

2

Sobre o Acontecimento

O fato das obras a serem trabalhadas nessa dissertação se desdobrarem na espacialidade do mundo, misturando-se a outros elementos no campo da realidade, as impede de serem firmadas em uma temporalidade estática e distante dos acontecimentos triviais. Com isso, o tempo da obra acaba por constituir a temporalidade espacial, ou seja, se temos obras que não se prendem a uma construção narrativa, se estão livres dessa lógica construtiva que requer, em sua essência, uma temporalidade subjetiva, tais obras acabam por gerar um espaço-tempo fluido, no *continuum* espacial inapreensível.

Deleuze nos traz uma concepção de acontecimento em “Lógica do sentido”, que interessa especialmente as nossas questões. Nesta obra o filósofo nos apresenta a noção de incorporalidade segundo a visão estoíca. É dito no livro que os estoícos foram os primeiros filósofos a distinguir uma qualidade de profundidade do ser, dos efeitos de superfície, próprios do acontecimento. Desta maneira, surgem duas *espécies de coisas*, numa dualidade, em que a primeira competiria ao ser e a segunda ao não-ser, não sendo este ser a onipotência do *Ser* existente idealmente em todas as coisas, mas uma espécie de profundidade.

“(Os Estoícos distinguem) radicalmente, o que ninguém tinha feito antes deles, dois planos de ser: de um lado o ser profundo e real, a força; de outro, o plano dos fatos, que se produzem na superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais” (BRÉHIER, apud Deleuze, 2007, p. 06)

Esses efeitos de superfície não se reduziriam às coisas corporais ou mesmo diriam respeito ao estado de coisas, mas se definiriam como incorporais, como aquilo que acontece na superfície do ser. E não sendo *ser*, como algo que é definível, “não são substantivos nem adjetivos, mas verbos” (idem, p. 06). Sendo, portanto, aquilo que não se permite ser fixado, esses efeitos fluem nas *maneiras de ser* dos corpos, naquilo que não pertence ao instante do presente, por si condicionado, mas no que se divide eternamente em passado e em futuro, não pertencendo nem a um nem ao outro, sendo simplesmente um acontecimento - tal palavra já denota algo que está fluindo, desenrolando, desinteressado e liberto de uma temporalidade determinada.

As misturas [nos corpos] em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o vermelho do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por ‘crescer’, diminuir, avermelhar, verdejar, cortar, ser cortado, etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam destas misturas. (idem)¹

E não pertencendo ao presente e, com isso, nem à categoria de *ser*, o acontecimento está sempre a se *esquivar* deste mesmo presente, para se desenrolar num devir infinito e ilimitado. Assim, esses *efeitos incorporais* próprios aos acontecimentos não seriam existências, mas sim *insistências*, resultantes desta ambiguidade temporal que se divide incessantemente em passado e futuro, que não se localiza em nenhuma temporalidade apreensível ou palpável.

¹ Notemos que o verbo no infinitivo dispensa a pessoa (eu, tu, ele...) que conjuga o verbo, como um ser ativo sobre a ação. O verbo não conjugado nos dá abertura para pensar na não-intencionalidade sobre a ação que se desenrola.

(...) pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre *os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar o demasiado profundo mas não o bastante)...*não sendo nunca nada mais do que efeitos*, podem tanto melhor uns com os outros entrar em funções de quase-causas ou de relações de quase-causalidade sempre reversíveis... (idem, p.09)

Com isso, os acontecimentos são efeitos de superfície. Se são *insistências*, não existências, se são o presente sempre divisível e não um presente específico, se não são causalidades, mas o *tudo ao mesmo tempo*, é mais que válido pensar que sejam algo que desliza numa superfície “plana”, de múltiplos sentidos, que se esparrama para *as bordas e não cresce*, assim como é dito pelo filósofo. “...*não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso de superfície.*” (idem, p.10) Onde o inverso é o direito e vice-versa, onde as dualidades são diluídas e se tornam sem sentido, assim como a tentativa de localização em uma temporalidade definida.

Aí os valores se perdem, assim como as convenções. Se há essa inversão de sentido, onde nada é realmente, - *são objetos “sem pátria”* - o bom-senso perde para o paradoxo daquilo que sempre é *os dois ao mesmo tempo*. Planifica-se no enigma do paradoxo; na categoria do verbo infinitivo. É por isso que Deleuze afirma que ao mesmo tempo em que nos tornamos maiores, também nos tornamos menores. “... é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e nos fazemos menores do que nos tornamos...puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo...” (Deleuze, 2007, p. 01) O verbo tornar (-se) entra aí com uma crucial função na linguagem, como aquilo que não define um estado de ser, mas que está em um constante e inalcançável *vir-a-ser*, que ainda está se soltando de uma temporalização referente ao presente ou mesmo de um passado imediato. Tal movimento caracteriza o devir infinito em Deleuze, que se *furta ao*

presente e que nunca distingue o *antes* e o *depois*: “O acontecimento é coextensivo ao devir...” (idem, p. 09), em um desenrolar ilimitado.

