

## A arte do acidente

**Miguel Leal**  
(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)

LEAL, Miguel – *A arte do acidente*. In: Pedro Tudela - Target. Coimbra: CAPC, 2000.

### 1.0 O vórtice tecnológico

*“A simbiose entre a razão e o horror que tem vindo a dominar o séc. XX deu origem a um mundo cada vez mais ambíguo”.*

J.G. Ballard

A presença fantasmagórica e sinistra de uma certa aura negativa da tecnologia cria efeitos bem claros na definição de um novo modelo de relação com o mundo. À tecnologia e respetivas benesses devemos associar o seu contraponto — o acidente —, numa relação de retroversão muito próxima da dependência entre negativo e positivo das técnicas clássicas de impressão fotográfica.

Em muitos dos seus últimos textos e entrevistas, Paul Virilio — num misto entre o profético e o apocalíptico — lembra constantemente essa inelutável relação bi-direccional entre a tecnologia e a sobrevivência do acidente. De facto, a cada desenvolvimento tecnológico corresponderá o seu alter-ego acidental, qual Dr. Jekyll e Mr. Hide da positividade moderna. É impossível, por exemplo, pensar o automóvel e a vertigem vectorial associada a qualquer artefacto da deslocalização física, sem remeter de imediato para a imprevisibilidade (apenas uma questão de cálculo de probabilidades) do acidente; tal como é inevitável o estabelecimento do mesmo género de analogia para qualquer outro tipo de dispositivo tecnológico. O acidente é então a sombra da tecnologia, ou melhor, a própria natureza da técnica estará mesmo imbricada profundamente no acidente<sup>1</sup>. Mas o maior paradoxo desta relação umbilical entre a tecnologia

---

<sup>1</sup> “L'accident est révélateur et prophétique. Il est ce qu'il faut affronter pour développer la technique. Dis-moi quel est l'accident, je te dirai quelle est la technique. Inventer un objet technique, c'est imaginer un accident spécifique.” — in VIRILIO, Paul, Paul Virilio: Vitesse, guerre et vidéo, entrevista conduzida por François Ewald in Magazine Littéraire, Paris, Novembre 1995, p. 100.

e o acidente é o facto do desenvolvimento da primeira depender sobretudo da efetiva realização/acometimento do segundo. Sem o acidente não teríamos nem o engenho, e muito menos a necessidade, de aperfeiçoar as tecnologias de que nos vamos servindo no dia-a-dia. Se saltarmos para o domínio do corpo, do nosso corpo ainda humano, e tentarmos uma comparação com esta tensão incontornável entre a tecnologia e o acidente, facilmente verificaremos que também o nosso tecno-corpo está dependente da ameaça do acidente-doença para o seu apuramento, pelo menos até à chegada do seu acidente total — a extinção das funções vitais. E é exatamente essa inevitabilidade que paira sobre o nosso corpo desde o primeiro momento que lhe permite encontrar as modalidades de sobrevivência em contextos mais ou menos adversos. A viabilidade do nosso organismo sustenta-se pois nessa mesma imperfeição que o torna tão sujeito ao acidente — “a vida é uma entidade plástica que associa o rigor da construção à variabilidade da expressão”<sup>2</sup>, como afirma Paulo Cunha e Silva.

De qualquer modo, nas últimas décadas e com especial ênfase em tempos mais recentes, as ameaças sobre o nosso corpo enquanto organismo complexo e em interdependência com o meio ambiente tomaram proporções bem diferentes e permitem falar da possibilidade de um acidente biológico total na verdadeira acepção da palavra, de um modo não muito diferente das ameaças que se abatem igualmente sobre os organismos sociais tal como os conhecemos. Será esse acidente total que permitirá falarmos de uma era pós-humana, tal como o acidente tecnológico global poderá abrir caminho a uma era pós-tecnológica? Ou, de uma forma menos apocalíptica, significará apenas mais uma etapa da complexificação orgânica que permite uma adaptação à adversidade do meio?

