



SENTIDOS INQUEBRANTÁVEIS - A ARTE DESOBJETUALIZADA

Resumo

As discussões sobre desmaterialização do objeto artístico supõem mais que isso, dizem das alterações que se notam na figura do agente fruidor, que passa a ser atuante, co-autor, interactor, e mesmo nos processos tecnológicos que redimensionam o caráter material, físico, do objeto da arte, do próprio artista e também do fruidor. Todas estas discussões dizem de redimensionamentos poéticos e, por conseguinte, estéticos, em contexto mais amplo. Pontuam-se aqui dados históricos e teóricos acerca deste contexto, situando a discussão nestes dois planos.

Palavras-chave: arte, tecnologia, desmaterialização

Discutir acerca da imaterialidade na arte certamente traz à tona algumas variações conceituais tidas como necessárias: a desmaterialização, a desobjetualização e a aparição, o primeiro enquanto processo, o segundo enquanto tendência e o último enquanto estética. Cronologicamente estes elementos têm, por um lado, a arte conceitual e suas questões e, por outro, a arte tecnológica, mais especificamente a arte interativa, antecedida pela arte

participacionista, assentados todos na linha do tempo, com grandes desdobramentos na arte do século XX.

Precisar o surgimento destas questões, ou idéias, torna-se tarefa hercúlea, na medida exata em que linguagens, como a gestual, ocupam um espaço no tempo, não no físico, enquanto objeto. De modo próprio, e próximo, esculturas no gelo, areia, ou materiais perecíveis, guardam na efemeridade o toque frágil do seu ser no mundo. A música, nesta mesma linha, ocorre quando da sua execução, deixando seu rastro nas mentes e na reverberação do sensível humano, perdendo-se ou encontrando-se na subjetividade de sua própria leveza insustentável, jamais palpável. No contexto da visualidade, afora os aspectos de materiais de obsolescência efêmera, o trabalho com sombras, por exemplo, também não é novo, vindo de longa data.

Todavia estas observações, um dos marcos, para a pungente tomada destas questões no contexto da arte, é Marcel Duchamp, que deixa claro que a arte é justamente pôr a arte em questão, considerando aí que a não-arte também é uma forma de arte. Seu trabalho de recontextualização de objetos não artísticos, em condições incomuns, especiais, dá o mote para travar discussões artísticas.

Na literatura o processo se dá na mesma intensidade: Rimbaud e seu silêncio, a página em branco de Mallarmé buscam a expressão do inexprimível. O teórico francês Claude Mauriac cunhou, nos anos 1950, o termo *aliteratura* para englobar todos os tipos de manifestações na literatura que buscavam libertar-se da estética tradicional. Tal idéia de *aliteratura*, segundo Cláudia Giannetti (2002), “podria ser aplicada também a outros campos, como música, pintura, acine...” (74)¹.

Vários são os exemplos de a-arte. John Cage, a partir dos anos quarenta do século passado, experimenta os chamados *pianos preparados*, desembocando na obra *4'33"*, apresentada, pela primeira vez, em 1952, durante o Festival Woodstock, em Nova Iorque. Na obra, o intérprete permanece 4 minutos e 33 segundos sentado ao piano, estando este com a tampa fechada. Nam June Paik, de modo similar, cria um filme que dura 1 hora, sem imagens. Robert Rauschenberg cria, em 1952, suas *White Paintings* (quadros sem pinturas), em que o que se mostra são as sombras projetadas dos observadores, quando da aproximação destes. Yves Klein realiza, em 1958, a exposição *Le Vide*, em Paris, expondo a galeira sem obras, sem objetos, somente o espaço vazio. Claes Oldenburg, em 1965, apresenta o happening *Moniehouse*, uma sessão de cinema sem o filme (GLANNETTI, 2002, 74).

Todos esses trabalhos deslocam a discussão sobre arte e pontuam um dado crescente: o conceito de arte. Não é por acaso que a arte conceitual² surge com intensidade nesse período, sendo considerada por alguns teóricos como movimento artístico que marca a transição do modernismo para o pós-modernismo³.