Poderíamos pensar a repetição que estrutura a música de mobiliário de Satie nesse contexto. A repetição parece ignorar o tempo progressivo, dotado de passado e de futuro. Mas também, não parece ser uma tentativa de extensão de um dado momento que visa a assegurar sua permanência. A repetição na música de mobiliário não intenciona fixar uma sonoridade insistente na composição, como rígidos módulos musicais identificáveis entre si. Se é pensada como aberta aos ruídos externos, na entrada destes na composição, tal música dispensa ser determinada como uma obra que se limita a sua própria forma. A cada vez que é tocada, diferentes barulhos pertencentes ao cotidiano se mesclam à sua melodia e, com isso, a cada vez, uma outra *maneira de ser* é atribuída. Desta maneira, a música de mobiliário não se restringe à profundidade inerente à forma criada, portanto, fechada em sua condição pretérita e permanente. Essa *atribuição*, sempre renovada, a faz ser, quando executada, um acontecimento, como aquilo que se vê livre de um formato único. Ela é aquilo que resulta – resultado esse sempre em modificação - da mistura de várias sonoridades, originárias de diversas situações. Por isso, ela é um acontecimento, pois se a música de mobiliário extrapola seus próprios limites composicionais – sua notação – quando em execução, para dar conta da espacialidade em que acontece, sua realização se dá na superfície mesma que das banalidades cotidianas, acabando por ser, ela mesma, essas trivialidades, que não deixam de ter seu valor e sua beleza.

Na música de mobiliário, toda a significação é de superfície e pode ser descoberta na primeira audição. Já que não há nem direção nem linha de progressão que possa ser interrompida, as alterações rápidas não podem provocar surpresa. Uma tal música funcional não pode pretender ter um grande valor nela mesma... (Shattuck, 1974, p. 190)

A repetição na música de mobiliário, por isso mesmo, não poderia ser senão uma espécie de flutuação no tempo-espaço. Uma flutuação própria à superfície dos acontecimentos, que rejeita a permanência em qualquer temporalidade. Algo que mesmo sendo repetição, não contradiz o devir, mas o tem em sua essência, uma vez que é tal música, ela mesma, um acontecimento. Seria um paradoxo? A resposta pode ser facilmente afirmativa se tomada da filosofia de Deleuze, uma vez que o paradoxo, segundo o filósofo, é próprio aos acontecimentos de superfície.

O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.” (Deleuze, 2007, p, 03)

O paradoxo é, justamente, este *puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo*. A univocidade do sentido é aqui aniquilada nesse desdobramento que se converte em largura, nesse “todo” extenso de múltiplos sentidos, em que a identidade é *alargada* no movimento de dupla direção. Deleuze expõe, em *Lógica do sentido*, a idéia de que o *bom senso* equivaleria ao *bom sentido*, unidirecional, firmado em uma *sucessão sensata* (do passado para o futuro, do anterior para o posterior) e baseado em uma flecha do tempo, que teria no presente seu parâmetro. Já ao senso comum caberia a capacidade de identificação: “O senso comum é um operador de reconhecimento do Mesmo.” (Pelbart, 2007, p.65) Tanto o bom senso quanto o senso comum estariam, portanto, apoiados em uma temporalização de *mão única*, num sentido único, nessa sensatez que assegura a identidade no universal, em que essa reconhecimento estaria a reafirmar o *Eu* no mundo – “...é um só e mesmo eu que percebe, imagina, lembra-se, sabe, etc.” (idem, p. 80) O sujeito ou o objeto

seriam, deste modo, preservados enquanto tais pela identificação produzida pelo senso comum na ordem previsível do bom senso.

Objetivamente, o senso comum subsume a diversidade dada e a refere à unidade de uma forma particular de objeto ou de uma forma individualizada de mundo (...) indo de um objeto para outro segundo as leis de um sistema determinado. (ibidem)

Sendo os dois sentidos simultaneamente, o paradoxo deslocaria essa noção de sentido unidirecional. Não que se tenha dois sentidos opostos, senão teríamos em cada um dos dois um só sentido, mas sim duas direções subdivididas em uma e na outra e assim por diante. O devir infinito. O sempre “os dois ao mesmo tempo”, os múltiplos sentidos. E, deste modo, uma temporalidade outra habita o paradoxo. À sensatez da previsibilidade tem-se o tempo do acontecimento, que está sempre a se esquivar do presente, o tempo próprio ao paradoxo, a temporalidade de Aíôn: sempre passado e futuro juntos, o agora e o depois. Solapando o presente, o paradoxo, ao dividir-se incessantemente em passado e futuro, aniquila toda fixidez subjetiva, o *ser que é*, e, com isso, desestabiliza a *identidade fixa* e conseqüentemente a *reconhecimento* no mesmo.

...o paradoxo é a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, com o não-senso da identidade perdida, irreconhecível. (Deleuze, 2007, p.81)

Deste modo, uma temporalidade “insensata” – *múltiplos sentidos* - não cognitiva e, portanto, imprevisível, compõe o paradoxo.

A obra de arte quando tende a uma temporalidade que se desdobra no âmbito da vida, está sempre a se realizar como algo inédito, nunca determinado em uma anterioridade. Isto porque tal obra não está estruturada em um tempo narrativo, naquele dotado de uma direção determinada para um fim pressuposto. Ao contrário, há aí uma temporalidade “solta”, *imprevisível*, que está a se desenrolar no acaso. A música de mobiliário conta também com essa indeterminação para realizar-se enquanto tal. Quando dá abertura aos sons triviais na composição, permite que a aleatoriedade interfira na suposta estabilidade produzida pela repetição. Ao som dos módulos que se repetem, uma infinidade de sons casuais, produzidos pelas conversas, pelos gestos das pessoas, pelos copos que se esbarram, compõem a música de Satie. E a ausência de um tempo narrativo na música de mobiliário, dando lugar à repetição e a constância, abre a composição justamente para essa aleatoriedade, sendo a música resultante de uma junção de sons, intencionais ou não. Desta forma, não se tem uma temporalidade oferecida por um *bom senso*. Temos o tempo do acontecimento, do absurdo, do paradoxo, pois a própria concepção de música de mobiliário pode ser tida como um paradoxo. “A força dos paradoxos reside em que eles não são contraditórios, mas nos fazem assistir à gênese da contradição.”(idem, p. 75)

A música, na maior parte das performances, é o sujeito da situação em um dado ambiente, como, por exemplo, em uma sala de concertos. A escuta, muitas vezes, é feita em total silêncio para que os sons harmônicos tomem conta desse espaço, sendo a melodia o personagem principal. E com isso a evolução de um tema central é explorada, em que a atenção dos ouvintes, então passivos, é toda voltada para o entendimento racional da relação entre as partes, que visará alcançar a expressividade prevista e erigida pelo compositor.

