se o artista já não é detentor de uma técnica, se já não produz objetos a serem ‘valorizados’, não pode existir uma crítica julgadora, *a posteriori*. De outro lado, o puro ato do artista seria incomunicável e não teria duração se não fosse verbalizado pelo crítico: fruidor primeiro e privilegiado, que oferece ao público o modelo de uma fruição eficaz, mas também redator de um ‘falado’ que é parte integrante da operação estética”¹.

Forjados ou não por Restany, devemos reconhecer que os procedimentos dos novos realistas têm um forte sentido dentro de uma história recente da arte, pela sintonia com alguns fenômenos que ocorriam em outras partes do mundo e pela posterior afirmação de um caminho de abertura da arte que tem aí um de seus inícios.

O grupo se formou oficialmente em 1960, quando Restany publica em Milão o primeiro manifesto, e teve uma vida bastante curta: ele próprio apontou sua extinção em 1963. Mas o procedimento novo-realista, que nos interessa por sua aproximação ao acaso, já se configurava na década anterior, através do trabalho de três de seus principais integrantes.

O primeiro deles, Yves Klein, chama a atenção do público e da crítica em meados dos anos 50 quando expõe uma série de quadros azuis, os monocromos, de mesmo formato e tamanho. Além dos azuis, Klein produziu também os dourados (monogolds) e os rosas (monopinks): as três cores que, como diz o artista, estão presentes no fogo. Esses trabalhos já não devem ser entendidos simplesmente como pinturas abstratas, mas como a apropriação de um fenômeno que tem sua realidade própria: a cor, simplesmente. Klein fala de libertar a cor da linha e da forma, de alcançar um estado mais puro do olhar mostrando uma realidade primeira da matéria sensível, em suas palavras, um “estado da qualidade”.

Após alguns anos trabalhando com seus monocromos, ele inaugura em 1958, em Paris, a exposição intitulada *Vazio*. Com direito a *vernissage*, o público pôde ver as paredes totalmente brancas e vazias da galeria Iris Clert, segundo Restany, “sensibilizadas apenas com a presença do artista”². Klein está lidando com elementos que sempre estiveram ligados à pintura: a cor, o espaço, coisas que sempre se perdem dentro de uma função comunicativa mais fundamental. Com essa apropriação do elemento puro, ele devolve à percepção, como um fim, aquilo que é tradicionalmente um meio ou um suporte para a arte.

Em 1960, Klein apresenta pela primeira vez suas *antropometrias* da época azul, onde a mesma cor é operada, só que, agora, como marca deixada por uma ação: algumas modelos têm seus corpos entintados e, sob a direção de Klein, transformam-se em carimbos-humanos que deixam as marcas de seu contato com o tecido ou com o papel (imagem 10, p. 102). Restany fala da possibilidade

1- Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, 1996, p.555.

2- Restany, *Os novos realistas*, 1979, p.24.

de resgatar um valor expressivo e humanista já perdido pelos pintores abstratos³: apesar de serem, como diz esse crítico, a geração dos “obsedados pela self-expression”⁴, o excesso de automatismo do gesto teria levado a arte abstrata à perda de qualquer possibilidade de significado. O gesto nestas obras de Klein tem uma escala verdadeiramente humana, por isso seu resultado é chamado de antropometria. Com suas cores e com seu vazio, Klein apresenta repetitivamente elementos de uma extrema simplicidade para alcançar uma “comunicação por impregnação” através da absorção desses elementos puros pelos sentidos.

Com as antropometrias, a impregnação se inicia desde a emissão e a cor não é mais aplicada como pintura, mas é um rastro deixado, uma contaminação da tela pela realidade.

Essa experiência foi desenvolvida tendo como fundo a *sinfonia monotom*, que Klein compôs em 1949, “destinada a criar o ‘silêncio-posterior’”⁵. É inevitável considerar aqui uma influência do misticismo oriental sobre Klein: apesar de ser uma referência que ele não explora com muita frequência, sabemos que ele dedicou-se seriamente ao Judô, tornando-se faixa-preta no Japão e vencendo alguns campeonatos. Essa experiência com a música e sua relação com o oriente o aproximam, ainda que apenas por coincidência, do trabalho de John Cage, conforme veremos no próximo capítulo.

O segundo precursor do novo realismo foi Jean Tinguely que, nos anos 50, desenvolvia uma escultura cinética com geometrias que se movimentavam graças a mecanismos ocultos. Segundo Restany, a exposição *Vazio* de Klein foi para ele uma “revelação”: ele teria descoberto ali o valor do ato de apropriação e exibição do real. Assim como Klein revelou a cor e o espaço, Tinguely decide a partir de então não mais esconder seus mecanismos (imagem 11, p. 102). Suas obras continuam tendo um valor plástico, incorporam imagens, produzem sons, executam tarefas. Apesar disso, o enfoque se transforma significativamente: o motor não é apenas um elemento funcional secundário, sua articulação e seu funcionamento são trabalhados intrinsecamente como uma qualidade artística. Como diz Restany, “os ferros-velhos domesticados se tornam poesia pura”⁶.

Não se trata de um culto ao efeito da máquina, à sua velocidade e ao seu poder, como no caso dos futuristas do início do século. Tinguely, quando passa a exibir seus mecanismos e demonstrar seu funcionamento, tem uma atitude muito menos mistificadora: o que vemos são peças muitas vezes desajeitadas e insólitas, estranhamente articuladas, mas se integrando perfeitamente umas às outras para recuperar a sinergia que permite o movimento. Há aqui uma dupla apropriação: das peças recuperadas de todo tipo de dejetos industriais e do valor estrutural: a coerência técnica, esse produto de um conhecimento moderno que a máquina incorpora em seu funcionamento, é aqui transfigurada em coerência estética.

3- *Ibid.*, p.77.

4- *Ibid.*, p.85

5- Klein, “Le vrai devient réalité”, in 1960. *Les Nouveaux Réalistes*, 1986, p.262.

6- Restany, *Os novos realistas*, 1979, p.50.

Tinguely e Klein realizaram em 1958 uma exposição conjunta, intitulada *Velocidade pura e estabilidade monocromática*, onde formas circulares de Klein, azuis em sua maioria, eram movimentadas em diferentes velocidades pelos mecanismos de Tinguely.

Em 1959, durante a 1ª Bienal de Paris, Tinguely se destaca com um de seus *Métamatics*, aparatos dotados de braços mecânicos que pintavam uma tela pelo tempo de um minuto, cada vez que se depositava na máquina uma moeda. Obviamente, não há nesta proposta qualquer defesa do valor dessas pinturas. Ao contrário, para muitos essa foi uma ironia explícita e imperdoável quanto à arte abstrata que, nesse momento, parecia ser o legado definitivo da modernidade.

E em 1960, ele realiza nos EUA *Homenagem a Nova York*, um grande monumento constituído de sucatas e ferragens diversas que é, em seguida, destruído no próprio local de exibição. A apropriação de Tinguely não tem o objetivo de transformar essas peças em algo distanciado do mundo. Por isso, muitos de seus mecanismos são efêmeros, feitos propositalmente para revelarem e para retornarem à sua condição de sucata. Com o passar do tempo, podemos dizer que suas obras adquirem um caráter mais estável e um funcionamento mais refinado. Mas nunca perdem seu valor de apropriação, pois é impossível não perceber que sua estrutura, por mais precisa que seja, é composta por elementos deslocados do cotidiano industrial.

A terceira figura que ajuda a lançar as bases do novo realismo é Raymond Hains, que desde 1949 recolhia ou fotografava fragmentos e sobreposições de cartazes afixados nos muros de Paris. Ele exhibe pela primeira vez o resultado de sua coleta em 1957, na exposição intitulada *Lei 29 de julho de 1881*, que é a lei que regulamenta a afixação de cartazes na França. Em 1959, na mesma 1ª Bienal de Paris que já contava com Klein e Tinguely, ele obtém ainda mais visibilidade tendo para esse trabalho uma sala especial intitulada *O Tapume dos Locais Reservados*. Hains busca nos muros aquilo que Restany chamou de uma “deformação fragmentária da linguagem”⁷, imagens da paisagem urbana construídas por uma sobreposição de intenções comunicativas (imagem 12, p. 102). Portanto, essas paredes já contém, mesmo antes do desvio promovido por Hains, uma boa dose de acaso.

Hains era fotógrafo e aprendeu com essa atividade a possibilidade de destacar fragmentos do mundo sem anular a referência. Para ele, parece não haver diferença entre deslocar um tapume, arrancar os cartazes da parede para colocá-los numa galeria, ou simplesmente fotografá-los: todos esses gestos revelam a contigüidade da obra com sua realidade anterior.

O artista fala de sua atitude como uma *décollage*, uma oposição à adição da colagem e um sinônimo do próprio gesto de apropriação. Mesmo em francês, essa palavra sugere ainda a ação de levantar vôo.

O “realismo” contido no nome do movimento tem pouco a ver com o sentido ingênuo dado pela tradição a essa palavra. Hains se volta para os

7- *Ibid.*, p.54.

elementos de uma realidade exterior e os destaca para gerar uma outra forma de atenção, um olhar não-cotidiano sobre objetos cotidianos. Realismo, no sentido em questão, não se confunde com a figuração perfeita; apropriação não se confunde com ausência de intervenção. O novo realismo inclui a possibilidade de transcendência da realidade, sem a necessidade de sua recusa: ele a transforma, ao mesmo tempo em que aponta sua origem, deixando sobretudo um efeito de ligação com o real. Descobrir é algo tão inventivo quanto imaginar. Por isso, a *décollage* de Hains não exclui totalmente a idéia de um “levantar vô”.

Apesar do problema da apropriação estar colocado na atividade desses três artistas, a intervenção teórica de Restany foi fundamental para a constituição do movimento. Referindo-se respectivamente a Klein, Tinguely e Hains, ele abstraiu os procedimentos válidos dentro do programa do novo realismo:

“1. um método de percepção e comunicação sensível a serviço de uma intuição cósmica; 2. uma vontade de integrar a técnica industrial na metamorfose do cotidiano; 3. uma preocupação de recuperar poeticamente as formas mais correntes de explosão das linguagens visuais organizadas: manifestos, publicidade, *mass media*”⁸.

Sobretudo em 1960, isto é, no momento em que Restany fundamenta a proposta do novo realismo, outros artistas se juntam ao grupo:

Jacques Mahé de la Villeglé, inicialmente, apenas um colaborador de Hains, afirma-se dentro do movimento recolhendo seus próprios fragmentos de cartazes. François Dufrêne descobre nesse mesmo tipo de sobreposição uma visualidade ainda mais oculta: como os dois anteriores, ele também recolhe cartazes mas, desta vez, para descobrir e expor a plasticidade de seu lado reverso, isto é, a parte colada no tapume que revela tons e formas surpreendentes. Mimmo Rotella, o braço italiano do movimento, mesmo antes de conhecer qualquer um dos novos realistas trabalhava em Roma com um procedimento muito semelhante ao de Hains e, apesar da distância, foi naturalmente acolhido por Restany.

Arman (Armand Fernandez) propôs em 1960 uma resposta ao *Vazio* de Yves Klein através da exposição *Cheio*: a mesma galeria Iris Clert só que, agora, repleta de detritos e sucatas até o teto. Ele prossegue com outras apropriações através de uma série de *acumulações-lixo*, caixas que reúnem pequenos objetos geralmente ligados a um tema ou personagem (imagem 13, p. 105); e com seus *colères* e *coupes*, objetos que ele mesmo recorta ou destrói para depois perpetuar seus fragmentos e destroços, colando-os sobre uma placa ou fixando-os dentro de uma massa de poliéster transparente. Também num diálogo com Klein, mais precisamente com suas antropometrias, ele realiza as *allures*, pinturas feitas através da impressão direta de objetos entintados sobre a tela. Segundo Restany, “a allure do objeto é ‘a escrita orgânica de sua existência em movimento’”⁹.

8- *Ibid.*, p.30.

9- Restany, texto de apresentação da exposição *Allures d’Objets*, de Arman (Paris, 1960). In *Ibid.*, p.75.

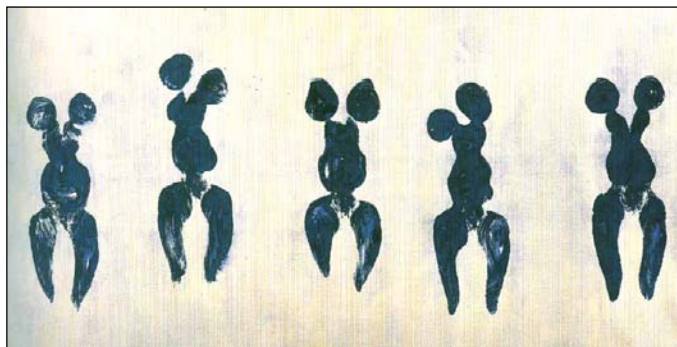


Imagem 10:
Yves Klein. *Antropometria* (ANT 82), 1960 (pigmento puro e resina sintética sobre papel, 155 x 281 cm). Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.



Imagem 11:
Jean Tinguely. *Baluba XIII*, 1961 (lata, ferro, motor, pluma, 2,24 m de altura). Museu Wilhelm-Lehembruck, Duisburg.



Imagem 12:
Raymond Hains. *La lessive Génie*, 1961 (cartazes arrancados colados sobre tela, 145 x 128 cm). Coleção Thérèse Treize, Paris.

Daniel Sapoerri, inicialmente um adepto da arte-cinética, inventa as caixas-armadilhas que fixam o estado desorganizado das coisas em seu uso cotidiano. Trata-se de uma tábua, uma espécie de tampo de mesa, colocada numa residência a pedido do artista, que é depois de alguns dias retomada e exposta com todos os objetos e resíduos deixados sobre ela. Em 1962, ele publica *Topografia anedótica do acaso*, onde descreve minuciosamente todos os elementos de uma mesa, após um café da manhã¹⁰. No ano seguinte, Sapoerri transforma uma galeria parisiense num restaurante que tem ele próprio como mestre-cuca e alguns críticos como garçons. Os restos, pratos e talheres deixados sobre as mesas são também aprisionados em suas armadilhas e expostos. Alguns anos mais tarde, ele monta um restaurante de verdade em Dusseldorf, na Alemanha.

Christo Vladimirov, de origem búlgara, também aprisiona objetos, embrulhando-os em papel, plástico ou tecido. Com isso ele propõe uma nova visualidade sobre o cotidiano, um ocultamento que não poderia ser mais revelador: ele cria ou reanima o desejo e a curiosidade sobre imagens já perdidas dentro de uma rotina. É como um corpo nu superexposto que perdeu sua capacidade de sedução, e que pode ser redescoberto graças a uma nova roupagem. Certamente, alguns objetos nunca foram olhados com tanta intensidade quanto no momento em que foram empacotados por Christo. Seu trabalho assume gradativamente proporções gigantescas: ele cerca 40 Km de colinas na Califórnia (*Running Fence*, 1976), empacota a *Baía de Biscaine* (1983) nos EUA, a *Pont Neuf* (1985) em Paris, e o *Reichtag de Berlin* (imagem 14, p. 105), o antigo prédio do parlamento alemão. Só este último projeto exigiu-lhe mais de duas décadas de preparos e negociações diplomáticas.

Niki de Saint-Phalle cria seus quadros-avos atirando com uma espingarda sobre uma placa repleta de objetos, imagens, frascos com pigmentos, bombas de fumaça. Paralelamente à Klein, e muitas vezes em parceria com Tinguely, Niki realiza experiências que estão entre os primeiros *happenings*, sobretudo no contexto europeu¹¹. Dentre as muitas colaborações com Tinguely, ela se destaca posteriormente por dar formas lúdicas e oníricas aos mecanismos desse artista, a exemplo da *Fonte Stravinski* (1982), em Paris, ao lado do Centro Georges Pompidou.

Martial Raysse, que já explorava efeitos cromáticos em suas pinturas, insere-se no movimento através de ambientes extremamente coloridos, uma espécie de vitrina repleta de objetos industrializados, fotografias de pessoas em tamanho natural (como manequins), muito plástico e ocasionalmente luzes de neon.

10- Paris, Galeria Lawrence, 1962. Edição inglesa: *An anedoted topography of chance*, New York, Something Else Press, 1966. Referências trazidas por Restany, *Os novos realistas*, 1979, p.53, nota 7.

11- Apesar de os primeiros *happenings* terem sido realizados e teorizados por Allan Kaprow, nos EUA, a partir de 1958, Restany considera os Novos Reslistas também como seus deflagradores legítimos, já que não conheciam as experiências de Kaprow.

César, um escultor que já havia demonstrado sua habilidade no manuseio do metal numa perspectiva clássica, descobre o valor da história condensada em algumas sucatas. Assim, ele passa a expor suas *compressões*: automóveis inteiros ou partes deles transformados num bloco de pequeno tamanho (imagem 15, p. 105). A função do objeto se desloca, mas sua história e toda sua realidade material permanece ali, condensadas numa nova forma.

Qual é o sentido e o alcance do termo *realismo* aqui em questão? Primeiro, há a tomada de uma direção oposta àquela dos abstracionismos. É portanto o “realismo de novo”, após uma empolgação da arte moderna quanto à auto-referência. Mas o novo realismo se difere de um velho realismo: poderíamos definir a tradição da pintura figurativa por ter oferecido a ilusão da realidade, uma imitação que podia ser considerada perfeita a partir da aceitação de uma série de convenções da pintura: a perspectiva central e tantas outras estratégias para criar na tela a sugestão de volumes e de movimentos, o quadro emoldurado e colocado na parede como se fosse uma janela etc. Por sua vez, a nova situação oferece uma experiência mais contígua à realidade. Poderíamos dizer, então, mais concreta, porque não imita o mundo, mas aponta para ele, cerca-o, desloca-o. É o realismo desprovido de ilusão, até mesmo porque, geralmente, se volta para uma realidade contemporânea e vulgar.

O novo realismo propõe uma transcendência que não é exatamente a do objeto, em si, mas da percepção de quem se coloca à frente dele. Isto é, não se trata de melhorar o mundo, de mostrá-lo mais grandioso, mas de recuperar a atenção das pessoas sobre coisas comuns que muitas vezes perdem sua visibilidade dentro de uma rotina.

Como dissemos, a apropriação é o procedimento fundamental, que Restany define como um “batismo artístico do objeto”¹². E ele reconhece que a experiência dos novos realistas é herdeira direta dos *ready-mades* de Duchamp:

“No contexto da expressividade atual, os *ready-mades* ganham um novo sentido: eles traduzem o direito à expressão de todo um setor específico da atividade moderna, o da cidade, da rua, da fábrica, da produção em série. (...) O *ready-made* já não era o cúmulo da negatividade *dadá*, mas o elemento morfológico que servia de base para o estabelecimento de um novo repertório expressivo”¹³.

Nesse sentido, existe uma sintonia com os neo-dadaístas que se reúnem na mesma época, nos EUA. Mas Restany sai em defesa de uma maior radicalidade da experiência européia, porque os norte-americanos ainda tentariam integrar “o objeto encontrado a composições estéticas, a estruturas formais que dependem (no espírito e na letra) de vocabulários artísticos anteriores”¹⁴. Restany sugere que alguns adeptos do neo-dadá ainda estariam presos às suas origens expressionistas abstratas, enquanto que os novos realistas estariam mais livres para ir além da experiência *dadá*, transformando a apropriação pura numa linguagem. Por isso o título da segunda exposição do grupo: *Quarenta graus acima de dadá*.

12- Restany, *Os novos realistas*, 1979, p.37.

13- *Ibid.*, p.83.

14- *Ibid.*, p.88.

Imagem 13:
Arman, *Retrato-robô de Iris Clert*, 1960
(objetos pessoais em caixa, 41 x 42 x 8,5 cm).
Galerie Beaubourg, Paris.



Imagem 14:
Christo & Jeanne-Claude, *Reichtag de Berlin*,
1971-1995.

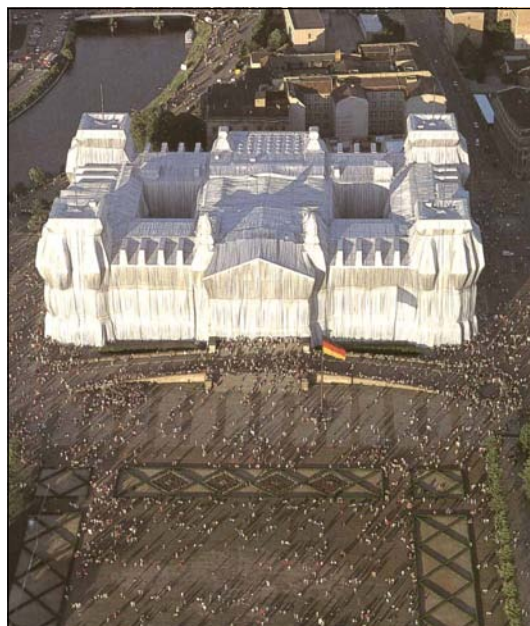
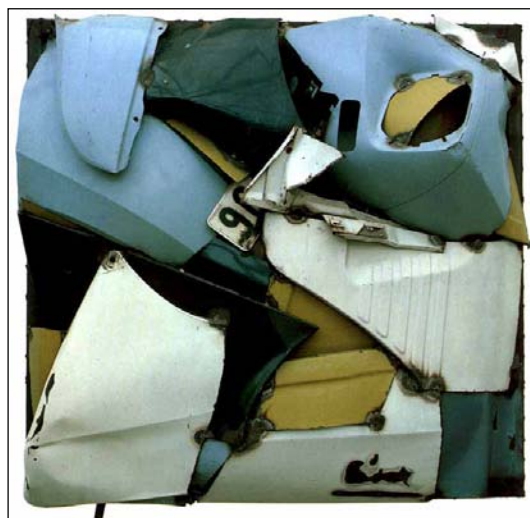


Imagem 15:
Cesar, *Chapa-relevo*, 1961 (pedaços de lataria
de automóvel, 95 x 100 x 25 cm). Galeria
Beaubourg, Paris.



Esse gesto de apropriação parece conter um paradoxo: ele representa uma negação da técnica, pois recusa a intenção e o projeto dentro de seu próprio campo que é a arte e, ao mesmo tempo, representa uma exaltação da técnica, já que procura suas formas e seus espaços mais legítimos, isto é, os produtos da indústria e da comunicação de massa, no ambiente urbano.

Argan, referindo-se diretamente ao procedimento dos novos realistas, fala de uma recusa da técnica como técnica, pois eles sistematizam essa forma de produção artística não projetual¹⁵. Citando a metáfora que Lévi-Strauss usou para compreender o “pensamento selvagem”, Argan define também esse procedimento como uma bricolagem. Mais um aspecto desse paradoxo: como sugere Argan, voltando-se para esse mundo moderno dos engenheiros que é a cidade e a indústria, os novos realistas se aproximam de um pensamento selvagem.

Mas não há contradição: abandonar a técnica artística ou, mais precisamente, abandonar uma técnica projetual para a arte é uma estratégia que permite fazer uma referência mais profunda ao universo técnico do mundo moderno. Significa romper com uma realidade intrínseca à arte para torná-la mais representativa de uma realidade externa. Os novos realistas são caçadores da vida moderna que se alimentam da carne de sua presa e vestem sua pele: ao mesmo tempo em que exibem sua façanha, demonstram o respeito pela presa num ritual que reconhece e visa absorver a sua força.

ACASO NA CONSTRUÇÃO DA OBRA: CARLOS FADON VICENTE

Carlos Fadon Vicente (1945) é um artista e pesquisador de São Paulo que desenvolve trabalhos com fotografia, desde 1975, e arte eletrônica, desde 1985. É nessa data que o autor dá início a um projeto chamado ARTTE, como ele próprio define, “tendo por escopo uma pesquisa estética e conceitual sobre as novas poéticas nascidas da sinergia entre arte e tecnologia”¹⁶.

Esse projeto não está delimitado de maneira precisa como um plano de trabalho, não parece ter um começo-meio-fim linear, mas tem resultado em experiências que se desenvolvem com uma grande coerência conceitual. Trata-se, antes de tudo, de um conjunto de motivações e inquietações que se materializam em diferentes trabalhos mais ou menos autônomos que o autor desenvolve até hoje.

É nítido o fato de que suas imagens e, sobretudo, seu processo de criação dialogam profundamente com seu trabalho teórico sobre as novas tecnologias da comunicação, num intercâmbio de conceitos que faz dessas várias atuações faces complementares de uma mesma pesquisa. Emerge dessa síntese uma obra de forte caráter metalingüístico: o pensamento do autor sobre os meios

15- Argan, *Arte Moderna*, 1996, p.558.

16- Carlos Fadon, “Interações”. Revista *Item*, n. 3, p.28.

com os quais trabalha transparecem em suas imagens como um de seus significados.

Sua aproximação ao acaso representa uma ação bastante fundamental e consciente em seus últimos trabalhos de computação gráfica, onde Fadon explora os “erros” do computador, sejam eles acidentais ou simulados através de um programa que se apóia em algoritmos randômicos. Mas o acaso já era um conceito presente em seus trabalhos com fotografia, e aparece sobretudo numa postura que o artista mantém diante da técnica que utiliza e do mundo que fotografa. Trata-se de reconhecer que a criação se dá através de um ato intencional, mas não apenas. Há também uma série de outras determinações que atravessam as escolhas e as intenções do artista.

Em primeiro lugar, as ferramentas de trabalho imprimem suas próprias marcas no produto, isto é, cada meio traz uma forma particular de representar o mundo. Essa é uma idéia genérica sobre qualquer ato de produção e que ainda não permitiria apontar nenhuma relação específica com o acaso. Mas há nos trabalhos de Fadon uma grande consciência disso. Como veremos, esse fenômeno de co-determinação do homem e da máquina ganha, ao longo de seus vários trabalhos, um significado particular e uma importância crescente, tornando-se um elemento central de sua poética ao ponto de, hoje, Fadon referir-se ao aparato tecnológico como um “co-autor” de sua obra.

Em segundo lugar, Fadon busca através da câmera fotográfica a construção de ordens visuais, lidando com objetos que, em seus contextos originais, eram dinâmicos e não necessariamente corroboravam com o novo papel que é atribuído à sua forma, dentro da imagem fotográfica. Essa ordem resulta da sobreposição e aproximação de elementos isolados, distantes no espaço e em suas funções, mas que, reunidos num fotograma, revelam a possibilidade de construção de uma estrutura através do cruzamento de fenômenos diversos. A fotografia recicla as formas do mundo e confere a elas novos significados. Esse acaso é uma situação típica de poéticas que não polarizam entre o ato de *construir* e o ato de *encontrar*, sobretudo quando atuam sobre uma matéria dinâmica: é o que ocorre, de modo geral, na chamada *fotografia de rua*¹⁷. E como diz o autor, todo fotógrafo atua, ao mesmo tempo, como “caçador” e como “construtor”¹⁸.

No ensaio fotográfico intitulado *Avenida Paulista* (1983), Fadon observa a imprevisibilidade de alguns resultados, sobretudo os borrões de movimentos captados em baixas velocidades de obturação. Mas, além disso, essa tensão está presente, de modo genérico, no jogo de sobrepor diferentes “camadas” do mundo que, na bidimensionalidade da fotografia, revelam uma ordem própria, existente apenas nessa circunstância.

17- Discutimos amplamente esta situação em nossa dissertação de mestrado, “A Fotografia e o Acaso”, Departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

18- Essa afirmação faz referência a duas metáforas tomadas com frequência para entender o trabalho do fotógrafo. Num certo momento, tratava-se simplesmente de reconhecer se há ou não uma interferência do fotógrafo sobre a cena (ele a caça ou a constrói). No caso, o autor toma esses conceitos exatamente para pensar uma configuração dialética do ato de fotografar.

Em *Medium* (1991), ele trabalha com múltiplas exposições fotográficas sobre um mesmo quadro, tomando também imagens da tela de uma televisão. O acaso aparece, então, de forma mais determinante, pois a imagem final é produto de sobreposições e interferências mútuas de visualidades que estão distantes no tempo e no espaço, algumas delas já reinterpretadas por um meio tecnológico.

Nos trabalhos com computação gráfica, Fadon incorpora interferências geradas por falhas de *software* ou *hardware* como a substituição da informação gráfica por informação alfa-numérica, as interrupções na impressão, o esgotamento de cartucho com uma das cores na impressora, o mau posicionamento do papel etc. Isso aparece no trabalho intitulado *Cahiers* (88/89), constituído por imagens impressas, apresentados sob a forma de um conjunto de livros (ou cadernos).

Indo mais adiante, Fadon passa a provocar “acidentes” e a adotar procedimentos geradores de resultados aleatórios, para daí abstrair um *modo de funcionamento*. Em *Vectors*, realizado entre 1989 e 1990 (imagem 16, p. 109), ele sistematiza os acidentes observados no trabalho anterior, que são acentuados ainda pela sobreposição de diferentes impressões sobre uma mesma *faixa* de formulário contínuo (alguns trabalhos chegam a ter 1,68 m. de extensão). Em *Vestiges* (1993/94), ele parte de arquivos danificados (“sucatas digitais”, como diz o autor). Por fim, em *Opus, Hermes e Chaboo*, trabalhos integrantes do projeto *OPUS* (imagens 17 e 18, p. 109), ainda em andamento, ele interfere num programa de manipulação de imagens conferindo-lhe um certo grau de “desobediência”. Particularmente em *Opus e Hermes*, essa variabilidade pode ser predefinida: de *low* a *high*, para determinar a probabilidade de haver uma transformação randômica; de *subtle* a *radical*, para definir a extensão da ação randômica sobre a imagem.

Trata-se, no projeto *Opus*, de uma experiência com programas desenvolvidos especificamente para esse fim¹⁹, através do qual um processador de imagens comum poderá reinterpretar as ações do autor, gerando transformações imprevisíveis. Essa transformação é definida por Carlos Fadon como uma “co-autoria” da máquina, um processo “interativo” que ocorre desde a etapa de criação. Apesar de imprevisíveis, os resultados dessa ação permitem reconhecer alguns critérios tomados pelo programa para operar a transformação da imagem. Muitas vezes, pode-se identificar a inserção de fragmentos de uma outra imagem que tenha sido aberta dentro do programa e isso permite ao autor estabelecer uma espécie de jogo: ele pode carregar propositalmente uma outra imagem, esperando que seus elementos atuem dentro da imagem sobre a qual se está trabalhando. Isso não significa negar a ação casual, mas sim criar uma certa tendência probabilística, cujas possibilidades ainda são muito amplas e imprevisíveis.

19- Mais precisamente, trata-se de um *plug-in*, incremento que opera dentro do *Photoshop*, programa para o processamento de imagens.

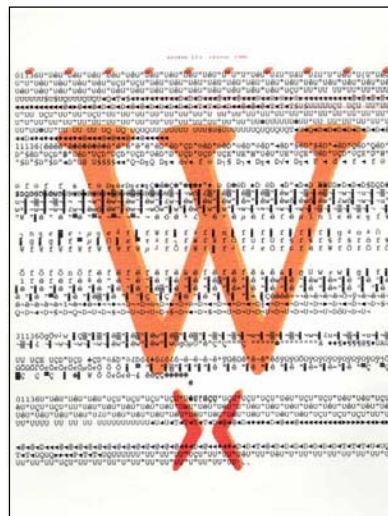


Imagem 16:
Carlos Fadon Vicente, *Vectors 12i*,
1990 (impressão em formulário
contínuo, 24 x 84 cm).

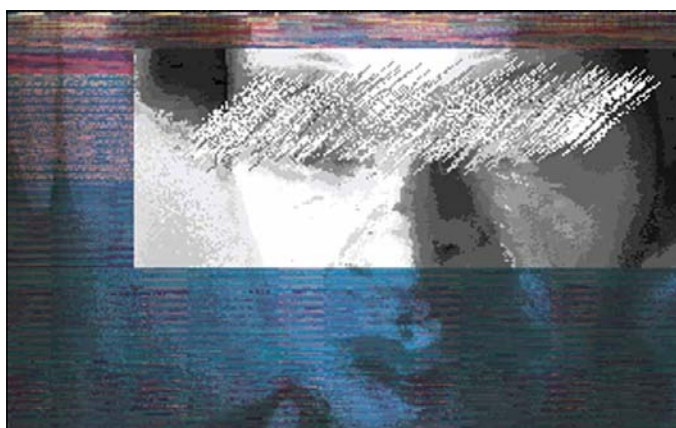


Imagem 17:
Carlos Fadon Vicente,
CHO-322, 1998
(imagem eletrônica).

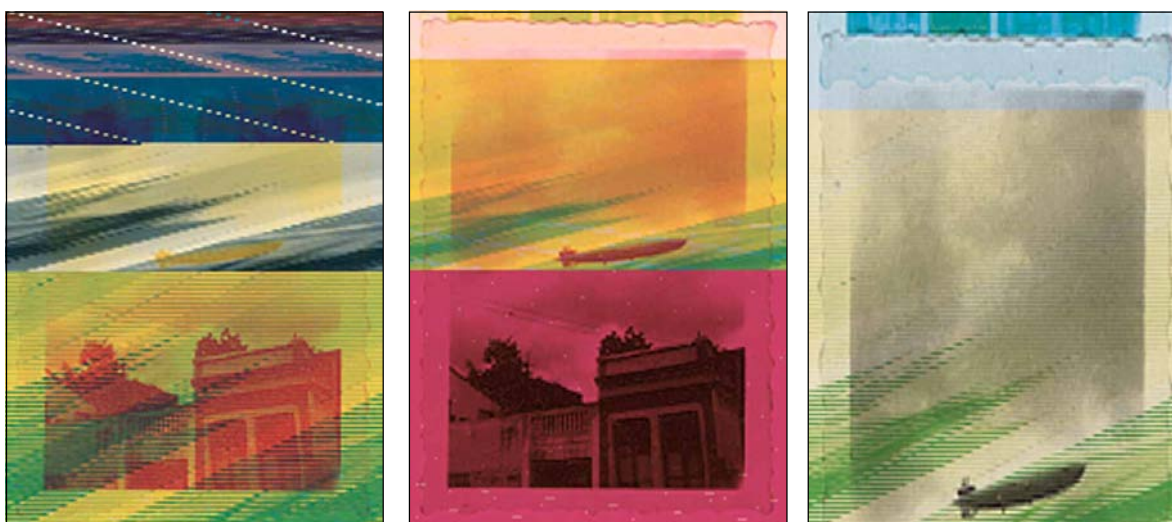


Imagem 18:
Carlos Fadon Vicente, *Zepx 1*, *Zepx 2* e *Zepx 3*, 1999 (imagens eletrônicas). Esta série, feita a partir dos recursos do projeto Opus, é formada por variações em torno de uma mesma imagem original.

Neste trabalho, está presente o paradoxo de um acaso programado, intimamente ligado à definição que nos interessa. O acaso, para o computador, nada mais é do que uma seqüência de operações matemáticas, perfeitamente lógicas e determinadas, cujo desenvolvimento o usuário não pode acompanhar. Conseqüentemente, não pode prever seu resultado. Discutiremos de forma mais aprofundada o modo como se simula o acaso no último capítulo deste trabalho.

Mas, ainda que as determinações dessa ação “pseudo-randômica” pudessem ser desvendadas, o acaso ainda permanece num outro plano: o da imagem, e da função estética que essa imagem cumpre. Isto é, para transformar a imagem, o programa transforma números através de uma operação que, para a máquina, nada tem de casual. Mas, em nenhuma das etapas lógicas, o programa é capaz de considerar a qualidade estética que essa imagem poderá adquirir, seu valor como estrutura, a possibilidade de ser considerada feia ou bonita, equilibrada ou não. E mais ainda, por sua conta, o computador não é capaz de considerar se, após a interferência, a imagem ainda oferece um mínimo de estímulo visual, não caindo numa distribuição entrópica. Portanto, entre o início da operação e as imagens que Fadon decide exibir, existe um acaso que vai além da sua simulação por um conjunto de operações matemáticas. Tais operações dependem ainda de uma coincidência que o programa não rege, que é aquela entre o resultado que traz e as qualidades estéticas necessárias para que a imagem sobreviva no conjunto da obra que será destacada e apresentada pelo autor.