Se a arte é ainda um interessante território para habitar isso deve-se em grande parte à sua capacidade de iludir constantemente a rigidez cadavérica, tal como um organismo vivo faz da mobilidade e capacidade de adaptação um instrumento de sobrevivência. Da mesma forma que a vida, também a arte associa um determinado rigor conceptual a uma variabilidade elástica e essa é uma das suas virtudes: o modo como se torna prolongamento orgânico da própria vida (daí a falácia das dicotomias vanguardistas arte vs. vida).

Ontologicamente, a arte tem lutado constantemente contra a sua própria extinção, contra o seu singular acidente total — a tão propalada morte da arte. Mas também o processo de “fazer” arte revela interessantes reverberações desta tensão entre a razão e o caos. De diferentes formas, todo o acto criativo acaba por jogar-se entre os pólos do acaso e do controlo, do caos e da

---

<sup>2</sup> SILVA, Paulo Cunha e, *O lugar do Corpo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999, p. 154.

necessidade. A ideia de experimentação, tão cara à particular afirmação da arte, está então inevitavelmente ligada aos diferentes equilíbrios da balança que pesa exatamente esses dois pólos. Sem o acidente, sem o acaso, nunca teríamos sequer a possibilidade de falar de arte, pelo menos não do modo como nos habituámos a entendê-la. A existência do acidente, a imprevisibilidade do acontecimento, é matéria fundamental para a sua sobrevivência, aproximando-a às contingências incontornáveis da própria vida.

## 2.0 Target: o paradoxo da sobre-iluminação

*"Il faut viser pour tuer. Ce qui tue c'est le regard, la désignation".*  
Paul Virilio

A palavra alvo pode servir como adjetivo para indicar a brancura ou a pureza de um determinado referente; para substantivar a cor branca, o objeto que procuramos atingir com um projétil, ou, ainda, uma parte do nosso globo ocular; e, em sentido figurado, o fim, o objetivo, o desígnio ou o motivo de uma determinada ação. Esta pluralidade de significados constrói desde logo um interessante ponto de partida para uma análise à instalação Target, de Pedro Tudela.

Ora, tentemos desenhar um triângulo constituído pela (1) pureza, pelo branco que resulta numa espécie de grau zero, umas vezes por excesso (por ex., a acumulação na síntese aditiva da física ótica) ou por defeito (por ex., o mito da pureza associado à virgindade de um suporte imaculado); pelo (2) olhar que designa; e, finalmente, pela presença de um (3) objetivo determinado. São estes três pólos possíveis para uma viagem tentacular através desta instalação. O primeiro liga-se essencialmente à oposição entre transparência e opacidade, entre pureza e conspurco, entre o corpo são e o corpo doente. O segundo pode ajudar a lembrar uma opticidade perdida, não aquela que constitui uma das essências, por exemplo, da pintura, mas a opticidade paradoxal dos *rotoreliefs* de Marcel Duchamp. O último, se quisermos, transforma o espectador no alvo desta intervenção através de uma particular modalidade indutiva tão característica à arte e que Pedro Tudela utiliza incisivamente.

Voltando às divagações da primeira parte deste texto, devemos recordar que o alvo corporiza de um modo ideal a relação imperfeita entre o acaso e o controle, entre o objeto estático e o projétil em movimento, entre a origem e o destino, entre o desejo e a realidade; isto é, concentra em si uma referência

incontornável a possibilidade do acidente — bastará recordar o drama desse Guilherme Tell contemporâneo que foi William Burroughs.