Na música de mobiliário a harmonia se abre para as sonoridades produzidas no ambiente comum, levando em consideração os barulhos e os

eventos aí produzidos. O absurdo de uma música que não desconsidera a atonalidade dos ruídos, que não tenta sobrepujá-los, mas que, na verdade, deseja entrar em “harmonia” com eles. Em contrapartida à métrica da repetição, a abertura a esses sons atonais e aleatórios acabam por criar uma situação desconhecida, não premeditada, em que a sonoridade total naquele espaço – sons tonais juntamente aos sons aleatórios- cria a própria musicalidade, a qual imaginava (não previa) Satie. A desordem própria à realidade se mescla a uma “ordenação” sonora, extrapolando o artifício de se construir uma obra de arte que se perpetue num tempo pretensiosamente fechado em sua autonomia.

Música – vida. A situação como acontecimento. A temporalidade do paradoxo: *os dois sentidos ao mesmo tempo*, sem profundidade e sem identificação; *múltiplos sentidos*, uma profusão de sons. Até ser realizada, a música de mobiliário é desconhecida e a cada novo evento ela nunca é o que ela *foi*, uma vez que ela não se restringe somente a sua notação, mas se “completa” durante a sua performance².

Ao afirmar *ao mesmo tempo* múltiplos sentidos, várias direções, sua coexistência insuperável, o paradoxo sabota a reconhecimento e seus postulados implícitos, a identidade do sujeito que reconhece, a permanência do objeto reconhecido, a mensuração e limitação das qualidades a ele atribuídas, e reintroduz o devir-louco que a reconhecimento se encarregava de proscrever. (Pelbart, 2007, p.65)

E a presença da repetição faz da composição algo aberto. Não tendo nem início e nem um fim demarcados pelo desenvolvimento do tema, tampouco momentos de clímax e repouso, mas mantendo uma constância, tal música parece se estender de maneira planificada em sua duração. E isto nos faz pensar na concepção de *largura* de Deleuze, de avesso e direito

² Uma indeterminação como nos termos de John Cage: “(...) não se pode saber até que sua ação se torne realidade.” (Silence, 2003, p. 41)

como extensão, como contínuo de um e de outro³. Se ela não se estrutura por pontos singulares, nem possui um tema condutor que se desdobre em um movimento progressivo, tal música nos permite pensar em algo que se expande, que *se converte em largura*, ausente de um avesso e um direito, de um antes e um depois, e que tem nesse movimento de repetição a planificação das oposições em uma massa contínua e expansiva.

Ausência de extremidades e presença nas *bordas* que estão sempre a se alargar como no trabalho *Caminhando* (1964), de Lygia Clark. Baseada na fita de Moebius, a artista propõe ao observador, então participante, explorar ao máximo as possibilidades dessa experiência:

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 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. (Clark apud Cleomar Rocha, 2008, p.04)

³ Assim o filósofo diz sobre o acontecimento e seu efeito de *largura*, a partir de reflexões feitas sobre a obra *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll: “Os acontecimentos são como os cristais, não se transformam e não crescem a não ser pelas bordas, nas bordas. (...) não mais penetrar, mas deslizar de tal modo que a antiga profundidade nada mais seja, reduzida ao sentido inverso de superfície. De tanto deslizar passar-se-á para o outro lado, uma vez que o outro lado não é senão o sentido inverso” (Deleuze, 2007, p.10)



Figura 1 Caminhando, 1964

Deste modo, não se tem um dentro e um fora, mas a experiência de um fluir, um lado contínuo e superficial que se desdobra. A obra, ou como nas palavras de Lygia Clark, a *proposição*, é o ato em si. É essa abertura à pura experimentação por parte do participante, em que somente a proposição do fazer seria dada pelo autor, transferindo o ato criativo e o poder de escolha do artista para o espectador. Trabalha-se assim sempre em um limite não situado em uma coisa ou em outra - artista-espectador-obra - mas em uma fusão quase visceral, própria ao contato das coisas no mundo, exatamente como em sua concepção de linha orgânica:

A linha orgânica é uma linha que não foi desenhada ou entalhada por ninguém, mas que resulta do contato de duas superfícies diferentes (planos, coisas, objetos, corpos ou mesmo conceitos): ela anuncia um modo de pensamento além da lógica do verdadeiro ou falso, sem esperar uma síntese de contrapartidas anteriores para evoluir... (Basbaum, 2008, p 01)

Na obra *Bichos* (1963) também temos a valorização da experimentação por parte do espectador, em que ele tem liberdade para manipular a aparência da forma *Bicho*, em um jogo corporal que destroça a percepção vertical e distanciada da obra de arte. Aqui o espectador ao participar da “formação”, ao manusear o trabalho, acaba por se misturar com a obra durante esse processo, trazendo esse espectador para uma participação ativa. Afinal, qual corpo está sendo manipulado? O *bicho* ou o corpo do espectador que se mexe ao manipulá-lo? Nesse caso, os dois corpos acabam por se confundir, se situando no “entre” da linha orgânica, fazendo coincidir totalmente obra e processo, estrutura e duração (experiência), e abrindo o ato ao participante.