Já sugerimos anteriormente essa duplicidade do acaso em certos fenômenos, como quando se joga *cara ou coroa* numa aposta: existem leis físicas que regem o deslocamento e a posição final da moeda. Mas nenhuma dessas leis considera aquilo que os apostadores podem ganhar ou perder na disputa. Há um pseudo-acaso no plano físico e um acaso mais fundamental no plano do significado que o resultado adquire.

As três variantes do projeto *OPUS – Opus, Hermes e Chaboo* – apóiam-se, todas elas, nesse processo de ação randômica do programa sobre a imagem. Mas cada uma tem sua especificidade.

Opus prevê a produção de imagens impressas em papel, sem a possibilidade de serem gravadas, porque a interferência ocorre também diretamente na comunicação entre o programa gráfico e a impressora. Em *Hermes*, as interferências vão sendo acumuladas numa imagem que pode ser gravada, impressa de modo convencional ou retrabalhada posteriormente; e *Chaboo* utiliza versões preliminares e “defeituosas” do *plug-in* utilizado na variante *Hermes*. Enquanto *Opus* e *Hermes* representam a conformação do acaso a uma ação programada, uma sistematização do “erro”, a atuação de *Chaboo* caracteriza um duplo desvio, pela incorporação das falhas nessa tentativa de sistematização. Como diz o autor, “é uma contribuição do projeto sobre ele mesmo”²⁰. Com isso, reafirma-se a abertura que o artista oferece ao acaso, que extrapola o espaço que lhe é originalmente conferido dentro do projeto.

20- Descrição do projeto que acompanhou sua apresentação no “Symposium on Electrônica Art” na School of Art Institute of Chicago, em setembro de 1997.

A pesquisa de Fadon tem por objetivo extrair novas possibilidades de cada meio: ele age diretamente sobre o programa, entendendo-se por programa tanto aquilo que se considera o “bom” uso de uma tal ferramenta, eletrônica ou não, quanto um *software*, propriamente dito. A primeira situação é observada em *Medium*, quando Fadon expõe várias vezes um mesmo quadro da película, e em *Vectors*, quando reimprime uma folha de papel. A segunda situação se verifica especialmente no projeto *OPUS*, onde ele altera o funcionamento padrão do *software* através da inserção de um *plug-in*. Não se trata de criar dentro de um método estabelecido para o uso artístico da fotografia ou da computação gráfica, mas de reinventar a poética desses meios.

Ainda que busque compreender a especificidade de cada meio, Fadon não adota uma postura purista. Na sobreposição de imagens de *Medium*, há também um cruzamento de duas ordens tecnológicas, uma que se refere à imagem química da fotografia e outra à imagem eletrônica da televisão. Em todos os seus trabalhos de computação gráfica, Fadon manipula imagens fotográficas digitalizadas e, particularmente em *Vectors* e em *Opus*, age sobre o programa exatamente para confrontar os meios digitais com aquilo que parece ser avesso às suas definições ontológicas.

Podemos dizer que o computador se define por seu funcionamento lógico e inequívoco. Qualquer ação processada por ele está perfeitamente codificada porque, antes de existir um resultado (uma imagem, por exemplo), existe um modelo matemático que pode ser atualizado indefinidamente. Mais do que uma ação reproduzível, é uma ação potencial que, operada sem qualquer ambigüidade – essa é a característica do computador – pode resultar num número infinito de resultados idênticos.

Mas Fadon insere um “jogo” nesse processo de atualização, programando o computador para que ele não responda a seu próprio potencial de repetição. Obviamente, o *erro* e o *acaso* no computador não são propriamente uma suspensão de seu funcionamento lógico, mas o exercício dessa lógica numa direção que não coincide com uma expectativa que se possa ter previamente. É portanto um acaso sempre relativo, um acaso para o usuário e não para o computador em si. Mesmo assim, Fadon segue na contramão daquilo que justifica o recurso a um computador na grande maioria de suas funções. É nesse confronto entre um caminho apontado pelo programa e as determinações do artista que o computador se coloca na condição de co-autor.

Uma vez ocorrido o “erro”, ele também tende a ser codificado. Uma imagem produto de operações randômicas já é, também ela, um modelo inscrito na memória que permite uma multiplicação do resultado desse erro. Mas também esse limite é transposto. Em *Opus*, assim como já acontecia em *Vectors*, o produto final é uma imagem única, seja porque insere-se ao processo uma atitude mecânica não codificável (a recolocação do papel na impressora, ou o esgotamento do cartucho de tinta) ou porque, entre o modelo da imagem e a informação que é passada para impressora, existe uma interferência que não se incorpora ao modelo. Como diz o autor, a impressora deixa de ser uma ferramenta de cópia para ser uma ferramenta de criação.

A imagem impressa nega ainda uma outra qualidade da imagem digital: uma vez que o modelo matemático é apenas potencialmente uma imagem, devendo ser atualizado numa interface, ele não possui uma grandeza física

definida. Não prevê, portanto, um formato final, um grau específico de detalhamento, uma distância do observador. No caso de Fadon, essa grandeza é resgatada e seus trabalhos têm tanto um formato final quanto uma dinâmica própria de observação, ou porque são longilíneos (*Vectors*) e exigem uma distância para a percepção da estrutura completa, ou porque adotam a forma de livro (*Cahiers*), exigindo o manuseio e uma percepção que se fragmenta na seqüência de cada página.

Com isso, Fadon, ao mesmo tempo em que busca compreender as características essenciais da imagem eletrônica, empenha-se em criar procedimentos que não se limitam às suas fronteiras ontológicas.

A obra de Fadon pode ser definida como conceitual, pois a visualização de suas imagens não apenas se enriquece com a reflexão teórica, mas incorpora, como já dissemos, essa reflexão sobre o meio como um de seus significados. No entanto, esse caráter conceitual em nada aproxima seus resultados das chamadas *tendências desmaterializadas*, pois percebe-se que ele ainda valoriza uma qualidade plástico-contemplativa. Isto é, suas imagens não são apenas um meio ou um pretexto para uma articulação de idéias; elas ainda devem ser olhadas e percebidas como articulação de elementos visuais: equilíbrio de cores, formas, texturas etc. Demonstração disso é o fato de que, mesmo aceitando jogar com o acaso, Fadon não se abstém de proceder uma manipulação consciente da imagem ao longo de seu processo de elaboração, alterando valores cromáticos e acrescentando outros elementos para complementar a estrutura visual. Mesmo que assuma o acaso como um elemento central de sua poética, também nesse aspecto, Fadon não é um purista.

O sentido fundamental desse acaso parece ser o de “interação” (termo que aparece com freqüência em seus textos e que dá título a um de seus artigos²¹). Trata-se, em outras palavras, da congruência de várias determinações num mesmo processo. Em suas experiências com criação tecnológica, os agentes dessa co-determinação são, como ele mesmo coloca, o homem, a máquina e a natureza²², sem a necessidade de priorizar um desses elementos ou de estabelecer relações de subordinação que os hierarquize. Isto é, ele escapa de um discurso desgastado que tenta reconhecer o potencial artístico das ferramentas tecnológicas através de uma exaltação do controle do homem sobre a máquina, por isso ele fala da “colaboração da máquina” ou ainda de uma “co-autoria”.

A partir dessa noção de *interação*, Fadon constrói uma noção bastante abrangente de *interatividade* que vai além do sentido recorrente de um produto eletrônico com “botões”, através dos quais o espectador manifesta suas decisões, obtendo respostas personalizadas.

Apesar de reconhecer que a interatividade se potencializa no campo da arte e da comunicação através da informática, da robótica e da telemática, ele a compreende como um processo de “diálogos internos e externos” que marcam muitas ações de um sujeito em seu cotidiano. No que se refere mais

21- Revista *Item*, n. 3, fev./96, p.26-28.

22- Carlos Fadon, “Imagem, Interatividade e Imprevisibilidade”, p.11.

particularmente à arte, Fadon afirma que a interatividade não é um fenômeno limitado ao processo de recepção da obra, mas ocorre também na sua construção, porque existe um mundo em movimento que deixa marcas que não necessariamente passam pelo controle do autor, além das ações determinadas por uma ferramenta técnica ou tecnológica.

Esse cruzamento entre uma intenção do artista e as determinações da máquina e do mundo pode ser entendido como um processo de influência mútua: um projeto pré-elaborado, ainda que não possa prever todos os resultados possíveis, cria referências para a localização daqueles que são considerados válidos dentro de uma proposta específica. Por sua vez, os resultados inesperados abrem ao artista um campo de novas possibilidades, agindo sobre o projeto e permitindo que ele assuma novas intenções. Interatividade não é portanto apenas a intervenção do sujeito sobre um produto, que traz a possibilidade de controle, mas também a intervenção do mundo sobre o sujeito, que possibilita um aprendizado.

Para pensar o sentido do acaso, o autor adota, no entanto, uma base teórica que de certa forma recusa a idéia de *interferência* como ação de elementos isolados. Ele busca compreender esse processo de determinações complexas através do conceito de *sincronicidade*, da Psicologia Analítica. Como foi discutido, Jung procurava integrar os fenômenos do universo sob a atuação de um inconsciente coletivo e, assim, buscava extrair significados no cruzamento de fenômenos independentes. Esse inconsciente coletivo não se manifestaria apenas nas atitudes de um sujeito ou de uma sociedade, mas também nos fenômenos físicos que podem ser percebidos e resgatados como seus significantes. Sob essa ótica, há algo que integra os elementos que chamaríamos de isolados: exatamente o significado inconsciente que emana da sincronicidade. Ao invés de casualidade, Jung propõe o conceito de *acausalidade*, que se diferencia do anterior por não responder apenas à lei das probabilidades, mas a um elo de significados entre o sujeito e os fenômenos do mundo que tampouco passa pela noção de determinação, do modo como a ciência a concebeu em sua tradição.

Na prática, como o próprio artista afirma, esse é um conceito de fundo em seu trabalho; é a forma como ele entende seus acasos e suas obras não se caracterizam como um exercício de demonstração das teorias junguianas. Independentemente dessa maneira particular de compreender e denominar os fenômenos implicados em seu trabalho, não se anula um caráter fundamental que permite inseri-lo no que estamos chamando de poética do acaso: a presença de vários elementos e processos não intencionais, um confronto de determinações que Fadon explora e cultiva.

ACASO NA FRUIÇÃO DA OBRA: LYGIA CLARK

Lygia Clark (1920-1988) é uma das figuras mais importantes da arte brasileira, nesta segunda metade do século XX. Iniciou-se tardiamente no universo artístico quando, aos 27 anos, deixou Belo Horizonte para estudar desenho com Burle Marx, no Rio de Janeiro. Entre 1950 e 1952, esteve em Paris onde foi aluna de Fernand Léger, Arpad Szênes e Dobrinsky. Retornando, ela se

identifica com as *construções geométricas* que marcavam o trabalho de vários pintores brasileiros desde os anos 40. O *concretismo*, como foi chamada essa tendência, revelou maior coesão em São Paulo, sobretudo a partir da formação do *Grupo Ruptura*, em 1952, cujo manifesto era assinado por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, entre outros artistas.

A arte concreta, essencialmente geométrica, é caracterizada por um profundo racionalismo; prioriza a expressão formal em detrimento de qualquer conteúdo emocional ou social; dedica-se sobretudo à pesquisa de uma visualidade plana, apoiada nas teorias da Gestalt. No início dos anos 50, a obra de Lygia Clark pode ser pensada dentro dessa proposta. Porém, rapidamente ela se mostra insatisfeita com os limites rigorosos defendidos pelo grupo paulista. As geometrias de Lygia começam a apelar para uma composição mais orgânica, menos ortogonal e repetitiva; recusam a rápida acomodação do olho sobre as chamadas *boas gestalts* (formas simples e fechadas); começam a integrar como parte da estrutura ora a moldura ora a parede (o extra-quadro). É um trabalho que ainda se ocupa das composições geométricas, mas que reivindica um pouco mais de abertura, isto é, um papel mais ativo da percepção do espectador. Com a série *Casulos*, realizada a partir de 1959, Lygia oferece problemas espaciais de maior complexidade e não apenas óticos, adquirindo volume real e incorporando outros efeitos de sombra e luz. Os casulos são espécies de quadros, ainda exibidos numa parede, mas cuja geometria se desdobra em diferentes planos, ganhando tridimensionalidade.

Os questionamentos de Lygia eram compartilhados por outros artistas cariocas como Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Pape, além do crítico Mário Pedrosa e do poeta Ferreira Gullar, que tratavam de oferecer todo respaldo teórico necessário. Juntos, eles lançam em 1954 o *Grupo Frente* e realizam quatro exposições. Apesar do grupo ter se dissolvido em 1956, ele apontou um caminho que continuaria a ser seguido por esses e por vários outros artistas brasileiros. Reafirmando a necessidade de um redirecionamento do projeto concretista, em 1959, diversos integrantes do *Grupo Frente* estiveram presentes na 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Contra a forma definitivamente estável da arte concreta, propôs-se então, sobretudo através de Lygia Clark e Hélio Oiticica, uma arte que permanecia mais sensível à presença do público e, em contrapartida, cobrava e estimulava a sensibilidade do espectador. Segundo Mário Pedrosa, algumas anotações feitas por Lygia em 1957 revelavam precocemente essa necessidade de abertura em sua produção: “a obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, o espectador, deve ser jogado dentro dela”²³.

Essa intenção leva à série intitulada *Bichos*, que Lygia apresenta a partir de 1960. Um *bicho* é uma estrutura construída com vários pedaços de chapa metálica, unidos exclusivamente por dobradiças (imagem 19, p. 120). Essa articulação dá mobilidade à estrutura e, de fato, cabe ao espectador manuseá-la para testar as várias formas que podem nascer do mesmo objeto. Os *bichos* não

23- Mário Pedrosa, “Significação de Lygia Clark”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23/10/1960. Citado em Maria Alice Milliet, *Lygia Clark: obra-trajeto*, 1992, p.25.

têm, ao contrário da maior parte das esculturas, uma base de sustentação. A maneira como se apóiam sobre o chão ou sobre uma mesa é também um problema incorporado à sua dinâmica; representa uma dentre as tensões que determinam a forma da estrutura, num dado momento.

Em suas obras planas, com suas geometrias abertas, Lygia já questionava a rígida separação entre figura e fundo, entre o que está dentro e o que está fora. Com os bichos essa separação perde de vez o sentido, pois eles nunca constróem ou ocupam o espaço de maneira definitiva. Uma peça que pode ser incluída nessa série, apesar de ser construída de forma bastante particular - suas partes estão entrelaçadas de forma complexa, mas sem dobradiças - explicita essa ruptura através do título que leva: *O dentro é o fora* (1963).

Os *bichos* ainda preservam algo das obras construtivas anteriores de Lygia, pois suas partes móveis são recortadas em formas quase sempre geométricas. Mas eles são também bastante significativos do descontentamento que levou à superação da estabilidade valorizada pelos concretistas. Ao contrário das formas simples, estáveis e acomodadas sob uma boa distinção entre figura e fundo, os bichos estão sempre numa configuração provisória. Suas formas são geométricas, mas relacionadas de modo complexo e orgânico, pois vemos claramente como o movimento de uma das partes afeta todas as outras e, ainda, toda a forma. Milliet refere-se ao “bicho” do seguinte modo:

“Estrutura que solicita o gesto porque não é na permanência que se realiza mas na mutação. Desejo de vir a ser, fundado no que é. Dinamismo como força que se opõe à contemplação do objeto, ao ‘não me toques’, à vaidade da obra acabada, para sair do limbo do que é feito e finalizado e viver no fluxo das possibilidades”²⁴.

É por suas formas potenciais que os *bichos* incorporam o acaso. A artista propõe uma estrutura dinâmica cujo movimento deverá ser realizado concretamente através da ação do público. Está previsto no projeto a existência de uma variabilidade, mas não propriamente cada uma das formas que o objeto pode assumir. Há portanto a intenção de uma imprevisibilidade, um acaso programado, transformado em poética. Mesmo aquele que tem o bicho diante de si e que promove seu movimento não escapa da surpresa de ver como a estrutura responde de modo imprevisível ao deslocamento de uma de suas partes. Não se pode, olhando para um bicho, antecipar suas configurações possíveis.

Carlos Gueller, fotógrafo argentino radicado no Brasil, recebeu certa vez a incumbência de fotografar uma dessas peças para a capa de uma revista. As possibilidades eram tantas e tão diferenciadas que ele decidiu realizar uma série de provas em *polaroid*, antes de partir para a fotografia definitiva com filme de grande formato. Tendo em mãos amostras de algumas configurações possíveis do mesmo *bicho*, ele pôde então escolher aquela que parecia mais adequada. No entanto, ele conta que, tentando reposicionar o *bicho*, acabou chegando a outras tantas formas, mas nunca mais conseguiu retomar a posição que desejava, ainda que estivesse com a fotografia ali, à frente de seus olhos.

24- *Ibid.*, p.65.

A própria artista, indagada sobre o número de configurações possíveis de um *bicho*, responde: “não sei nada disso, você não sabe nada disso; mas ele sabe”²⁵. Isso significa que, ainda que não possamos prever e calcular, o bicho contém em si um campo de possibilidades delimitado por sua construção física. É um objeto dinâmico, mas não uma entidade amorfa. Quando manipula um *bicho*, o espectador pode ver uma transfiguração às vezes radical, mas percebe que nem todos os movimentos são possíveis, pois eles se realizam dentro de certas determinações da estrutura: suas partes se bloqueiam, chegam ao limite de seu movimento, algumas configurações não se sustentam e a estrutura executa seus próprios deslocamentos de acomodação.

Temos aqui um exemplo marcante do que é uma obra aberta, no sentido proposto por Umberto Eco, uma obra em movimento, experiência estética que depende da ação do espectador e que, no entanto, reafirma em cada participação externa a coerência de sua estrutura. Nas palavras de Eco:

“A *obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções, mas não é convite à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário e nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor”²⁶.

Lygia, apesar de parecer uma excelente comentadora de sua própria obra, sempre se esquivou de engajamentos teóricos. Nesse sentido ela afirma: “eu não tenho nenhuma teoria dos outros e nem *a priori*. Eu não sabia quem era Umberto Eco e não estava preocupada em fazer obra aberta. Agora, os outros pode ser que soubessem alguma coisa, porque eram muito mais intelectuais do que eu”²⁷. Mas vale lembrar que boa parte das obras citadas pelo próprio Eco revelavam-se abertas mesmo que nunca tenham pretendido ser um exercício de suas teorias.

Poderíamos situar os *bichos* como uma proposta combinatória, onde um número limitado de relações entre suas partes é válido, em função de sua “regra” estrutural. Mas um *bicho* não deve ser pensado como a soma de suas configurações possíveis. Nos *bichos* já há o esboço daquilo que viria a ser uma marca essencial do trabalho posterior de Lygia: o valor que se desloca do objeto para a ação; ou poderíamos dizer, da forma para a *formatividade*. Vejamos esta observação de Ferreira Gullar:

“A mera contemplação não basta para revelar o sentido da obra – e o espectador passa da contemplação à ação. Mas o que a sua ação produz é a obra mesma, porque esse uso, previsto na estrutura da obra, é absorvido por ela, revela-se e incorpora-se à sua significação”²⁸.

Por isso, o papel do espectador também se transforma. Ele é um pouco criador, porque participa com sua intenção formadora, e um pouco obra, porque o sentido de um *bicho* apenas se realiza quando incorpora sua força motora.

25- *Ibid.*, p.14. Citação à Lygia Clark, “1960: Os Bichos”, in *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, 1980, p.17.

26- Umberto Eco, *Obra aberta*, 1971, p.62.

27- Citado em Ricardo Nascimento Fabbrini, *O Espaço de Lygia Clark*, 1994, p.75.

28- Ferreira Gullar, “Teoria do Não-Objeto” in *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962*, São Paulo/Rio de Janeiro, 1977. p.94. Citado em Milliet. *Lygia Clark: obra-trajeto*, 1992, p.85.

Considerando seu novo papel, parece-nos preciso o modo como Ricardo Fabbrini define esse personagem: ele é um “ex-espectador”²⁹.

O acaso de um bicho é o produto do cruzamento de determinações que são, em princípio, independentes. Como diz a própria artista: “nestas relações entre o Bicho e vocês há dois tipos de movimentos. O primeiro puramente exterior, é o que vocês fazem. O segundo, o do Bicho, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que vocês fazem) nada tem a ver com o Bicho, pois não lhe pertence. Em compensação, a conjugação de seus gestos associados à resposta imediata do Bicho cria uma nova relação, e isto só é possível em razão dos movimentos que o Bicho sabe efetuar por ele mesmo: é a vida própria do Bicho”³⁰.

A partir de 1963, Lygia cria os *trepantes*, uma nova variação dos *bichos* constituída por uma tira recortada de uma folha de metal em forma espiralada. Um trepante pode estar em repouso, em sua condição plana original (a folha de metal), ou pode ser puxado, dependurado, enroscado em outros objetos e em si mesmo. Em 1964, surgem as *obras moles*, como o nome sugere, também dotada de um potencial de rearticulação mas, num certo sentido, mais radical do que os bichos (imagem 20, p. 120). As *obras moles* são recortes em placas de borracha que podem ser transfigurados, dobrados, revirados com muito mais flexibilidade do que as obras em metal. Uma diluição do valor de culto ao objeto artístico defendida por Lygia se resume bem numa exclamação que Mário Pedrosa faz a respeito desse trabalho: “até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!”³¹.

Cada vez mais, os objetivos de Lygia se definem simplesmente como processos deflagradores de novos estímulos sensoriais, em detrimento do valor material e da perenidade da obra. Consequentemente, ela passa a questionar seu próprio papel autoral e a recusar os contextos institucionais da arte – o museu, a coleção, o mercado³². Alguns anos mais tarde ela abandonaria definitivamente o rótulo de “artista” e adotaria para si o conceito de “propositora”.

Também em 1964, Lygia apresenta a experiência que chamou de *caminhando*: uma tira de papel retorcido (fita de Moebius) que pode ser feita por qualquer pessoa e que deve ser recortada em sua longitude. Algumas questões formais permanecem: a *fita de Moebius* é uma tira comum de papel, que tem uma extremidade colada ao verso da outra, formando um círculo retorcido. Ao percorrer a superfície desse círculo, ora se passa por uma face do papel ora por outra. Assim, essa forma ainda contém a antiga questão proposta por Lygia: a superação dos limites do que está dentro e do que está fora.

29- Fabbrini, *O Espaço de Lygia Clark*, 1994, p.72.

30- Lygia Clark, “Os Bichos” in *Lygia Clark*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p.17. Citação e referência extraídas de Fabbrini, *O Espaço de Lygia Clark*, 1994, p.74.

31- Depoimento da artista em F. Cocchiarle e A. B. Geiger (Orgs.), *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*, Rio de Janeiro, 1987, p.151. Citação e referência extraídas de Milliet, *Lygia Clark: obra-trajeto*, 1992, p.86.

32- Não podemos deixar de observar que, como boa parte das produções ditas desmaterializadas dos anos 60 e 70, as obras de Lygia enfrentam a contradição de, muito rápido, serem novamente absorvidas por esse contexto. Hoje são peças valiosas em diversas coleções, quase sempre exibidas com restrições e cuidados nas galerias e museus.

Perfurando a tira em um ponto qualquer, o agente (esse ex-espectador) deve percorrê-la com a tesoura, dando várias voltas como se seguisse a rosca de um parafuso. A tira vai ganhando novas formas, mais complexas e contorcidas. Mas é certo que a proposição de Lygia diz muito menos respeito ao “objeto-tira” do que à “ação” de recortá-lo. Não lhe interessa tanto a forma final, mas o gesto transformador de quem opera a tesoura. Esse novo grau de abertura nos obriga a redefinir a tarefa da artista, agora muito mais abstrata, como sugere Milliet:

“Na primeira etapa Clark realiza uma obra e na segunda uma poética. O ponto de tangência entre essas duas fases é o ‘Caminhando’ – momento de irreversibilidade – quando para Lygia fica evidente ‘a importância absoluta do ato’³³

Resulta disso uma impossibilidade de submeter seu trabalho aos estatutos básicos que definem uma obra de arte. Mas essa consequência não caracteriza de modo algum um obstáculo, porque é de fato uma das principais motivações de Lygia a partir desse momento³⁴.

Em 1966, ela apresenta *nostalgia do corpo: respire comigo*, uma espécie de organismo vivo, que chama a atenção do espectador para o funcionamento de seu próprio corpo. Trata-se de um saco plástico cheio de ar com uma pedra apoiada em sua parte superior, que deforma sua superfície. A pressionar o saco, o participante pode ver a pedra emergir e afundar num movimento quase respiratório. Se antes Lygia buscava a composição de formas orgânicas, veremos que a partir daqui ela passa a se concentrar sobre um sentido de organismo cada vez menos metafórico.

Uma série de elementos banais passam a compor as proposições de Lygia: objetos diversos que devem ser descobertos pelo tato; luvas em materiais, formas e texturas variadas que intermediam o toque; roupas e máscaras que ocultam o corpo e propõem formas particulares de desvendá-lo; ambientes que aprisionam e aguçam o desejo de libertação.

O antigo problema formal, *o que está dentro versus o que está fora*, flexibiliza-se até adquirir um caráter terapêutico: também aqui Lygia espera romper essa fronteira, ampliando o contato do indivíduo com o mundo exterior através dos sentidos, ao mesmo tempo em que libera seus medos e desejos mais resguardados.

No segundo período em que esteve na França, entre 1970 e 1976, suas proposições deixam de atuar sobre o corpo individual, oferecendo dinâmicas coletivas em que a descoberta decorre da troca entre os participantes. A capacidade que Lygia tinha de aglutinar pessoas em torno de uma experiência, por mais nova que fosse, e o discurso libertário implícito em suas proposições encontram uma resposta muito favorável entre seus jovens alunos da Sorbonne, uma geração marcada por um desejo de subversão cultural e política típico da geração que havia vivido o *maio de 68*.

33- Milliet, *Lygia Clark: obra-trajeto*, 1992, p.176, citando a própria artista.

34- Analisaremos no capítulo 8 a forma como a arte contemporânea e também as experiências com o acaso levam freqüentemente a um discurso, pejorativo ou não, sobre a “morte da arte”.

No Brasil, a partir de 1977 e até o final de sua vida, ela prossegue na pesquisa de objetos que tem por objetivo estimular a descoberta do corpo e aguçar seus canais de percepção, e que são a partir daqui chamados de *objetos relacionais*, utilizados em experiências individuais ou coletivas (imagem 21, p. 120). Suas idéias se assumem e se sistematizam como uma forma de terapia, distante da psicanálise porque recusa a manifestação através da palavra, mas que não deixa de incorporar uma noção de inconsciente entendido como uma espécie de “memória do corpo”. Obviamente, está também mais distante do que nunca de um sentido instituído de arte.

A abertura à participação do espectador é uma marca fundamental nas experiências de Lygia Clark. Sem ele, boa parte de suas obras e todas as suas proposições perdem seu sentido. Mas essa característica é radicalizada a um tal ponto que, aparentemente, passamos da “estrutura móvel” ao “desestruturado”.

Trabalhos como os *bichos* constituem uma ilustração bastante precisa do que Umberto Eco definiu como “obra aberta”, uma forma rearticulável mas que ainda é capaz de revelar uma coerência interna, um valor estrutural. Desmaterializadas, as experiências posteriores de Lygia já não nos permitem tão facilmente reconhecer esse valor. Quando a ação é mais importante que o objeto e quando a experiência não tem “acabamentos provisórios”, não faz sentido pensar em produtos potenciais, mas apenas no processo. Portanto, o significado da experiência já não está em suas formas potenciais, mas apenas na transformação, enquanto ela ocorre.

Mas uma questão mais ampla se impõe: por que tentar ainda pensar as proposições imateriais de Lygia a partir da arte, um referencial que ela mesma abandonou? O poder de assimilação da arte é tão grande quanto a capacidade que o artista tem de subvertê-la. Esse processo tem duas faces. Em parte, há algo extremamente redutor: as proposições de Lygia podem ser pensadas como arte porque se conseguiu recuperar alguns de seus objetos como peças de coleção. Mas noutra parte, há algo mais legitimamente revitalizante: os referenciais estéticos também não são estáveis, isto é, a arte se transforma e hoje nos oferece novas pistas para encontrar no trabalho de Lygia a coerência necessária à caracterização da experiência artística.

A ordem estrutural de um *bicho* ainda é visível e palpável, e se revela numa relação clara entre obra e espectador. Na fase das proposições, essa coerência se torna mais abstrata, mas existe: ela se desloca da forma visível e palpável para o campo das idéias. É, portanto, uma estrutura que se completa com algo que nem sempre podemos resgatar quando vemos seus sacos plásticos, seus objetos, suas máscaras e roupas expostas numa galeria, fora do uso para o qual foram concebidos. Há um pensamento estruturado, que é poético pela sua capacidade de obter respostas, isto é, de “formar” e de reafirmar-se em cada uma dessas respostas, por mais singulares que sejam. Este é ainda um sentido de uma “forma aberta”, cuja coesão é capaz de se manifestar na diversidade.

Imagem 19:
Lygia Clark, *Bicho*, 1962
(alumínio, 55 x 65 cm).
Coleção Fúlvia e Adolpho
Leirner, São Paulo.

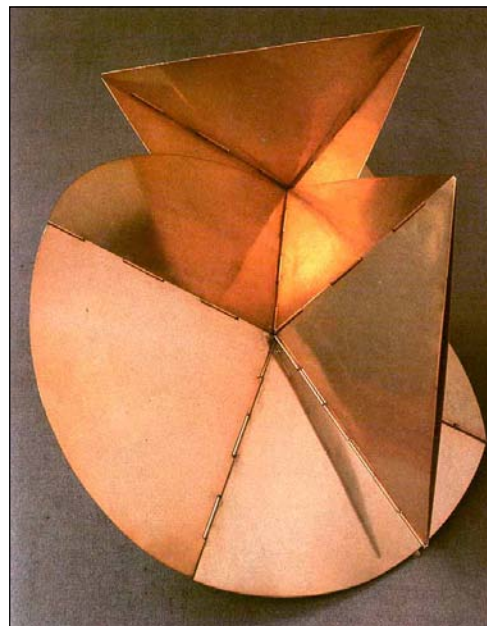


Imagem 20:
Lygia Clark, *Obra Mole*, 1964, refeito pela
artista em 1986 (borracha, 142 x 43 cm).
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.



Imagem 21:
Lygia Clark, *O Eu e o Tu*, série Roupas-Corpo-Roupa
(sem identificação de data). Publicada na Revista
Bravo, S. Paulo, D'Avila Comunicações, dez/98
n. 15, p. 100, artigo: "No limite entre a vida e a arte"
por André Luiz Barros.

Capítulo 7

Cage e Duchamp: além das categorias do acaso,
além das fronteiras da arte

A metáfora da comunicação como movimento e da arte como desvio nos permite aprofundar a reflexão sobre as três formas poéticas do acaso denominadas anteriormente. Essa divisão nos permite localizar motivações particulares que permitiram a entrada concreta do acaso no campo da arte. Mas é, acima de tudo, uma distinção didática, pois há uma série de experiências que, colocando o acaso como uma questão central dentro da poética, acabam ultrapassando os limites que acabamos de estabelecer. Discutiremos agora um destes casos.

JOHN CAGE

O norte-americano John Cage (1912-1992) está entre os artistas que mais longe foram na exploração do acaso como conceito e como ferramenta para a criação. Influenciando toda uma geração de artistas mais jovens, Cage tem uma responsabilidade grande no processo de abertura que, a partir dos anos 60, conduziu muitos criadores à adoção de novos temas, técnicas, materiais, espaços e ações alternativas, até então impertinentes para a arte. Em meio a esse processo, encontramos uma aproximação ao acaso influenciada por nomes como Mallarmé e Duchamp, mas certamente mais ampla do que aquela que foi realizada por esses pioneiros.

O acaso também aparece mais ou menos ao mesmo tempo no trabalho de outros músicos, como Pierre Boulez e Stockhausen que conferiam à estrutura de suas obras alguma flexibilidade (bastante restrito no caso de Boulez), dando ao intérprete a liberdade de algumas escolhas na execução. Essa é uma das formas poéticas do acaso que não escapou ao interesse de Cage. Mas ele recorre ao acaso com mais radicalidade (razão de um conflito explícito com Boulez), e o estende a outras etapas de sua arte, usando instrumentos e repertórios sonoros nada convencionais e, ainda, promovendo sorteios e explorando acidentes no processo de composição propriamente dito. Cage passa, portanto, por todas as formas poéticas do acaso que descrevemos anteriormente. É por tal abrangência e complexidade que preferimos situar Cage fora das categorias que, até aqui, serviram como guia.

A origem artística de Cage é a música, e aí se encontra boa parte das inquietações que o motivaram ao longo de toda sua vida. Mas a transformação operada por ele nesse campo é tão ampla que aquilo que começou como um desejo de ampliar o repertório de sons disponíveis para a música, muito cedo acabou por representar uma verdadeira destruição das fronteiras que separam a música de outras artes, como a poesia, as artes gráficas e plásticas. Poderíamos nos referir a ele como um “artista total”, expressão que se transformou num lugar comum para caracterizar artistas que têm uma atuação diversificada. Mas o problema de Cage está longe de ser a demonstração de

múltiplas habilidades. Ao contrário, suas descobertas são antes o resultado de uma tentativa obstinada de não diferenciar a arte de um universo de sensações que podem ser experimentadas naturalmente, na vida cotidiana. E esse é um mundo que desconhece as categorias construídas pela tradição da arte.

Cage começa a estudar piano e composição ainda bastante jovem e, em 1934, torna-se aluno de Arnold Schoenberg, o grande mestre da música dodecafônica, na Universidade da Califórnia. Muito cedo a ousadia de Cage resultou em conflitos com seu mestre. É célebre o episódio em que Schoenberg lhe chamou a atenção dizendo que compor sem a devida atenção à harmonia é como confrontar-se com um muro. Mas essa era uma opção bastante consciente, e a resposta de Cage foi: “nesse caso eu devotarei a minha vida a bater a cabeça nesse muro”¹.

Inicialmente, o processo de composição de Cage ainda guardava influências de uma forma combinatória típica da música dodecafônica, mas a crítica de Schoenberg refere-se ao fato de que Cage passou a concentrar-se cada vez mais sobre a articulação das “durações”, em detrimento das “alturas” dos sons. Diante disso, sua primeira ruptura foi com os instrumentos convencionais harmônicos. Nos anos trinta, ele reúne uma orquestra de percussão - de onde se destacam suas *Construções em Metal*, a partir de 1937 - com instrumentos muito variados, incluindo alguns que são oriundos de outras culturas, além de objetos como chapas de aço, tambores de freio, bigornas etc. Nesse momento, Cage já começa a romper com a distinção entre o som musical e ruído, iniciativa que já tinha como precedente um dos manifestos do movimento futurista intitulado “A arte dos ruídos”, escrito pelo italiano Luigi Russolo (1885-1947), em 1913.

Aqui começa uma busca inquietante por novas formas de sonoridade. E, por conseqüência, tem início um processo de inserção do acaso na experiência musical, através disso que, por enquanto, poderíamos chamar de uma utilização de *objetos sonoros encontrados*.

Em 1938, Cage inventa seu célebre “piano preparado”, colocando dentro da caixa desse instrumento objetos que obstruem suas cordas, e destroem as relações harmônicas das notas representadas por cada tecla. Na prática, o piano se torna uma espécie de orquestra compacta de percussão². Uma obra feita alguns anos mais tarde para *piano preparado*, *Music for Marcel Duchamp* (1947), já sugere suas afinidades com um dos artistas mais polêmicos de sua época que, antes mesmo de Cage, já desenvolvia experiências com o acaso e expunha objetos tomados do cotidiano (os *ready-mades*).

Outras obras de Cage investem na incorporação de novos instrumentos, o que às vezes resulta num certo aspecto performático. Exemplo disso é *Living Room Music*, de 1939, que utiliza como instrumentos de percussão todos os objetos que podem ser tocados dentro de uma sala, incluindo móveis, detalhes da arquitetura e objetos espalhados pelo ambiente. Na mesma perspectiva, ele

1- Citado em Augusto de Campos, “Cage: Chance: Change”, prefácio ao livro de J. Cage. *De segunda a um ano*, 1985, p.XI.