Todas estas questões e experimentações dão mostras de uma estrutura maior em deslocamento: o foco da arte é transferido do objeto artístico acabado para um processo de inter-relação com o observador, agente fruidor, que ganha importância cada vez maior.

No campo estético processos objetivos são propostos para a aproximação com a obra. Superando já a Estética Racional do matemático norte-americano George David Birkhoff⁴, Max Bense cria a Estética Informacional⁵, que busca um modelo de valorização estética do trabalho artístico, baseado na análise estatística da obra, implicando, necessariamente, em eger regras objetivas⁶ de abordagem, mantendo o observador ainda em segundo plano. Não obstante o fato de o observador ainda estar, nesta teoria estética, relegado a um segundo plano, a eleição de processos informacionais, como mediador do valor estético, elege um receptor modelo⁷, baseado em processos objetivos de significação⁸, processual portanto, oriundos da Teoria da Informação - Channon, Wiener, entre outros (GLANNETTI, 2002, 35).

Neste contexto já foram identificadas algumas tendências de desobjetualização do trabalho artístico, voltado o foco para idéias e conceitos. A introdução de tecnologias de imagens técnicas, como vídeo e, posteriormente, arte computacional ou arte mídia, e suas variações como a ciberarte, apontam para a desmaterialização da obra, no plano físico, e mesmo situando o trabalho no eixo da experiência do agente fruidor, chamado por Cláudia Giannetti de Interactor (2002).

A inserção de mecanismos técnicos audiovisuais, no seio do fazer artístico, encontra um defensor no artista argentino Lúcio Fontana que, em 1952, escreve o Manifesto do *Movimento Spaziale per la Televisione*, assinado por outros 17 artistas, reivindicando a televisão como meio artístico. Nam June Paik, em 1965, divulga seu primeiro manifesto videográfico. Paik advoga, em seu manifesto, que as novas técnicas aplicadas na arte implicam, também, na inserção de conceitos distintos dos tradicionais, como o indeterminismo (GLANNETTI, 2002, 78).

O vídeo e/ou a televisão, nesse contexto, diz(em) de uma obra que fisicamente possui características outras e, ao

assumir o indeterminismo como um elemento poético, acentua a questão processual no embate obra/espectador/interactor, como momento de a obra ser, tornar-se de fato obra.

Estas questões já se fazem notar na vertente participacionista que, no Brasil, tem em Lygia Clark e Hélio Oiticica seus maiores expoentes. Nos trabalhos participacionistas, a experiência é a própria obra. Os artistas entregavam ao público uma situação específica, sendo o processo de sensibilização o envolvimento desse público com o trabalho, o fazê-lo ser. Em outras palavras, enquanto os trabalhos de técnicas tradicionais situavam seu foco no objeto, convocando o olhar do público para si, os trabalhos participacionistas, ainda que tivessem materiais comuns, voltavam seu foco para a participação do público – agente fruidor, convocando, não apenas o olhar, mas todo o corpo e seus sentidos. Os trabalhos envolviam a manipulação, o ato de vestir, percorrer, experienciar. E, justamente, é na experiência que o trabalho se constitui e não no objeto em si. Um exemplo claro dessa proposta é *Caminhando*, de Lygia Clark, de 1964:

“Caminhando é o nome que dei a minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância ao ato iminente realizado pelo participante. O Caminhando tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto.

Faça você mesmo o *Caminhando* com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita

em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita ou à esquerda o corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho”⁹.

A obra é seu ato, diz Clark, na clara noção de deslocamento de importância do trabalho, deixando a obra objeto, encontrando a obra processo, experiência. A própria Lygia Clark nomeia o agente fruidor de espectador-autor¹⁰, salientando um papel ativo e de importância inquestionável ao antes passivo apreciador. Este contexto, e que antecede cronologicamente as investidas intensas dos aparatos tecnológicos, reforça uma compreensão de que a desobjetualização, a virtualização da obra, e mesmo a desmaterialização do objeto artístico, dizem muito mais que o ir além da matéria em si, mas envolve questões outras, como posicionamento do foco do trabalho – em deslocamento do objeto para o embate obra/fruidor (interactor) – e do papel do fruidor, cada vez mais ativo. É, além de uma nova proposta poética que insere outros elementos no fazer artístico, a proposição necessária de elementos estéticos, também diferenciados, para aproximação desses trabalhos.