Figura 2 Bichos, 1963

Em *Caminhando*, ao propor o objeto-obra como uma experimentação artística, Lygia Clark afirma o “não-objeto” e traz à tona a sua realidade no mundo, como coisa sensível. O próprio nome que intitula a obra traz essa noção de processo, pois o verbo caminhar significa locomover-se, o que fica mais reforçado quando usado no gerúndio, como algo de fato em andamento, em execução. E isso porque anula as noções de oposição, como a idéia de “dentro e fora”, de “avesso e direito”, para transferir o fazer artístico para a superfície da vida, em que o ato é a própria manifestação da arte, revelando nesta uma percepção essencialmente corporal. Corpo e objetos (papel, cola, tesoura,) também se misturam nesse trabalho de Clark, como a atividade do mundo, como o entrelaçamento entre as coisas que não existem por si só, isoladas umas das outras, mas que estão a se desdobrar, justamente, umas nas outras. Como em uma continuidade descontínua e imprevisível própria à vida, sem pontos fixos e sem identidades (sujeito – objeto; dentro – fora; avesso- direito), mas no limite e na tensão da *linha orgânica*. Sujeito (social) e obra (coisa) unidos e igualmente ativos, onde então o tempo é aquele da experiência, a temporalidade aberta do processo artístico no âmbito da realidade.

Robert Morris, em seu texto *O tempo presente do espaço* (1978), também desenvolve uma idéia de realização da obra como experiência, em sua concepção de presentidade. Essa experiência pertenceria, segundo o artista, ao domínio do “eu”, que percebe a situação espacial no tempo presente, em contrapartida a um “mim”, reconstitutivo da memória e próprio ao espaço mental, portanto, posterior à percepção na atualidade. A experiência da obra que requer o espaço da realidade seria dada então por esse primeiro *self*, pelo “eu” que se estende na duração, no espaço físico. Tal modo de experimentar a obra é realizado, ele mesmo, de uma maneira física, pois essa duração está diretamente relacionada ao movimento, ao estar do espectador naquele momento e naquele lugar. A duração seria, portanto, a extensão desse eu na espacialidade que se desdobra em um

presente contínuo, trazendo a percepção para uma temporalidade espacial que está sempre a se atualizar.

Essa maneira de perceber o espaço reformula o modo de lidar com a obra de arte. Morris intenciona em sua reflexão também demonstrar a mudança ocorrida no comportamento do espectador diante da obra. Nesses trabalhos espacializados não há um tratamento bilateral entre as partes, onde o “objeto-obra” é visto por alguém situado externamente a ele. Ao contrário, é ressaltado o valor de uma percepção abrangente na relação dos elementos que ocupam o espaço.

Ao perceber um objeto, alguém ocupa um espaço distinto de alguém. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. No primeiro caso quem percebe circunda, no segundo é circundado. (Morris, 2006, p.406)

Com os espelhos, em *mirrored cubes*, refletindo o espaço e o que ali estivesse (no caso quando no espaço da galeria), eles nos iludiriam de serem eles mesmos integrados àquela arquitetura na qual estão situados. Ao circundarmos os cubos somos também circundados, devido ao reflexo dos espelhos. É tensionada nossa relação com o “objeto”, que, afinal, não pode ser mais aquele objeto apreendido pela coerência advinda da construção mental. Nos vemos diante de uma escultura que nos faz confundi-la com a arquitetura, com o espaço no qual está situada, e que também nos faz confundir nós mesmos com todo aquele ambiente. Não sabemos mais quem somos, o que são os nossos corpos. Se são simplesmente mais um elemento daquele espaço ou se ainda são indivíduos. “...já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado.” (Merleau-Ponty, 1975, p. 282) A tensão situa-se deste modo na duração da experiência física, corporal, uma vez que é através do movimento em torno dos cubos e naquele ambiente é que temos o entendimento da obra. E isto acontece

porque *mirrored cubes* é de fato uma obra cuja experiência pertence ao domínio espaço-temporal, em que sua temporalidade é dependente da duração da experiência do espectador-participante na externalidade. Duração esta como constituinte essencial e, acima de tudo, estrutural da obra, advinda da experiência na superfície própria ao espaço público. "...a significação se constrói no momento mesmo de sua projeção no mundo"(Krauss, 1993,p. 58)

A *presentidade* é então instaurada entre a obra e o espectador. E esse *eu* que se estende num presente contínuo não seria existente também na música de mobiliário de Satie? Sendo baseada em repetições, o *mim* pertencente à memória parece ser insistentemente solapado pela imposição da *presentidade* do eu. Se houvesse o triunfo do *mim*, a música de mobiliário teria que ter uma estrutura diferente. Uma estrutura como aquela pertencente às composições ocidentais tradicionais, baseadas num início, meio e fim, onde o fim nos faz voltar, por lembrança, para o início; onde se revive, desta forma, aquele momento e aquela sensação sentida no começo da música. E estas lembranças, segundo a reflexão de Morris, seriam resgatadas por esse *mim*, próprio à memória e que nos faz revivenciar determinadas situações. Sendo, então, a composição estruturada em repetições, temos o desdobramento de vários "eus", que resistem em se localizar no passado, da lembrança, mas que concordam com um devir constante, com uma espécie de presente contínuo que se estende num tempo espacializado.