Em cada uma das três longas salas do CAPC, Pedro Tudela instala um conjunto de peças que jogam exatamente entre a contingência necessária do “fazer” criativo e a contingência inelutável da vida. Vejamos. Logo na primeira, frente a frente, opõem-se uma série de alvos “sonoros” e um conjunto de singulares auto-retratos. Ao desvio conceptual de um objeto obliterado a meio-caminho entre o alta-voz e o alvo clássico, é contraposto o rosto do artista também ele dissipado, mas agora por intermédio de um processo de sobre-iluminação. Tal como aqueles alvos se ofereceram passivamente aos projetéis que os perfuraram, também Pedro Tudela abandonou o seu rosto, comprimido contra o vidro, ao disparo luminoso de um *scanner*. Assim, aos disparos de uma arma que ainda reverberam continuamente pelas salas, e que estabelecem uma conexão entre o desígnio do olhar e o objetivo do disparo, opõe-se a cegueira momentânea de um rosto imóvel e cadavérico — uma espécie de máscara mortuária à qual não falta nem a deformação característica nem a ausência do sinal vital do olhar.

Na segunda sala, três situações distintas recordam o acidente como condição paradoxal da sobrevivência. Não poderemos entender as fotografias de uma banal via-rápida, envolvidas por um estranho tecido plástico, que se unem através de um cordão umbilical a um capacete tombado pelo chão, como uma intensa alegoria a esta condição contingente da existência humana? Já a enorme “pintura sonora” que preenche a parede do fundo parece revisitar o paradoxo *duchampiano* a que ainda há pouco me referia, oferecendo um último leito de eleição — na majestosa moldura trabalhada que lhe serve de aconchego — para um conjunto de sons que a encenação coloca a meio caminho entre o perturbador e o reconfortante, e que as assépticas caixas colocadas na mesma sala, encerrando estranhas efabulações à volta da massa encefálica, acabam por reforçar.

A última sala funde de um modo mais direto a proposta da primeira, fechando o círculo da instalação. Sobre mais um auto-retrato hiper-iluminado é ainda projetada uma nova obliteração — uma espécie de alvo semi-hipnótico que serve normalmente para designar o início de uma película cinematográfica —, e que é de facto um grau zero da exposição mediática, um processo contraditório de anulação do subjetivismo através de um recentramento no indivíduo. É que independentemente das pulsões autobiográficas que atravessam fortemente estas obras, aquilo que se destaca é a sua capacidade de passar do particular para o geral, única condição para a sobrevivência no plano estético desse mesmo latejar.

Terminando, gostaria de fixar-me numa outra questão que me parece central para melhor entendermos esta exposição e que se prende com a sua aparente diversidade, ou melhor, com o modo como nos vão surpreendendo diferentes

conjugações para um mesmo problema. Na realidade, estes trabalhos de Pedro Tudela, revelando uma continuidade com as suas propostas no território mais restrito da pintura, utilizam processos conceptuais que não criam fraturas significativas navegando embora em territórios disciplinares mais híbridos. Expõe-se deste modo com alguma clareza que o problema central para a prática artística tem o seu âmago bem distante de uma exclusiva preocupação, ou mesmo auto-reflexão, sobre os meios ou processos técnicos em jogo. Aquilo que nos é oferecido à experiência é apenas um dos resultados possíveis de uma intensa experimentação. Também a proliferação de técnicas, suportes e meios que esta instalação impõe acaba por encaminhar-nos no mesmo sentido. De facto, sendo inegável que o trabalho de Pedro Tudela acaba por ser conduzido numa afirmação evidente de uma autoria distintiva tal como a modernidade a instaurou, também parece claro que o faz através de uma aparente diversidade que pode afigurar-se contraditória. Ora, se a ideia de estilo muitas das vezes passa apenas por uma uniformização epidérmica da obra — através do recurso a objetos reconhecíveis como pertencendo a uma mesma família; ou ainda pela construção de um percurso que deve constituir-se sem ruturas significativas, isto é, obrigando cada novo lance a relacionar-se de um modo límpido, mesmo se apenas superficialmente, com o anterior —, uma estratégia de fragmentação e multiplicação do processo criativo através do recurso constante à experimentação pode contribuir de modo decisivo para o seu desvanecimento, ou, pelo menos, para a sua instauração sobre diferentes pressupostos.

Porto, novembro de 1999.