Retomando Paik, seus projetos de Satellite Art, envolvendo a ubiquidade da obra mediante transmissões/interações via satélite propunha a constituição da obra em um espaço/tempo redimensionados. Na *Documenta 6*, de Kassel, em 1977, Paik conseguiu realizar a obra *Nine Minutes Live*, uma transmissão via satélite de performances, realizadas na Europa e Estados Unidos, constituindo um único trabalho. Mas foi em 1984 que Paik conseguiu, com o projeto *Good Morning Mr. Orwell*, organizado entre o

Centro Pompidou de Paris e a cadeia WNET-TV de Nova Iorque, um trabalho que além da transmissão via satélite simultânea, possibilitava a participação. Segundo Paik, o evento foi “the first global interactive use of Satellite among international artists”¹¹. A arte por satélite deveria se transformar, segundo Paik, na “obra não-material mais importante da sociedade pós-industrial”.

Não obstante a afirmação de Paik, os processos tecnológicos foram mais além, trazendo à tona mais que a desobjetualização da arte, desmaterializando também o fruidor/interactor.

A noção de extensão do corpo, discutida por tantos teóricos, encontra nas tecnologias telemáticas e interativas, e suas variantes, seu exemplo maior, na medida em possibilita a manipulação de objetos e informações à distância. É possível controlar uma arara robótica dentro de uma grande gaiola em *Amis Rara*, de Eduardo Kac (1996)¹². Nesse trabalho, apresentado em uma galeria e também pela internet, é possível controlar os movimentos de uma câmera, localizada na cabeça de uma arara robô, definindo a direção da visada, sendo que a utilização de equipamentos de realidade virtual¹³, asseguram a ubiquidade, possibilitando ao usuário/interactor a sensação visual de estar dentro da gaiola, estando fora dela. Aqui se têm um exemplo de como o olhar do observador se duplica pela tecnologia, estando em um espaço físico externo e, ao mesmo tempo, sendo levado, por uma interface, a sensações visuais internas da obra. Os internautas também podem compartilhar da visão da ave, de modo que o telerobô é compartilhado por participantes locais, e a distância, em tempo real.

As tecnologias digitais, notadamente a realidade virtual, propõem avatares que são uma espécie de representação do espectador no universo virtual. É o duplo do interactor no espaço digital, seu *em* desmaterializado. Este estar dentro (neste exemplo na forma de avatar) e estar fora (o interactor), *grosso modo*,

constitui a base para a compreensão da Endoestética¹⁴, teoria que pretende nortear a compreensão estética dos trabalhos interativos. Diz-se grosso modo já que não existe necessariamente a figura do avatar, mas sim a consciência de existir um lado interno (endo), e um lado externo (exo), no contexto da arte interativa, permitindo que o interactor esteja simultaneamente nestes dois lados.

Vê-se, portanto, o entrelaçamento de questões que não se limitam a materialidade física do objeto artístico, mas a complexidade e extensão que o tema traz à baila. Neste contexto, defende-se a reintegração da imaterialidade da obra no contexto maior, poético e estético, para que este conjunto faça parte do exercício de compreensão de surgimento, desenvolvimento e direcionamento destas discussões, que não se restringem ao material físico, utilizado na produção da obra, mas ao conjunto de valores e referências, conceitos e intenções do próprio fazer artístico, já ampliado, absorvendo o antes apreciador e hoje interactor, nestes novos tempos da arte contemporânea.

Notas

¹ Várias destas informações tiveram como fonte GIANNETTI, Cláudia. *Estética Digital – sintopia del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: Associació de Cultura Contemporània L'Angelot, 2002.