2.1

Do corpo o incorporal

Por seu acontecimento no âmbito da externalidade, a música de mobiliário pode ser associada à fisicalidade corpórea, ou seja, uma música que pede a presença do corpo como um todo para ser experimentada. Não se baseando na construção harmônica tradicional, a música de mobiliário dispensa a escuta intelectual, aquela que oferece o entendimento da composição como um todo conectado às partes que o compõe. Quando nivela a composição à superfície, devido à repetição do motivo e abrindo a música para os sons do ambiente, Satie, de certa maneira, evoca uma escuta que não visa ir além do sentido da audição, dispensando o entendimento que requeira o recurso ao raciocínio. Como uma música para “ouvir com o ouvido”, isso quando percebida. Afinal, parte dos sons que se mesclam à composição aqui discutida são produtos das ações corpóreas no ambiente, como o som das conversas, dos pratos, dos garfos, sons que são unicamente resultados da atividade entre os corpos (corpos em seu sentido mais abrangente, entendido também como coisas) no mundo.

Do mesmo modo, o ouvinte muda de posição, uma vez que sua estrutura sistemática dispensa o ouvinte passivo para poder captar a composição. A escuta, ao dispensar o entendimento lógico, recusa, assim, o modo de apreensão convencional, caracterizado pela escuta silenciosa e atenta.

Os aspectos da forma essencialmente convencionais da música europeia são, por exemplo, a apresentação de um conjunto como um objeto no tempo, que possui um início, um meio, um fim, de característica progressiva mais que estática, isto é dotada de um ou mais pontos culminantes, e, por contraste, de um ou mais pontos de repouso. (CAGE, 2003, p. 40)

Diferentemente da forma fechada apresentada nesta passagem de Cage, a música de mobiliário segue uma constante produzida por conjuntos de acordes que não se desenvolvem em direção a um fim. Há, deste modo, um desinteresse em ser a música percebida ou não, pois a ausência de uma progressão narrativa a retira, naturalmente, de um primeiro plano, para a colocar como uma espécie de cenário. É fácil desviar a atenção para qualquer outra coisa, que seja a mais trivial. O ouvinte, então, se torna ativo, presente na composição, uma vez que os barulhos produzidos pelo movimento do seu corpo acabam também por compor a música.

Ao analisar o filme *Anémic Cinéma* (1926?), de Duchamp, Krauss comenta a crítica do artista frente às abstrações da pintura moderna. Segundo a autora, Duchamp criticava a “pureza visual” que os pintores modernos buscavam alcançar em suas obras, ao apelar para a experiência integralmente ótica. E tal pureza seria proporcionada por uma coerência obtida pela *sincronia* formal, ou seja, por uma simultaneidade entre as partes na superfície que ordenariam o entendimento, então, visual. *Anémic Cinéma* consiste em um filme de aproximadamente cinco minutos e meio, com imagens impressas em discos rotativos, por vezes com frases escritas, cuja leitura é perturbada pela constante rotação. Krauss afirma ter no constante movimento circular dessas espirais um *battement*, uma pulsação, que acaba por proporcionar um ritmo repetitivo.

Inchação depois contração, a espiral transforma o impulso da ação em um soluço repetitivo, e faz da continuidade do movimento o ritmo síncope de uma pulsação ou de uma batida. (Krauss,1996, p.126)

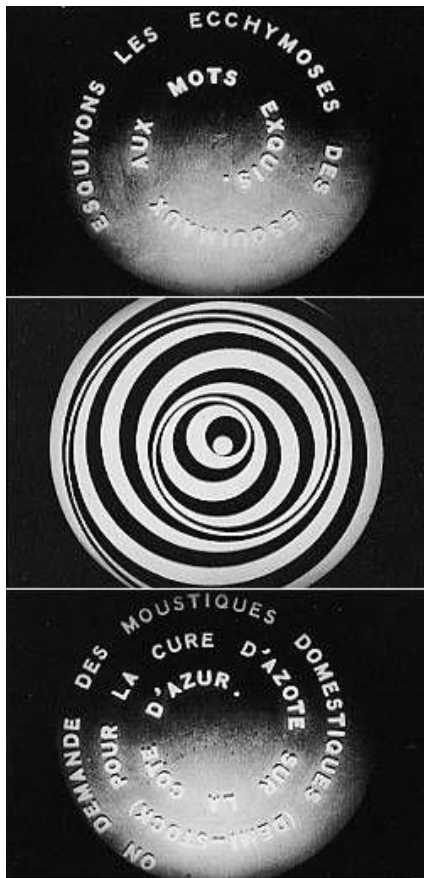


Figura 7 Anémic Cinéma, 1926?

Tal ritmo pulsante significaria assim, segundo Krauss, o desmoronamento da coerência visual adotada pela pintura moderna, pois ao provocar o movimento pulsante proporcionado pelas espirais em rotação, como um “inflar e desinflar”, nossa sensação, então corporal, seria excitada. O ato de ver o filme, deste modo, não se restringiria ao olhar, à apreensão visual, mas seria percebido como um ver através do corpo, provocado pelo *battement*. Associação esta da visualidade ao corpo que, então, desestabilizaria a *boa forma*.