2- Segundo Jean-Yves Bosseur, a idéia ocorre a Cage quando tem que compor uma obra para o Balé Bacchanale, cujo espaço não comportava uma verdadeira orquestra de percussão; *John Cage*, 1983, p.14.

passa do uso de diversos objetos utilitários como instrumentos à incorporação de sons diretamente captados do cotidiano, como observamos em *The City Wears a Slouch Hat*, de 1941, uma peça feita para rádio que reúne diversos ruídos da cidade.

Cage opera aqui uma ruptura com a idéia de que a arte é um estado de exceção, uma elevação da experiência cotidiana. Como ele próprio sugere: “eu não diria que nós nos esforçamos para destruir a barreira entre a arte e a vida, ou mesmo para anulá-la. Eu diria que o que nos interessa é constatar que não há barreira entre as duas”³. Por isso, a idéia de *apropriação* não parece a mais adequada para o caso de Cage: não se trata de usar o mundo cotidiano para fazer música, promover a passagem de alguma coisa da categoria do banal para a categoria do artístico, mas de encontrar e revelar uma música que já está no mundo. Cage diz a respeito dos sons que compõe sua música:

“Eles já estão lá. Interessa-me o fato de que eles estejam lá antes da vontade do compositor. O sentido não me interessa. Com uma música-processo não há sentido em parte alguma (...) . Eles estão, e isso lhes basta. E a mim também”⁴.

Nitidamente suas obras se afastam cada vez mais do objetivo de manifestar sua individualidade, para se transformar num canal de contato com o mundo exterior. Segundo Bosseur, “a música ganharia um tipo de anonimato e escaparia a essa forma de obstrução e limitação que representa a onipresença da personalidade”⁵. Isso justifica o distanciamento que Cage assume com uma idéia de expressão pessoal e de comunicação, aquilo que o artista “quis dizer”, para fazer de sua arte cada vez mais um instrumento de inserção do homem numa expressão que é do próprio universo, livre de racionalidade e de intenção.

Tomando as palavras de Cage, percebemos que essa idéia também nos ajuda a entender a motivação que ele tem para desenvolver sua arte como uma “agregação” de experiências variadas e não previamente articuladas:

“A arte e a música, quando se pretendem antropocêntricas (isto é, expressão de si mesmo), parece-me prescindir de valor e de necessidade. Nós vivemos num mundo onde existem tanto coisas quanto pessoas: árvores, pedras, água; tudo pode exprimir qualquer coisa. Essa situação, na qual eu vivo de modo impermanente, eu vejo como uma interpenetração complexa de centros que se deslocam em todas as direções, sem entrar em qualquer impasse. Isso está de acordo com a tomada de consciência das operações da natureza. Eu tento deixar os sons serem eles mesmos, no seu espaço de tempo. Algumas pessoas (...) consideram que, de minha parte, essa tentativa não tem utilidade. Eu não faço qualquer objeção à constatação de que sou engajado numa atividade despida de utilidade”⁶

Dentro da proposta de inserir sua música num modo de funcionamento do universo, mais do que destacar sua própria autoria, surgem as composições em

3- Citado em Bosseur. *John Cage*, 1983, p.33-34.

4- Citado por Annie Montaut, “Les écrits de John Cage. Au delà de la poésie objets: la théorie como poésie ouverte” in *Revue d’Esthétique* n. 13, 14, 15, 1987-88, p.334.

5- Bosseur, *John Cage*, 1983, p.18.

6- Citado em Tom Johnson, “Intentionalité et non-intentionalité dans l’interprétation de la musique de John Cage”, in *Revue d’Esthétique*, n. 13, 14, 15, 1987-88, p.252.

que Cage *aliena* alguns dos critérios de estruturação da obra. Ele elabora sua partitura sorteando elementos ou incorporando qualquer tipo de fenômeno que possa agir sobre a notação. Ele usa métodos que não têm *a priori* qualquer relação com as convenções da música e abre mão de controlar algumas ou muitas das variáveis da composição. Aqui, o acaso já não representa apenas a possibilidade de ampliação do repertório, mas também de suas formas de articulação.

No início dos anos 50, Cage toma contato com o *I Ching*, o oráculo chinês conhecido como *Livro das Mutações*, cuja forma de leitura depende de uma espécie de *sorteio-ritual*. Em 1951, ele inicia *Music of Changes* (música das mutações), composta a partir de uma tradução dos desenhos (hexagramas) formados pelas combinações sorteadas no *I Ching*. Num primeiro momento, ele adota para as durações das notas uma estrutura baseada em articulações numéricas, que permanece rígida durante toda a obra. Para a escolha de outras variáveis, como a altura das notas, Cage recorre ao livro. A partitura se organiza em 64 fragmentos, número equivalente à quantidade possível de hexagramas nesse oráculo, com a combinação em pares de um repertório de oito diferentes trigramas. Seguindo um método semelhante, ele compõe outras obras importantes como *Seven Haiku* e *For MC and DT* (iniciais do coreógrafo Merce Cunningham e do pianista David Tudor, seus colaboradores mais freqüentes), ambas de 1952, e *Song Books*, de 1970. Com o passar do tempo, ele transfere ao *I Ching* outras decisões: qual a estrutura rítmica, quais os instrumentos, e até mesmo se deve ou não recorrer a outros métodos de acaso.

Cage usa ainda o *I Ching*, dentre outras formas de sorteio, também para tomar decisões quanto ao desenho de suas obras plásticas e para a composição de poemas que, algumas vezes, dão origem à parte vocal de suas peças.

Em *Atlas Eclipticalis* (1961) e *Études Australes* (1975), a composição se desenvolve através da transferência para a partitura de elementos visuais que compõem antigos mapas de constelações (imagem 22, p. 132). A constelação é, ela própria, uma boa metáfora para representar o campo de possibilidades gerado pelo uso do acaso: em meio à complexidade dos corpos que podem ser percebidos no espaço, uma constelação se caracteriza pelo destacamento de alguns deles que são, a partir de então, colocados em relação uns com os outros formando um desenho, uma estrutura carregada de significado. Essa é uma idéia que vale para o universo visto pelas civilizações que tentaram entender o que havia no céu, e também para o *universo sonoro* operado por Cage.

Também aqui o acaso é tomado como uma forma de abertura para o mundo. E como lembra Bosseur: “nunca será demais insistir sobre o fato de que as operações ao acaso estão ligadas, para Cage, a uma forte disciplina. Longe de ser uma abdicação face ao trabalho de composição e às responsabilidades que ele implica, o recurso ao acaso não elimina nem o rigor nem a escolha, e a escolha reside justamente na natureza das questões colocadas pelo compositor”⁷. Ou seja, mesmo recorrendo ao acaso, Cage não abre mão de que sua obra se componha como uma estrutura, por mais dinâmica que seja.

7- Bosseur, *John Cage*, 1983, p.33.

Cage utiliza diferentes estratégias para inserir o acaso em suas composições: joga dados, cartas de tarô, moedas, parte de desenhos pré-formados, explora imperfeições do papel, sobrepõe escrituras transparentes etc. Essas formas se constituem em métodos, porque são estudadas e exploradas sistematicamente pelo compositor, ainda que, muitas vezes, seja também o *I Ching* que determina qual método deve ser utilizado.

Uma última característica da obra de Cage que remete à idéia de acaso é a imprevisibilidade de seu produto. Muito conscientemente, ele cria espaços para que o intérprete tome decisões e reconstrua sua obra, através de diferentes estratégias.

Num primeiro momento, enquanto Cage se concentra mais nitidamente sobre uma estrutura de durações das notas, uma grande liberdade de execução recai sobre a definição das alturas. Mas, mesmo as durações deixam de representar uma preocupação rígida, quando ele opta por respeitar certas dinâmicas particulares dos instrumentos. Segundo Bosseur, sua primeira iniciativa nesse sentido ocorreu com *Music for Carillon*, de 1952, em que as durações são flexíveis para que se possa incorporar o tempo de ressonância dos sinos, que não pode ser controlado com precisão⁸.

Em *Concert for Piano and Orchestra* (1958), Cage adota múltiplas formas de abertura, incluindo uma noção de “tempo flutuante”, que permite alterar as durações, ainda que elas estejam especificadas numa partitura. O *Concerto* prevê a existência de um regente que não deve controlar a atuação dos músicos, mas oferecer uma referência sobre o tempo, às vezes baseada no tempo do relógio, às vezes num tempo “subjetivo”, determinado pelo próprio regente. Além disso, a peça é formada por treze partes instrumentais e um solo para piano, sendo que essas partes podem ser executadas em qualquer ordem, podem ser repetidas ou excluídas, e distribuídas para um número indeterminado de músicos. Isso significa que a duração do *Concerto* é imprevisível, comportando mesmo a possibilidade de uma exclusão de todas as partes, chegando ao puro silêncio. Numa primeira execução, em 1958, o *Concerto* teve a parte de piano executada por David Tudor e a regência de Merce Cunningham.

A abertura que a obra oferece ao intérprete é muitas vezes decorrente das formas nada convencionais com que Cage constrói suas partituras: podem ser desenhos que devem ser interpretados, podem ser pontos soltos no papel que devem ser ligados pelo intérprete para desenhar uma *constelação* particular, podem ser compassos ou folhas soltas que devem ser recombinadas. Como diz Bosseur, “a partitura se torna logo um conjunto de signos que interroga o intérprete, mais do que lhe dá ordens”⁹.

Mas a interação entre os compassos e as formas gráficas da partitura também assume outras dinâmicas mais originais. Na série *Variations* (I a VII) que Cage realiza entre 1958 e 1966, a notação musical é apresentada num conjunto de folhas transparentes sobrepostas, onde se encontram uma série de sinais gráficos e desenhos. A forma de sobreposição permite alterar a relação

8- Ibid., p.39.

9- Ibid., p.36.

entre os sinais e, conseqüentemente, a forma de interpretá-los. Mais do que isso, essa série exige que o intérprete complete a notação, ligando alguns sinais, recortando e redistribuindo imagens, sendo não apenas uma partitura cambiável, mas uma partitura a ser concluída. Um exemplo particularmente radical é *Variations V* (1965), em que a notação é feita após a execução da obra, como diz Cage, “não apenas para descrevê-la mas para explicar àqueles que queiram tocá-la, de que maneira devem tomá-la”¹⁰.

Como já foi sugerido, essa liberdade associada aos instrumentos também muito pouco convencionais dá às suas peças um aspecto performático. Em *Imaginary Landscape n. 1*, de 1939, ele utiliza duas vitrolas com rotação variável, onde a duração dos sons era controlada levantando e abaixando o braço do aparelho, que tocava ou não o disco. Essa é considerada uma das primeiras obras eletroacústicas da história. Já *Imaginary Landscape n.4*, de 1951, exige a participação de 24 pessoas que intervêm em 12 aparelhos de rádio, metade controlando o volume, e outra metade a frequência de captação, conforme indicações de uma partitura. Assim, o resultado depende ainda das transmissões radiofônicas do local e do momento em que a obra é executada. Experiências com aparelhos de rádios e vitrolas aparecem em muitas de suas outras peças.

A indeterminação em Cage é por vezes bastante ampla, e algumas de suas composições são um mero campo de possibilidades. Em *Winter Music*, de 1958, ele prevê uma execução que pode contar com um número variável de um a vinte pianistas. Obras como *Concert for piano and orchestra*, de 1958, e *Song Book*, de 1970, prevêem a possibilidade de inserção de solos e trechos de partituras pertencentes originalmente a outras obras de Cage. As combinações e retornos possíveis em suas notações gerou também muitas obras que podem ter, numa execução particular, uma partitura volumosa e várias horas de música, ou não ter sequer uma frase musical executada.

A abertura em Cage também acontece sob a forma de algumas colaborações. Criar uma obra em parceria sempre estabelece o confronto de duas intencionalidades, mas as experiências de Cage sequer reivindicam uma conciliação ou uma síntese. Em 1941, ele compõe com Lou Harrison sua *Double Music*, onde cada um escreve um módulo independente da partitura, após ter sido definida uma estrutura rítmica global. Em 1948 surge *Triple Music*, uma experiência da mesma ordem que inclui, além de Harrison, também a participação de Merton Brown. Mas a colaboração mais notável foi aquela que se iniciou em 1942 com o coreógrafo Merce Cunningham, quando realizou *Credo in US*. Em geral, essas parcerias não partem de uma “compatibilidade de intenções”, pois são o confronto de criações independentes. Cage compõe sua música e Cunningham, sua coreografia, separadamente, sem qualquer pretensão de que houvesse uma sincronização das ações envolvidas, mesmo enquanto eram executadas. Mais importante que isso era manter a singularidade de cada participação.

10- Ibid., p.55.

O acaso em Cage

O acaso é um conceito que, ao longo do século XX, ganha força tanto no campo da arte quanto da ciência. Não é fácil resistir à tentação de traçar paralelos e de adaptar forçosamente conceitos científicos para se dizer em sintonia com a física contemporânea. Sabemos que Cage sempre evitou fazer esforços para afirmar seu pensamento ou para rebater críticas e, com isso, soube evitar esse artifício. Ele faz questão de diferenciar um acaso probabilístico da ciência contemporânea, daquele que lhe interessa. Como ele propõe:

“O acaso da física contemporânea, aquele das *random operations*, corresponde a uma distribuição igualitária dos eventos. O acaso ao qual eu recorro, aquele das *chance operations*, é diferente: ele supõe distribuições desiguais dos elementos. É isso que oferecem o Livro das Mutações chinês, o I Ching, ou as cartas astronômicas das quais eu me servi para Atlas Eclipticalis. Eu não obtenho esse objeto físico que interessa ao estatístico”¹¹.

É difícil saber a que teoria da física Cage se refere quando fala do acaso como equiprobabilidade. Mas fica claro que ele se afasta da noção de entropia, conceito da física que se refere à dissipação de energia de um sistema, bem como de um valor puramente matemático do acaso: apesar de toda flexibilidade de seu processo de criação, sua música, uma vez concebida, é um evento singular que se destaca de todas as possibilidades contingentes que poderiam ser sugeridas pelo cálculo das probabilidades.

Cage faz também uma distinção entre “operação com o acaso” e “indeterminação”, esta última sendo uma marca mais inovadora de seu trabalho: “nas operações com o acaso, conhece-se mais ou menos os elementos que compõem o universo no qual se trabalha, enquanto que, na indeterminação, eu adoraria pensar (mas talvez eu possa enganar-me e esconder-me a verdade) que eu estivesse fora do universo conhecido e que eu tivesse que trabalhar com coisas que me são totalmente estrangeiras”¹².

Com essa idéia, ele contrapõe o uso do acaso para articular elementos pré-delimitados dentro de um repertório. Em outras palavras, a “combinatória” que já era explorada por outros músicos e poetas de seu tempo e a anulação da própria noção de repertório, com a possibilidade de legitimar elementos imprevisíveis e desconhecidos como base para a construção de uma peça musical.

Um caminho interessante para aprofundar a concepção cageana de acaso é observar a crítica que Pierre Boulez faz à sua obra. Esses dois compositores se tornam amigos a partir de 1949, quando Cage vai a Paris através de um projeto da Fundação Guggenheim. Nesse momento, o acaso representa um interesse comum que colabora para essa aproximação. Na mesma medida em que Cage apresenta experiências “indeterminadas” cada vez mais radicais, Boulez se

11- Citado em Jonathan Scott Lee, “Par delà la mimésis: Mallarmé, Boulez et Cage”, in *Revue d'Esthétique*, n. 13, 14, 15, 1987-88, p.301.

12- Citado em Bosseur, *John Cage*, 1983, p.50.

empenha em construir um método rigoroso de composição que lhe permita uma abertura minuciosamente controlada¹³. A ruptura entre ambos se explicita na segunda metade dos anos 50, a partir de algumas críticas violentas e públicas tecidas por Boulez.

Boulez dá uma grande ênfase para a estrutura global da obra, e a abertura deve ser construída a partir das exigências estruturais. O acaso, aquilo que não se esgota nas intenções do compositor, é aqui decorrente não de uma indeterminação, como propõe Cage, mas de uma auto-determinação rigorosa da obra¹⁴.

As possibilidades abertas pelo acaso cageano não respondem apenas às necessidades previamente tidas como musicais. Sua meta, como já sugerimos, é romper com essa especificidade. Diante disso, seria correto afirmar que Cage abandona então qualquer possibilidade de “estrutura”? No momento em que Boulez e Cage se aproximam, ainda se observa nas composições deste último um rigor por vezes matemático na determinação das durações das notas. Temos aqui um sentido de estrutura que mantém afinidades com a proposta de Boulez, mas que Cage logo em seguida abandona. De fato, a partir dos anos 50 é cada vez mais difícil encontrar na obra de Cage uma coerência que se revele exclusivamente nos valores internos da partitura ou de uma peça musical. Mas não precisamos abandonar totalmente a idéia de estrutura se considerarmos a amplitude de sua proposta: Cage afasta a música da coerência da “arte musical” para conduzi-la a uma coerência do próprio universo, onde eventos singulares convivem de forma complexa, afetam-se, mas não se reduzem a um sistema fechado que possa ser explicado apenas em termos musicais. O acaso não é um fim no trabalho de Cage, mas um instrumento que conduz nossos sentidos – a audição, se estivermos pensando na música – em direção a elementos que, independentemente da intenção do artista, já eram peças de uma estrutura mais ampla.

Silêncio

Ao longo dos anos 40, sobretudo a partir de *Four Walls*, de 1944, o silêncio começa a ganhar a atenção de Cage. Ele sempre entendeu o silêncio, ou seja, as pausas como um elemento tão importante quanto os sons manifestos para compor suas estruturas de durações. A descoberta do silêncio certamente está ligada à sua iniciação ao pensamento da Índia e do extremo oriente, que também se dá nesse período. Durante dois anos, Cage participa de um curso na Universidade de Columbia com Daisetz Teitaro Suzuki, o mais importante divulgador da doutrina Zen Budista no ocidente. Nesse momento, ele conhece ainda a psicologia analítica de Jung, que lhe permite dar uma nova interpretação para a idéia de acaso, como “sincronicidade” e “acausalidade”, conforme já discutimos.

13- Esta comparação é aprofundada no texto de Jonathan Scott Lee. “Par delà de la mimésis: Mallarmé, Boulez et Cage”, in *Revue d'Esthétique*, n. 13, 14, 15, 1987-88, p.295-309.

14- *Ibid.*, p.298-299.

Em 1952, depois de quatro anos de gestação da idéia, Cage realiza *4'33"*, uma peça constituída exatamente por 4 minutos e 33 segundos de silêncio. Ele está nesse momento bastante impressionado por algumas telas inteiramente brancas que Robert Rauschenberg realizou em 1949. Conhecemos também algumas experiências que Cage realiza, entrando dentro de uma câmara à prova de som, onde descobre dentro de um silêncio aparentemente absoluto os sons de seu próprio corpo: “o silêncio não existe. Vá para dentro de uma câmara acusticamente fechada e escute o barulho de seu sistema nervoso, e escute a circulação de seu sangue. Eu não tenho nada a dizer e é isso que eu digo”¹⁵. Cage queria romper com a distinção entre som e silêncio, sendo este último apenas um estado de receptividade aos sons que estão no mundo, e que não são produzidos intencionalmente para a experiência musical. Segundo Bosseur, “assim é igualmente abolida a dualidade entre figura e fundo, antagonismo acadêmico que numerosos pintores abstratos tentaram também transgredir”¹⁶.

Sua relação com o misticismo oriental nos sugere que o silêncio não é o resultado de uma redução meramente provocativa. O silêncio está para a música como o *satori* está para o zen budismo: é um vazio que se alcança e se descobre com disciplina. O *satori* é o esvaziamento da intencionalidade para que o indivíduo possa se colocar dentro de uma coerência maior do próprio Universo. Da mesma forma, o silêncio conduz a música a uma sonoridade mais ampla da natureza.

Música, poesia, imagem e outros processos

Já dissemos que a obra de Cage não se esgota na música, e isso ocorre por diversas razões: porque defende a existência de uma música que não se diferencie dos sons e das lógicas da natureza, porque suas formas inovadoras de composição e notação musical acabam por conferir um valor plástico, literário ou performático às suas partituras e peças musicais e, ainda, porque ele também se dedicou a outras artes, como a gravura e a poesia, e a outras atividades, como o zen budismo e a micologia, o estudo dos cogumelos¹⁷.

Desde cedo, as composições de Cage tangenciaram outras formas artísticas. Em 1944, em homenagem a Duchamp, Cage realiza *Chess Pieces* com uma partitura composta por 64 partes brancas e pretas, como num tabuleiro de xadrez (ao lado da arte, o xadrez era a atividade mais importante a que se dedicava Duchamp, que chegou a ensinar esse jogo a Cage). Lembremos que 64 é também o número de hexagramas do *I Ching* que, alguns anos mais tarde, Cage passará a usar sistematicamente em suas composições.

15- John Cage, *Silence*, 1970, p.24.

16- Bosseur, *John Cage*. 1983, p.38.

17- Augusto de Campos conta que Cage chegou a vencer um concurso do tipo “O céu é o limite” respondendo perguntas sobre cogumelos, num programa da TV italiana. Campos, “Cage: Chance: Change”, prefácio ao livro de J. Cage, *De segunda a um ano*, 1985, p.XVI. Vários textos trazem, sem muita precisão, a informação de que Cage teria se interessado pelos cogumelos porque havia se proposto a conhecer tudo o que está em torno da música, e *mushroom*, cogumelo em inglês, é uma palavra contígua ao verbete *Music* em muitos dicionários dessa língua.

Em 1950, com *Sixteen Dances*, obra feita para Merce Cunningham, Cage começa a utilizar diagramas para sistematizar a estrutura rítmica de sua obra, que passa a ser determinada por um “desenho” que deve ser reinterpretado posteriormente. Em muitas outras obras, ao longo de toda sua carreira, Cage recorre a formas gráficas para compor sua notação. Mais do que uma nova convenção para a notação, ele faz da construção da partitura um processo de pesquisa visual: parte de formas visuais preexistentes que serão traduzidas em códigos musicais, como vemos em *Atlas Eclipticalis* (1961) e *Études Australes* (1975); utiliza-se de transparências que fazem interagir diferentes partes de sua notação, como na série *Variations* (1958-66); explora defeitos do papel, a exemplo do *Concert for Piano and Orchestra* (1958) etc.

Em 1952, ele realiza no Black Mountain College seu primeiro *happening*, executando uma versão de *Imaginary Landscape n. 4*. Essa apresentação contou com o próprio Cage apresentando uma conferência, Rauschenberg percorrendo o espaço carregando uma fotografia, operando uma vitrola que tocava discos antigos e exibindo seus quadros brancos pendurados no teto, David Tudor executando o piano preparado, M. C. Richards e Charles Olson declamando poemas, além de Merce Cunningham, responsável pela coreografia e ainda surpreendido por um cão que o perseguiu enquanto dançava¹⁸. A única coisa predeterminada, segundo Cunningham, era a duração de 45 minutos, dividida em dois blocos. No mais, essa apresentação foi “uma reunião de eventos que cada espectador considerava como bem lhe parecesse”¹⁹.

No início de sua carreira como músico, Cage dedicou-se também à pintura, até que Schoenberg aceitou-o como aluno com a condição de que ele se dedicasse exclusivamente à música²⁰. Antes de assumir a retomada de uma obra plástica, muitas partituras de Cage foram expostas em galerias de arte, mesmo que ele insistisse sobre o fato de que se tratava de partituras e não de quadros. Segundo Bosseur, é a partir de 1978 que Cage começa a realizar um trabalho mais sistemático com gravuras, que se estende até 1992, ano de sua morte²¹. Neste trabalho, Cage mantém um profundo diálogo com os métodos casuais que desenvolveu para a música, usando o *I Ching*, explorando imperfeições do papel, ou colocando-o sob o efeito de fogo ou fumaça.

Cage tem também uma significativa produção literária, que Annie Montaut divide em três categorias: textos críticos e teóricos, textos experimentais redigidos através de métodos semelhantes àqueles que utiliza para suas composições musicais e, ainda, aqueles que são as duas coisas ao mesmo tempo²². Este último grupo nos sugere que em sua produção não é fundamental dissociar a obra de arte de seu pensamento sobre a arte, uma atitude que será a base daquilo que, a partir dos anos 60, foi denominado *Arte Conceitual*. De modo geral, os textos poéticos de Cage podem muito bem ser entendidos como

18- Citado por Cunningham, “Un processus de collaboration entre la musique et la danse” in *Revue d’Esthétique*, n. 13, 14, 15, 1987-88, p.160.

19- Ibid, p.160.

20- Bosseur. *John Cage*, 1983, p.80.

21- Ibid, p.81.

22- Annie Montaut, “Les écrits de John Cage. Au-delà de la critique et de la poésie objets: la théorie comme poésie ouverte”, in *Revue d’Esthétique*, n. 13, 14, 15, 1987-88, p.332.

música: alguns deles são incorporados como parte vocal de seus concertos, outros, ainda que se trate de conferências, estão repletos de indicações sobre o desenvolvimento sonoro da leitura. Alguns de seus poemas são visuais, mas não é preciso tomá-los como outra categoria de poemas, em oposição aos anteriores, pois suas obras musicais também incorporam e invadem muito confortavelmente o universo da imagem.

Mesmo em suas conferências, a prioridade de Cage não recai sobre a comunicação: com frequência ele incorpora métodos casuais, cria neologismos e sínteses de palavras, situa o texto na página de tal forma que as letras e palavras assumem diversas combinações sintáticas, formando nomes e palavras que atravessam o discurso. E quando falamos no texto como música, não se trata apenas de uma força de expressão: em *Where are we going? and what are we doing?*, apresentado em 1960, Cage concebe um discurso que pode ter a sobreposição de quatro vozes. Em trabalhos feitos em homenagem ao compositor Charles Ives, a partir de 1962, ele inclui em seu texto anotações sobre as durações das frases, intervenções de ruídos como tossir, assoar o nariz, engolir a saliva, hesitações etc (imagem 23, p. 132). Esses textos estão coligidos em alguns importantes livros como *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1963), *M* (1973), *Empty-Words* (1979) e *X* (1983)²³.

Como exemplo de uma obra em que Cage concilia poesia (mesmo sem o uso de palavras), música e desenho, podemos destacar *Score*, de 1974 (imagem 24, p. 132). Aqui, Cage cria uma partitura utilizando uma série de desenhos de Henry David Thoreau, mas tomando como modelo o Haiku, uma forma bastante tradicional de poesia desenvolvida no Japão, que Cage já havia referenciado em composições anteriores. Esse poema é composto rigorosamente por três versos, o primeiro com cinco sílabas, o segundo com sete e o terceiro novamente com cinco. Analogamente, essa partitura apresenta séries de três desenhos, que são atravessados por linhas que os dividem respectivamente em cinco, sete e cinco partes.

■

É certo que, apesar do esforço de Cage para não diferenciar sua arte de uma experiência cotidiana, não podemos dizer que seu trabalho pode ser facilmente digerido. Apesar de sua afinidade com artistas da geração *Pop*, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, Cage ainda é melhor compreendido como um músico erudito. Bosseur lembra como Cage se frustrava em ver a divergência entre aquilo que ele expressava e a forma como sua obra era recebida pelo público. Nas palavras de Cage:

23- Referências completas: *Silence, Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, 1961. *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, 1963. *M, Writings 1967-1972*, Wesleyan University Press, 1973. *Empty Words, Writings 1973-1978*, Wesleyan University Press, 1979. *X, Writings 1979-1982*, Wesleyan University Press, 1983. Existe uma edição brasileira de *A Year from Monday*, intitulada: *De segunda a um ano*, 1985.

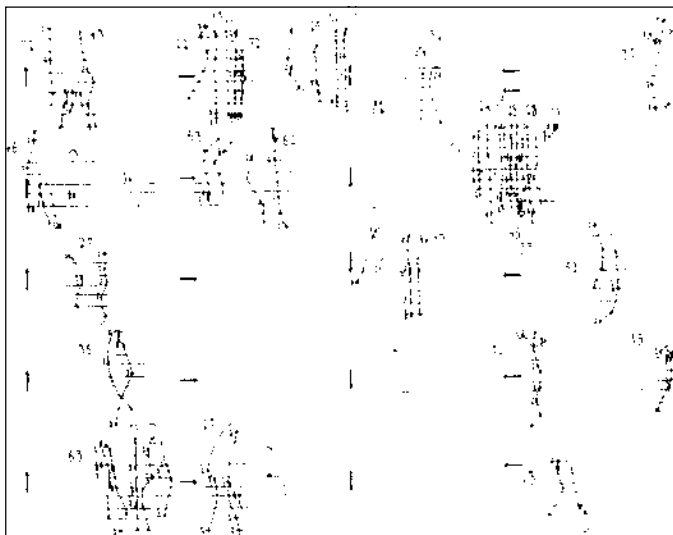


Imagem 22:
John Cage. Fragmento da partitura
de *Atlas Eclipticalis*, 1961.

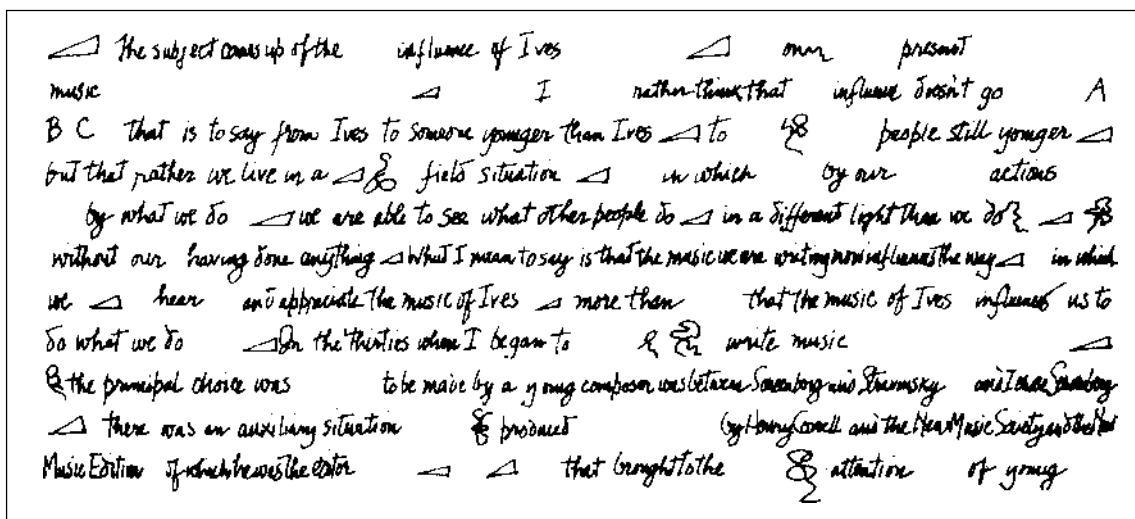


Imagem 23:
John Cage, *Duas proposições sobre Ives*, 1966. Cage explica: “As respirações são indicadas por triângulos; os goles de saliva aparecem como uma série de círculos descendentes; os rabiscos representam os hum e outros ruídos, alguns dos quais estão ligados aos fins de palavras” (John Cage, *De segunda a um ano*, 1985, p.36).

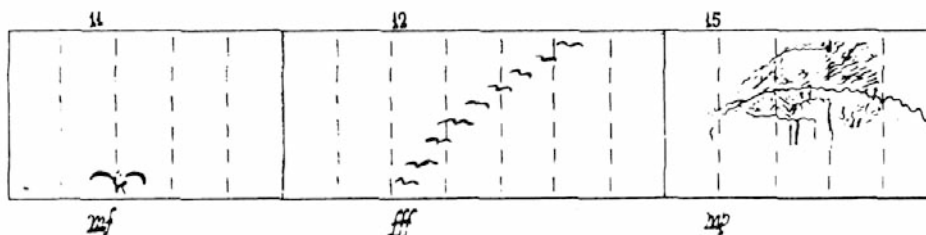


Imagem 24:
John Cage.
Fragmento da
partitura de
Score, 1974

“Enquanto eu escrevia conscientemente alguma coisa de triste, a platéia e os críticos se punham geralmente a rir. (...) A situação musical, inteiramente, se impunha cada vez mais para mim como uma torre de Babel. Eu estava determinado a abandonar todo o trabalho de composição, a menos que eu encontrasse alguma razão melhor para fazê-lo do que a comunicação”²⁴.

Muitos críticos classificam sua produção como uma anti-arte e são incapazes de ver em sua obra algo mais do que uma atitude irônica ou destrutiva. Mas é importante não confundir *abertura* com *negação*: Cage ampliou radicalmente as fronteiras da música até chegar ao silêncio. E fez isso não para abandonar a música, mas para ampliar ao máximo a experiência sonora, levando-a até os sons “não-intencionais” que ele descobre poder ouvir na natureza, na paisagem urbana, na platéia e em seu próprio corpo. Enfim, se podemos pensar num objetivo fundamental, vamos encontrá-lo talvez no ponto em que Cage nos oferece o silêncio como um convite a ouvir o mundo.

MARCEL DUCHAMP

Ainda que quase toda sua obra tenha sido produzida nas três primeiras décadas do século XX, Marcel Duchamp (1887-1968) já trazia consigo muitas das questões que hoje permeiam a arte contemporânea.

Seus primeiros trabalhos se desenvolveram como um processo de descoberta da pintura moderna, sobretudo aquela que circulava em Paris. Mas muito cedo ele rompeu com essa influência. Como diz Octavio Paz, “tudo o que fez a partir de 1913 é parte de sua tentativa de substituir a “pintura-pintura” pela “pintura-idéia”²⁵. Os resultados mais marcantes dessa iniciativa apareceriam após sua mudança para Nova York, em 1915, mas suas telas anteriores já apontavam para uma forte expectativa de transformação da arte.

Sua tela mais conhecida, o *Nu descendo uma escada nº 2*, de 1912 (imagem 25, p. 140), é associada ora ao estilo cubista, ora à ideologia futurista, nos dois casos, pela fragmentação da imagem e pela alusão ao movimento. Mas é um equívoco querer encaixá-la num desses modelos.

Quanto ao cubismo, Octávio Paz elucida a originalidade de Duchamp em relação a Picasso (considerando-os os artistas que mais influenciaram o século XX): Picasso é “o movimento feito pintura. Pinta depressa e sobretudo a pressa pinta com seus pincéis: o tempo-pintor. Os quadros de Duchamp são a presentificação do movimento: a análise, a decomposição e o reverso da velocidade. (...) Os quadros do primeiro são imagens; os do segundo, uma reflexão sobre a imagem”²⁶. O cubismo também é analítico, mas representa a análise do espaço ao longo de uma duração de *tempo* que, assim, faz-se

24- Citado em Bosseur. *John Cage*, 1983, p.25.

25- Octávio Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p.8.

26- *Ibid.*, p.8.

representar na imagem. Em seu *Nu*, bem como em outras obras²⁷, se Duchamp faz referência ao movimento, ele o faz pela denegação pois, acima de tudo, o detém. Mais do que uma representação do movimento, ele constrói uma apresentação esquemática do funcionamento de um mecanismo; dilata o tempo para tornar simultânea as várias etapas de um processo. Tudo isso pode ser resumido num conceito que Duchamp trouxe alguns anos depois: o de “retarde”, conforme discutiremos mais adiante.

Quanto ao futurismo, Duchamp afirmou nunca ter havido nenhum interesse de sua parte²⁸, afinal, a aceleração nunca o seduziu. Veremos que seus mecanismos são irônicos, mais precisamente, anti-mecanismos de funcionamento insólito, essencialmente opostos ao culto à máquina pregado pelo movimento italiano. Como prossegue Paz:

“sua atitude não revela afinidade alguma com a religião da máquina: todo mecanismo deve produzir seu contraveneno, a metáfora. O elemento hilariante não torna as máquinas mais humanas, mas ‘conecta-as’ com o centro do homem, com a fonte de sua energia: a indeterminação, a contradição”²⁹.

Sobretudo pelas obras que viriam a surgir, sua maior afinidade - e uma discreta filiação - ocorre com o dadá. Mas não é através da categorização histórica que iremos compreender suas maiores contribuições³⁰. De toda forma, seu legado é evidente. Questionando uma experiência artística que se apóia no culto ao objeto - à sua originalidade e à habilidade que o gerou - ele colocou em destaque o gesto e a estrutura de pensamento que atravessam a obra, e abriu caminho para toda conceitualização e experimentalismo que a arte conheceu a partir dos anos 60.