² A Arte Conceitual tem seu marco zero na mostra “Live in your head – When Attitudes Become Form”, realizada em Berna, Suíça, em 1969, reunindo conceitos, processos, situações, informações e documentos. No catálogo da mostra, Grégoire Muller afirma que “o artista não tem mais razão de se sentir limitado por uma matéria, forma, dimensão ou lugar. A noção de obra pode ser substituída por algo cuja única utilidade é significar”. Duas outras mostras vieram confirmar a nova tendência: “Conceptual Art – No object”, no Museu de Leverkusen, no mesmo ano, tendo sua existência exclusivamente no catálogo; e “Information – Summer 70”, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. A Arte

Conceitual comenta-se a si própria, é arte sobre arte. Trata-se de um artesanato mental ou, como escreveu Abraham Moles: 'O artista não luta mais com a matéria, mas com a idéia. Não faz mais obras, propõe idéias para fazer obras'. É, portanto, arte paravisual: o que acaba é a estrutura representativa. A Arte Conceitual exige uma participação mental do espectador. (cf. MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas – Séculos XIX e XX*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, 26-27).

³ Teixeira Coelho defende este parecer em COELHO, Teixeira. *Moderno Pós-Moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

⁴ George David Birkhoff propõe uma fórmula como medida estética, em seu estudo sobre *Aesthetic Measure* (1933), em uma obsessão por encontrar regras objetivas de valorização estética da obra de arte. Sua fórmula $M = O / C$ considera como O a medida de ordem e C a medida do gasto do material, de modo que quanto mais complexa for a representação, maior será seu valor estético; quanto maiores são as relações de ordem na obra, menor será seu valor estético. (Cf. GIANNETTI, ob. cit.).

⁵ Termo criado por ele e usado pela primeira vez em 1957, em Stuttgart, Alemanha. Nesta teoria estética Bense (apud GIANNETTI, ob. cit.) discerne quatro processos essenciais para a síntese estética: o semiótico (no estudo do signo), o métrico (como um princípio de conformação, empregando parâmetros como distância, longitude, quantidade, etc, para definir uma estrutura global – macroestética – que se materializa na Gestalt, a figura, a forma da obra), o estatístico (criando estruturas locais ou uma espécie de microestética) e o topológico (baseado em um princípio relacional, apontando para as variações que podem ser realizadas sobre uma determinada figura).

⁶ Regras notadamente vindas da Teoria da Informação e da Semiótica pierceana.

⁷ Também chamado de intrínseco, interno ou implicado.

⁸ Significação enquanto ação de significar, ato em processo, não finalizado.

⁹ Catálogo Salas Especiais Hélio Oiticica e Lygia Clark da 22ª Bienal Internacional de São Paulo – MAM Rio de Janeiro e MAM Bahia. S/d, s/p.

¹⁰ Idem.

¹¹ PAIK, Nam June, apud GIANNETTI, 2002, 83.

¹² Eduardo Kac é brasileiro residente nos Estados Unidos, onde trabalha como professor na Universidade de Chicago. Parte de seus trabalhos, incluindo *Avis Rara*, são apresentados e discutidos no livro KAC, Eduardo. *Telepresence. Biotelematics, Transgenic Art* [texts, teksti: Annick Bureauud ... [et al.]; Maribor (Eslovênia): Association for Culture and Education, 2000. Outras referências podem ser conseguidas pela internet (URL: www.ekac.org).

¹³ Capacete estereoscópico com rastreamento de posição vinculado a câmeras localizadas no lugar dos olhos da arara.

¹⁴ A teoria Endoestética foi inspirada na Endofísica como modelo estético, e é defendida por Giannetti, cf. ob. cit.

*Cleomar Rocha é doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem pela Universidade de Brasília (1997), Especialista em Gestão Universitária pela Universidade Salvador (2001), Licenciado em Letras pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iporá (Universidade Estadual de Goiás - 1991). Membro da ANPAP e AEnDBR, atualmente responde pelas coordenações dos cursos de graduação e pós-graduação em Design da Universidade Salvador, na Bahia. Organizou eventos internacionais sobre Arte e Tecnologia em Salvador, tendo atuado também como curador do programa Rumos Artes Visuais (edição 2001-2003), do Instituto Itaú Cultural, São Paulo