Associar a visualidade ao corpo, isto é torná-la impura, (...) Quando cada órgão [*organe*] se dissolve na imagem do seguinte, o que parece resultar desta batida repetitiva, é o senso de uma erosão da boa forma, a experiência de um desmoronamento da *Pragnanz* [boa forma] sob o efeito de uma pulsação que interrompe as leis da forma, que as despedaça e as dispersa

(...) uma pulsação que nos revela que nós «vemos» com o corpo. (idem p.127)

Um trabalho elaborado na planaridade da superfície da tela, como no caso das pinturas modernas, criticadas por Duchamp, ofereceria uma experiência que não levaria em conta o tempo, nem mesmo o narrativo, uma vez que se resume a esse campo visual planejado – *cohésion instantané*. *Anémic cinéma*, do mesmo modo, dispensa o tempo cronológico das produções cinematográficas, baseado em uma história a ser contada, a qual introduz o espectador no tempo artificial dessa narrativa. A temporalidade dessa obra de Duchamp seria aquela compartilhada com o corpo, que sentiria a *ondulação temporal* própria ao filme. O tempo da repetição, fruto dessa pulsação constante, que estrutura o ato de experimentar a obra na atualidade. O *l'informe*⁴ comentado nesse contexto por Krauss, desestabilizador da ordem e da coerência formal, que também se vê presente em Satie.

Podemos dizer que a percepção corporal (atual) estrutura grande parte da obra de Robert Morris. A experiência do artista com os dançarinos da Judson Dance Theater, de New York, entre o fim da década de 50 e início da 60, foi de extrema importância para a concepção espacial de seus trabalhos. Esses dançarinos partiam do pressuposto de que a significação só

⁴ Esse conceito de *informe* foi aplicado por Krauss a partir do seu uso por Bataille: “Ref. ao conceito de **informe** de Georges Bataille : «Um dicionário começaria a partir do momento em que não mais fornecesse o sentido das palavras, mas suas tarefas. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo possuindo tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, geralmente exigindo que cada coisa tenha sua forma. Aquilo que designa não possui direitos em qualquer sentido, e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os homens acadêmicos fiquem contentes, seria necessário que o universo adquirisse forma. A filosofia como um todo não possui outro objetivo: trata-se de fornecer uma beca [redingote] àquilo que é, uma beca matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se parece com nada e que é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é alguma coisa como uma aranha ou um escarro.» [tradução de Ricardo Basbaum. ver Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, *Informe* [cat.], Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.]”

tem existência quando na experiência mesma do domínio público, distante da privação da subjetividade. Para tanto, utilizavam-se da “linguagem ordinária”, “uma noção emprestada da filosofia, que retrai a distinção corpo/espírito em benefício de uma visão behaviorista da linguagem.” (Krauss, 1995, p. 56) E se a significação pressupunha um acesso privado, mental, referente à apreensão por parte de um sujeito único, a *materialização* dos significados só poderia ser dada de uma maneira compartilhada, coletiva. Deste modo, a dança era resultado de movimentos ordinários, da significação proveniente do contato com o mundo, esvaziada de qualquer expressão dada anteriormente ao gesto.

Simone Forti, então bailarina e coreógrafa da Judson nos anos 60, apresenta uma outra modalidade de dança. Visto que os movimentos dos bailarinos convencionais respondiam à exigência de transpor temáticas autorais para a dança, Forti apresentou uma concepção que partia do *cumprimento de tarefas*, propostas como um *start* para a realização dos gestos dos bailarinos, sobretudo enfatizando os movimentos do cotidiano. Desta maneira, a partir dessas tarefas, seria possível obter movimentos desprovidos de significações ulteriores e internalizadas, que escapavam à materialidade do âmbito público. Era dada ao dançarino uma autonomia gestual. O ato de dançar era então realizado inteiramente na atualidade, como gesto desnudo, na temporalidade espacial do presente em ação, pois sem a artificialidade temporal da criação, a dança se libertava da evocação de algo que fugia ao seu acontecimento integral na atualidade. E, com isso, a linguagem da dança, em essência vinculada ao corpo, desgarrava-se das mediações mentais e privilegiadas ao sujeito para esvaziar-se em sua condição primeira e, aqui, única: como linguagem corporal.

Em *Notes on Dance*, artigo de 1965, Morris fala de sua ligação com a dança, usando como um dos exemplos o evento *Slant Board*, ocorrido em 1961, em Nova York, coordenado por Simone Forti. Tal evento consistia em uma placa de madeira inclinada a 45 graus do chão, com cordas presas no

topo, onde os dançarinos, ou *performers*, escalavam essa chapa por meio dessas cordas, passando uns pelos outros. Aqui, ele chama a atenção para o método concebido por Forti, como o uso de regras simples, dadas como *tarefas* para estruturar a ação.

Aqui as regras eram simples e não constituíam uma situação de jogo mais que isso indicava uma tarefa enquanto o dispositivo, o plano inclinado, estruturava as ações. (Este único exemplo não faz justiça as implicações deste aparentemente simples concerto realizado.) Aqui estavam focados com clareza pela primeira vez dois meios distintos pelos quais novas ações poderiam ser implementadas: regras ou tarefas e dispositivos (ela os chamava “construções”) ou objetos. (Morris, 1965, p 179)

Os movimentos dos *performers* eram, então, provocados por essas tarefas e pelos dispositivos (*devices*), no caso, a placa inclinada, em que não se remetia a nada além do que aos movimentos exigidos pelo esforço de se escalar a placa por meio das cordas. Os gestos são aqui imprevisíveis e despreziosos, livres de uma conceituação prévia, respondendo unicamente a esse objetivo físico. A dança era assim trazida por completo para a atualidade, para seu acontecimento na realidade espacial, em que através desse esforço exigido pelo cumprimento de tais tarefas e pela repetição dos movimentos – subir e descer, segurar, soltar - reafirmava-se a todo o momento a presença dos corpos naquele espaço. Com esse método, Forti libertava a dança da significação *mimética*, reduzindo os sentidos gestuais unicamente à ação (*action*). A forma como ação corporal.