Comparado à maioria dos grandes nomes da história da arte, Duchamp produziu pouco e soube se manter discreto mesmo quando passou a ser cultuado como gênio. Seu silêncio foi muitas vezes o que garantiu o calor das discussões que sempre renovam o impacto de sua obra.

Conceitualização: hermetismo ou abertura?

Depois do *Nu*, pode-se dizer que muito pouco restou de uma preocupação plástica na obra de Duchamp. Ele se volta contra as manifestações que denomina como puramente retinianas ou olfativas (pelo odor de terebentina das telas), e afirma o pensamento como dimensão fundamental da obra. Mas essa iniciativa não se revela apenas nas técnicas excêntricas que viria a desenvolver, mas também nas suas últimas pinturas.

27- *Jovem triste num trem*, de 1911; *o Rei e a Rainha Rodeados por Nus Rápidos e Noiva*, ambas de 1912.

28- Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997, p.46.

29- Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.17.

30- Martin Grossmann, “‘Dilação’ em Duchamp: uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal” in *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*. n.10, São Paulo: Centro de Estudos Semióticos J. Greimas, p.54.

Para demandar uma percepção que vai além do olhar contemplativo, uma estratégia que adota desde o início de sua carreira é a inserção da palavra em confronto com a obra. Na maioria dos casos, o título deixa de ser uma referência redundante ao objeto. Ao contrário, estabelece um choque, desvia-o de sua percepção mais óbvia e, assim, faz pensar. Ele se torna uma espécie de obstáculo no qual o olhar tropeça, retirando o pensamento da condição de inércia estabelecida pela contemplação. Entre título e imagem não parece haver uma relação causal precisa, mas acima de tudo uma lacuna que lança a experiência artística sobre um campo muito vasto de interpretações. Não necessariamente o título deixa de ser descritivo. Por vezes, o choque se dá, ao contrário, pela concretude da descrição verbal de algo que não existe aos olhos, como um “Nu...”, um “Jovem triste...”, “O rei e a rainha...” ou uma “Noiva” em imagens que mostram aparentemente uma pura abstração.

Mas note-se que a experiência de Duchamp não se detém sobre o binômio *figuração-abstração*. O que lhe importa não é o caráter imitativo ou construtivo da imagem: quando ela não visa apenas ao olhar, essas categorias se dissolvem. Imaginemos a representação gráfica que um físico usa para descrever o movimento de um corpo: essa imagem oferece ao pensamento certas qualidades de um processo real, sem necessariamente apelar para a imitação de suas aparências. Assim se passa com as imagens de Duchamp. Como diz Paz:

“A pintura se converte em cartografia simbólica e o objeto em idéia. Esta redução implacável não é realmente um sistema de pintura mas um método de investigação interior. Não a filosofia da pintura: a pintura como filosofia”³¹.

Se o confronto entre título e obra já cria um desvio na percepção, Duchamp começa a usar a própria palavra de maneira inusitada ou ambígua para ampliar o “jogo” desse mecanismo. Isso pode ser observado em sua *Mona Lisa de bigode e cavanhaque*, um *ready-made ajudado* que recebe o título de *L.H.O.O.Q.*, lido em francês, algo semelhante a “elle a chaud au cul”³². Ou no desenho de 1959, *Cols Alités*, que traz a sugestão fonética de “causatité”³³. E ainda, o pseudônimo-personagem, *Rose Selavy*, cuja sonoridade cria sentidos diversos, como “Eros c’est la vie” ou “arroser la vie”³⁴.

Em *Reduchamp*, Augusto de Campos apresenta e discute a vasta experiência que esse artista teve com a palavra. Não se trata de uma dedicação paralela à poesia mas, como ele sugere, de um “trânsito pansemiótico”. Em Duchamp, a palavra é uma arma que tem a função paradoxal: destrói as referências que permitem classificar um objeto como objeto de arte, para não deixar sua experiência morrer na inércia das convenções. Como diz Campos:

31- Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.14.

32- Obra de 1919. Numa tradução livre, algo como “ela tem fogo no rabo”. Arriscando mais uma hipótese, Duchamp diz, numa entrevista dada em francês, que na escolha de um *ready-made* é preciso evitar o gosto, seja ele bom ou mau, “é preciso tomar cuidado com o *look*” (Cabanne, p.80), e temos nesta palavra em inglês, mais uma aproximação com *L.H.O.O.Q.*

33- *Cols Alités*: “passos acamados”, como sugere em Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.73. Paz se refere a “passos” como os espaços entre as montanhas que aparecem no desenho de Duchamp (passagem). Causalité: causalidade.

34- “Eros é a vida” e “regar a vida” ou, metaforicamente, “beber (brindar) à vida”.

“Unindo signos
 verbais e não-verbais
 num mesmo design
 duchamp-designer-poeta
 fez da palavra a pólvora
 apta a detonar
 o seu crítico
objet-dard”³⁵

Além do jogo de sonoridades que fascina Duchamp, muitas vezes, essa ambigüidade se dá por um *nonsense* mais abrupto: uma pá de neve (*ready-made*) intitulada *Antecipando o braço quebrado*, ou uma paisagem em gravura com algumas pinceladas acrescentadas por Duchamp (um *ready-made* ajudado) que recebe o nome de “Farmácia”. Ou mais sutilmente, com a palavra deslocada com que encerra o título da obra conhecida como *Grande Vidro*, mas na verdade batizada como *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*³⁶ (imagem 26, p. 140). Com o passar do tempo, esses títulos mereceram uma proliferação de hipóteses interpretativas, sobre as quais muito pouco Duchamp se manifestou. No máximo, diz de forma paradoxal:

“Os títulos, em geral, me interessavam muito. Estava ficando meio literário naquela época. As palavras me interessavam. A reaproximação das palavras às quais eu juntava a vírgula e ‘mesmo’, um advérbio que não faz nenhum sentido, pois não é ‘eles mesmos’ e não se refere nem aos celibatários nem à noiva. É então um advérbio, na sua mais bela expressão de advérbio. Não tem nenhum sentido”³⁷.

E sobre *Antecipando o braço quebrado*:

“Era uma pá de neve e, de fato, escrevi essa frase nela. Evidentemente, esperava que não tivesse nenhum sentido mas, no fundo, tudo acaba por ter algum”³⁸.

O título é, neste caso, um instrumento que confere abertura à obra, sua função é a de propor um campo de liberdade ao espectador, a quem Duchamp atribui um papel fundamental, como veremos mais adiante.

O recurso à palavra revela a influência literária recebida por Duchamp e essa é mais uma razão para a ruptura com a arte retiniana. Como observa Paz, Duchamp tem Mallarmé como antecedente direto³⁹, e traça um paralelo entre essa atitude metairônica e o poema *Um lance de dados*:

“Para o poeta, o acaso absorve o absurdo; é um disparo para o absoluto que, em suas mudanças e combinações, manifesta ou projeta o próprio absoluto. Nesse número em perpétuo movimento que roda desde o princípio até o fim do poema e que se resolve em talvez-uma-constelação, inacabável conta total em formação. O papel que o acaso desempenha no universo de Mallarmé, assume-o o humor, a

35- Campos, *Reduchamp* (sem referência de página). “Objet-dard” (objeto dardo) é um trocadilho feito por Duchamp a partir de objet d’art (objeto de arte).

36- *In advance of the broken arm*, de 1915, *Pharmacie*, de 1914, e *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, de 1915-23 (ou *O Grande Vidro*, como é conhecida).

37- Cabanne, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, 1997, p.67.

38- *Ibid.*, p.90.

39- Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.48-49.

metaironia, no de Duchamp. O tema do quadro e do poema é a crítica, a Idéia que sem cessar se destrói a si mesma e sem cessar se renova”⁴⁰

Na obra de Duchamp apresenta-se um dado de indeterminação e instabilidade: são afirmações que, pela sua ironia e indiferença, acabam por negar a si próprias. É uma contradição, no sentido mais profundo da palavra: o de estabelecer a possibilidade de um movimento reverso para a significação da obra

Duchamp também assume que sua maior influência veio da literatura, quando assistiu, em 1912, junto com Picabia e Apollinaire, à adaptação teatral de *Impressions d’Afrique*, obra escrita por Raymond Roussel, publicada em 1910. Com ele, Duchamp descobriu as aliterações e os jogos de palavras. Nessa apresentação, ele viu ainda alguns mecanismos insólitos - entre eles, uma máquina de pintar - que marcaram sua produção posterior. Foi nesse momento que Duchamp passou a escrever suas notas para a criação do *Grande Vidro*, obra que considerou “definitivamente inacabada” em 1923.

Trata-se de um grande painel construído com tinta, folhas e fios de chumbo, poeira e verniz, no interior de duas chapas de vidro prensadas e emolduradas. As imagens formam um conjunto de grande complexidade que é descrito como um fenômeno cíclico, um “motor-desejo”: a noiva provoca com uma descarga magnética os celibatários. Estes se inflam e emitem um gás que, após “complicadas peripécias”, explode, perfurando o vidro, “e nesse instante a Noiva se desprende (imaginariamente) de suas vestimentas”⁴¹.

Tudo isso se desenvolve como um complicado mecanismo em que os personagens (a noiva, os celibatários e as chamadas “testemunhas oculistas”) são representados de forma maquínica. Quase todas as peças desse motor são constituídas por imagens que aparecem em suas obras anteriores. Em parte, trata-se de uma reciclagem do próprio trabalho, mas podemos dizer que sua trajetória a partir de 1913 pode ser considerada um longo processo de elaboração do *Grande Vidro*. Suas notas preparatórias - com suas motivações, elucubrações e descrições do funcionamento do mecanismo - estão publicadas na *Caixa Verde*, que deve ser considerada parte da obra e que não deixa perder de vista o caráter conceitual do Grande Vidro. Como seus títulos, essas notas mais instigam o espectador do que resolvem a complexidade do mecanismo. E, assim, o grande vidro tem suscitado uma número incontável de debates e explicações que Duchamp nunca confirmou ou questionou. Paz evoca novamente Mallarmé: “O inacabamento do Grande Vidro é semelhante à palavra última, que nunca é a do fim, de *Un coup de dés*: é um espaço aberto que provoca novas interpretações e que evoca, em seu inacabamento, o vazio em que se apóia a obra”⁴².

Numa nota da *Caixa Verde*, Duchamp nos oferece uma chave: “dizer retarde em lugar de pintura ou quadro; pintura em vidro se converte em retarde em vidro”⁴³. Novamente a interrupção do tempo, a revelação da ordem

40- *Ibid.*, p.49.

41- Esta descrição é trazida por Paz, baseado nas notas da *Caixa Verde*, de Duchamp, *ibid.*, p.33.

42- *Ibid.*, p.50.

43- Citado em Paz, *Ibid.*, p.8.

estrutural do mecanismo, num recorte sincrônico, mais do que a descrição de seus efeitos, num recorte diacrônico⁴⁴. O retarde é a pausa que permite o investimento de uma reflexão crítica sobre o mecanismo, e oferece sua estrutura à compreensão.

Nesse sentido, faz lembrar o “distanciamento” proposto pelo teatro épico de Brecht. Esse autor não pretendia levar o público à ilusão, mas a uma tomada de posição diante de um fato. Como diz Benjamin: “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre”⁴⁵. Para isso, a estratégia de Brecht era a interrupção da ação, fazendo o espectador confrontá-la com sua própria realidade. E se o objetivo é despertar reação, mais eficaz do que o olhar está inserido em seu fluxo é o *olhar que se depara*, porque traz consigo a força da surpresa:

“Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objetivo mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso”⁴⁶.

Seguindo o pensamento de Benjamin, devemos observar uma diferença fundamental: no retarde duchampiano não cabe a noção de dialética, pois a tensão não se resolve. Ela revela um mecanismo absurdo, que tem jogo, e que cria forças cujos vetores seguem direções imprecisas. Não há avanço, não há superação no sentido temporal, portanto, a síntese é impossível. Essa é a condição da permanência de sua abertura.

Em suas entrevistas, Duchamp se revela uma pessoa bastante racional e seu processo de criação envolve uma intensa atividade intelectual. Segundo Hans Richter, o *penso logo existo* “é uma máxima que precisaria ter sido inventada especialmente para ele”⁴⁷. Mas isso não pode ser confundido com a ambição de um domínio total dos significados de sua obra. O elemento conceitual – seja ele literário ou não – nunca aparece como explicação da obra mas, ao contrário, como uma espécie de desestabilizador que sempre deixa algo a ser questionado.

Numa conferência realizada em 1957, Duchamp diz que, entre a intenção de qualquer artista e a realização da obra, falta um elo e “esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na obra de arte”. Esse coeficiente seria oferecido em estado bruto, precisando ainda ser refinado pelo público que, então, “acrescenta sua contribuição ao ato criador”⁴⁸.

Não é apenas com seu papel de intérprete que o espectador participa do *Grande Vidro*. Essa obra comporta, além de uma multiplicidade de significados,

44- Sobre o valor crítico desse sincronismo, ver Grossmann, “‘Dilação’ em Duchamp: uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal” p.6-70.

45- Walter Benjamin, “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, 1931, p.81. Ver ainda “O autor como produtor” (1934) p.132-134. In *Magia e Técnica, arte e política. Obras Escolhidas* v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993.

46- *Ibid.*, p.89-90.

47- Hans Richter, *Dadá: arte e anti-arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.115.

48- Marcel Duchamp, “O ato criador”, 1957, in Gregory Battcock, *A nova arte*, São Paulo: Perspectiva, 1986, p.73-74.

uma certa diversidade de configurações, na medida em que incorpora novas imagens na sua transparência e na sua reflexão. Prova disso são os diferentes aspectos que essa obra assume, cada vez que aparece em algum livro ou catálogo: dependendo de como é fotografada, novos elementos do espaço, outras obras e também os espectadores são trazidos para dentro do mecanismo.

No último trabalho que realizou, *Etant donnés*⁴⁹ (imagem 27, p. 140), Duchamp constrói num ambiente tridimensional uma paisagem onde se vê parcialmente o corpo de uma mulher nua representado de forma hiper-realista. Mas tudo isso não pode ser contemplado da forma como estamos acostumados a fazer, quando nos deparamos com uma obra num museu. Esse ambiente está montado por detrás de uma velha porta de madeira e o espectador se vê obrigado a buscar a imagem por uma fresta. Isso significa quebrar a neutralidade do olhar para fazer dele um ato. Segundo Paz, o vidro de uma obra e a porta de outra trazem algo em comum: “em ambos os casos olhamo-nos olhar”⁵⁰.

Se a única coisa que buscamos é saber *o que o artista quis dizer*, teremos um conjunto de referências truncadas e enigmáticas, e nos apressaremos em acusar Duchamp de produzir uma obra hermética. Mas ele próprio nos aponta naquilo que definiu como *coeficiente artístico* a idéia de que a intenção não é absoluta. O que chamamos de conceitualismo não é, neste caso, uma estratégia para manifestar erudição, mas um convite feito ao espectador para quebrar a passividade do seu olhar. É uma obra difícil porque exercer esse novo papel exige esforço. Como diz Paz, comparando Duchamp com Mallarmé e Joyce, trata-se, exatamente por ser difícil, de uma “arte que *obriga* o espectador e o leitor a converter-se em um artista e um poeta”⁵¹.

O ready-made

Um *ready-made* é um objeto qualquer deslocado de seu contexto e sugerido como obra de arte, com ou sem interferência por parte do artista⁵². Se quisermos datar os *ready-mades*, haverá um problema: o primeiro que foi proposto por Duchamp foi uma pá de neve intitulada *Antecipando o braço quebrado*, em 1915. Mas no ano seguinte, Duchamp, em Nova York, nomeia dois objetos de seu ateliê em Paris como seus novos *ready-mades*, a roda de bicicleta, adquirida em 1913, e o porta-garrafas, em 1914 (imagem 28, p. 146). Não pertencendo à tradição daquilo que chamamos de obra de arte, como dizer quando eles nascem: no momento de sua fabricação, de sua aquisição por Duchamp ou de sua nomeação como *ready-mades*? Além disso, boa parte das primeiras versões dessas obras se perderam e as que são expostas hoje são, em

49- O título inteiro é *Etant donnés: 1o- la chute d'eau, 2o- le gaz d'elclairage* (Dados: 1o - a queda d'água, 2o - o gás de iluminação).

50- Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.67.

51- *Ibid.*, p.57.

52- Duchamp utilizará também o termo de *ready-made aidé* (ajudado) quando realiza algum tipo de interferência sobre o objeto.



Imagem 25:
Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada da (n. 2)*, 1912 (óleo sobre tela, 146 x 89 cm). Museu de Arte da Filadélfia, Coleção W. Aresberg, Nova York.



Imagem 26:
Marcel Duchamp, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, 1915-1923 (óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e pó entre dois painéis de vidro, 272,5 x 175,8 cm). Museu de Arte da Philadelphia .



Imagem 27:
Marcel Duchamp, *vista através da porta da instalação Dados: 1º A queda d'água, 2º O gás de iluminação*, 1946-1966 (instalação). Museu de Arte da Philadelphia.

sua maioria, réplicas. E aqui se evidencia outro problema: se se trata de objetos industrializados, produzidos em série, ainda é possível falar em originais e réplicas? Já temos aqui uma amostra das questões que essa experiência suscita, quando confrontada com uma maneira usual de compreender a obra de arte.

A força desses objetos é dada por um estado de exceção: algo está fora de seu lugar. Depois de Duchamp – e influenciados por ele – muitos artistas, entre os quais os Novos Realistas, colocaram esse gesto de deslocamento como elemento central de suas poéticas. Por um lado, eles não alcançam o mesmo impacto de antes mas, por outro, demonstram que o ready-made não se justifica apenas pelo choque da novidade, mas aponta um caminho de renovação para a arte. Em todo caso, é importante não confundir a experiência de Duchamp com a daquelas que se utilizaram da apropriação com uma intenção construtiva, isto é, que produziram através de bricolagens algo que resultava numa estrutura que podia ser contemplada pelo seu valor formal. No caso de Duchamp, seria patético querer buscar alguma beleza plástica. Para ele, o bom gosto era tão pernicioso quanto o mau gosto, e ele teve o cuidado de escolher objetos que são absolutamente banais, que despertam, acima de tudo, indiferença. O que faz dele uma obra de arte, então? Não são as qualidades do objeto, em si, mas as questões que carrega. Segundo Jacques Lenhardt:

“o *ready-made* oferecia a seus espectadores um novo mistério, não mais aquele de uma alma rica expressando-se na matéria dominada pelo gesto de sua mão, mas um mistério resultante da presença, dentro de um espaço escolhido da galeria ou do museu, de um objeto que todo mundo conhece, e que talvez já tenha utilizado: um objeto industrial”⁵³.

Poderíamos dizer que é o contexto que cria esse estatuto de “obra de arte”. De fato, o *ready-made* não se caracteriza pela elaboração de uma matéria, mas de um sentido. Mas é ingênuo dizer que esse sentido é dado simplesmente pelo espaço de exposição: se está dentro do museu, da galeria, ou ornamentando a parede de uma casa, é arte, se não está, não é.

Esse sentido não é garantido nem pelo objeto nem pelo espaço, mas sobretudo por um gesto que, segundo Paz, “só um artista pode realizar e não qualquer um, mas precisamente Marcel Duchamp”⁵⁴. Não se trata aqui de mistificar a figura do artista, não é tanto uma questão de um “grande nome que assina a obra”, mas de uma experiência que se liga ao objeto. Esse gesto – o de Duchamp, em particular – está impregnado de uma trajetória artística, de idéias e questionamentos que constróem um sentido estético.

Mas cabe aqui uma ponderação. Nesse deslocamento do objeto para o gesto, o objeto não é dispensável: ele é necessário para refratar a percepção do observador nessa nova direção.

53- Jacques Leenhardt, "Duchamp. Crítica da razão visual" in Aduino Novaes (org.) *Artepensamento*, 1994, p.340.

54- Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.24.

O esforço para explicar o que faz do *ready-made* uma obra de arte pode ser uma armadilha, pois significa querer entendê-lo dentro do estatuto que ele próprio nega:

Os *ready-mades* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele a idéia de valor⁵⁵.

Mas como disse o artista, tudo acaba por ter algum sentido e a arte soube operar um resgate: Duchamp já está situado entre os maiores nomes da história da arte, e os *ready-mades*, entre as grandes obras. Isso não significa resolver a contradição do gesto, afinal, o problema de saber “porque aquilo está ali, exposto como arte” sempre advém. Significa apenas compreender sua coerência dentro do pensamento de Duchamp, que comporta a contradição porque era, acima de tudo, indiferente ao debate de estar ou não fazendo arte.

O acaso em Duchamp

Duchamp nunca dependeu de qualquer filiação a um movimento para estabelecer suas ações radicais. Em muitas ocasiões, preferiu trabalhar de modo totalmente isolado. Mas ele certamente compartilhou de um “espírito dadá” que se expandiu para além de seu berço em Zurique e isso já é o suficiente para fazer dele um legítimo representante do movimento. Um elemento que liga o trabalho de Duchamp a esse espírito é justamente o acaso, presente também na obra de outros tantos artistas que, de alguma forma, ligam-se ao dadá, como seus amigos Francis Picabia, Man Ray, André Breton, e ainda, Hans Arp, Kurt Schwitters, Marcel Janco, Tristan Tzara, entre outros. Ao mesmo tempo em que Duchamp investe contra a função retiniana da pintura, ele destrói a noção de que a criação deve ser sempre o produto de uma habilidade artesanal. Como ele diz:

“A idéia de acaso, em que muita gente pensava nessa época, interessou-me também. A intenção consistia, acima de tudo, em esquecer a mão, pois na verdade, mesmo a sua mão é o acaso”⁵⁶.

Além dos desvios semânticos e funcionais provocados por seus jogos de palavras e pelo gesto de apropriação dos *ready-mades*, o acaso aparece concretamente numa série de experiências que vão resultar no *Grande Vidro*.

A primeira delas, *Três paragens padrão* (1913-14), representa um acaso planejado: Duchamp deixa cair de uma distância de um metro de altura três fios, cada um deles com essa mesma medida. Lançados um a um sobre três tiras de tela, Duchamp os fixa na posição em que se acomodam. Essas tiras de tela foram coladas a placas de vidro e guardadas numa caixa de madeira. Segundo ele próprio, trata-se de um “acaso em conserva”.

55- *Ibid.*, p.22-23.

56- Cabanne, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, 1997, p.78.

O desenho formado por esses fios se repetem numa outra obra, a *Rede de paragens-padrão* (imagem 29, p. 146), uma espécie de mapa ou esquema que, por sua vez, irá ser transposto para a parte inferior do *Grande Vidro*. Duchamp não apenas assume o paradoxo de uma intenção sobre o acaso, como também o de transformar esse acaso num modelo gerador de repetições.

A segunda é uma experiência onde o acaso não é exatamente provocado, mas “consentido”: Duchamp abandonou durante alguns meses seu *Grande Vidro* na posição horizontal, ainda em elaboração em seu ateliê. Sobre ele acumularam-se flocos de poeira que deu origem à *Criação de Pó*, perpetuada através de uma fotografia que Man Ray fez em 1920 (imagem 30, p. 146). Duchamp retirou cuidadosamente quase toda a sujeira, deixando-a e fixando-a com verniz apenas sobre a parte em que aparecem alguns cones. Mas essa não seria a última contribuição que o acaso daria ao *Grande Vidro*.

Por fim, um acidente que Duchamp incorpora: em 1926, o *Grande Vidro* foi exposto no Museu do Brooklyn e, quando o transportavam de volta para Katherine Dreier, a quem a obra pertencia, as duas placas de vidro trincaram em vários pontos. Coincidentemente, várias fissuras acompanham a direção das *Paragens Padrão* e complementam o trabalho inacabado que, segundo o autor, “é bem melhor com as rachaduras, cem vezes melhor. É o destino das coisas”⁵⁷.

Mas é o gesto de apropriação que dá origem ao *ready-made* que explicita o sentido mais radical que o acaso tem em Duchamp.

Já discutimos ao longo deste trabalho, como o acaso pode, vez ou outra, oferecer alguma coisa que se busca. Pode ainda oferecer algo que não era esperado, mas que se torna necessário no momento em que é descoberto. Assim ele tem sido explorado pela arte: trazendo a solução desejada para um problema, ou propondo novos problemas e novas soluções ao artista. Mesmo que seja totalmente inesperado, pode-se fazer com o acaso aquilo que alguém faria, numa espécie de “querer potencial”.

Para tomar uma metáfora que já utilizamos, o acaso é aqui entendido como um tiro que, mesmo sem pontaria, acerta um alguma coisa que, por ser ou se tornar significativa, podemos chamar de alvo. Pela sua neutralidade, Duchamp nos apresenta uma noção muito mais crua de acaso: ele propõe um tiro sem alvo, sem se preocupar se aquilo em que acerta é ou não significativo. O *ready-made* é, como diz Paz, “um encontro com o contrário à surpresa, um encontro com o tempo árido da indiferença”⁵⁸.

Imaginemos que alguém sai à rua e se depara com um desconhecido que vem a mudar sua história, por exemplo, porque desperta uma paixão ou desencadeia uma catástrofe. Aqui geralmente denominamos o acaso. Mas imagine que essa pessoa passa por centenas de outras e sequer as percebe. Criar um *ready-made* é como apontar para um desses tantos cruzamentos, um encontro sem encaixe, que não gera uma história.

57- *Ibid.*, p.131.

58- Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.28.

Em muitas ocasiões, o acaso é tão preciso que se torna um problema decidir se ainda podemos falar em acaso ou se há uma intenção de outra ordem, como se ele fosse uma benção ou uma punição. Em Duchamp, o resultado não tem valor, nem positivo, nem negativo. É totalmente desmistificado, como ele próprio sugere:

“O grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É dificilimo escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio”⁵⁹.

Retorna aqui uma questão: por que chamar de acaso algo que foi produto de uma escolha racional? Hans Richter reconhece o papel que o acaso desempenha na obra de Duchamp, mas afirma que, em certas situações, por suas ações calculadas, quase científicas, é “o antiacaso que desempenha o papel de musa”⁶⁰. De fato, alguns de seus esboços lembram um projeto de engenharia. Mas, no final das contas, o que Duchamp faz com seus cálculos é criar uma forma espelhada do que chamamos de imprecisão: ele forja um encaixe perfeito entre os elementos de uma contradição porque, com seus mecanismos absurdos, descreve fenômenos não-necessários numa precisa relação de causa e efeito. Como Duchamp mesmo diz, esses cálculos constituem uma *física divertida*⁶¹.

Apesar de existir a escolha, essa neutralidade nem sempre é garantida por uma avaliação minuciosa do objeto, mas por um envolvimento despretenso. Lembremos que a roda de bicicleta e o porta-garrafas já estavam no estúdio de Duchamp, até então sem nenhuma intenção artística, quando foram denominados *ready-mades*. O mesmo vale para a ampola com *50 cm³ de ar de Paris* trazida, em 1919, como *souvenir* para Walter Arensberg, um de seus grandes amigos e financiadores; ou seu *Ready-made infeliz*, de 1918: um livro de geometria enviado à sua irmã Suzanne como presente de casamento, com a indicação de que deveria ficar dependurado até ser destruído pelo vento. Inicialmente, em todos esses casos, não se pode dizer que há uma premeditação do papel que esses objetos viriam a ter num espaço mais institucionalizado da arte, o museu, a história, a crítica etc.

De toda forma, como já discutimos, não há contradição nesse trânsito entre acaso e controle. Em qualquer jogo, mesmo naqueles chamados explicitamente de jogos de azar, o acaso está previsto num conjunto de regras, que definem sua forma de aparição e seus significados, mas não o anulam. O acaso está, sobretudo, no intercâmbio das ações determinadas pela intenção do jogador e aquelas determinadas por uma ferramenta que ignora seus objetivos (um dado, uma moeda, uma roleta...).

59- Citado em Paz. *Ibid.* p.27-28.

60- Richter, *Dadá: arte e anti-arte*, 1993, p.122.

61- *Physique amusante*. Citado em Paz, *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*, 1977, p.18.

Assim o acaso permanece em Duchamp: de um lado, a intenção que organiza a matéria numa direção funcional, e que faz com que eu a chame de roda de bicicleta, porta-garrafas, urinol etc. De outro, a intenção de Duchamp, que desloca o objeto de sua função original e lhe dá um outro nome: *ready-made*.

Trata-se de um nome bastante neutro, que simplesmente aponta a existência do desvio, mas não uma direção como, por exemplo, a *Cabeça de Touro* (imagem 31, p. 146) feita por Picasso com um selim e um guidom de bicicleta. Mesmo os títulos específicos que dá a cada *ready-made* raramente apontam para algum lugar específico; no máximo para a inversão, como no caso do urinol, em que um receptáculo vira uma *Fonte*⁶² (1917). A radicalidade de Duchamp está no fato de que o desvio que opera não destaca um efeito de semelhança, não constrói uma composição, não enobrece o objeto banal. Destaca apenas a contingência: aponta para um objeto para afirmar, com esse gesto carente de critério, que poderia ser qualquer outro. Como diz Paz “as únicas leis que lhe interessam são as leis da exceção, vigentes só para um caso e em uma só ocasião”⁶³. continuidade.

62- Este é o título da obra.

63- *Ibid.*, p.19.



Imagem 28:
Marcel Duchamp, *Porta garrafas*, 1914, réplica de 1964 (ready-made, 59 x 37 cm). Coleção Dianna Vierny.

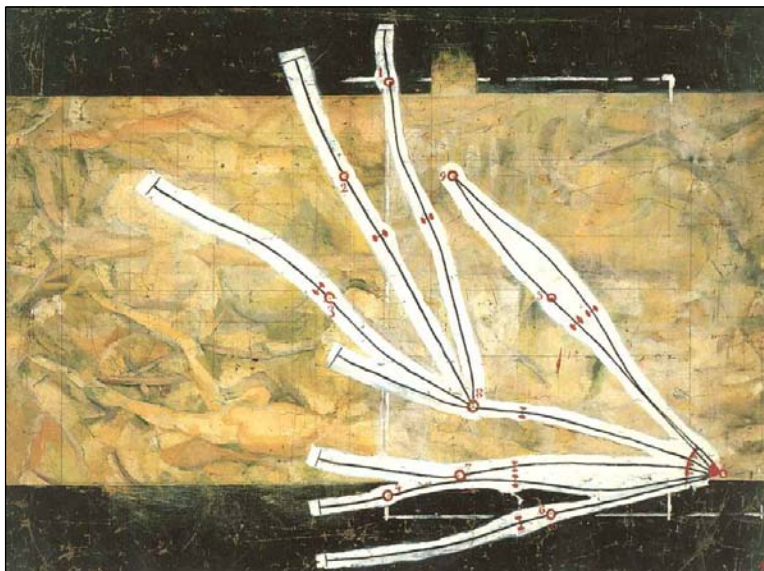


Imagem 29:
Marcel Duchamp, *Rede de paragens padrão*, 1914 (óleo sobre tela, 148,9 x 197,7 cm). Museu de Arte Moderna, Nova York.

Imagem 30:
Marcel Duchamp, *Criação de pó*, 1920 (fotografia de Man Ray). Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.



Imagem 31:
Pablo Picasso, *Cabeça de Touro*, 1942 (celim e guidon de bicicleta).



Capítulo 8 Aberturas poéticas na arte

Tentamos até aqui demonstrar que o acaso se torna uma questão pertinente para a arte, tanto no contexto de suas abordagens teóricas quanto de sua produção. Em seguida, analisamos uma série de experiências que o colocam como operador fundamental do processo criativo, constituindo mais precisamente aquilo que chamamos de *poéticas do acaso*. A incorporação do acaso ocorre num contexto em que os procedimentos adotados pelos artistas se flexibilizam e se transformam radicalmente. Por vezes, a presença do acaso se beneficia dessa transformação, por vezes, ajuda a conduzi-la. Mas pode ser inútil o esforço de demonstrar que algumas experiências se constroem a partir de algum uso do acaso, se não vemos nelas qualquer valor estético. É necessário, portanto, discutir até que ponto a transposição de certas fronteiras ainda nos permite reconhecer em seus resultados uma obra de arte e em seus agentes um artista.

A arte atual é sem dúvida alguma marcada pela diversidade. Com frequência nos deparamos nas exposições com *coisas* que não reconhecemos como um dos formatos que a história nos ensinou que a arte poderia ter: escultura, pintura, música, poesia, teatro etc. Mesmo categorias nascidas dessa flexibilidade como *instalação*, *performance* e *multimídia* podem não dar conta da multiplicidade que hoje se observa. Algumas vezes, sequer o contexto nos ajuda porque não necessariamente a obra está dentro de um local reconhecido como espaço para a arte, como a galeria ou o museu.

Poderíamos aceitar essa diversidade como conseqüência de um princípio já discutido, o de que não importam as condições materiais da obra e sim o seu significado. Mas a verdade é que, muitas vezes, todo esforço e concentração que possamos ter diante de certas obras não são suficientes para que alcancemos esse sentido esperado. Fica então uma perplexidade que se desdobra em perguntas como: *isso é arte? Por que alguém chamou isso de arte? Se isso é arte, o que é a Arte afinal?*

Quando falamos em *arte contemporânea*, o problema se instaura desde o significado e a localização histórica do termo *contemporâneo*. Oferecer uma resposta para isso está acima de nossas pretensões, mas vale considerar uma das razões dessa dificuldade de especificação da arte atual: ela já não busca necessariamente se destacar de um passado. Ao contrário, ela se sente livre para retomá-lo ainda que de forma descontextualizada. O que se tem é uma situação que não pode ser caracterizada nem como simples ruptura, nem como

Para que tenhamos uma ilustração desse paradoxo, vejamos um caso dentro do mais ou menos recente movimento chamado simulacionista. A artista norte-americana Sherrie Levine apresenta nos anos 80 uma série de reproduções fotográficas de obras de pintores consagrados como Kandinsky, Van Gogh, Mondrian, e de fotógrafos como Walker Evans e Atget. Obviamente, apresentar uma obra igual à de alguém é algo muito diferente de engajar-se em sua proposta, ou de deixar-se influenciar por ele. Por hora, podemos dizer que Levine discute o limite mesmo dessa recuperação histórica, tomando

consciência de um mundo que lida sempre com objetos mediatizados, os chamados simulacros. Daí, o nome do movimento: *simulacionista*. Resgatar o passado é inevitavelmente dizer algo sobre ele, mais do que revivê-lo.

A dificuldade de compreender a lógica de boa parte da produção atual já nos oferece algumas pistas: a flexibilidade, a diversidade, sua noção indeterminada de tempo, tudo isso já constitui um "comportamento". Portanto, algo que nos oferece uma primeira possibilidade de delineamento do que poderíamos chamar de poéticas contemporâneas. A amplitude das experiências possíveis na arte do século XX parece apontar para uma certa *ausência de lógica como lógica*, o que não é totalmente incorreto. Mas acreditamos que isso pode ser traduzido em termos mais precisos. É o que buscaremos daqui em diante.

POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS E A ESTÉTICA

Voltemos a Luigi Pareyson. Suas teorias estéticas nos parecem uma referência particularmente adequada para pensar a arte contemporânea, por razões bastante simples. Pareyson teve a oportunidade de assistir à diversidade das experiências do século XX e, nitidamente, busca um conceito de arte que seja capaz de dar conta dessa diversidade. A abrangência parece ser a grande meta desse autor. Ele percorre várias correntes do pensamento sobre a arte, destaca a visão de cada uma sobre certos temas, para em seguida questionar a forma polarizada como alguns elementos tendem a ser apresentados. O que é importante para a arte: forma ou conteúdo, indivíduo ou cultura, espiritualidade ou fisicidade, originalidade ou contextualização, inspiração ou esforço, definitividade ou abertura...?. Nitidamente, a abordagem de Pareyson assume a tarefa de superar essas oposições: ele não fala sequer da possibilidade de optar por um ou outro elemento na experiência estética, mas de uma necessidade de coexistência desses pares equivocadamente polarizados.