A *presentidade* era então colocada em cena, sendo seu desdobramento dado pelos movimentos livres dos dançarinos. Assim, uma “linguagem ordinária” poderia ser lida como comportamento na concepção de presentidade de Robert Morris já comentada aqui e sua valorização pode ser

vista na maioria dos trabalhos do artista, tanto em dança quanto em escultura.

Column foi uma performance realizada por Morris em 1961, no Living Theater. Esta consistia na permanência de uma coluna em compensado (243,8 x 60,9 x 60,9)⁵, pintada de cinza, posta de pé durante três minutos e meio. Em seguida, tal coluna era bruscamente tombada e deixada por mais três minutos e meio na posição horizontal. Trata-se aqui de duas posições que remetem diretamente ao corpo humano, uma em pé e a outra semelhante a de um corpo deitado sobre o chão. A simplicidade aparente de tal evento, realiza a arte na literalidade mesma que a do espaço real, na objetividade da significação pública, fazendo daquilo que parece inconsistente, algo que simplesmente é nessa literalidade. Deste modo, a significação aqui se restringe inteiramente à superficialidade do acontecimento: a coluna de pé, sendo tombada e deitada. E parecendo ter usado como parâmetro o corpo e suas posições nessa escultura, a arte de Morris aproxima-se ainda mais de nosso ambiente habitual, do âmbito da coletividade, no qual as coisas estão constantemente a se entrecruzar. Se utilizando da neutralidade do cinza e da forma simples da coluna (um retângulo), ausente de ornamentações, é evidenciada a sua superfície lisa, o que provoca uma maior identificação, no caso gestáltica, com a forma total do corpo humano. Isto ressalta a condição primeira da escultura como objeto essencialmente físico, provido de características espaciais e com *Column* esta aproximação com o mundo é feita de modo direto, sem mediações, em que a significação artística é dada totalmente no espaço-tempo da externalidade, neste ambiente no qual os corpos se encontram.

Site, uma dança de Morris de 1964, traria a discussão sobre a pintura para a literalidade da ação. Ao serem retiradas duas chapas de madeira

⁵ Morris dizia que a escultura não poderia ser nem muito pequena, pois poderia causar uma sensação intimista, nem muito grande, uma vez que poderia tomar característica dos monumentos.

pintadas de cinza, que se encontram na vertical, surge a figura de *Olympia*, caracterizada pela performer Carolee Schneemann.

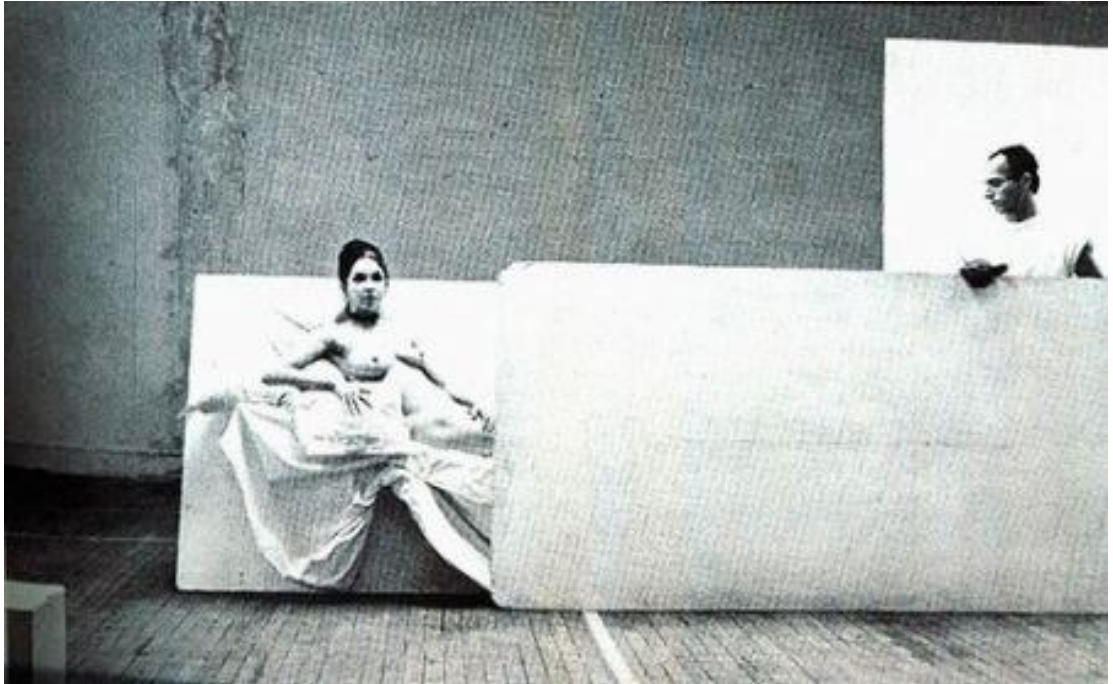


Figura 3 Site, 1964

No mesmo plano no qual se encontra *Olympia*, uma referência direta à pintura de Manet, Morris está interagindo com as chapas. Nesse cenário carregado com um certo tom irônico, uma vez que a pintura impressionista buscava a experiência estritamente ótica, não há figura e fundo, mas há sim a presença corporal naquele espaço. O ato de retirada das chapas de madeira, como se fossem planos, para que resultasse ao final a figura de *Olympia*, como uma mulher ali presente a figurando, traz tal imagem para o plano da atualidade, jogando com o ilusionismo, então tensionado. A

representação aqui seria sutilmente ironizada para ser dado valor àquilo que está acontecendo nesse mesmo plano. E isso é ainda mais reforçado quando, depois da aparição de *Olympia*, Morris continua a interagir com as chapas, indiferente à figura representada, que também não deixa de estar ali presente em uma certa ausência própria da representação.