Retomemos sua definição: a arte é “um tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer”, onde as obras são “organismos vivendo de vida própria e dotados de legalidade interna”, promovendo assim uma “inovação ontológica”. Em Pareyson encontramos não uma definição para a arte contemporânea, mas uma definição genérica para a arte que, buscando dar conta de todas as suas possibilidades, permite-nos pensar mais confortavelmente sobre as experiências recentes.

Se a arte atual tem comportamentos particulares, devemos entendê-los como programas, isto é, como poéticas contemporâneas. Sem confundir a definição geral de arte como um programa particular, podemos verificar, no entanto, que alguns dados apontados nessa definição geral se potencializam e ganham relevo. Ou seja, a poética pode se definir exatamente como uma concentração particular sobre um fenômeno observado pela Estética¹.

1- Esta idéia foi mais profundamente discutida no capítulo 5 deste trabalho.

Dentro da tradição da arte, uma poética se fundava de tal maneira que ela construía raízes numa cultura e se confundia mesmo com uma “natureza artística”, única e verdadeira. Observando o passado, vemos que em muitas épocas a arte tem seus procedimentos definidos dentro de valores que são inconscientes, a visão de mundo de uma civilização ou comunidade, numa dada época. Cria-se assim a ilusão de que as regras constituintes da poética são dadas *a priori*.

Isso garante a identidade da produção de artistas que vivem num mesmo contexto. Dentro dele, os critérios poéticos se revelam com certa clareza e é o que nos permite olhar para o passado e dizer que se trata de uma arte renascentista, ou barroca, ou romântica; uma arte sacra, ou profana, ou revolucionária; uma arte figurativa, ou abstrata ou utilitária; uma arte africana, oriental, indígena, ou uma arte musical, pictórica, arquitetônica etc. Tudo isso diz respeito às poéticas, aos programas que delimitam as condições operacionais da arte.

Percebemos que a poética sempre foi, no âmbito dessa tradição, um fato da cultura e, numa tal sociedade ou momento, a arte se realiza dentro de possibilidades bem delimitadas. Obviamente, uma sociedade lida com as técnicas e formas produtivas que estão disponíveis mas, dentre estas, restringe ainda aquelas que considera aceitáveis para a arte. E, em princípio, as poéticas se transformam, dando origem a outras novas, quando a cultura se transforma.

Ao longo do século XX, assistimos a uma aceleração dessas transformações. O artista parece tomar consciência de que existe um pensamento expresso na poética, e promove reorientações que refletem necessidades mais particulares. Não se trata apenas de buscar uma nova forma de articulação de elementos simbólicos, da exploração de novos temas, de uma solução representativa mais conveniente, que imprime uma *pessoalidade* em cada obra. Trata-se de legitimar procedimentos e produtos que não respondem mais a uma base consolidada dentro da cultura e sim ao pensamento de um grupo, senão de um só indivíduo: aquele artista, naquele momento.

Isso é levado a tal ponto que se torna muito difícil reunir artistas segundo coerências poéticas, o que significa que faz pouco sentido querer pensar a lógica de suas produções situando-as em movimentos ou escolas.

Havíamos dito que a arte contemporânea toma “a ausência de lógica como lógica”. Uma maneira mais adequada de dizer isso é: os artistas tomam consciência de que a arte se define por uma “legalidade interna” e, assim, assumem que cada obra pode fundar sua própria poética, gerar radicalmente uma “inovação ontológica” (para usar ainda as palavras de Pareyson). Poderíamos avançar, recolocando então aquele pensamento da seguinte forma: a arte atual se define por propor a “ausência de consolidação da poética” como poética.

É Umberto Eco quem, já nos anos 70, se dá conta desse fenômeno, quando observa que a apresentação da pesquisa poética torna-se mais importante que a poesia. Em suas palavras, ocorre um “desvanecimento do

valor estético concreto face ao valor cultural abstrato, (...) o prevailecimento da poética sobre a obra, do desenho racional sobre a coisa desenhada"². Ou seja, cada obra funda sua maneira de ser feita e daí nasce boa parte do incômodo do público: falta-lhe um referencial, um encadeamento com tudo aquilo que ele pode ter visto. Eco prossegue seu pensamento, apontando a substituição de um prazer emotivo por um prazer intelectual, um processo de racionalização onde existe a possibilidade da explicação da obra vir a ser mais interessante do que ela própria. Mas não se trata de uma visão negativa. Esse autor tenta demonstrar a sobrevivência de um valor estético nessa arte, concluindo que a obra de arte, mesmo em sua fruição intelectual, ainda pode apresentar-se como um organismo formado, percebido em seu todo, bem acabado.

Um trabalho que Eco toma como modelo, por revelar esse efeito de inovação poética sem abrir mão da percepção de um “êxito formativo”, é *Finnegans Wake*, de James Joyce. Ele fala de como esse livro inventa e exige uma forma particular de leitura, para a qual os referenciais existentes da poética literária são pouco úteis. Essa obra exige um outro tipo de abordagem que não se fixe apenas na expectativa de uma linearidade narrativa, mas também na busca racional de sua estrutura. Apesar disso, Eco observa que o texto apresentado, em si, é suficiente para permitir a apreensão da forma poética particular segundo a qual o texto se constrói. Enfim, basta jogar para se apreender as regras do jogo.

Num outro livro que já discutimos, *Obra aberta*, Eco traz uma comparação entre dois momentos:

“através dos arrojados originais e de rupturas provisórias da ordem das previsões, a arte ‘clássica’ no fundo visa a confirmar as estruturas aceitas pela sensibilidade comum à qual se dirige, opondo-se a determinadas leis de redundância apenas para confirmá-las de novo, ainda que de maneira original. Pelo contrário, a arte contemporânea parece visar como valor primeiro a quebra intencional das leis de probabilidade que regem o discurso comum, pondo em crise os seus pressupostos, no instante mesmo em que os usa para deformá-lo”³.

Enfim, se a “inovação ontológica” é uma possibilidade que contempla toda a arte, o momento recente nos parece representar uma tomada de consciência dessa possibilidade e sua transformação em valor. A partir disso, o que o artista busca não é exatamente o “novo”, no sentido vanguardista de uma negação do que é anterior, mas o “inventivo”, tendo liberdade de retomar o passado porque, entre suas regras, a obra funda também sua própria noção de tempo.

ARTE COMO JOGO

Existem obras que assumem em maior ou menor grau uma forma lúdica. Em todo caso, a idéia de jogo nos parece interessante para representar uma

2- Umberto Eco, "Duas hipóteses sobre a morte da arte", in *A Definição da Arte*, 1981, p.124.

3- *Id.*, *Obra Aberta*, 1971, p.163.

dinâmica da arte que se destaca sobretudo num contexto recente. Vejamos uma definição de jogo trazida por Johan Huizinga, em seu livro *Homo Ludens*:

“o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo”⁴.

Cada jogo articula suas próprias regras, que não tem senão uma validade interna. Tais regras são “livremente consentidas” porque se pode aceitar ou não participar jogo, mas são obrigatórias porque, uma vez dentro dele, é a única forma de sua realização. Esse “fim em si mesmo” faz do jogo uma boa metáfora, que aponta para aquela “legalidade interna” da obra de arte.

Podemos explorar outras comparações: o jogo é também portador de significado, segundo Huizinga, como uma espécie de ritual. Assim, ele funciona como um signo que, como a arte, articula-se de formas diversas. O jogo pode ser mimético (jogos que simulam guerras, transações comerciais, investigações policiais...), pode ser *supra-realista* (video-games, RPGs que criam mundos fantásticos) ou pode ser simplesmente auto-referente, abstrato (jogos matemáticos, jogos geométricos, jogos de habilidade, onde o fim não é outro senão desvendar a própria estrutura do jogo), pode ser utilitário, realizando-se em suas regras internas, mas visando uma ação fora dele (todos os jogos pedagógicos, como os de alfabetização, ou aqueles que simulam uma operação técnica, como dirigir um automóvel ou avião).

Não é à toa que toda produção de Marcel Duchamp foi atravessada por uma séria dedicação ao jogo de xadrez. E não são raras as vezes em que o artista se refere ao valor estético desse jogo, por uma beleza que se realiza com a concepção intelectual dos gestos e dos movimentos⁵. Trata-se particularmente de um jogo de estratégia, que diz muito sobre a racionalização que ele mesmo ajudou a instituir na arte do século XX.

Mas esse paralelo entre arte e jogo não é novo. Segundo Alfredo Bosi, ele já havia sido proposto por Kant, em sua *Crítica da faculdade de julgar*, onde fala da arte como atividade “desinteressada”, com uma “verdade estética própria da representação”⁶. Bosi prossegue numa idéia através da qual também irá retomar o pensamento de Pareyson:

“o jogo estético resolveria a contradição, à primeira vista insolúvel, entre a liberdade de formar (a arte é livre combinatória de imagens e representações) e sua necessidade imanente: o juízo estético, que regula por dentro o fazer artístico, visa à harmonia das formas sensíveis”⁷.

Johan Huizinga, que vê na atividade lúdica uma das realizações essenciais do homem, observa que o jogo tem sempre um caráter estético⁸, por razões

4- Johan Huizinga, *Homo Ludens*, 1996, p.33.

5- Cabanne, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, 1997, p.28.

6- Alfredo Bosi, *Reflexões sobre a arte*, 1995, p.15.

7- *Ibid.*, p.15.

8- Johan Huizinga, *Homo Ludens*, 1996, p.9 e p.13, além de três capítulos dedicados exclusivamente às características lúdicas da arte.

diversas: porque é uma suspensão da vida funcional cotidiana (o que não significa que não tenha uma função dentro da vida cotidiana); porque revela uma tensão entre combinações casuais e estrutura ordenada por regras, e finalmente, porque é regulado por regras próprias, apenas necessárias dentro do contexto do jogo.

Esse autor aprofunda seu paralelo, vendo em comum a origem ritual que os jogos e certas artes têm em nossa cultura. Pensando nessa função ritual, ele prioriza aquelas artes de execução: a poesia (recitada), a música, a dança etc., como artes que precisam ser “jogadas” pelos intérpretes. E ele próprio explicita a dificuldade de ver as artes plásticas dentro dessa comparação:

“A obra de arte desse tipo (musical), mesmo estando já composta ou escrita, só adquire vida quando é interpretada, isto é, quando é objeto de uma representação ou *productio* no sentido literal do termo, quando é apresentada a um público. As “artes musicais” são fundamentalmente ação e são apreciadas enquanto tais de cada vez que a ação é repetida na interpretação. (...) Ao contrário da música o efeito emocional de sua arte (artes plásticas) não depende de uma forma especial de interpretação pelo próprio artista ou por outros. Uma vez terminada, a obra, muda e imóvel, produzirá seu efeito enquanto houver olhos para contemplá-la. A ausência de qualquer espécie de *ação pública* para a realização da obra de arte plástica parece não deixar lugar para o fator lúdico”⁹.

Deixando de lado uma aparente predileção que o autor tem pela música, devemos contestar a visão que ele traz das artes plásticas, como algo absolutamente fechado, que se satisfaz com sua existência “muda e imóvel”, que se realiza sem o público. Assim como a música, as artes plásticas, bem como toda e qualquer arte, carecem de interpretação para completar sua função estética: uma pintura numa sala escura não é sequer uma imagem. Ela só será pintura quando for percebida, re-executada por um espectador. Essa resposta aparece também em Luigi Pareyson, que aponta os preconceitos implícitos numa visão que separa a música e o teatro das artes plásticas, a partir de uma equivocada idéia de “execução”:

“Sem dúvida isso diz respeito a todas as artes, mesmo às visuais, nas quais o olhar não se limita a registrar passivamente, mas realmente ‘executa’, isto é, reconstrói a realidade viva da obra, multiplicando as perspectivas, escolhendo os pontos de vista, dando maior relevo a certas linhas do que a outras, notando os tons e as relações, e os contrastes, e os relevos, e as sombras, e as luzes, em suma, dirigindo, regulando e operando a ‘visão’”¹⁰.

Desfazer esse equívoco é importante porque uma outra contribuição que a visão da arte como jogo pode trazer é exatamente o fato de elucidar a forma ativa de participação que se exige do espectador, pois existe uma estrutura que não é dada *a priori*, que não se revela com obviedade, que apenas se configura enquanto o jogo é realizado.

9- *Ibid.* p.185-186. Parênteses nossos.

10- Luigi Pareyson, *Os problemas da Estética*, 1989, p.158.

Se esse paralelo diz respeito à arte, como um todo, ele também nos ajuda a compreender alguns aspectos das poéticas contemporâneas.

Como indicamos, Huizinga fala em todo o seu livro de uma origem ritual do jogo em todas as culturas. O jogo tem assim uma função simbólica cujo significado está dado por uma tradição, e suas regras são apreendidas de forma mais ou menos inconsciente na própria inserção do indivíduo na cultura. Isso equivaleria à forma como a arte foi operada em sua tradição, com suas regras poéticas também enraizadas na cultura.

Mas, uma vez que se toma consciência do mecanismo lúdico e da necessidade que o homem tem dele, pode-se inventar uma infinidade de jogos que não tem mais a função de reafirmar os valores dados anteriormente, mas sim de inventar valores que só tem sentido enquanto se joga. Assim, além dos rituais, a sociedade inventa uma infinidade de jogos que não necessariamente precisam reafirmar um pensamento estabelecido. São experiências que potencializam uma característica que é de todo jogo, a de poder se apoiar em regras intrínsecas e que, assim, podem assumir formas mais variadas, ainda que atendam a interesses mais restritos. Esse é o caminho da arte no século XX.

Freqüentemente nos deparamos com jogos cujas regras não conhecemos de antemão. Em princípio, não sabemos o que fazer, ele não produz sentido algum e, eventualmente, sequer identificamos que se trata de um jogo. O desafio que nos propõe a arte contemporânea é semelhante, pois a poética não está dada pela tradição da cultura ou por um manifesto. Ela exige um esforço racional que está além da mera contemplação. Não há mais aquele efeito mágico de “respirar” o sentido, como se ele sozinho tocasse o espectador sem esforço.

Em alguns casos, como Umberto Eco observa em *Finnegans Wake*, o modo de funcionamento da obra - as regras do jogo - pode se revelar a partir da simples observação de sua organização formal. Apreende-se as regras do jogo simplesmente jogando.

Para usar outra imagem, é como olhar para um conjunto de peças e, compreendendo a ação e a relação de cada uma de suas partes, descobrir que se trata de um motor, o que equivale a conferir-lhe o potencial de movimento. Não é raro observarmos obras que literalmente “funcionam”, como aquelas do já mencionado artista suíço Jean Tinguely, que constrói máquinas que trabalham de modo bizarro, a partir de sucatas, peças que reconhecemos como partes de outros objetos cotidianos, mas que ali cumprem uma nova função. Não obstante significados particulares que seus objetos podem tomar, o espectador tem sempre o desafio de localizar o funcionamento do conjunto, a coerência que faz de uma reunião de partes, uma estrutura.

Mas devemos ter em mente que esse funcionamento é, em geral, simbólico e aberto, isto é, pode ser executado através de diferentes combinações, onde algumas de suas “engrenagens” são fornecidas pelo próprio espectador.

Mas ao contrário do que espera Umberto Eco, por vezes, não há outra maneira de apreender a poética a não ser através de referências anexadas à obra. Ou seja, não se pode jogar a não ser que se disponha de um manual de instrução. Se algo mudou fundamentalmente, com relação à época em que Eco fez suas observações, é o fato de que a arte assume sem constrangimento a

necessidade de outras referências, além do objeto exposto, para que o sentido da obra se complete. Assim, ela exige que o espectador disponha de informações sobre a obra (o texto de abertura, o catálogo, as manifestações da crítica, o discurso do “guia” do museu), da mesma forma que o jogador precisa de um manual para poder começar a jogar.

Não basta ao espectador a contemplação passiva, parar diante da obra e se deixar levar por um mecanismo que se revela de forma espontânea, porque está enraizado na cultura. A obra demanda um esforço intelectual (quando não físico) e uma ação mais consciente que nada tem a ver com a identificação espontânea e a ilusão de “suspensão de realidade” operada pela arte, em sua tradição.

Em todo caso, a obra contemporânea ainda se define por um êxito estrutural. A comparação com o jogo ilustra exatamente a forma como esse êxito se manifesta: como uma recombinação, concreta ou simbólica, de peças que são oferecidas, para localizar em sua relação uma coerência, que pode ser menos ou mais evidente, mas que ainda precisa ser atingida para que o objeto exista como arte.

Em princípio, o fato de a obra depender do comentário para alcançar esse êxito parece ser a demonstração de seu fracasso: sua estrutura é incompleta e depende de elementos externos. Mas essa é uma idéia que ainda sofre o peso de uma tradição: espera-se que a obra tenha contornos bem definidos, como uma pintura emoldurada, uma escultura sobre uma base, como a peça executada num palco. O olhar acomodado nessa tradição deseja localizar nesses espaços convencionalmente definidos todos os elementos que compõem a estrutura.

Mas a arte contemporânea rompe com esse limite, adotando um espaço e um tempo mais complexos, descontínuos. Se aceitamos tal complexidade, podemos pensar que os conceitos dispersos do qual a obra depende não são tão alheios à estrutura como poderíamos imaginar. Não se trata de insuficiência, mas de uma abertura a partir da qual a obra absorve elementos que não são contíguos ao objeto exposto. Podemos dizer que a obra não se esgota nesse objeto que o olhar do espectador enquadra mais comodamente, mas está diluída num conjunto de ações que ocorrem fora desse quadro. Enfim, o comentário torna-se uma das peças constituintes do jogo, na medida em que o viabiliza.

TRANSPOSIÇÕES DE FRONTEIRAS NAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS

Tentamos até aqui destacar na arte contemporânea um efeito de exploração mais radical daquilo que é uma característica de toda a arte: sua liberdade de “inovação ontológica”. Trata-se de assumir que a poética não precisa mais ser dada ou explicada previamente, pela cultura, por uma escola, por um manifesto. A poética se constrói ao mesmo tempo que a obra e apenas dentro dela. Isso resulta, no limite, num novo e muitas vezes desconfortável desafio para o espectador, que é o de ter de buscar referências sempre novas para cada artista ou para cada obra que observa. Nas palavras de Catherine Millet:

“Resulta disso uma quantidade de obras regidas pelo artista e por mais ninguém. Para resumir, ele trabalha em seu canto, e permite aos espectadores irem fuçar nesse canto. O artista constrói sua obra como um mundo em si mesmo, em cujo interior circulam símbolos definidos unicamente por ele”¹¹.

Tal independência poética resulta, em boa parte das obras, num conteúdo metalingüístico, como conclui ainda Millet: “no limite, poderia-se dizer que cada obra enuncia *sua* definição do que é uma obra de arte”¹².

Conduzindo a própria operação que a constrói, a obra já não tem compromisso com uma série de categorias estabelecidas no passado, que sempre guiaram o processo de criação e de recepção da arte. Como já dissemos, a situação é complexa a tal ponto que a obra, não tendo compromisso com modelos históricos, pode até mesmo recuperá-los, simplesmente porque negligencia contextos temporais. Devemos insistir, não se trata mais de promover rupturas com o passado mas, antes, de não precisar mais se situar com relação à história.

Valeria a pena, neste ponto, ilustrar alguns efeitos de transposição de fronteiras que essa situação de liberdade promove.

Em primeiro lugar, poderíamos considerar o problema da relação entre a *arte* e o *belo*, conceitos que constituem os objetos centrais da Estética, de tal forma que suas essências parecem indissociáveis¹³.

Muitas obras se mostram “frias”, neutras, porque a coerência que nelas se pode reconhecer é sobretudo conceitual e sua apreensão não passa necessariamente pelo julgamento de um efeito de beleza. Elas podem exigir um tal nível de racionalização da abordagem que parecem às vezes estar mais próximas do campo da Lógica do que da Estética.

Mas pode-se observar situações ainda mais radicais do que a simples frieza das obras conceituais. Na arte contemporânea o desconforto do espectador pode tomar uma outra dimensão, com temas grotescos sendo apresentados de formas grotescas.

Isso pode ser visto em Joel-Peter Witkin, que reúne em suas composições fotográficas um verdadeiro catálogo de aberrações humanas, pessoas doentes, deformadas, mutiladas, além de partes de cadáveres, fetos, ou animais, para recompor de forma muito particular cenas clássicas da história da arte (imagem 32, p. 161). Esse desconforto é ainda mais visceral numa obra como *Majestic Splendor* (1997) do artista coreano Bull Lee, que faz alusão explícita ao processo de degradação de uma beleza entendida como *glamour*, através de um exótico ornamento brilhante, feito com escamas que cumprem o papel de lantejoulas, mas que exalam o forte odor de peixe deteriorado.

11- Catherine Millet, *L'art contemporain*, 1997, p.60.

12- *Ibid.*, p.42.

13- O romantismo e o expressionismo já propunham uma relativização desse elo, tendo como objetivo a beleza da representação alcançada pela intensidade do sentimento envolvido, ainda que se estivesse representando a dor e o sofrimento.

Sem precisar chegar a tal ponto, são muitas as obras que despertam no espectador um sentimento de desprazer e repulsa, e por mais subjetivo e flexível que possa ser o conceito de beleza, esse parece ser um valor que está realmente ausente de tais obras.

Para o contexto da arte contemporânea, a noção de *êxito formativo* parece ser mais adequada do que a de *belo*, porque a primeira alcança um grau de relativização maior do que esta última, sem negar a idéia de que a arte existe dentro de certas condições que devem ser observadas. Isto é, para ser arte ainda deve haver uma coerência, mesmo que o efeito dessa coerência não seja mais – ou não seja exclusivamente – um prazer dos sentidos do observador no ato contemplativo.

Partindo para a observação de outros efeitos de transposição de fronteiras, percebemos que a produção contemporânea não está mais preocupada em ser definida pela técnica utilizada. Parte da perplexidade do público decorre da impossibilidade de *guardar* a obra em alguma das *gavetas* técnicas que a história da arte construiu. Às vezes, pode ser difícil dizer se uma tal obra é pintura, fotografia, escultura, música, teatro... Ela pode ter um pouco de todas essas coisas, sem ser especificamente uma delas. Algumas novas categorias recentes surgem dessa flexibilidade: a *instalação* que é a ocupação de um determinado espaço de exposição com representações e objetos de formatos variados; ou a *multimídia*, que decorre da flexibilidade que tem a informação digital, podendo ser atualizada em diferentes linguagens (som, texto, imagem) e que permite e motiva a exploração de todas elas, simultaneamente. Mas mesmo essas categorias não nos garantem referências muito estáveis, ou que valham para todas as situações possíveis.

Na prática isso quer dizer que características e estratégias próprias de cada meio ou técnica podem aparecer conjugadas, indistintamente, numa mesma obra. Mas, assim como já observamos a respeito de outros valores, se a arte contemporânea tem essa liberdade, não tem, no entanto, essa obrigação. Sua flexibilidade poética permite inclusive retomar a característica de uma obra pura, bem localizada sobre qualquer uma das técnicas tradicionais. Vemos particularmente nos anos 80, em vários países, inclusive no Brasil, um fenômeno que foi chamado *volta à pintura*, que pretendeu marcar oposição à proliferação de performances e instalações das duas décadas anteriores. Ainda que se trate de uma atitude legítima, que ainda afirma a flexibilidade das formas válidas dentro do contexto contemporâneo, parece haver nesse fenômeno uma pressão das instituições, sobretudo do mercado da arte, que já não sabia mais de que forma poderia acolher e “conservar” a arte contemporânea: como um colecionador ou um museu pode adquirir uma performance...?

Em todo caso, a transposição de fronteiras técnicas está colocada e não se esgota aí.

Nunca foi lícito dizer que o uso de uma tal matéria garante o valor artístico de um objeto. Isto é, mesmo que se use tintas, mármore, palavras, película fotossensível, não necessariamente se estará fazendo uma arte pictórica, escultórica, poética, fotográfica/cinematográfica... No entanto, a história da arte sempre permitiu reconhecer materiais e ferramentas mais ou menos recorrentes em cada uma das técnicas e linguagens. Na arte ocidental, um primeiro lapso nessa tradição foi provocado pelos *ready-mades* de Duchamp.

O filósofo Arturo Danto se pergunta se existe diferença concreta quando passamos de um *ready-made* de Duchamp para um outro exemplar do mesmo objeto. Sua resposta é “não”, porque essa indistinção é uma das qualidades cultivadas pelo próprio artista. Para Danto, é uma forma particular de percepção que pode promover essa “transfiguração do banal”¹⁴. Com os *ready-mades* (ver imagem 28, p. 146), o ato que funda o valor estético do objeto se desloca, em boa parte, da produção para a recepção, pois em vez de um objeto “diferente”, o que pode haver é uma percepção diferenciada de um objeto banal. É nesse sentido também que Nelson Goodman afirma que a dificuldade em se definir *o que é a arte* se dá, sobretudo, por um problema que já está na formulação da pergunta. Segundo ele, a questão mais adequada seria “quando é (ou está) arte?” pois um mesmo objeto pode ter ou não um valor estético, conforme um engajamento simbólico que lhe seja atribuído¹⁵.

Mas vale reforçar uma idéia já apontada no início deste trabalho. Dizer que o objeto se transforma em obra de arte em função da aquisição de um significado ou de um ato perceptivo particular significa assumir que a matéria constituinte da arte é flexível, mas em hipótese alguma dispensável. Se um porta-garrafas de Duchamp é igual a tantos outros, foi necessário que um deles fosse concretamente oferecido como obra, para que algum significado estético se constituísse.

Muitos outros artistas, depois de Duchamp, adotaram o uso dos *ready-mades*. É o caso da consagrada série *The New* que Jeff Koons lançou entre 1980 e 1987 (imagem 33, p. 161), composta por aspiradores de pó e enceradeiras expostos em iluminadas vitrines. Mas além dos *ready-mades*, muitos outros artistas consagrados como Joseph Beuys, John Cage, Robert Rauschenberg e vários integrantes do Novo Realismo francês incorporam em seus trabalhos objetos de uso cotidiano que, mesmo evidenciando alguma intervenção, apontam para uma ausência de especificidade da matéria artística.

Enfim, como diz Millet:

“Todos os procedimentos foram permitidos, compreendendo entre eles os mais desconcertantes, os mais provocantes, os mais inapreensíveis, o artista pega o público numa armadilha ou, ao contrário, foge dele para ir esculpir mesmo ao sol de um deserto distante; um público que foi sacudido entre obras que fazem apelo a suas reações instintivas e outras que o obrigam, ao contrário, a seguir complexos raciocínios teóricos; um público confrontado a obras que invadem o espaço, ou então forçado a imaginar outras, totalmente invisíveis...”¹⁶

As instituições da arte como o museu, a galeria ou a coleção, já não são referências para especificá-la. Nos *ready-mades*, a inserção do objeto na galeria era parte da ação que lhe conferia valor estético. Mas o movimento contrário também existe e o artista pode decidir operar a matéria cotidiana diretamente em sua fonte. As obras de Barbara Kruger que, em princípio, levavam para a

14- Arturo Danto, *La tranfiguration du banal*. Une philosophie de l'art, 1989. p.160.

15- Nelson Goodman, “¿Quando hay arte?” in *Maneras de hacer mundos*, 1990. Apesar da diferença sutil, o título original, “When is art” (1977), nos parece representar melhor a idéia do autor.

16- Catherine Millet, *L'art contemporain*, 1997, p.14-15.

galeria imagens e palavras autoritárias de propagandas recuperadas da história, em seguida, retomam o espaço natural da publicidade, através de *out-doors* e cartazes expostos na rua (imagem 34, p. 161).

Muitas experiências que abandonam os espaços tradicionais de exposição se reúnem em torno do movimento chamado *land art*, a partir dos anos 60. Tratam-se de obras que não apenas ocupam um local, mas são o próprio local, com um maior ou menor grau de intervenção. Alguns exemplos: em “Spiral Jetty” (1970), Robert Smithson desenhou uma grande espiral à beira do lago de Utah, com ajuda de uma escavadeira e usando madeira, pedras e cristais de sal. Walter de Maria, em *Campo de Luz* (1971-77), conta com a participação de fenômenos da natureza, dispondo uma série de lanças de metal num campo aberto, que funciona como pára-raios¹⁷. O já mencionado Christo que transfigura monumentos empacotando-os (ver imagem 14, p. 105).

Curioso perceber que “consagrado”, nesta arte *in situ*, não significa que a obra tenha sido vista por um grande público, pois elas se realizam muitas vezes em locais inacessíveis como *Um círculo no Alaska*, de Richard Long (imagem 35, p. 161). E é uma aparente contradição o fato de que essas obras retornam aos museus, galerias e livros de história da arte (assim como muitas performances) através de documentações em fotografia, cinema ou vídeo, que negam seu caráter efêmero. Mas se trata, antes de tudo, de desdobrar a obra numa outra dimensão espaço-temporal, isto é, de dar a ela o caráter de uma ação que deixa indícios que a referenciam ao mesmo tempo que lhe dão continuidade.

Esse fenômeno aponta também para outra abertura: ao contrário da indisposição que boa parte dos artistas modernos revelou diante do figurativismo, a produção contemporânea pode ser exibida, sem constrangimento, através de esboços, relatos, reproduções fotográficas, registros em vídeo, coisas que, dentro de uma tradição da arte, seriam consideradas representações menores ou ilegítimas da obra propriamente dita. Na verdade, elas constituem, em muitos casos, a única forma pela qual trabalhos como os da *land art* podem retornar aos espaços convencionais de exposição, ou as obras efêmeras, permanecer numa coleção.

Essa abertura da arte às imagens e objetos que carecem de originalidade – semeada pelos *ready-mades* de Duchamp e explorada mais sistematicamente pela Pop Art – permite também a extensão do *status* de arte a uma série de outras formas “menores” da cultura de massa. É o que acontece com os grafites de Keith Haring ou de Jean-Michel Basquiat, ainda nas trilhas da Pop Art; das formas publicitárias que adquirem o trabalho de Hans Haacke e da já citada Barbara Kruger – ambos operando, em certo sentido, uma “anti-propaganda” – ou da campanha publicitária da indústria Benetton produzida por Oliviero Toscani, que foi mostrada e aclamada em vários museus de arte contemporânea, incluindo a Bienal de Veneza, em 1993.

Dentro de um movimento semelhante, representações científicas como imagens de satélite, fractais, diagramas de chip de computador também ganham o espaço de exibição da arte, com sua riqueza de harmonias, cores e

17- Voltaremos a discutir esta experiência no próximo capítulo.

ritmos. Apesar de suscitar uma série de problemas sobre a necessidade que a arte tem tradicionalmente de uma marca autoral singular, que também aqui não está presente, essas imagens, pelo menos, ainda fascinam um público carente daquela beleza plástica que já não é oferecida por boa parte dos artistas contemporâneos.

Como colocamos, no caso dos *ready-mades* e de muitas outras experiências, o sentido pode estar também, ou sobretudo, na ação do artista, que precisa ser resgatada. Por isso as referências são difusas, isto é, não estão dadas apenas no objeto e não podem ser vistas por um espectador que permanece estático diante da obra. É preciso recuperar a ação e suas motivações, o que significa que o objeto exposto pode ser apenas uma parte ou um momento da obra. Podemos dizer que a obra é sempre um processo e que o objeto exibido é apenas uma de suas etapas.

Os *happenings* e sobretudo a arte de performance parecem ser a radicalização dessa proposta. É curioso observar duas visões sobre as obras de Jackson Pollock. Uma delas, que recupera a idéia de que ações irrefletidas permitem a manifestação de conteúdos profundos do artista, é melhor satisfeita pela definição *expressionismo abstrato*. Mas a outra, melhor representada pelo termo *action painting*, destaca o gesto mecânico do artista como o significado mesmo de suas pinturas. O resultado é um rastro que aponta indicialmente para a existência do gesto, que se torna indissociável do resultado. E é por isso que Pollock se tornou um dos precursores dos *happenings*. Ele pintava diante do público, evidenciando a íntima relação de seu movimento físico com a imagem produzida. Há portanto algo de performático em Pollock. Segundo Millet, foi o crítico Harold Rosenberg quem forjou o termo *action painting* pois, para o artista, segundo as palavras desse crítico, “a tela aparece como uma arena oferecida à sua ação, antes de ser um espaço para reproduzir (...) um objeto real ou imaginário. Isso que ocorria sobre a tela não era uma imagem, mas um fato, uma ação”¹⁸.

Com as performances, definitivamente, não existe mais distinção entre obra e ação do artista, isto é, a obra existe onde e enquanto existe a ação, a não ser pelo fato de que muitos registros e resíduos das performances continuam a ser expostos como seus desdobramentos. Temos uma infinidade de exemplos, dos mais sérios e plenos de simbolismos, como as ações de Joseph Beuys, aos mais irônicos e sutis, como os *salto no vazio*, um simples pulo dado por Yves Klein, em 1967, diante dos espectadores em frente a uma galeria.

Quando o artista entra em cena, uma outra fronteira é transposta. Já não se distingue quem é o criador e quem é o personagem. O caso de Beuys já é particularmente marcante pela constante presença de referências autobiográficas. A obra fala do artista, não apenas como uma expressão de sua subjetividade: Beuys encenava sua própria história, trazendo objetos e ações que tinham para ele um significado porque estiveram presentes em suas experiências do passado.

18- Citado em Millet, p.112, no verbete “action painting” de um pequeno glossários que traz em seu livro.

O grupo conhecido como *acionistas* de Viena e, ainda, os artistas ligados à experiência que é genericamente chamada de *body-art*, usam o corpo como suporte e matéria de sua arte. A elaboração dessa matéria significa muitas vezes chegar a situações limites de dor, o que nos faz ainda repensar o compromisso que a arte tem com a beleza e com o prazer. Na *body-art*, algumas ações violentas beiravam o auto-flagelo e alguns de seus adeptos chegavam realmente a se ferir diante do público.

Existem muitos outros casos que se destacam nos anos 70: Cris Burden leva voluntariamente um tiro de carabina numa galeria, Bob Flannagan costura sua boca fechada, Dennis Oppenheim se expõe ao sol durante horas deixando a marca de um livro que permanece todo o tempo sobre seu corpo.

É preciso considerar que essas ações, por mais concretas que sejam, possuem também um caráter simbólico, e não se trata de promover a dor pela dor, como a breve citação que fazemos pode dar a entender. Em geral, ela é aqui instrumento de elaboração, redenção ou transcendência, como em muitas religiões: muitas dessas performances adquirem mesmo a aparência ou o objetivo de um ritual, marcadas, é verdade, por uma espécie de fanatismo que leva seus agentes a ações radicais.

A inserção do artista como personagem – ou de seu corpo como suporte e matéria da obra de arte – pode chegar a um tal ponto que a sobreposição adquire um caráter mais definitivo. A ação não tem mais um começo-meio-fim, como um espetáculo ou uma performance na galeria, mas se estende e se impregna à vida do artista. Também aqui não se trata de uma mera expressão, no sentido convencional do termo, “a obra falando do artista”. Ao contrário disso, trata-se realmente de o artista ter sua vida “ditada” pela obra.

A esse respeito, existem casos bastante polêmicos: a artista norte-americana Orlan, que num certo momento encenava personagens da história da arte em suas performances, passa a encarná-los mais concretamente, submetendo-se constantemente a cirurgias plásticas que lhe dão, por exemplo, o rosto ou a expressão da Gioconda ou de uma Vênus. Além de se apresentar publicamente, a artista exhibe também documentários sobre o projeto de transformação de seu corpo, das cirurgias e de sua convalescência.

Também Gilbert & George, uma dupla inseparável desde os anos 60, quando começaram a se apresentar como esculturas vivas em galerias inglesas (imagem 36, p. 161), publicam um manifesto carregado de ironia onde dizem ter obtido a glória de, num relance, vislumbrar a existência da “Arte”, como um ser que passa pela rua e se dispersa na multidão. A partir de então teriam decidido dedicar suas vidas a ela, dizendo: “Nunca deixaremos de posar para ti, oh Arte!”. Além de sua presença como esculturas vivas, muitos momentos de suas vidas cotidianas – que já não podemos dizer se são encenados ou espontâneos – são documentados e exibidos, e não parece mais haver distinção entre o que eles são e os personagens que eles criaram.

Catherine Millet observa que no momento contemporâneo o artista adquire um reconhecimento muito mais rápido do que em outras épocas, e sua obra pode ser absorvida pelas instituições quase no momento em que são produzidas. Isso tem a ver com a rapidez com que as coisas entram e saem da



Imagem 32:
Joel-Peter Witkin, *As meninas*, 1987
(fotografia).

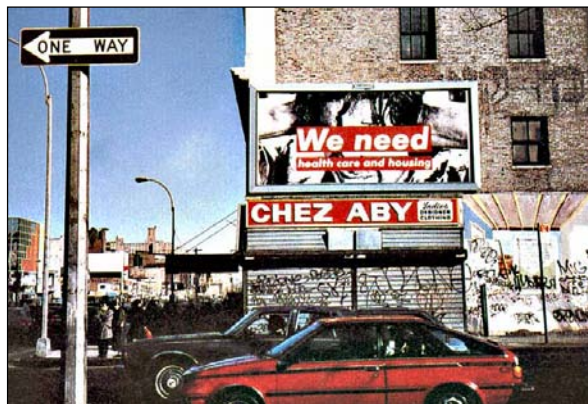


Imagem 33:
Barbara Kruger, *We need health, care and housing*, 1989 (outdoor), Nova York.



Imagem 34:
Jeff Koons, da série
The New, 1981-87 (251
x 104 x 71 cm).
Galeria Sonnabend,
New York.

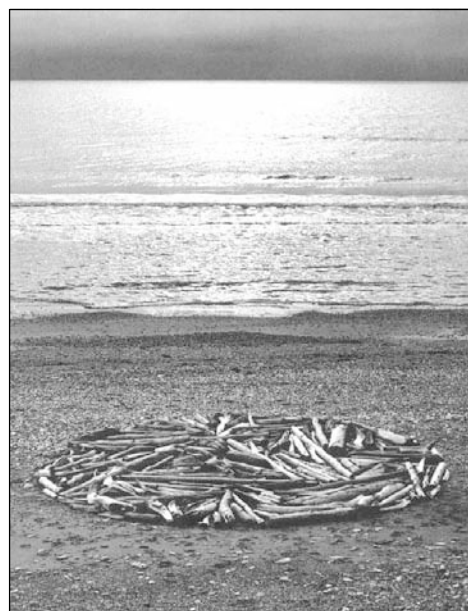


Imagem 35:
Richard Long, *Um círculo no Alaska*,
1977 (Madeira).
Estreito de Bering,
Círculo Ártico.

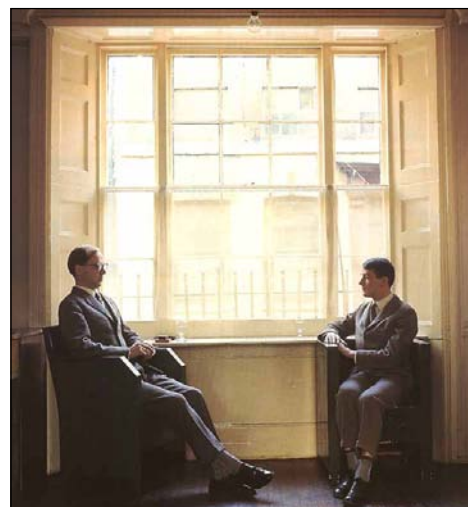


Imagem 36:
Gilbert e George, *Esculturas Vivas*, 1970. Galeria Folker Skulima, Berlim.

moda, não só na arte, mas em qualquer mercado. Mas é também algo que diz respeito a uma dinâmica particular das obras contemporâneas.

De um lado, temos nos happenings e performances um tipo de obra que, de certa forma, já nasce reconhecida porque é criada dentro da instituição e perante o público. Mas, de outro, mesmo que essa simultaneidade não seja tão explícita, a presença ou a proximidade do artista, bem como sua atuação, seu processo de trabalho e seu discurso não apenas podem constituir informações que ajudam a compreender a obra, mas podem ser elementos que integram a própria obra.

É raro, hoje, haver espaço para um reconhecimento tardio ou póstumo, como aconteceu por exemplo com Van Gogh, porque todas essas ações precisam estar visíveis.

Enquanto a obra de arte funda sua própria poética, abandonando todas as suas tradicionais referências de procedimentos, de materiais, de tempo e de espaço, seu sentido se torna também menos evidente. Sem essas referências, uma fronteira mais fundamental é também abalada: aquela que a especifica, isto é, que a separa das *coisas que não são arte*. Num contexto em que tudo pode ser arte, nada é essencialmente arte: estabelece-se assim uma situação de crise.

A CRISE DA ARTE

A crise se revela, sobretudo, no saudosismo de uma arte mais comprometida com o belo ou com a expressão do artista, como no passado. Dessa expectativa decorre uma intolerância quanto à aproximação ao mundo cotidiano que a arte contemporânea promove, bem como uma indisposição para buscar em seus produtos um sentido que não seja a mera “gratuidade” da ação ou do objeto. Observemos o que diz Fayga Ostrower, revelando nitidamente seu apego às formas mais tradicionais da arte:

“Também em nossa época não faltam exemplos do esvaziamento da linguagem artística. Mencionamos, entre outros, o fenômeno da tão badalada Pop Art. Quantas teorias! Quanta verbiagem para “comprovar” seu caráter supostamente renovador. Quantas pretensões! (...)”¹⁹.

E ainda:

“Não menos grave é o fato de abdicar-se da especificidade de uma linguagem artística, misturando-a arbitrariamente com elementos e formas que lhe são alheios. Quando as linguagens perdem sua especificidade e, com isso, perdem sua sensualidade e também os significados incorporados em suas formas, quando, portanto, a complexidade de conteúdos expressivos se dissolve numa espécie de névoa indistinta, onde nada diz respeito a nada e não significa mais coisa alguma – então algo está profundamente errado. Não estou me

19- Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, 1995, p.255.

referindo às novas formas que possam entrar no repertório de uma linguagem e enriquecê-la (como foi o caso das técnicas de colagem no Dadaísmo, ou, hoje em dia, de novas técnicas ligadas a filme e vídeo, que são novas linguagens também, linguagens autônomas). Refiro-me à mistura indiscriminada de categorias, levando ao aniquilamento das linguagens, de sua razão de ser”²⁰.

Realmente, a arte promove essa “mistura” e, mesmo, recusa os “significados incorporados em suas formas” pela tradição de cada linguagem. Mas recusa tais significados para alcançar outros novos. A questão é que, em todo o caso, a arte contemporânea opera – com consciência – um distanciamento daquilo que a caracterizava como uma atividade nobre, em suas definições tradicionais: a demonstração de habilidades incomuns, a atualização de uma verdade sobre o mundo, ou a expressão de sentimentos profundos do sujeito, como sugeriu Pareyson, apontando as diferentes definições da arte.

Quando a arte investe continuamente naquilo que não lhe é historicamente específico, ela parece também buscar de algum modo sua própria negação. Mas essa é uma ação paradoxal, porque o discurso de “negação” ainda é um discurso, e ao visar a destruição de um valor estético estabelecido, a obra acaba por reconstruir outros novos, na medida em que a própria ação destrutiva revela coerência.

Também Jean Baudrillard manifesta sua indignação diante desse processo:

“Toda a duplicidade da arte contemporânea é esta: reivindicar a nulidade, a insignificância, o *nonsense*; ao visar a nulidade, então, já se é nulo. Ao visar o *nonsense*, então, já se é insignificante. Pretender a superficialidade em termos superficiais”²¹.

Muito se fala sobre uma arte não-estética ou anti-estética, o que equivale a dizer “uma arte que pretende não ser arte”. Essa condição contraditória é reivindicada muitas vezes pelo próprio artista, como vimos claramente na análise da trajetória de Lygia Clark. Mas devemos observar que o próprio discurso contra a arte, quando se constrói sob uma forma coesa, pode obter o êxito formativo que lhe devolve a qualidade estética, ainda que sob critérios completamente renovados.

Isso já é bastante visível nas experiências bem digeridas do Dadaísmo: já comentamos o quanto muitas ações pretensamente niilistas acabam por se revelar plena de significados. Assim suas colagens, que aparentemente constituíam um mero amontoado de fragmentos, revelam uma “forma” de elaboração, um discurso eficientemente construído como metáfora daquilo que se observava na sociedade industrial do pós-guerra, caótica, repleta de dejetos. Mas já temos distância histórica para reencontrar a ordem dessas representações: uma vez que se assimila o modo de funcionamento dessas obras e que se localiza a forma como elas se ligam intimamente ao seu contexto

20- *Ibid.*, p.269.

21- Baudrillard, *Le complot de l'art*, 1997, p.19. Trata-se de um livreto que reedita o artigo escrito pelo autor, publicado originalmente no jornal *Libération*, em 20/5/1996.

histórico, elas evidenciam a regra que nos permite resgatá-la de seu pretensão nihilismo.

Ainda sobre essa atitude de negação, Harold Rosenberg fala da iniciativa do escultor Robert Morris, que certa vez firmou o seguinte documento perante um tabelião:

“Declaração de um Despojamento de Conteúdo Estético

O abaixo assinado Robert Morris, sendo o criador da construção em metal intitulada *Litanies*, descrita na Prova A anexa, por estas palavras retira da dita construção toda qualidade e todo conteúdo estéticos e declara que desta data em diante a dita construção não possui tais qualidades e conteúdo.

Datado: 5 de novembro de 1963

Robert Morris”²².

Rosenberg interpreta a ação de Morris como uma tentativa, particular em sua forma, de fazer com que a obra não se diferencie de outros objetos do mundo. Esse é exatamente o objetivo sobre o qual se empenha uma série de outras experiências que cita, sobretudo de artistas ligados à *land art* e à *arte povera*. Representa, em parte, um processo que Baudrillard define e recusa como sendo uma “perda da capacidade de ilusão” pela arte. Se a aproximação com um mundo vulgar é evidente, não podemos dizer o mesmo sobre a perda de qualidade estética, mesmo que ela seja reivindicada pelo artista: essa qualidade advém da adequação entre a negação pretendida e a forma como ela se materializa. E Rosenberg especula com razão:

“fiquei conjecturando se a Declaração de Morris, tendo aparecido num livro de arte e podendo, assim, ser uma obra de ‘arte conceitual’, não precisaria de uma outra Declaração garantindo a ausência de conteúdo estético da Declaração original”²³.

E mais adiante:

“A estética não é um elemento que existe separadamente, podendo ser banida segundo a vontade do artista. Morris não podia retirar o conteúdo estético de sua construção, como também não poderia acrescentá-lo onde não existisse”²⁴.

O texto de Rosenberg tem o objetivo de mostrar a importância do discurso da desestetização dentro do programa de várias experiências dos anos 60. Esse discurso, como algo que ocupa um lugar preciso nas poéticas em questão, dando coerência a seus produtos, mostra que, ao contrário do que sugeria Baudrillard, a obra pode revelar sentido e coerência exatamente ao pretender-se nula²⁵.

22- Citado em Harold Rosenberg, “Desestetização” in Gregory Battcock, *A nova arte*, 1975, p.216.

23- *Ibid.*, p.220.

24- *Ibid.*, p.222.

25- Apenas para fazer justiça à crítica desse autor, vale dizer que ele tenta distinguir entre aquelas obras que conseguem operar a nulidade de forma estética (curiosamente, diante da crítica de Ostrower, é em Andy Warhol que Baudrillard encontra esse valor), e aquelas que se perdem dentro da nulidade que propõe. Seria sobre esta última situação que recairia seu descontentamento. A diferença, segundo ele, é que em Warhol ainda haveria um “desejo” envolvido, mesmo que se tratasse de um objeto banal. É essa a tensão que daria significado à sua obra. Enquanto que as experiências posteriores recaem sobre um banal já esgotado. É a

Umberto Eco sugeria que a obra, mesmo inventando seu modo de funcionamento, deveria evidenciar por sua própria conta os referenciais que permitiriam a percepção de suas regras de articulação. Caso contrário, as explicações da obra poderiam se tornar mais importantes do que ela própria, e o que ficaria seria sobretudo o seu modelo, seu modo de funcionamento, e não a obra.

O apelo da obra contemporânea a uma fruição racional, à compreensão de um jogo cujas regras nem sempre estão dadas junto à obra, quando não leva à sua recusa, não obtém o mesmo impacto da fruição emotiva de antes.

Eco, com a idéia de que a arte expõe “poéticas mais do que de poesias”, parece ter tocado num ponto fundamental para a compreensão daquilo que ocorre no contexto recente da arte. Mas, já sugerimos, alguma coisa mudou desde que Eco escreveu essa obra: mais do que nunca, a obra não sobrevive sem suas explicações, sem referências que não se explicitam no objeto apresentado. Para alcançar o sentido, precisamos considerar uma série de informações que estão em torno da obra – as palavras do artista, da crítica, do curador. Para compreender uma obra, é preciso recompor esses elementos dispersos e o público quase sempre se ressentido dessa tarefa: fala-se em hermetismo, pois só um grupo restrito de especialistas chega à exposição munido das referências necessárias.

Muita gente está de acordo com o fato de que o artista sempre opera conceitos e, na arte contemporânea, com mais ênfase do que nunca. Às vezes, o objeto exposto tem, aparentemente, apenas a função de dar o *start* numa operação mental e a obra se realizaria de fato na “cabeça” do espectador. Esse é o sentido daquilo que se chamou arte “desmaterializada”²⁶. Em vez desse adjetivo, parece-nos mais adequado dizer que o objeto de arte se torna mais complexo, fragmentado e descontínuo porque, apesar de tudo, ele ainda carece da “extrinsecação” de que falava Pareyson.

A recepção da obra de arte contemporânea exige que se tenha uma atenção sobre informações que estão dispersas. E, se elas são fundamentais para que a obra se complete em seu sentido, podemos dizer que elas são incorporadas como extensões do objeto apresentado. Ou seja, a obra não se esgota naquele ponto fixo sobre o qual muitas vezes o espectador se detém. O objeto é uma das etapas da obra e ele se relaciona essencialmente com uma série de outras: o processo que o originou, as outras obras do artista, as obras que compartilham o espaço de exposição e tudo aquilo que os autores e os críticos dizem a respeito dessa obra.

Todos esses elementos são absorvidos pela obra, e não são mais tão alheios quanto se poderia imaginar. E assim sua materialidade se torna

diferença entre a Marilyn Monroe, o Elvis, ou a Jackie Kennedy expostos por Warhol, e a Cicciolina exibida por Jeff Koons, a perda do desejo pelo excesso de exposição que caracteriza a pornografia. Essa imagem é exatamente a que o autor usa: “se na pornografia ambiente se perdeu a ilusão do desejo, na arte contemporânea se perdeu o desejo de ilusão. No pornô, nada mais resta a desejar. (...) Assim a arte, que também perdeu seu desejo de ilusão em proveito de uma elevação de todas as coisas à banalidade estética, e que então se torna transtestética”. Baudrillard, *Le complot de l'art*, 1997, p.7-9.

26- Esse termo aparece em Lucy Lipard, *Six Year: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, 1973; mas é retomado com frequência, e foi o tema da 23ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1996.

complexa, mas não desaparece, porque mesmo um conceito precisa ser manifestado, e carece de uma forma, de um suporte, de uma técnica etc.

Tudo isso significa que o autor depende de outros mediadores para que o sentido de sua obra se complete. Não é absurdo dizer que esses mediadores assumem realmente o papel de criadores. É evidente que os curadores têm uma tarefa mais ativa do que transpor obras consagradas para a parede do museu ou da galeria. Já não há mais a ilusão de que as molduras delimitam janelas de absoluta transparência, onde tudo o que se tem a ver se esgota nesse quadro. A atenção recai sobre suas estratégias, dentre as quais está uma proposta de ocupação de um tempo-espço específico. É então que o curador ajuda a construir ou a transformar significados, operando uma verdadeira atualização da obra. Ele a situa num local e numa duração que não são neutros, pois sugerem ao espectador um percurso que coloca diferentes obras em diálogo, numa interferência mútua. O curador cria, em outras palavras, a própria exposição como um organismo. É ele também que disponibiliza as referências (o catálogo, o texto de abertura, a exibição de depoimentos, a organização de debates paralelos, as “visitas monitoradas” etc.) que - já dissemos - não podem ser consideradas alheias às obras, porque são reivindicadas por elas próprias.

Também o crítico desempenha um papel semelhante (na verdade, deve-se considerar que, com frequência, as figuras do crítico e do curador se confundem). Gregory Battcock, na introdução de *A nova arte*, destaca a importância que essas reflexões da crítica têm no contexto da produção artística:

“O crítico moderno não se contenta mais com a simples descrição usada como uma base para juízos de valor, ou mesmo com os processos mais sofisticados de definição artística. (...)

O crítico tem, por assim dizer, de pintar novamente o quadro e torná-lo mais aceitável, menos ameaçador do que freqüentemente é. Dizer que, sem os esforços do crítico, a arte de nossos tempos poderia simplesmente deixar de existir, não é exagerar muito”.

Mas, na seqüência, o autor recua:

“Deve-se, no entanto, levar em consideração que palavras são apenas palavras, e arte é arte. Ao apresentar a Arte, o crítico não pode reformulá-la ou reproduzi-la. Tudo o que pode fazer é assumir parte da preocupação de explicar, deixada de lado pelo artista, ao esforçar-se para permanecer livre de experimentar tão obscuramente quanto queira, sem se prejudicar com qualquer necessidade de comprometer a sua integridade, tendo em vista a aprovação do público”²⁷

Annateresa Fabris, discutindo também o papel do crítico, cita um texto de Harold Rosenberg, que parece alcançar uma síntese mais clara dessa relação estabelecida entre a obra e a palavra que ela demanda:

“Um quadro ou uma escultura contemporâneos são uma espécie de centauro: meio materiais artísticos, meio palavras. As palavras são o elemento vital, enérgico, capaz, entre outras coisas, de transformar qualquer material (plásticos, tubos, luminosos, cordas, pedras, terra)

27- Gregory Battcock, *A nova arte*, 1975, p.14-15.

em material artístico. (...) Toda obra moderna participa das idéias das quais brotou seu estilo. A secreção de uma linguagem na obra interpõe uma névoa interpretativa entre esta e o olho: e desse quase espelhamento, surge o prestígio da obra, seu poder de sobrevivência e sua capacidade de prolongar a vida através de descendentes estéticos”²⁸.

Fabris, nesse artigo, chama a atenção para certos desvios e exageros, sobretudo aqueles que fazem do texto crítico uma veia publicitária das instituições de arte. Existe, de fato, uma relação perniciosa de poder em que o crítico se coloca não apenas como mediador entre a obra e o público, oferecendo pistas para que este último prossiga no caminho interpretativo. O crítico toma muitas vezes as lacunas conceituais deixadas pelo objeto exposto para desenvolver aquilo que Fabris chamou de um “exercício narcisista”.

Distorções à parte, interessa-nos destacar o fato de que a obra demanda o comentário, e que aquilo que o público pode apreender é, em parte, o que Rosemberg chamou de névoa interpretativa que, se ofusca o objeto com a interposição de informações, em contrapartida, o retira da pura cegueira (o hermetismo da obra) gerada pela “inovação ontológica” que lhe deu origem.

Annateresa Fabris localiza um bom termo da relação entre a crítica e a obra de arte, que nos interessará particularmente:

“O texto crítico poderá ser uma forma de criação se a função crítica assumir uma dupla direção, graças à qual discutirá a obra e seu próprio papel, confrontará sua linguagem com aquela do artista, não esquecendo que está lidando com o encontro de duas subjetividades”²⁹.

Podemos, portanto, considerar o espaço deixado para esses mediadores como um fenômeno de abertura da obra, onde ela não se anula, mas aceita a interação de outras determinações, para completar seu movimento de significação. O público, carecendo dessas referências para acessar a obra, recebe não apenas um fenômeno estático, mas uma interação de movimentos, à qual ele próprio acrescentará suas determinações.

O filósofo contemporâneo Arturo Danto, apoiando-se no pensamento de Hegel, também investe nesta discussão sobre o fim da arte: "o mundo da arte parece ter perdido atualmente toda direção histórica, e cabe perguntar se se trata de um fenômeno temporal e se a arte retomará o caminho da história, ou se esta condição desestruturada é o seu futuro: uma espécie de entropia cultural"³⁰. Vale lembrar que entropia – conceito que ele empresta da termodinâmica – diz respeito exatamente à dispersão de energia de um sistema, o que representa um aumento da quantidade de acaso. Não sabemos o alcance que esse termo tem para Danto mas, ainda que não tenha aprofundado o significado dessa metáfora, podemos a partir dela discutir um efeito de

28- H. Rosemberg, Citado em Annateresa Fabris. “Breves apontamentos sobre a crítica”, 1992, p.141.

29- *Ibid.*, p.141.

30- Arturo Danto, "El final del arte", in *El Paseante*, n.23-25, 1995, p.33. Também aqui, ao contrário do que esta citação possa sugerir, Danto não coloca o problema de forma pessimista. Ele está mais preocupado com as implicações filosóficas da transformação da arte do que com a colocação de um julgamento.

enfraquecimento da arte em função de sua perda de especificidade, quando a arte se dilui num universo de coisas banais e *a priori* “não artísticas”.

Se quisermos retomar o jargão trazido pela *teoria da informação*, veremos que, de fato, a superação das especificidades de cada arte, bem como da própria especificidade da arte com relação às outras atividades do homem, parece ser bem representada pela idéia de um “aumento de informação”, na medida em que amplia de forma extraordinária o repertório de elementos que podem ser articulados e que flexibiliza ao máximo as possibilidades válidas de combinação. Entendido dessa maneira, tal processo caracteriza realmente um aumento de entropia.

A termodinâmica traz através do conceito de entropia o prognóstico de uma “morte térmica do universo”. Mas já discutimos que, para a arte, a entropia tem um sentido menos apocalíptico. Ainda que esse alargamento resulte numa produção menos destacada do mundo das coisas comuns, ele pode se mostrar a condição necessária para que a arte supere códigos já desgastados, garantindo assim sua possibilidade de renovação.

Umberto Eco observou que a racionalização promovida pela produção contemporânea é exatamente um sintoma daquilo que ele chamou de “crepúsculo da arte”. Mas ele próprio recusa a idéia de *morte* como *fim histórico*, preferindo pensá-la dialeticamente como transformação, transcendência. Para ele, o que se entende como morte da arte acaba por ser um mecanismo de renovação de suas possibilidades, o que lhe permite outras formas de existência.

O CHARLATÃO, O ROBÔ E O MACACO: A QUESTÃO DA AUTORIA

Enquanto a arte adota procedimentos, materiais e espaços não específicos, cotidianos e banais, o artista também já não precisa se apresentar como um ser dotado de habilidades incomuns, ou capaz de uma expressão singular. Dentre toda flexibilização à qual se expõe a arte contemporânea, onde tanto o objeto quanto suas forças produtivas se tornam mais complexos e difusos, o enfraquecimento da noção de autoria é um problema que nos interessa particularmente. Mas é preciso delimitar bem o significado que isso tem.

Numa conferência realizada em 1969, intitulada “O que é um autor?”, Michel Foucault diz que “essa noção de *autor* constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas” e reafirma a idéia de que ela não foi sempre necessária à experiência literária. Devemos completar que o mesmo vale para outras formas de arte: até a Idade Média, muitas obras se consagraram no ocidente, sem que isso necessariamente resultasse na exaltação de seu produtor. Muitas delas permanecem anônimas até hoje. Foucault prossegue, tomando uma pergunta de Beckett: “que importa quem fala?”³¹.

31- Foucault, “O que é um autor”, 1969, p. 2 (todas as citações deste parágrafo).

Ele tenta responder destacando algumas funções que o “autor” adquire: ele faz do discurso um bem sobre o qual se tem propriedade; permite checar o pensamento diante de um nome que merece ou não nossa confiança; constrói na razão um ser que dá coerência e justifica o texto e, por fim, cria uma posição que pode ser ocupada por vários indivíduos implicados (aquele que escreve, o personagem que narra, aquele que comenta o trabalho). Por consequência, Foucault acaba por questionar outras noções como a de *obra*, perguntando-se até onde podemos caracterizar como obra aquilo que foi dito ou produzido por um sujeito denominado autor. Não daremos conta de aprofundar esta discussão, mas vemos que, se alguns procedimentos da arte contemporânea desestabilizam nossa noção usual de *autoria*, ela pode ser repensada em sua própria construção, abstratamente, e independentemente de questões particulares que uma tal poética venha propor.

Mas, de fato, o problema se torna ainda mais evidente: não se espera mais o reconhecimento de um gesto único, e não é raro, em função das próprias exigências do projeto, que a mão-de-obra não seja do próprio artista. Mesmo assim, o objeto não dispensa uma assinatura. Retomando um exemplo que já discutimos, vemos que a Fonte de Duchamp pode ser substituída (como de fato foi), mas não será qualquer urinol que será visto como uma obra de arte. A importância desse objeto nasce de sua relação com uma história criativa ligada precisamente a Duchamp, e é sua assinatura que faz tal conexão.

Diante de obras “fáceis” (porque se trata de uma apropriação ou porque sua execução é industrializada ou terceirizada), muitos espectadores levantam esse questionamento: “isso eu também faço!” E se “eu” o fizesse, seria também um objeto de arte? Não, provavelmente. E não exatamente porque não estaria sendo original, mas porque falta um contexto, não simplesmente a galeria ou o museu, mas todas as outras ações do artista, seus discursos e também o da crítica, sua posição no mercado e outras tantas coisas e significados que sua assinatura transporta para a obra. Daí, surge outra pergunta: existe então uma espécie de “toque de Midas”, tudo aquilo em que um artista consagrado põe sua mão se transforma em arte?

Devemos reconhecer que isso é possível, senão provável; no entanto, esse não é um fenômeno exclusivo à arte contemporânea. Não será fácil encontrar alguém corajoso o suficiente para depreciar um objeto que contenha a assinatura de um Picasso ou de um Dalí, mesmo que tenhamos a impressão de que, por vezes, eles produziram e exibiram mais do que deveria recomendar o senso de qualidade de um grande artista.

Mas é claro que esse valor *a priori* de um nome é uma distorção no processo de valoração da arte, caso contrário, o próprio objeto seria dispensável e poderíamos simplesmente expor ou colecionar autógrafos.

A situação legitimada pelas poéticas contemporâneas refere-se ao fato de que o objeto artístico abre-se para uma dimensão mais complexa, incorporando ações descontínuas. Tal objeto “fácil” ganhará seu valor quando inserido ou associado a um pensamento, a um conjunto de outros objetos, e a assinatura é (ou deveria ser), antes de tudo, uma chave para que saibamos que referências buscar para trazer para o contexto da obra aquilo que o objeto pede, mas não traz por si só, em sua própria materialidade. Ou seja, a obra ainda precisa obter

seu êxito formativo. A diferença é que pode ou deve fazê-lo expandindo o conceito de “obra” para uma dimensão descontínua de espaço e de tempo.

Ainda que não se trate simplesmente de uma questão de “boa assinatura”, vemos que a ausência de uma marca pessoal gera um grande desconforto, porque há uma tradição absorvida pelo senso comum que a reivindica. Para ilustrar a forma como isso se manifesta, analisaremos três experiências, que não são as únicas e nem as mais importantes, mas são radicais no que se refere ao “afastamento” do sujeito-artista da construção da obra.

Jeff Koons é um dos mais polêmicos artistas dos anos 90, bem como um dos mais caros dentro do mercado da arte. Em princípio, seu trabalho se liga ao movimento chamado de *simulacionista* em referência ao pensamento de Jean Baudrillard a respeito da sociedade industrial plena de simulacros³².

Suas obras chamam a atenção por uma detalhada elaboração escultórica e pela exuberância da apresentação dos objetos, tudo isso contrastando com a banalidade de seus temas e com um exagero de brilhos, cores e formas que revelam um particular gosto pelo *kitsch* (imagem 37, p. 173). Sua obra se constitui, entre outras coisas, de aparelhos eletrodomésticos apresentados como *ready-mades*, cartazes publicitários, imagens pornográficas, esculturas que representam de maneira hiper-realista objetos cotidianos e bibelôs de personagens saturados da cultura de massa.

Apresentando-se como escultor, ele exhibe objetos confeccionados com uma minúcia de detalhes que evocam o perfeccionismo figurativo e a riqueza de detalhes do barroco. No entanto, fica muitas vezes evidente que não lhe cabe o mérito por qualquer habilidade artesanal. Exemplo disso são algumas das esculturas eróticas que compõem a série *Made in Heaven* (1990): para realizá-las, Koons buscou alguns dos mais tradicionais artesãos do norte da Itália.

Seus objetos e imagens de um notável “mau gosto” se apresentam sempre acompanhados de um elaborado discurso sociológico, onde o autor fala em promover uma aproximação ao gosto popular, trabalhando com elementos que verdadeiramente representam o desejo do grande público, ao mesmo tempo em que tenta “educar as classes populares sobre o funcionamento do sistema”³³. O contraste entre essa profundidade retórica e a superficialidade de seus temas aumentam ainda mais a desconfiança: trata-se aparentemente daquela atitude observada pelos “denunciadores da crise da arte contemporânea” em que se faz o público e as instituições engolirem qualquer coisa que possa ser enriquecida com uma bela máscara conceitual.

Além de tudo isso, Koons tem uma história pouco nobre para um artista de sucesso. Sua primeira experiência com a arte se dá ainda na juventude, quando produzia réplicas de pinturas consagradas, que seu pai vendia numa loja de artigos para decoração doméstica. Em 1977, ele trabalha para o Museu de Arte Moderna de Nova York, obtendo grande êxito na busca de

32- Vale aqui considerar que Baudrillard não reconhece nas obras dos simulacionistas uma expressão legítima de seu pensamento, e tece duras críticas ao trabalho de Jeff Koons. Ver “A partir d’Andy Warhol” in *A propos du “Complot de l’art”*, 1997, p.15-18.

33- Jeff Koons, citado em Pascale le Thorel-Daviot. *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, 1996, p.144.

patrocinadores para vários projetos. É nesse momento também que ele realiza uma série de contatos que abrem portas para suas primeiras exposições. Dois anos depois, com igual sucesso, ele se dedica à atividade de corretor da bolsa de valores, trabalhando mais especificamente com o mercado de algodão. Isso já parece demonstrar que seu maior talento é para os negócios.

Já como um artista renomado, Koons realiza com frequência publicidade de si próprio nas revistas norte-americanas de arte, através de fotografias que passaram a integrar o conjunto de suas caras obras.

Em 1991, Jeff Koons se casa com a atriz pornô Ilona Staller, mais conhecida como Cicciolina, um ano após realizar a série *Made in Heaven*, onde ambos aparecem em representações eróticas e pornográficas através de fotos, pinturas e esculturas. Com esse casamento, Jeff Koons é acusado – por críticos e feministas – de promover um “golpe publicitário”.

Por tudo isso, Jeff Koons é para muitos a imagem do artista-charlatão, alguém que não tem outra habilidade senão a de se colocar no mercado, fazendo o público e as instituições absorverem com idolatria um discurso que se volta ironicamente contra eles próprios.

Aaron é um robô – mais precisamente um sistema de inteligência artificial – desenvolvido no início dos anos 70 pelo inglês Harold Cohen, hoje diretor do Centro de Pesquisa de Computação e Artes da Universidade da Califórnia. Numa primeira fase, entre 1973 e 1978, Aaron era capaz de desenhar autonomamente desenhos abstratos e bidimensionais, com um traço bastante simplificado. Entre 79 e 84, o sistema já podia trabalhar com traços mais complexos, com um senso primitivo de perspectiva. Entre 85 e 88, já se observava desenhos figurativos com a representação de suas distribuições espaciais. A partir de 89, alimentado com dados sobre paisagens e figuras humanas, Aaron se torna capaz de figurações complexas, representadas em perspectiva bastante elaborada, e com o uso de cores (imagem 38, p. 173). Suas pinturas mantêm um traço estilístico comum, mas nunca se repetem.

A interface do sistema que executa o desenho também evoluiu: em princípio, era uma espécie de carrinho que percorria a tela sobre o chão, deixando o traço de seu percurso. Em seguida, passou a ser uma impressora do tipo *plotter*. Atualmente, pode-se ver em imagens que divulgam a experiência um braço mecânico que simula o gesto de um pintor escolhendo pincéis e cores numa paleta, às vezes, colocando também sua própria assinatura na tela (Aaron). Além dessas imagens que destacam a autonomia produtiva do sistema, o histórico dessa experiência é redigido muitas vezes quase como uma biografia do “robô-artista”. Suas imagens, exibidas em diversas exposições, podem ainda ser compradas pela Internet, a 2.000 dólares cada³⁴.

Ao inevitável questionamento sobre a possibilidade de denominar obras de arte as imagens produzidas por um robô, se acrescenta a longa polêmica sobre a validade daquilo que se chama de *inteligência artificial*. Tratando-se de uma

34- Site *SciNetPhotos*: <http://www.scinetphotos.com/auction.html> (consultado em 22/12/1999).

máquina, não parece legítimo reconhecer-lhe uma inteligência e, muito menos, o dom de fazer arte.

Encontramos através de dois textos, um de Fayga Ostrower³⁵ e outro de João Frayse-Pereira³⁶, relatos sobre experiências em que macacos realizam pinturas abstratas. O texto deste último traz a seguinte descrição em sua abertura:

“Em março de 1991, o Caderno de Ciências da Folha de São Paulo publicou um artigo intitulado: ‘Animais usam pintura para fugir do tédio’, sugerindo que as pinturas produzidas por macacos e elefantes em zoológicos questionam a divisão que as separa da arte humana. Esse tipo de comparação, embora possa deixar perplexos artistas, historiadores e críticos de arte, não é uma novidade. Em 1961, desenhos de um macaco foram expostos numa galeria de Milão por iniciativa do pintor Francesco D’Areno, exposição que deu lugar a uma discussão sobre as fronteiras da arte. E três anos antes, em 1959, em São Francisco, Califórnia, uma galeria expusera quadros de um chimpanzé que foram comprados por uma pequena fortuna”³⁷.

Além disso, mais recentemente, o mundo dos *internautas* se empolgou com um bate-papo virtual programado com a gorila Koko, que entende cerca de duas mil palavras da língua inglesa, e expressa mais de mil através de sinais semelhantes àqueles que compõem a linguagem dos surdos-mudos. Nessa experiência, a treinadora de Koko na *Gorilla Fondation* de São Francisco, EUA, servia de intérprete e digitava as respostas. Segundo foi dito, a gorila é “apaixonada por fotografia” e aparece na Internet em plena atividade, empunhando uma câmera. Além disso, pinturas e camisetas com estampas feitas por ela podem ser compradas diretamente pela Internet (imagem 39, p. 173)³⁸.

Fayga Ostrower mostra indignação frente ao aparente menosprezo que os cientistas que conduzem esse tipo de experiência teriam pela arte abstrata. Frayze-Pereira aprofunda a questão, discutindo a capacidade, presente no homem e ausente no macaco, de compreender e reproduzir as estruturas envolvidas na operação de um instrumento e de atribuir a elas diferentes configurações simbólicas: um galho de árvore pode ser usado como bastão pelo macaco, mas para o homem será ainda um “galho-de-árvore-transformado-em-bastão” porque o homem é capaz de abstrair as qualidades que permitem essa dupla existência, que é o que lhe permite trabalhar para a criação de um

35- Fayga Ostrower, *Acasos e criação artística*, 1995, p.256.

36- Frayse-Pereira, “Os limites da arte. Abertura para a psicologia”, 1994, p.14.

37- *Ibid.*, p.14.

38- O bate-papo com a gorila encontra-se transcrito em <http://www.envirolink.org/kokotranscript.html>. Há uma galeria onde se pode ver fotos e pinturas de Koko e do gorila Michael: http://www.koko.org/koko/gorilla_art/index.html (páginas consultadas em 17/11/1999).



Imagem 37:
Jeff Koons, *Mound of Flowers*, 1991, da série *Made in Heaven*, 1989-1991
(vidro, 305 x 427 cm). Edição de 4 exemplares, coleção do artista.



Imagem 38:
Aaron (robô criado por Harold Cohen). Imagem
publicada na Internet, sem referência de data:
<http://scinetphotos.com/auction.html>.

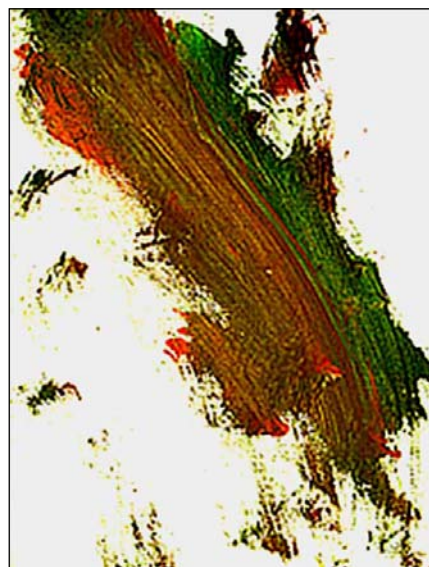


Imagem 39:
Gorila Koko, *Ódio*, 1983 (acrílico sobre
tela). Segundo a Gorilla Fondation, esta
pintura pertence a uma série em que
Koko é estimulada a pintar diferentes
emoções que lhe são sugeridas.

instrumento, operando nessa ação significados que não dizem respeito apenas às suas necessidades vitais³⁹.

A conclusão de ambos os textos é, obviamente, a de que macacos não são capazes de produzir arte, uma atividade que só pode existir dentro de certas necessidades que são exclusivas ao ser humano.

DESUMANIZAÇÃO DA ARTE?

Em resumo, apresentamos Jeff Koons, um artista que aparentemente se destaca mais pela capacidade de “articular-se” dentro das instituições da arte, do que de articular a obra propriamente dita; Aaron, um robô que, a partir de um sistema de inteligência artificial, desenvolve autonomamente pinturas abstratas e figurativas; e as pinturas abstratas feitas por macacos, dentro de experiências estimuladas por cientistas. Essas três situações foram aqui relatadas de forma parcial, propositalmente negativa, para destacar alguns problemas relativos àquilo que se espera que seja a ação autoral na arte.

No caso de Jeff Koons, devemos logo ponderar que ele se esforça em negar a ironia que é atribuída à sua produção; ele recusa ainda a idéia de que sua vida pessoal seja marcada por performances publicitárias e se mostra perplexo diante da importância dada às suas anteriores experiências comerciais⁴⁰. É verdade que a profundidade de seu discurso parece incompatível com a superficialidade de sua obra, sobretudo quando pega o espectador de surpresa, em breves “tiradas filosóficas” que acompanham as reproduções das obras em seus catálogos.

Mas podemos colocá-lo numa linha poética iniciada com Duchamp, que parece ser o primeiro a deslocar o sentido de sua arte do objeto para uma ação que decorre em torno dele), e que passa por Andy Warhol, que absorve imagens da cultura de massa e suas próprias formas industrializadas de apresentação. A referência à esses dois artistas já seria suficiente para pensarmos que, no século XX, a habilidade e a originalidade já não representam parâmetros de julgamento tão fundamentais quanto antes.

Daqui, temos já algumas pistas para pensar o trabalho de Koons: a contradição entre a profundidade do discurso e a superficialidade das imagens é um elemento da obra, mais ou menos como os contrastes de cores ou da tensão entre as formas eram dentro da pintura moderna, mas aqui com uma maior flexibilidade poética, que permite o confronto do texto verbal com as imagens e, mais do que isso, do objeto exposto na galeria com uma ação que pode não estar ali, no mesmo lugar e ao mesmo tempo.

39- Frayse-Pereira, “Os limites da arte. Abertura para a psicologia”, 1994. p.19. Nessa discussão, uma referência fundamental tomada pelo autor é a fenomenologia de Merleau-Ponty.

40- Entrevista coletiva realizada com o artista em outubro de 1997, na Galeria Jerome de Noirmont (Paris) onde realizou uma mostra retrospectiva de seus trabalhos.

O valor de sua obra parece ser realmente a capacidade de alimentar e administrar contradições e paradoxos: é impossível dizer com segurança se seu trabalho apresenta uma apologia ou uma crítica da sociedade de consumo; se está em sintonia ou se ironiza o mercado e as instituições de arte; se seu discurso é coerente ou contrastante em relação à sua temática; se a evidência pessoal do artista se deve à força de sua personalidade ou ao fato de que ele se tornou personagem de sua própria obra. Mas paradoxos desse tipo já estavam presentes na trajetória de Duchamp e de Warhol, e Jeff Koons é um dentre tantos artistas contemporâneos que operam uma matéria complexa que inclui também – ou sobretudo – conceitos, por mais que seus objetos tenham formas, cores e apresentações exuberantes.

No caso do robô-artista e, de modo mais contundente, no caso dos macacos-artistas, esbarramos em uma fronteira mais sólida, o pressuposto de que a arte é uma atividade humana.

É preciso também aqui complementar a história de Aaron. Se hoje Harold Cohen é visto sobretudo como um cientista a frente do laboratório de uma faculdade de tecnologia, o sistema Aaron nasceu, no entanto, de algumas inquietações suas do tempo em que ainda era um pintor abstrato: realizando pesquisas sobre a geometria primitivista na arte de antigas culturas, Cohen recorre pela primeira vez ao robô, nos anos 70, como uma forma de sistematizar um programa pictórico, a ponto de torná-lo automatizado. E as primeiras aparições de Aaron, de certa forma, ainda configuravam uma espécie de performance ou de escultura dinâmica, onde o movimento de um “carrinho-pincel” chamava mais atenção do que os desenhos por ele produzidos.

Mas não se trata de querer resgatar dessa experiência uma marca autoral que evidentemente se diluiu. Mais do que qualquer inquietação individual, Aaron expressa sobretudo modelos da cultura, através de programas que reproduzem nossa forma de perspectiva, de figuração, ou mesmo uma de nossas formas de arte, a pintura.

E o conhecimento implicado no desenvolvimento do sistema também não é individual. É por isso que essa experiência, como tantas outras que sobrepõem as fronteiras da arte e da ciência, circula com mais facilidade nos meios acadêmicos do que nos meios artísticos, pois este último apresenta resistências muito maiores às experiências não individualizadas, isto é, desenvolvidas por uma equipe técnica.

Não se observa a mesma resistência quanto ao trabalho de Jean Tinguely, que em 1955 expôs sob títulos como Meta-Malevitch, Meta-Kandinsky, Meta-Matics, máquinas que pintavam quadros abstratos. Neste caso, o produto observado não era tanto as pinturas produzidas e, tampouco, qualquer possibilidade de se fazer algo semelhante aos pintores modernos referenciados, mas as esculturas dinâmicas e paródicas, ainda bem localizadas sob a autoria de um único artista.

Voltaremos ao problema da criação tecnológica no próximo capítulo. Por enquanto, é importante considerar o seguinte: mesmo que se divulgue de forma sensacionalista a imagem de um robô-artista, trata-se antes de tudo de uma experiência que envolve conhecimento humano. A questão pertinente não é tanto “se um robô é capaz de fazer arte”, mas “se através de um robô se é capaz

de fazer arte”. A dificuldade é que aqui já não é tão evidente que um indivíduo-artista opera a máquina, como o pintor opera seu pincel, exatamente porque a experiência poética com o Aaron inclui a afirmação de uma autonomia da máquina, na mesma proporção em que sua experiência técnica busca o desenvolvimento concreto de um sistema inteligente. Nessa conformação, mais do que na qualidade plástica das pinturas, pode realmente haver um valor estético. Um valor calcado ainda numa experiência humana, pouco importa se a de Cohen, individualmente, ou de toda a equipe que trabalha com ele, sinteticamente.

No caso das pinturas feitas por macacos, aparentemente o caso mais radical, devemos também pensar em que medida a produção dessas imagens faz ou não parte de um programa artístico.

De fato, como no caso do robô, há algo de patético na exaltação do macaco como um artista. Apenas poderemos falar em valor estético se recuperarmos inquietações provenientes daqueles que se perguntaram se um macaco poderia fazer pinturas, que deram pincel, tinta e tela ao animal, em seguida, que colocaram suas obras numa galeria, que estipularam um preço para elas, que convidaram o público e que, agora, se perguntam sobre a validade de tudo isso.

Se os atos condicionados ou instintivos de um macaco nada têm a ver com sentido estético do fazer artístico, não há nada de errado em tomar esses atos como um movimento incorporado por alguém a um programa de trabalho artístico. É o que faz o japonês Yukinori Yanagi no trabalho *Wandering Positions* (1994/95): o artista segue com um lápis vermelho a trajetória de uma formiga, confinada num espaço de cerca de 20m²; num outro trabalho, *América* (1994), ele expõe uma série de caixas com areia de várias cores, formando bandeiras de países americanos, que se degradam progressivamente com a interferência de desenhos formados pelo percurso de formigas que migram de uma bandeira para outra. Mas ao contrário do que ocorre com os macacos, aqui ninguém pergunta se podemos chamar ou não as formigas de artistas. Elas não suscitam as mesmas provocações provavelmente porque, neste caso, não temos o peso da proximidade entre o homem e o macaco evocada pelas teorias evolutivas.

Enfim, pouco importa se o artista encomenda ao artesão a confecção dos objetos que irá expor, ou se atribui essa tarefa à uma máquina ou a um animal, desde que isso seja coerente com um programa. Particularmente, nesses três casos, a ausência da marca autoral não apenas “não atrapalha” o sentido da obra, mas realmente o constrói. Quando Koons “terceiriza” a execução de suas esculturas, quando Cohen cria um programa que permite trabalhar com autonomia, ou quando D’Areno coloca na galeria pinturas feitas por macacos, a impessoalidade da arte está sendo conscientemente proposta, juntamente com questões sobre as formas de produção da sociedade industrial, sobre os limites de uma inteligência programada e sobre as fronteiras evolutivas do homem.

Todos esses casos constituem exemplos da amplitude de atitudes que podem ser incorporadas às estratégias do artista e que, consideradas dentro de um programa, podem ganhar legitimidade artística. Mesmo assim, evidenciam um sentido particular de fazer, bem diferente daquele que lhe conferia o pensamento clássico ou romântico. Não se trata mais da exibição de uma habilidade ou de conteúdos que colocam o *sujeito-artista* no centro da questão.

Essa é uma das faces da flexibilização poética cultivada pela arte contemporânea que nos interessa particularmente, porque é através disso que o artista incorpora outras forças produtivas e promove o cruzamento de determinações que caracteriza o acaso.

Se muitas vezes a obra reivindica uma participação mais ativa do espectador, atribuindo a ele um papel criativo, em contrapartida, a parte de determinação que cabe ao artista pode ser simplesmente a ação de propor a percepção estética de um fenômeno externo. Certa vez, Julio Plaza⁴¹ nos lançou uma provocação, sugerindo exatamente a contemplação de quadros animados e abstratos, formados por interferências que decompunham aleatoriamente a imagem de um canal de TV em pequenos quadrados coloridos e cintilantes.

Podemos supor que uma determinação desse tipo, a percepção de algo, seja pequena demais para caracterizar-se como um ato criativo. Mas, se a existência física do objeto em nada dependeu do artista, sua existência como arte só foi possível a partir de tal sugestão. Esta é certamente uma postura criativa que só pode ser admitida dentro de uma concepção menos egocêntrica do que aquela que espera ver na arte a manifestação de uma expressão singular ou de uma habilidade incomum. Como diz Catherine Millet, o mundo da arte é ao mesmo tempo expansivo e permeável:

“Ele permanece marginal, mas não é mais fechado em si mesmo e nem hostil. O artista demonstra que ele se interessa exatamente pelas mesmas coisas que todos os seus contemporâneos. Além disso, ele trabalha como todo mundo, com máquinas, ou ao menos sem pretender distinguir, por ‘um toque inimitável’, suas realizações do lote ordinário das produções humanas. Esse dado não é negligenciável para compreender como o olhar do público evoluiu. Cada um pode se dar conta de que, a partir de agora, é possível tornar-se artista sem ter freqüentado uma academia, sem mesmo possuir um dom particular”⁴².

Mas quando falamos em enfraquecimento da autoria, não devemos confundir o impessoal com o desumano. A arte, de fato, afrouxa seus laços com o indivíduo, para poder representar movimentos mais amplos da cultura ou da natureza; não exatamente sintetizando as formas de olhar enraizadas na cultura ou visando uma imagem mimética da natureza, mas trazendo concretamente pedaços do mundo para dentro da obra. E o papel do artista está longe de ser nulo, apenas não é totalitário: ele é uma das muitas forças que interagem na elaboração desse mundo, dando a ele uma existência estética.

41- Julio Plaza é artista multimídia e orientador desta pesquisa.

42- Millet, *L'art contemporain*, 1997, p.28.

Capítulo 9 Arte e máquina

Além de toda diluição de fronteiras promovida pela arte contemporânea, podemos localizar um fenômeno mais amplo que também transforma significativamente os procedimentos da arte: o surgimento de novas formas de produção, novas técnicas e tecnologias, sobretudo, a partir da Revolução Industrial. O impacto dessa transformação também representa uma fragilização do conceito de autoria e, mais indiretamente, uma abertura para algumas questões ligadas ao acaso.

Em primeiro lugar, com a fotografia, temos um meio mecânico de produção reivindicando sua legitimidade como instrumento para a arte. Se a gravura, pela sua reprodutibilidade, já havia esboçado a entrada da arte na era industrial, ela ainda trazia com muita evidência sua etapa de *artesanía*, que era a construção da matriz. Com a fotografia, a própria matriz é produzida através de um aparato técnico, num processo que feria de uma só vez a tradição clássica, quando substituía a mão arbitrária do artista por operações programadas numa máquina, e os propósitos românticos, quando deslocava as determinações da imagem de uma necessidade interior ao sujeito para as qualidades externas do objeto fotografado.

Em segundo lugar, temos no âmbito da produção da arte moderna uma reflexão intensa sobre a sociedade industrial, tanto sob a forma de crítica como de exaltação. Giulio Argan localiza na arte moderna uma certa polarização frente à era industrial:

“a arte de vanguarda propõe-se antecipar, com a transformação das próprias estruturas, a transformação da sociedade. Mais precisamente, propõe-se adequar a sensibilidade da sociedade ao ritmo do trabalho industrial, ensinando-lhe a discernir o lado estético ou criativo da dita ‘civilização industrial’. Às correntes de vanguarda contrapõe-se, todavia, correntes de sinal contrário, para as quais não é possível nenhuma relação entre a esfera da ‘criação’ artística e a da ‘produção’ industrial: em substância, a arte permanece como única atividade individual numa cultura de massas ou então chega a negar-se a si própria e prefere suprimir-se a participar numa situação cultural considerada negativa”¹.

Um caso e outro, pela presença da referência, não deixam de representar formas de assimilação. Notamos que, mesmo aqueles artistas que recusam, denunciam ou ironizam a supremacia da indústria, fazem-no em termos próprios da era industrial, através da incorporação de repertórios, processos e resíduos ligados às suas formas de produção.

Há ainda um outro ponto relativo às artes industriais que nos interessará mais indiretamente, que é o da proposta de atribuição de valor estético aos produtos da indústria, através do *design*. Se num primeiro momento isso significava vestir o produto industrializado de uma aparência definida por um

1- *Arte e crítica de arte*, 1988, p.28-29.

gosto proveniente da tradição artística, posteriormente, torna-se nítida a forma como a utilidade e o despojamento técnico do produto se tornam *em si* dados de um novo padrão de beleza. Esta situação nos será útil porque constitui uma etapa marcante no processo de abertura e transformação do conceito e das funções da arte. Nas palavras de Argan, é com a arte-utilitária que nasce a recusa do “mito da arte ‘pura’ do ofício ‘sagrado’ ou ‘inspirado’”². Esta desmitificação da arte é uma condição também necessária à toda abertura vivida pela arte contemporânea.

A TÉCNICA, A MÁQUINA E O HOMEM

É importante, desde já, evitar uma confusão: existe, de um lado, uma operação convencionalmente chamada de *produção técnica*, que diz respeito a uma forma de produção mediada por máquinas. Mas não há, em oposição, uma produção sem técnica. Como diz Julio Plaza, “todo fato cultural está apoiado em uma técnica”³, pois o conjunto de conhecimentos e habilidades implicado em qualquer tarefa humana, seja ele colocado em operação através de uma máquina ou não, constitui uma técnica⁴.

A diferenciação entre as duas formas de produção - a artesanal e aquela que se utiliza de máquinas - parece legítima tanto em termos históricos, pela radicalidade das transformações sócio-culturais abarcadas pela Revolução Industrial, quanto em termos lógicos: entre o conjunto de conhecimentos operados pelo indivíduo e aquele depositado numa máquina existe uma transformação qualitativa na forma de participação do homem no processo de produção.

Numa produção artesanal, mesmo aquela que está mediada por ferramentas, mantém-se uma relação de contigüidade entre a ação humana e o produto, que passa a conter marcas individuais do gesto que o gerou. E aqui reside o valor do produto artesanal, na unicidade de cada exemplar, nos pequenos desvios que personalizam sua aparência. Já o conhecimento depositado numa máquina estabelece um modelo de ação que pode ser executada repetidamente, à distância daquele que a pensou e programou. Mesmo se considerarmos as operações humanas que a máquina exige - sua programação, ativação e regulação - veremos que não se trata de gestos diretos que ficarão impregnados sobre o produto, como na ação artesanal.

Tudo isso parece significar que a máquina se define pelo distanciamento do homem e, dependendo do seu grau de automatismo, por sua total independência. Ou seja, a transformação qualitativa da participação do homem no processo de produção parece representar aqui a tendência à anulação dessa relação homem-produção. Essa idéia está na base de muitos dos argumentos contrários às aproximações entre arte e indústria.

2- *Ibid.*, p.29.

3- Plaza, “Info x foto: grafias”, 1994, p.52.

4- Usaremos no texto, a partir daqui, a adjetivação “técnico” (operação técnica, trabalho técnico etc.) para caracterizar essa situação típica dos processos industriais.

Neste ponto, vale nos determos sobre algumas considerações trazidas por Gilbert Simondon⁵, em sua filosofia da técnica.

Em primeiro lugar, ele nos oferece uma resposta muito precisa à idéia de um esvaziamento das relações humanas no processo técnico.

“O homem, intérprete das máquinas, é também aquele que, a partir de seus esquemas, fundou as formas rígidas que permitem à máquina funcionar. A máquina é um gesto humano depositado, fixado, tornado estereotípicos e poder de repetição. (...) A relação analógica entre a máquina e o homem não está no nível dos funcionamentos corporais; a máquina não se alimenta, nem percebe, e nem repousa, a literatura cibernética explora falsamente uma aparência de analogia. De fato, a verdadeira relação analógica se dá entre o funcionamento mental do homem e o funcionamento físico da máquina. (...) A máquina é um ser que funciona. Seus mecanismos concretizam um dinamismo coerente que ao mesmo tempo existiu no pensamento e foi o pensamento”⁶.

Assim, compreendemos que a máquina não elimina o elemento humano da produção, apenas retira a *assinatura* de um sujeito específico, sua marca autográfica⁷, disponibilizando o pensamento que a origina, deslocando-o do indivíduo para a cultura.

“Pela atividade técnica, o homem cria mediações, e essas mediações são destacáveis do indivíduo que as produziu e as pensou, o indivíduo se exprime nelas, mas não adere à elas; a máquina possui um tipo de impessoalidade que faz com que ela se torne instrumento para outro homem; a realidade humana que ela cristaliza em si é alienável, precisamente porque ela é destacável”⁸.

O homem não é, por princípio, alheio à produção técnica, mas apenas distanciado corporalmente dela. Isso deve ser compreendido não como ausência de elementos humanos mas, ao contrário, como sua possibilidade de desdobramento e multiplicação.

Em segundo lugar, Simondon questiona a idéia de que a evolução da máquina vai necessariamente em direção ao automatismo absoluto:

“de fato, o automatismo é um grau bastante baixo de perfeição técnica. Para chegar a uma máquina automática é preciso sacrificar suas possibilidades de funcionamento, assim como seus usos possíveis. O automatismo, e sua utilização sob a forma de organização industrial que denominamos *automação*, possui uma significação econômica ou social mais que uma significação técnica. O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas, aquele que podemos dizer que eleva seu grau de tecnicidade, corresponde não ao crescimento do automatismo mas, ao contrário, ao fato de que o funcionamento de uma máquina abarca uma certa margem de indeterminação. É esta

5- *Du mode d'existence des objets techniques*, 1969. É importante observar que Simondon não se limita a pensar o objeto técnico em sua relação com o trabalho e com a produção. Ao contrário, define explicitamente o objeto técnico a partir das relações internas de seus elementos, mais do que por sua função externa. Recolocaremos a ênfase no aspecto produtivo, para que possamos transpor algumas idéias aqui levantadas para o campo da produção artística.

6- Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, 1969, p.138.

7- Cf. Julio Plaza. “Info x Foto: grafias”, 1994, p.53.

8- Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, 1969, p.245.

indeterminação que permite à máquina estar sensível à uma informação exterior”⁹.

Para Simondon, a evolução do objeto técnico - aquilo que ele chama de processo de concretização desse objeto - diz respeito à capacidade de sinergia entre os elementos de um conjunto¹⁰, o que significa a possibilidade de interferir no desempenho da máquina - sua regulagem - por outra máquina, ou pelo homem, que não é alheio ao conjunto técnico. Se a máquina é elemento mediador que está entre o homem e o produto, o homem é o intérprete e mediador dos elementos desse conjunto. Um objeto técnico evoluído é, portanto, aquele que permite troca de informação, para que suas partes trabalhem sinergicamente, como um organismo, sem ambigüidade entre a função de cada uma. A condição para essa sinergia é dada numa certa margem de indeterminação de cada elemento. Se essa indeterminação é o espaço para a ação humana na produção técnica, ela será também a condição para a exploração dos acasos através da máquina, como veremos mais adiante.

ARTE E TÉCNICA

Se a transformação dos meios de produção parecia um caminho inevitável no que se referia aos bens de consumo cotidianos, o confronto entre a arte e a máquina pareciam revelar obstáculos intransponíveis. Os valores definidores da arte não eram conciliáveis com as características da produção técnica: o valor da obra se fundava em sua unicidade, aquilo que Benjamin chamou de *aura*¹¹. Uma obra verdadeira deveria ser irrepetível, enquanto que a produção técnica opera com modelos que permitem a produção em série. A obra deveria ser produto de uma expressa habilidade, uma atividade para alguns poucos, enquanto que a máquina traz essa habilidade em seu programa e reduz a ação produtiva ao manuseio de alguns poucos dados e elementos. E o compromisso maior da obra - pelo menos a partir dos anseios da arte romântica - deveria se dar com uma subjetividade inalienável, enquanto que a indústria estabelece seus modelos a partir de padrões de necessidades. A arte está ligada ao imaginário e à subjetividade, enquanto que a máquina se apóia na pretensa objetividade da ciência.

Mas já discutimos as limitações desta definição de arte, e interessa-nos sobretudo pensar como que a própria sociedade industrial cria o contexto que nos sugere a superação desse modo de entender a arte.

No século passado, foram intensas as resistências à aproximação entre a arte e a indústria. A história da fotografia nos oferece exemplos já bastante conhecidos sobre a dificuldade em aceitar a validade artística de produtos que adotam as facilidades de uma operação mecânica. Mesmo que excluamos os posicionamentos mais corporativistas de pintores que se sentiram ameaçados

9- *Ibid.* p.11.

10- *Ibid.* p.34-35.

11- Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (texto original de 1935/6), in *Magia e Técnica, arte e política. Obras Escolhidas*, 1993, p.170.

pelo grande mercado da fotografia, encontramos palavras duras ditas por figuras como Charles Baudelaire, um dos mais importantes poetas modernos:

“(...) estou convencido de que os progressos mal aplicados da fotografia contribuíram muito, aliás, como todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já raro. (...) Bem sei que muitos me dirão: ‘A doença que vens explicar é aquela dos imbecis. Qual homem, digno do nome de artista, e qual amador verdadeiro confundiram algum dia a arte com a indústria?’ Sei disso e, no entanto, perguntarei a eles, por minha vez, se eles crêem na contaminação do bem e do mal, na ação da multidão sobre os indivíduos e na obediência involuntária, forçada, do indivíduo à multidão”¹².

Mas mesmo além da fotografia, toda a indústria parecia ferir o gosto estabelecido pelas artes. Como observa Pierre Francastel, os primeiros esforços para o estabelecimento de uma relação entre esses dois campos se dá como uma tentativa de oferecer ao mal necessário da indústria um pouco de beleza, garantida através do valores imutáveis da arte.

“todo o mal, por exemplo, que se pode pensar da mecanização do trabalho deve se encontrar, de qualquer maneira compensado e resgatado pela salvaguarda do artesanato; que aos valores mutantes e incertos do presente se opõem a serenidade imutável da Beleza; que a arte é, antes qualquer outra coisa, comunhão íntima com a Natureza eterna, infinita, imutável e consoladora, redentora mesmo, se for esse o caso, e que a tomada de contato do homem com o mistério quase religioso da Arte, se faz necessariamente por um tipo de abandono da alma, por um tipo de contemplação que relaciona, numa certa medida, o gosto com a prece e que faz participar o artista da Criação”¹³.

Se parece natural que, num momento de transição de formas de produção, a arte manifeste suas resistências à máquina, não podemos deixar de considerar que as influências de pensamentos como esse se estendem para além do período de expansão da indústria.

Exemplo disso é o tom apocalíptico e maniqueísta da consagrada obra de Lewis Mumford, *Arte e Técnica*¹⁴, onde esse autor manifesta todo seu repúdio à máquina e vê no progresso técnico a causa não apenas do enfraquecimento da arte, mas também de uma deterioração da sociedade através de seus produtos. Diferentemente dos precursores apontados por Francastel, Mumford sequer vê para a indústria a possibilidade de uma redenção através da arte. Ao contrário, ele parece não encontrar nesse confronto nada além de uma corrupção, a perda de valores nitidamente românticos que ele gostaria de ver preservados.

“Cria-se um mundo caótico no qual as máquinas se tinham tornado autônomas e os homens, servis e mecânicos: isto é, condicionado pelos objetos, formalizados, desumanizados - desligados de seus valores e propósitos históricos. E isso atingiu uma dimensão

12- Ch. Baudelaire, “Lettre a M. Le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859”, 1859, p.32.

13-Francastel, *Art et Technique*, 1956, p.24. Trata-se aqui de uma síntese crítica à herança deixada pelo pensamento de Ruskin. Francastel faz referência a uma série de outros autores que viam como única possibilidade legítima de relação entre técnica e arte, aquela em que esta última exerceria sua soberania sobre a primeira. Ver. *op. cit.*, p.21-27.

14- 1986 (original: *Art and Technics*, de 1952).

tal, que toda uma parte da vida do homem, que brota de sua natureza mais íntima, dos seus mais profundos desejos e impulsos, a sua capacidade de fruir e dar amor, dar vida e receber vida de seus semelhantes, foi suprimida”¹⁵

“(...) a fada boa que presidia o desenvolvimento da técnica não conseguiu prever a maldição que acompanhava esta dádiva genuína: uma maldição que vinha de um autêntico excesso de confiança no formal, no quantitativo, no mensurável, no externo. Por isso, nossa vida ficou empobrecida: não só nas fábricas como em toda sociedade, a máquina automática tende a substituir a pessoa e a tomar todas as decisões por ela”¹⁶.

Devemos, neste ponto, retomar o pensamento de Simondon, de que a essência da evolução técnica não reside na automação. Ao contrário, um conjunto técnico manifesta sua concretude na troca de informação e na capacidade que a máquina pode ter de responder a um novo estímulo, a partir da margem de indeterminação de seu modelo de funcionamento. A interferência do homem é um dado intrínseco à esse conjunto técnico e o homem participa dessa sinergia, a rigor, sem qualquer relação servil.

A barreira colocada por Munford entre a arte e a técnica nasce de sua incapacidade de enxergar qualquer elemento humano nesta última: “qual será o elemento ausente? O elemento ausente, permito-me sugerir, é a pessoa humana”¹⁷; e prossegue: “a arte é a parte da técnica que sofre a maior marca da personalidade humana; a técnica é aquela manifestação da arte da qual uma grande parte da personalidade humana foi excluída para favorecer o processo mecânico”¹⁸.

É Simondon, mais uma vez, quem nos permite uma resposta. A presença do elemento humano, como ele diz, se dá por uma analogia entre o funcionamento físico da máquina e o pensamento do homem: uma realidade humana destacada do indivíduo e disponibilizada na máquina. Mas, além disso, é interessante perceber que tipo exatamente de *humanidade* Munford reivindica para a arte:

“A arte consiste num sinal visível de um estado interior de graça e harmonia, de apurada percepção e elevada sensibilidade, postas em foco e intensificadas pela própria forma na qual o artista traduz o seu estado interior. Esta forma de expressão é fundamental no homem, para a percepção de si mesmo: é, a um só tempo, autoconhecimento e auto-realização”¹⁹.

“Esse fascínio por si próprio, volto a repetir, é um ingrediente fundamental da arte, e o sentimento de auto importância que o acompanha expressa-se muito cedo numa das primeiras exigências da criança: ‘Olhem para mim’ ”²⁰.

15- Munford, *Arte e Técnica*, 1986, p.14.

16- *Ibid.*, p.15

17- *Ibid.*, p.16.

18- *Ibid.*, p.24.

19- Munford, *Arte e Técnica*, 1986, p.25.

20- *Ibid.*, p.28.

“Na obra de arte, o artista, antes de mais nada diz: ‘Eu estou aqui e em mim a vida assumiu determinada forma. A minha vida não deve terminar antes que tenha dominado seu significado e valor. Aquilo que tenho visto, sentido, pensado e imaginado parece-me importante: tão importante que vou transmiti-lo a vós, por intermédio de uma linguagem comum de símbolos e formas, que tenham algo da concentração, algo da intensidade, algo do deleite apaixonado que elevo ao mais alto nível em mim através do próprio ato de expressão”²¹.

O que Munford reivindica para a arte e que, de fato, a máquina não oferece, não é um significado humano, mas pessoal, individual. Mais precisamente, algumas de suas vaidades, manifestadas de forma narcisista e egocêntrica. É verdade que a operação técnica exige do homem uma posição mais humilde do que essa pretendida por Munford. Por um lado, aquele que constrói uma máquina transfere seu pensamento a uma operação que ocorrerá à distância, e sem o seu controle. Por outro, aquele que utiliza essa máquina tem no produto a materialização de um saber que não é seu ou, pelo menos, exclusivamente seu.

A obra já citada de Francastel - aliás, publicada apenas quatro anos após a de Munford, e sob o mesmo título, *Arte e técnica* - nos oferece uma concepção de arte mais sensível às transformações da sociedade e, por isso mesmo, menos avessa à técnica. Sua ênfase não recai, como em Munford, sobre o *sujeito artista*, mas sobre o *objeto artístico*:

“Mostrando que, na sociedade moderna, uma recente evolução da arte, paralela àquela das técnicas, revela uma nova forma para o homem tomar consciência, através do seu corpo, do universo, mostrando que as obras de arte não são somente percepção e representação individual mas que consistem sempre na criação de Objetos, onde se concretizam esboços de uma reação motora, prepara-se o verdadeiro terreno de um estudo renovado das relações da arte e da técnica na sociedade contemporânea”²².

Em princípio, Francastel pretende dissolver a barreira que existe entre as artes consideradas nobres e uma arte utilitária surgida com a indústria. Segundo ele, qualquer arte cumpre uma função, ainda que exclusivamente estética e, para tanto, precisa de sua materialização. Mas, além disso, é questionando o valor abstrato e imutável da expressão e destacando sua inserção no mundo como *objeto* que se pode pensar uma arte que responda às mudanças das formas de produção, e também a outras transformações das necessidades do homem.

Dizer que a arte é um objeto é reconhecer que qualquer significado precisa de um signo, qualquer expressão, de um suporte, e que não há conteúdo sem forma. É na maneira de concretizar esse significado, ou seja, na sua forma de materialização que algo pode adquirir valor estético. A arte não é qualquer fazer, mas é necessariamente um fazer, sempre apoiado numa técnica. E se a arte precisa de alguma especificidade para existir, essa especificidade não está no

21- *Ibid.*, p.123.

22- Francastel, *Art et Technique*, 1956, p.108.

fato de responder a um conteúdo subjetivo irrepitível, mas sim à uma exigência que é imposta pelas necessidades orgânicas da obra.

O pensamento de Francastel sobre a concretude do objeto plástico parece revelar afinidades com a *teoria da formatividade* de Luigi Pareyson, que também não consegue ver a obra de arte dissociada do processo operativo que a origina. Como nos diz esse autor:

“A arte é necessariamente extrinsecação, porque só e precisamente por este seu caráter físico e sensível ela se especifica. (...) o artista não se limita só a sonhar, mas pretende dar vida a uma forma que viva de per si, destacada dele, objeto entre objetos”²³.

A separação rígida entre arte e técnica negligencia, por um lado, as operações simbólicas do homem que permitem o funcionamento da máquina e, por outro, o caráter material que permite a inserção da arte no mundo.

ACASO E TÉCNICA

Sob o ponto de vista da economia industrial, podemos dizer que a máquina tende a eliminar o acaso da produção, através dos modelos rígidos com que opera. Os acasos corresponderiam aqui àqueles desvios típicos da produção artesanal que personalizam seus produtos, corrigidos pelo modelo.

Mas a máquina introduz o acaso na produção artística dentro de uma situação relativa: ela não anula a determinação, mas a retira (em diferentes graus) do campo das intenções do indivíduo.

Quando analisamos uma obra de arte, pela força de sua tradição, tendemos a buscar as determinações do indivíduo: seu *saber fazer* consciente, suas intenções particulares, ou a manifestação de seus conteúdos subjetivos. A introdução da máquina representa, segundo esse estatuto, uma interferência no processo artístico.

A arte, em seu sentido clássico, marca a capacidade do homem de agir sobre a natureza, interferindo no curso de seus fenômenos. Aristóteles já opunha a idéia de um acaso como ação natural que o homem não controla, à noção de arte, o poder que o homem tem de exercer sua vontade numa ação criadora. A máquina parece trazer para o artista o mesmo tipo de problema: ela aparece ao indivíduo como uma determinação exterior e sua intencionalidade não é mais a fonte desencadeadora de causas no processo de produção. É interessante observar que, em Aristóteles, esse acaso definido como interferência das forças da natureza aparece exatamente sob o conceito de *automaton*. E, de fato, o automatismo maquínico representa a colocação de um conhecimento humano em operação de forma análoga aos fenômenos da natureza.

O trabalho técnico potencializa a capacidade de atuação do homem sobre a natureza, não apenas pela intensidade do trabalho que pode ser realizado pela

23- *Ibid.*, p.118.

máquina. Assim, como no caso da relação homem-produto, há uma transformação qualitativa da relação homem-natureza: se o conhecimento sobre as ações naturais representa um processo de abstração, a máquina permite uma espécie de movimento contrário, a re-materialização desse conhecimento humano sob a forma de uma ação natural induzida. Como diz Simondon:

“O objeto técnico, pensado e construído pelo homem, não se limita somente a criar uma mediação entre homem e natureza; ele é um misto estável de humano e natural, ele contém o humano e o natural, ele dá ao seu conteúdo humano uma estrutura semelhante àquela dos objetos naturais e permite a inserção no mundo de causas e efeitos naturais desta realidade humana”²⁴.

Não apenas a polarização homem-máquina é equivocada, como também aquela apontada com frequência homem e natureza perde seu sentido na atividade técnica. E o acaso tomado como ação da natureza independente das vontades do homem é, portanto, análogo ao acaso como ação da máquina independente da vontade do indivíduo.

Um trabalho que coloca numa mesma linha de ação o conhecimento técnico e as forças da natureza é *Campo de luz* (Imagem 40, p. 188), de Walter de Maria. Para esse trabalho, quatrocentas lanças de aço foram colocadas num campo no Novo México, para atrair os relâmpagos durante uma tempestade e registrar seu desenho aleatório através de uma câmera fotográfica. O caráter técnico desta operação não se localiza apenas no uso de “para-raios”, mas em toda a concepção do projeto. Para levá-lo a cabo, foi necessário conhecer as propriedades das “pontas de ferro”, mas também dos próprios raios, as condições meteorológicas da região, as condições de luz durante o fenômeno e a capacidade de obter o registro através da câmera fotográfica, tudo isso compreendendo um conjunto técnico de relativa complexidade.

Não há sentido aqui em pensar quanto do fenômeno foi proporcionado pela ação da natureza e quanto o foi pela inserção de um elemento artificial. É mais interessante pensar sobre como a operação técnica faz cruzar em si essas determinações. Lembremo-nos que, como disse Simondon, uma máquina evoluída é aquela que deixa uma certa margem de indeterminação, e este é exatamente o espaço para a assimilação de ações não programadas oriundas do indivíduo.

De fato, o grau máximo de automatismo resulta na repetição e limita as possibilidades de criação. A indeterminação é, portanto, necessária para que a máquina possa se tornar uma ferramenta para o artista. Como diz Julio Plaza:

24- *Du mode d'existence des objets techniques*, 1969, p.245.



Imagem 40:
Walter de Maria, *Campo de Luz*, 1971-77.

“muitas são as possibilidades criativas nesse processo dadas pela noção de *feed-back* (retroalimentação), onde a relação causa-efeito pode ser invertida em qualquer ponto da linha corrente, entre o modelo e a reprodução. Estabelece-se a noção de produção *versus* reprodução. Se o processo de reprodução implica a noção de série e de causalidade aberta, onde os dados de entrada geram um efeito de saída previsto, a produção implica o tipo de causalidade fechada, que se caracteriza pela reversão dos efeitos sobre as causas como investimento de informação, sendo possível o fato estético”²⁵.

E, num outro texto, o autor complementa:

“(...) estes caracteres se interpenetram, pois ‘criação’ e ‘reprodução’ (original e cópia) deixam de ser antinômicas, tornando-se dialéticas”²⁶.

Se a flexibilidade do modelo técnico permite à máquina tornar-se uma ferramenta para o artista, seria, no entanto, pouco interessante buscar sempre um grau extremo de indeterminação como, por exemplo, a que se tem num braço mecânico operado por um *joy-stick*. Ainda que seja possível construir desta forma uma obra de arte, perde-se de vista o conhecimento cristalizado no aparato: ele se torna simplesmente uma espécie de prótese que responde analogicamente aos gestos do indivíduo.

Interessa-nos uma faixa de tecnicidade que garanta à máquina um certo direcionamento produtivo e lhe confira um mínimo de autonomia (em outras palavras, um aparato técnico programado com uma técnica de produção), mas que ainda permita a diversificação das qualidades do produto, algo que poderíamos então chamar de criação. É nesta circunstância que o acaso pode ganhar espaço: o artista dá o *start* na produção, mas deixa que algumas qualidades do produto se configurem a partir da própria indeterminação da máquina, como quando um mecanismo *tem jogo* e varia seu comportamento de modo imprevisível.

Não direcionar a máquina em suas indeterminações pode parecer uma forma menor de operação técnica, já que a demanda da ação reguladora é um elemento intrínseco à própria evolução do conjunto técnico. Realmente, o acaso na máquina pode decorrer de uma incapacidade de ação do homem nesse espaço de indeterminação. É o próprio Simondon quem faz a distinção entre um modo menor e outro maior de apreensão da técnica, o primeiro caracterizado pelo uso irrefletido dos benefícios dessa forma de produção e o segundo pela compreensão do funcionamento técnico.

Mas muitas experiências artísticas que exploram o acaso apenas se viabilizam – ao contrário do que se poderia imaginar – a partir de uma apreensão profunda do modo de funcionamento da operação técnica.

É o que percebemos no trabalho citado de Walter de Maria: por mais que a configuração do desenho da luz registrada na fotografia fosse absolutamente imprevisível, tratou-se de um trabalho que apenas foi possível a partir da

25- Julio Plaza e Mônica Tavares, *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*, 1998, p.19.

26- “Info x Foto: grafias”, 1994, p.53.

compreensão de uma série de processos (tanto da natureza quanto dos aparatos envolvidos). Foi graças a esse conhecimento que todos eles puderam ser encadeados numa atuação sinérgica, compondo uma obra.

Outro exemplo: as intervenções feitas por Nam June Paik em registros videográficos. Alterando os circuitos da câmera ou introduzindo ruídos no sinal, ele gerava resultados sempre imprevisíveis, sobretudo num momento em que a técnica do *videotape* era insipiente. Mas é inegável a compreensão que Paik tinha das propriedades de funcionamento de seu instrumento. Degenerar, decompor, desconstruir a imagem videográfica, apesar dos resultados imprevisíveis, é uma ação muito bem dirigida sobre uma técnica específica, e exigiu de Paik um conhecimento que pode ser comparado àquele que viabilizou a codificação da imagem.

Para subverter o código é necessário conhecê-lo, assim como, para criar um neologismo realmente dotado de significado, é necessário o domínio da língua.

MÁQUINA E INFORMAÇÃO

Na produção industrial, a máquina é afetada fisicamente pelo modelo e é, portanto, indissociável dele. O modelo, por sua vez, ganha forma através de aparatos, peças, objetos que são partes concretas da máquina. Transformar o modelo significa transformar materialmente a máquina.

Mas podemos pensar numa outra forma de produção, a pós-industrial, que se constitui a partir da informatização da operação técnica. Nesse contexto, o funcionamento da máquina (o computador) se torna mais genérico e passa a comportar modelos (programas) variados, muito mais complexos e simultâneos. Isso garante um novo grau de flexibilidade e indeterminação, um tanto maior do que numa máquina industrial.

Quando um programa executa sua tarefa, a rigor, ele não cria um produto material, mas disponibiliza uma informação que é apenas potencialmente som, imagem, texto, objeto. Portanto, carece ainda de tradução. Esse produto informacional é, ele mesmo, um novo modelo dentro da máquina que pode ser copiado e traduzido infinitamente.

Por manter uma qualidade *soft*, a qualquer momento, ele pode ser reprocessado e transformado. Sem a rigidez dos objetos industriais, a operação pós-industrial permite não apenas a regulação, mas uma total reversibilidade do processo. Pode-se testar uma ação qualquer, sem a necessidade de prever sua eficiência, pois uma transformação sempre pode ser apagada para que se cheque, consecutivamente, outras novas possibilidades. Assim, tem-se a oportunidade de experimentar o acaso com mais agilidade e eficiência.

Através de simulações de sorteios no computador, é possível programar uma auto-exploração de sua indeterminação, potencializando a variabilidade em

vez da reprodutibilidade. Esse processo está na base das experiências que, segundo Max Bense, compõem uma “estética gerativa”²⁷: “simula-se não apenas a própria seleção, mas também aquilo que, no domínio da produção artística humana, manual, é realizado pela decisão intuitiva, pela idéia repentina”²⁸.

E como complementa Mônica Tavares, pode-se “simular experiências vinculadas à criatividade e, até mesmo, fenômenos de crescimento natural, vistos como produtos da relação entre ordem e desordem”²⁹. Isso reforça a idéia já discutida de que a operação técnica permite dar ao conhecimento humano uma forma de atuação fenomenológica como a da natureza. De fato, não é raro que cientistas utilizem programas randômicos (aleatórios) para confrontar seus dados de pesquisa a uma diversidade de situações imprevisíveis, assim como se esperaria encontrar na natureza.

Max Bense, já há duas décadas, descrevia o funcionamento básico de um programa capaz de criar autonomamente imagens geométricas³⁰. Um exemplo mais recente e complexo de sistema gerativo – discutido no capítulo anterior – é o programa de inteligência artificial denominado *Aaron*, criado por Harold Cohen. Alimentando esse sistema com parâmetros sobre a figura humana e paisagens, um robô desenvolve com autonomia pinturas figurativas que jamais se repetem.

Mas é preciso entender melhor o que significa o “aleatório” quando se trata de uma operação realizada pelo computador.

Em princípio, essa máquina não permite erro lógico, não permite jogo, pois trabalha seguindo rigorosamente instruções que estão predefinidas no programa. Mas o acaso pode ser simulado através de uma operação complexa, perfeitamente determinada, mas cuja lógica o usuário não pode apreender.

Para simular um sorteio, o computador parte de um número qualquer chamado *semente*, inserindo-o numa série de operações matemáticas. O número resultante poderá cumprir bem o papel de um número tirado ao acaso pelo simples fato de não ser conhecido, isto é, de ser imprevisível.

Está claro que esse número corresponde apenas a uma representação do acaso, pois existe uma rigorosa relação de causa e efeito atuando nesse processo: um mesmo programa gerador de números randômicos, sempre que partir de uma mesma semente, oferecerá o mesmo resultado. Por isso, o mais correto seria dizer “pseudo-aleatório” para se referir a um número resultante dessa operação.

Para restringir a probabilidade de repetição de um resultado, basta tomar uma *semente* diferente a cada vez que o cálculo é iniciado. Uma forma eficiente

27- Bense, *Pequena Estética*, 1975, p.136.

28- *Ibid.*, p.139.

29- Julio Plaza e Mônica Tavares. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*, 1998, p.94.

30- *Ibid.*, p.136. Para uma outra referência sobre programas randômicos geradores de imagens, ver o projeto de Kristin Breneman publicado na Internet sob o título *Chance in art*: http://www.geom.umn.edu/docs/snell/chance/teaching_aids/student_projects/Kristin/Kristin.html (consultado em 17/05/1999).

de fazer isso é solicitar ao computador que adote como semente números variáveis extraídos do sistema, como hora, minuto e segundo.

Além destas questões técnicas, é preciso entender que a simulação randômica não cria, apenas por si mesma, o valor estético de uma informação. É possível, através dela, representar uma variabilidade semelhante àquela que se opera com a intuição do artista. Mas, independentemente do grau de autonomia com que o computador opere, ainda é preciso que haja uma certa percepção de seus resultados para que eles adquiram o estatuto de experiência artística. O processo que chamamos de autônomo constitui uma etapa bem delimitada da produção: antes dela, há um conhecimento depositado pelo homem que permite a existência da operação técnica, depois, há uma percepção que ressignifica seus resultados. Novamente aqui, um cruzamento de determinações.

Pela necessidade de concluir

No início deste trabalho, apresentamos as razões que fazem do acaso algo problemático para o campo da arte. A arte tem regras e determinações, cria ordens, gera estruturas onde cada elemento é necessário, e tudo isso parece avesso ao acaso.

A aproximação entre arte e acaso, por mais estranhamento que cause, ocorreu espontaneamente no contexto da produção artística. Até aqui, nossa tarefa foi simplesmente a de observar algo que está dado na história. Mas dizer que o fenômeno existe, não significa dizer que ele é legítimo como experiência estética. Portanto, faltava ainda buscar o sentido dessa aproximação.

Se o acaso provoca estranhamento, devemos lembrar que essa sensação é bastante familiar à arte. Transformando a matéria, manifestando uma visão subjetiva ou revelando uma verdade (*fazendo, exprimindo ou conhecendo*), a arte coloca nossa percepção diante de algo novo ou demanda uma nova percepção de algo já conhecido: o efeito que isso gera é justamente o estranhamento e o acaso é aqui uma de suas fontes possíveis.

De fato, o que há na tradição da arte é uma não-pertinência do acaso mais do que uma negação. Até um certo momento, ele não havia sido considerado e passou a sê-lo, de forma mais ou menos abrupta. A negação é sobretudo a resposta dada por um pensamento que vê entre a arte (com suas noções de regra, ordem, necessidade...) e o acaso uma contradição. O que buscamos fazer ao longo deste trabalho foi demonstrar que, se a arte for considerada em sua complexidade, não existe de fato essa incompatibilidade. Existe sim uma tensão, algo que não apenas não nega o fenômeno estético como, ao contrário, o garante: é dela que nasce a energia para qualquer movimento, não só o da criação artística, mas de toda a natureza.

Pensar o acaso é lidar com paradoxos. No limite, como disse Clément Rosset, não é possível afirmar a existência de algo – um acaso absoluto – que em si é a negação de toda idéia de existência. Mas até mesmo esse limite é ignorado pelo acaso e, ainda que não tenha em si esse objetivo, gera aquilo que, agora, podemos chamar de “existências”. Assim, ele permeia a vida das pessoas. Mais próximo daquilo que nos interessa, ele se confronta com existências estéticas, ajudando a criá-las ou a transformá-las. O acaso adquire aqui um sentido mais relativo: já não falamos de uma ausência, mas de um cruzamento de causas.

É fácil entender o porquê desses paradoxos: não tendo ele próprio uma regra, o acaso não reconhece nem afinidades, nem incompatibilidades. Faz isso a tal ponto que, não tendo regras, permite incorporá-las ou ser incorporado por elas, sem se anular e sem anulá-las. Portanto, acaso e determinação, acaso e intenção são fenômenos que se entrelaçam.

Não há contradição porque, antes de tudo, não falamos de um confronto entre acaso e regra. O acaso é o próprio cruzamento de regras que são independentes, que se desconhecem, que co-determinam alguma coisa, mas que não se determinam reciprocamente.

O acaso tem sido reconhecido como uma ferramenta geradora de ordens. Além da arte, essa possibilidade é sugerida pela ciência, onde o conceito de *caos* não aparece como um sinônimo direto de desordem, mas como uma ordem de grande complexidade, imprevisível, gerada no processo hipersensível do cruzamento de diversas forças. Assim pode ser o trabalho do artista, assim pode ser a obra apresentada ao público: um campo que comporta intenções e determinações, desconexas em princípio, mas que, posteriormente, adquirem o estatuto de elementos fundamentais do processo ou da estrutura. O resultado é imprevisível, algo possível, mas, uma vez incorporado à criação, torna-se preciso, algo necessário.

Devemos considerar duas circunstâncias – não isoladas – em que o acaso se torna uma ferramenta eficiente.

Primeiro, dentre as determinações que se cruzam, pode haver algumas que impõem certas condições ao processo. Por exemplo, o resultado de um lance de dados é imprevisível, mas certamente será alguma coisa entre 1 e 6. O sorteio atua sobre um certo repertório de possibilidades ou, em outras palavras, o “jogo” de um mecanismo ocorre dentro de um espaço que pode ser delimitado, gerando variações incontroláveis dentro de uma determinada regra. Aqui o acaso responde a uma ordem preestabelecida.

Segundo, pode-se apreender uma regra a partir do acaso, como quando ligamos estrelas para formar uma figura que chamamos de constelação. Se o artista espera obter uma estrutura, pode recorrer a modelos que já são considerados válidos para esse fim. Mas em arte, noções como as de *estrutura*, *coerência*, *ordem* são dinâmicas porque se completam numa percepção. Assim, o artista pode buscar uma renovação mais profunda e o acaso pode ser uma fonte de novas formas de ordenação.

Para reconhecer a legitimidade do acaso na arte, é preciso repensar alguns pressupostos construídos pela tradição. O primeiro deles é uma noção de fazer artístico como demonstração de uma habilidade manual. Além da matéria, o artista opera idéias, e é na articulação de ambos que devemos buscar a coerência desse fazer. O segundo é a exacerbação da “expressão” que faz da arte uma manifestação egocêntrica, em que tudo nasce e se esgota num sujeito. O artista precisa materializar sua subjetividade e precisa expressá-la para alguém: há, portanto, um confronto entre uma subjetividade e uma matéria, há também o confronto entre subjetividades. Por fim, a visão da arte como um conhecimento acabado, quando uma ação ou um pensamento podem ser sistematizados. Mas se tomarmos o conhecimento em seu processo, veremos que ele nasce muitas vezes de uma descoberta, e esta é uma etapa que comporta o desconhecido e o acidental. Estamos obviamente retomando as definições de arte sintetizadas por Luigi Pareyson.

Feitas essas ponderações, abre-se o caminho para aceitar a presença do acaso não apenas como algo que tangencia a arte, em certas lacunas de tolerância, mas como operador fundamental dentro das dinâmicas da obra, da escolha de sua matéria, de sua construção e de sua fruição. É quando existe essa abertura consciente para o acaso – sistematizada, em alguns casos – que podemos falar de poéticas que se fundam em torno dele, as poéticas do acaso. Não se trata de uma escola, um movimento e tampouco de uma tendência, mas apenas de uma ferramenta ou um conceito de trabalho que vemos aparecer em

situações mais ou menos esparsas. No entanto, elas estão unidas em sua própria motivação, algumas transformações operadas no século XX: por um lado, todo o processo de abertura e de rupturas de fronteira da arte, por outro, uma nova forma de compreender o acaso trazida sobretudo pela ciência.

Talvez uma primeira noção de acaso tenha surgido com a projeção de uma expectativa estética sobre a natureza (por exemplo, uma pedra cuja forma coincide com a de um ser humano). Mas muito cedo a arte se especifica colocando em destaque o poder criador do homem, dissociado daquele da natureza. Podemos dizer que, de certa forma, as poéticas de acaso operam uma nova soldura, restabelecem o contato entre a arte e um mundo que não se esgota no sujeito.

A criação artística assume-se como um universo onde determinações e intenções de ordens diversas se confrontam, como uma natureza. Essa natureza não é mais – ou não é mais necessariamente – imitada em sua aparência, mas em seus processos. Também não é mais uma natureza mistificada, sublime, e sim aquela que é palco de nossa vida cotidiana, urbana, industrializada, que não é *a priori* edificante, no sentido moral da palavra. Mas é sempre repleta de movimentos com os quais o artista aprende a dialogar.

Na prática, o artista opera esse diálogo através de alguns procedimentos básicos: a apropriação de coisas ordenadas para outras finalidades que não a de sua criação, a adoção de mecanismos aleatórios ou probabilísticos na articulação de sua matéria e de seus significados e, por fim, a abertura de sua obra para outras intencionalidades, sobretudo de outros sujeitos que chamamos espectadores.

Ainda que falte uma ligação espacial ou temporal que permita falar disso tudo como um movimento, há heranças claras através das quais a questão do acaso se dissemina. É bastante evidente que personagens como Mallarmé, Duchamp e Cage estão entre seus mais importantes semeadores, sendo responsáveis por sua aparição em quase todos os exemplos que analisamos. Entre eles, inclusive, o diálogo poético se explicita.

O trabalho dos artistas analisados nesta pesquisa não se esgotam nessa questão. Muitas vezes, adotam tais procedimentos sem insistir na explicitação da palavra acaso. Falar em poéticas do acaso é colocar em destaque certos aspectos de suas produções. Em todo o caso, essa ação não é arbitrária, pois aponta para fatos que são, reconhecidamente, as maiores contribuições deixadas por esses artistas.

Como já sugerimos, por trás dos procedimentos comuns com o acaso encontramos afinidades epistemológicas. Esse dado, por mais abstrato que seja, age concretamente sobre o trabalho do artista porque transforma o sentido da palavra “criar”. Quando vemos uma obra acabada, na arte ou na natureza, imaginamos que o mundo tenha “conspirado” para atingir essa meta. Desde o início, algo parecia saber onde o processo ia dar. A criação de que falamos substitui a noção de necessidade pela de potencial realizado. Um caminho foi seguido e, por mais correto que pareça agora, ele poderia ter sido outro. A consciência disso poderia resultar numa insegurança desmotivadora – no limite, nossa própria existência era apenas uma possibilidade. Mas, ao contrário, o artista que adota o acaso reconhece que o que está em jogo na criação não é só

aquilo que lhe é exterior. Ele pode se abrir para um universo mais amplo e incontrolável de determinações porque sabe que sua percepção de ordem é mutável. Esse artista substitui a insegurança de não ter o que deseja pelo prazer de descobrir outras coisas que pode vir a desejar. O artista abre mão de seu papel totalitário, mas não se torna submisso: nem a unilateralidade do monólogo nem a de uma escuta passiva, o acaso entendido como cruzamento significa a ampliação do caráter de “diálogo” da criação.

Podemos dizer que existe um caminho aberto que foi percorrido por nomes consagrados e que nos permite reconhecer a importância da presença do acaso na arte. Mesmo assim, essa aproximação não é perfeitamente cômoda.

Ainda que tenhamos buscado compreender sua validade, tampouco no contexto deste trabalho tudo se resolve. Algumas entidades fundamentais são minadas: a *criação*, o *objeto de arte* e a *autoria*. Nosso trajeto se construiu especialmente sobre a primeira delas. Discutimos a idéia de que a criação não é uma gênese absoluta, porque é também a descoberta e a incorporação de elementos e ações que já existiam e que não nasceram para esse fim. E, chegando nesta etapa, fica o apontamento de outros poréns: o objeto de arte é também um objeto do mundo, o autor é não mais que um dos vários agentes desse processo. Há, portanto, capítulos que ainda merecem ser escritos, porque concluir significa tomar consciência das novas perguntas que nossas respostas demandam.

Bibliografia

Obras sobre história da arte:

- ARGAN, Giulio Carlo.
1988 *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa.
1992 *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras.
- DOMINO, Christophe.
1997 *L'art contemporain*, Paris: Scala/Centre Georges Pompidou.
- FRASCINA, H.; HARRIS, J.; HARRISON, C.; WOOD, Paul.
1998 *Modernismo em disputa. A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naif.
- GOMBRICH, Ernst.
1993 *A história da arte*, Rio de Janeiro: Guanabara Koogan.
- GUASCH, Anna Maria.
1997 *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Serbal.
- HAUSER, Arnold.
1998 *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- HONNEF, Klaus.
1994 *Arte Contemporânea*, Köln (Alemanha): Taschen.
- JANSON, A. F. e JANSON, H. W.
1988 *Iniciação à História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- MILLET, Catherine.
1997 *L'art contemporain*, Paris: Flammarion.
- MUSSAT, Marie-Claire.
1995 *Trajectoires de la musique au Xxe siecle*, Paris: Klincksieck.
- THOREL-DAVIOT, Pascale le.
1996 *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Paris: Bordas.

Obras de/sobre artistas discutidos:

- AMMANN, Jean-Christophe e HADEN-GUEST, Anthony
1992 *Jeff Koons*. Cologne: Taschen.
- BOSSEUR, Jean-Yves.
1983 *John Cage*. Paris: Minerve.
- CABANNE, Pierre.
1997 *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva.
- CAGE, John.
1985 *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec.
- CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio.
1975 *Caixa Preta*. São Paulo: edição dos artistas.
1976 *Reduchamp*. São Paulo: S.T.R.I.P.
1985 *Poemobíles*. São Paulo: Brasiliense (Primeira edição: 1974, edição dos artistas)

- CAMPOS, Haroldo.
1974 "Lance de olhos sobre Um Lance de Dados", in CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Editora da USP/Perspectiva.
1974 *Mallarmé*. S. Paulo: Perspectiva/Edusp,
- FABBRINI, Ricardo Nascimento.
1994 *O Espaço de Lygia Clark*, São Paulo: Atlas.
- FADON, Carlos.
fev./1996 "Interações". Revista *Item* n. 3, Rio de Janeiro.
out./1996 "Imagem, Interatividade e Imprevisibilidade" in *Nanico*, n. 14 . São Paulo.
- GROSSMANN, Martin.
1994 " 'Dilação' em Duchamp: uma atitude consciente no interior de uma construção paradoxal" in *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*. n.10, São Paulo: Centro de Estudos Semióticos J. Greimas.
- LEENHARDT, Jacques,
1994 "Duchamp. Crítica da razão visual" in NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras.
- MILLIET, Maria Alice.
1992 *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp.
- PAZ, Octavio.
1977 *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, São Paulo: Perspectiva.
- RESTANY, Pierre.
1979 *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva.
- RICHTER, Hans.
1993 *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes.
- SCHERER, Jacques.
1977 *Le "Livre" de Mallarmé*. Paris: Gallimard.
- Sem especificação de autor:
1986 *Les Nouveaux Réalistes*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
1987-88 *John Cage. Revue d'Esthétique* n. 13, 14, 15. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique e Centre National des Lettres,
set./1997 *Jeff Koons*. Catálogo da exposição retrospectiva apresentada na Galeria Jerome de Noirmont, Paris.

Obras sobre Estética e teorias aplicadas à arte:

- ARANHA, Carmem Sylvia Guimarães
1992 "Sobre origens do ato criador contemporâneo", in *ArteUnesp* v.8. São Paulo: Editora da Unesp.
- ARGAN, Giulio Carlo.
1988 *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa.
- ARNHEIM, Rudolf.
1954 *Art and Visual Perception*. Berkeley: University of California Press.
1980 *Hacia una psicología del arte. Arte y entropia*. Madri: Alianza Editorial.
1989 *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- AUMONT, Jacques.
1993 *A imagem*. Campinas: Papirus.
- BATTCOCK, Gregory.
1986 *A nova arte*, São Paulo: Perspectiva.
- BAUDELAIRE, Charles.
1859 "Lettre a M. Le Directeur de la Revue Française sur le Salon de 1859", in 1990 *Du*

- bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. Col. Photo Poche n. 27. Paris: Centre National de la Photographie.
- BAUDRILLARD, Jean.
1997 *Entrevues à propos du "complot de l'art"*, Paris: Sens & Tonka.
1997 *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris: Sens & Tonka.
1997 *Le complot de l'art*, Paris: Sens & Tonka.
- BAYER, Raymond.
1979 *História da Estética*, Lisboa: Estampa.
- BENJAMIN, Walter.
1993 *Magia e Técnica, arte e política. Obras Escolhidas v. 1*. São Paulo: Brasiliense.
- BENSE, Max.
1971 *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva.
- BOSI, Alfredo.
1995 *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática.
- CAMPOS, Haroldo de.
1972 *A arte no horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva.
- CHALUMEAU, Jean-Luc.
1991 *Lectures de l'art*, Paris: Chêne.
- CHAUVET, Jean-Marie (e outros).
1996 *Dawn of art: the Chauvet Cave*. N. York: Harry N. Abrams.
- DANTO, Arturo.
1989 *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris: Seuil.
1995 "El final del arte", in *El Paseante*, n. 23-25, Madri: Siruela.
- DROIT, Roger-Pol (org.).
1992 *L'art est-il une connaissance?*, Paris: Le Monde.
- DUBOIS, Philippe.
1994 *O ato fotográfico*, Campinas: Papyrus.
- ECO, Umberto.
1971 *Obra aberta*, São Paulo: Perspectiva.
1981 "Duas hipóteses sobre a morte da arte" in *A definição da arte*, São Paulo: Martins Fontes.
1990 "Le Hasard", in *Photographie. Cahier de L'Arc*, Paris: Duponchelle.
- EHRENZEWIG, Anton.
1969 *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- ENTLER, Ronaldo.
1994 "A fotografia e o acaso". Dissertação de mestrado. Campinas: Departamento de Multimeios, Instituto de Artes da Unicamp.
- FABRIS, Annateresa.
1992 "Breves apontamentos sobre a crítica" in *ArteUnesp v.8*, São Paulo: Editora da Unesp.
- FOUCAULT, Michel.
1969 "O que é um autor". Conferência realizada na Sociedade Francesa de Filosofia, em 22/2/1969. Tradução inédita feita por Marcia Gatto e Clarice Gatto, a partir da transcrição publicada na revista *Littoral* n.9, Paris: Éres, 1983.
- FRANCASTEL, Pierre.
1956 *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*. Genebra: Gonthier.
- FRAYSE-PEREIRA, João.
1994 "Os limites da arte. A abertura para a psicologia". in *Psicologia, ciência e profissão*, n. 1, 2 e 3. São Paulo. Faculdade de Psicologia da USP.
- GOODMAN, Nelson.
1990 *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Visor.
- HUIZINGA, Johan.
1996 *Homo ludens*, São Paulo: Perspectiva.

- JIMENEZ, Marc.
1997 *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Paris: Gallimard.
- LAURENTIZ, Paulo.
1991 *A Holarquia do Pensamento Artístico*, Campinas: editora da Unicamp.
- LIPARD, Lucy.
1973 *Six Year: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley: University of California Press.
- MACHADO, Arlindo.
1993 *Máquina e Imaginário*, São Paulo: Edusp.
- MICHAUD, Yves.
1997 *La crise de l'Art contemporain*, Paris: Presses Universitaires de France.
- MUNFORD, Lewis.
1986 *Arte e técnica*. Lisboa: Edições 70.
- NOVAES, Adauto (org.).
1994 *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras.
- OSTROWER, Fayga.
1990 (e 2ª edição de 1995) *Acasos e Criação Artística*, Rio de Janeiro: Campus.
1998 *A sensibilidade do intelecto*, Rio de Janeiro: Campus.
- PAREYSON, Luigi.
1989 *Os problemas da estética*, São Paulo: Martins Fontes.
1993 *Estética: Teoria da Formatividade*, Petrópolis: Vozes.
- PAZ, Octavio.
1995 "Rupturas y restauraciones", in *El Paseante*, n. 23-25, Madri: Siruela.
- PEIRCE, Charles Sanders.
1977 *Semiótica*, São Paulo: Perspectiva.
- PEÑUELA, Eduardo.
1995 "A retórica e o seu papel na interpretação das imagens", in BRAGA, J.; PORTO, S.D.; FAUSTO NETO, A. (org.), *A encenação dos sentidos. Mídia, Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Diadorim.
- PIGNATARI, Décio.
1987 "Acaso, arbitrário e tiros" in: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos – 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense.
- PLAZA, Julio.
1987 *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
dez/1994 "Info x Foto: grafias", in Revista *Imagens* n.3, Campinas: Editora da Unicamp.
- PLAZA, Julio; TAVARES, Monica.
1998 *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec.
- POL-DROIT, Roger (org.)
1993 *L'art est-il une connaissance?*, Paris: Éditions Le Monde.
- SANTOS, Laymert dos.
Dez./1994 "O homem e a máquina", in: Revista *Imagens* n.3, Campinas: Editora da Unicamp.
- TRONCY, Éric.
1997 "Le spectateur et l'accident" in *Art Press* n.226, Paris: jul/ago.
- WISNIK, José Miguel.
1999 *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.

Obras sobre ciências e epistemologia:

- ASSIS, Jesus de Paula.
1994 "O mais antigo sinal de vida" in *Ciência Hoje* n.102. SBPC.
- BOREL, Émile.
1948 *Le Hasard*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BROCKMAN, John.
1989 *Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein e Frankenstein. Reinventando o universo*, São Paulo: Companhia das Letras.
- CLAVERIE, Jean-Michel.
1982 "Contribution à une biologie du hasard" in *Traverses. Geometrie du Hasard*. n. 24, Paris: Centre Georges Pompidou, fev/1982.
- CAPRA, Fritjof.
1983 *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix.
1986 *O tao da física*. São Paulo: Cultrix.
- GLEICK, James.
1991 *Caos. A criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Campus.
- JACQUARD, Albert.
1988 *Elogio da Diferença*. São Paulo: Martins Fontes.
- LESTIENNE, Rémy.
1993 *Le hasard créateur*, Paris: La Découverte.
- MONOD, Jacques.
1972 *O acaso e a necessidade*. Petrópolis: Vozes.
- MOREIRA, Ilideu de Castro.
1992 "Os Primórdios do Caos Determinístico", in *Ciência Hoje*, n.80. SBPC.
- PRIGOGINE, Ilya.
1996 *O fim das certezas*. São Paulo: Editora da Unesp.
- ROBERTS, Royston M.
1995 *Descobertas acidentais em ciências*. Campinas: Papirus.
- ROSE, José.
1993 *Le hasard au quotidien. Coïncidences, jeux de hasard, sondages*. Paris: Seuil.
- RUELLE, David.
1993 *Acaso e Caos*, São Paulo: Editora da Unesp.
- WAGENSBERG, Jorge.
1992 *Proceso al azar*. Barcelona: Tusquets.
- Sem especificação de autor:
fev./1982 *Traverses. Geometrie du Hasard*. n. 24, Paris: Centre Georges Pompidou.

Bibliografia geral:

- BRANDÃO, Junito de Souza.
1991 *Mitologia Grega* v.I. Petrópolis: Vozes.
- CHÂTELET, François.
1973 *História da Filosofia, Idéias, Doutrinas. A Filosofia Pagã*. V. 1. Rio de Janeiro: Zahar.
- FOUCAULT, Michel.
1990 *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, São Paulo: Martins Fontes.
- FREUD, Sigmund.
1976 "Cinco lições de Psicanálise" (1910) in *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.

- 1905 "Cinco lições de psicanálise"
 HERRIGEL, Eugen.
 1989 *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento.
- JUNG, C. G.
 1997 *Sincronicidade*. São Paulo: Vozes.
- KÖHLER, Wolfgang.
 1980 *Psicologia da gestalt*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B.
 1991 *Vocabulário de Psicanálise*, São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.
 1970 *O Pensamento Selvagem*, São Paulo: Ed. USP e Ed. Nacional.
- MORA, José Ferrater.
 1971 *Diccionario de Filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana.
- NOEL, Émile (ent.).
 1991 *Le hasard aujourd'hui*, Paris: Seuil.
- ROSSET, Clément.
 1989 *Lógica do Pior*, Rio de Janeiro: Espaço e Tempo.
- SIMONDON, Gilbert.
 1969 *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier-Montaigne.
- SUZUKI, D.T.
 1988 *Introdução ao Zen-Budismo*, São Paulo: Pensamento.

Sem especificação de autor:

- 1989 *I Ching. O livro das mutações* (Tradução de Richard Wilhelm). São Paulo: Pensamento.

Documentos publicados na WWW:

(endereços checados em 08/01/2000. Foram marcados com um asterisco aqueles que não se encontravam disponíveis nesta data)

Arte Acaso – site feito por Ronaldo Entler, ligado a esta pesquisa de doutorado:
<http://www.plural.com.br>

Caos: navegando pelos mares do infinito mistério – reportagem especial da NetEstado:
<http://www.estado.com.br/edicao/especial/ciencia/caos/cao0.html> *

Chance in art – artigo de Krinsteen Brenneman:
http://www.geom.umn.edu/docs/snell/chance/teaching_aids/student_projects/Kristin/Kristin.html *

Chaos – site da Universidade de Maryland – EUA:
<http://www-chaos.umd.edu/chaos.html>

Criatividade Serendíptica – tese de José A. Pinto - Universidade Federal de Sta. Catarina:
<http://www.eps.ufsc.br/teses96/pinto/index/index.htm>

Fractal Explorer – site feito por Fabio Cesari
<http://www.geocities.com/CapeCanaveral/2854/>

Gorilla Fondation – site da instituição homônima:
<http://www.envirolink.org/kokotranscript.html>
http://www.koko.org/koko/gorilla_art/index.html

Grupo de Artes Sônicas – site de Paulo Motta :
<http://www.artnet.com.br/~pmotta/index.html>

Harold Cohen – páginas do site SciNetPhotos sobre o artista:
<http://www.scinetphotos.com/aaron.html>
<http://www.scinetphotos.com/auction.html>

- Le hasard des nombres* – artigo de Gregory J. Chaitin:
<http://www.cs.auckland.ac.nz/CDMTCS/chaitin/paris.html>
- L'homme et le jeu* – site da Associação Européia de Loterias e Lotos Estatais:
<http://www.aelle.org/f/fmengame.htm>
- Littérature et Informatique* – site Centre d'Études et Recherches sur les Textes Electroniques Littéraires da Universidade de Artois, França
<http://www.refer.org/textinte/littinfo/>
- Navigation poétique totale sur le Web* – site feito por Georges Malamoud:
<http://www.calvacom.fr/calvaweb/Malamoud/>
- O Acaso* – Diálogos Impertinentes – Folha de São Paulo:
<http://www.folha.com.br/dialogos/diag02b.htm> *
<http://www.folha.com.br/dialogos/diag02c.htm> *
- (referência sobre os debates em: <http://uol.com.br/dialogos/index.htm>)
- Oulipo - Ouvroir de Littérature Informatique Potenciel* – Site feito por Stephan Sinclair
<http://qsilver.queensu.ca/~4ss42/Oulipo/index.html>
- The "Venus" of Willendorf* – artigo de Christopher Witcombe:
<http://www.arthistory.sbc.edu/imageswomen/willendorfdiscovery.html>
- The Talk. Origins Archive* – site de difusão do grupo de discussões homônimo:
<http://earth.ics.uci.edu:8080/>

Entrevistas:

Jeff Koons, outubro de 1997, na Galeria Jerome de Noirmont (Paris).

Fayga Ostrower, outubro de 1998, na residência da artista (Rio de Janeiro).

Carlos Fadon Vicente, seis entrevistas, jun/97 a dez/98, no escritório do artista (São Paulo).