Esta obra de Morris acaba por criar uma tensão provocada por esse paradoxo de se ter no mesmo plano a ação e a representação. E nesse caso só poderia ser resolvido com a ironia. O que vemos ao longo de seus trabalhos com escultura, é que o artista buscava realizá-los na espacialidade literal. Deste modo, as formas eram simples, muitas vezes pensando a apreensão estendida da Gestalt, em que levava em consideração o objeto na externalidade do ambiente. Superfícies lisas e pintadas de cinza só reforçavam mais a presença da forma em nosso espaço habitual, sendo essa mesma forma algo tão presencial quanto os nossos próprios corpos. Deste modo, recursos óticos ou mentais só poderiam vir a deturpar essa apreensão. No plano da realidade, o artifício isolado da representação só poderia aparecer como um recurso que retirasse o espectador de sua própria realidade para enviá-lo para o plano de uma temporalidade outra que não a atual – ação -, desmaterializando os desdobramentos no espaço-tempo.

Um ano seguinte à apresentação de *Site* e mais duas outras coreografias, e mesmo ano em que deixa a Judson Group e que expõe os cubos espelhados, em 1965, Morris monta *Untitled, Three L-Beams*, na Galeria Leo Castelli. Este trabalho consiste em 3 vigas idênticas, em forma de L, postas em diferentes posições na sala de uma galeria. Vigas idênticas quanto à metragem, mas em relação ao corpo que as circunda, tomam formas relativizadas, produzidas pela gestalt. Um pouco maior que um homem, com 243,8 x 243,8 x 60,9 cm, cada uma, a apreensão dos *L-beams* é proporcionada pelo movimento do observador no espaço no qual eles se encontram.

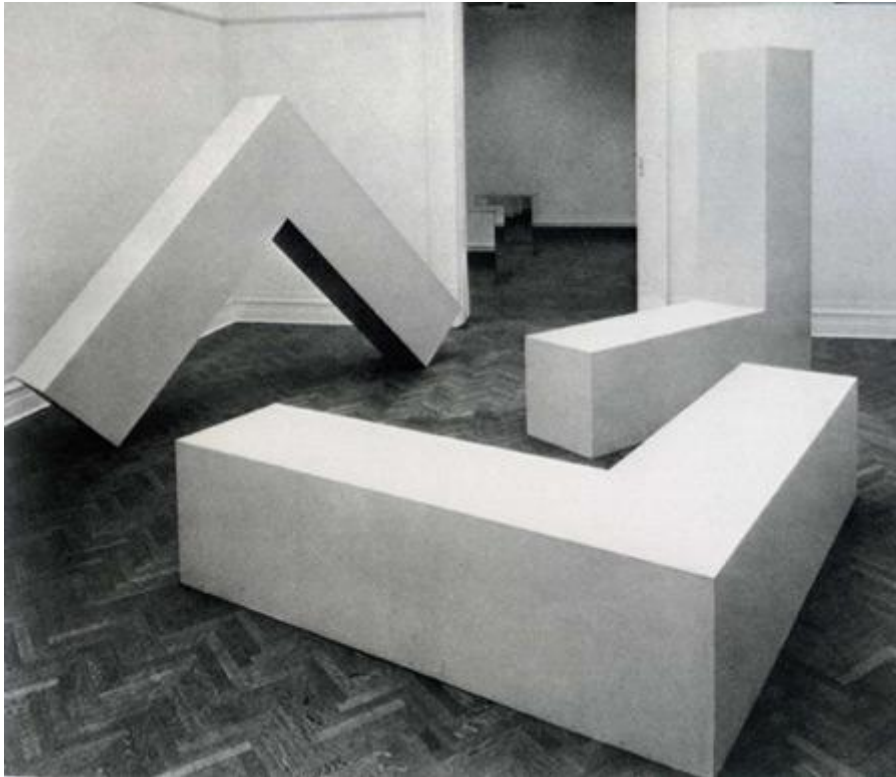


Figure 4 Untitled , Three L-beams, 1965

A forma neste trabalho é percebida pelo espectador de maneira que ele tome consciência de sua própria fisicalidade, assim como a de seu entorno, em que sem essa consciência este espectador não notaria que uma forma toma diversas aparências em relação aos movimentos de seu corpo. Para tanto, é demandada a circulação deste observador nesse espaço, é necessária a experiência num tempo atual, proporcionada pelo comportamento. E assim, como nos cubos espelhados, a obra se revela

quando na presença do observador, em que seu significado é dado na externalidade, de maneira semelhante à “linguagem ordinária”.

No *Parangolé* (1964) de Hélio Oiticica o movimento corporal do participante também se torna fundamental para a realização da obra. Sendo uma vestimenta, que visa à irradiação da cor no ambiente, o *Parangolé* se desdobra no espaço de acordo com os movimentos de quem o veste. O tempo da obra seria então o tempo proporcionado pelo participante e seu acontecimento, enquanto obra, estaria intimamente vinculado à movimentação aleatória da pessoa que a utilizasse. Seu significado, em parte concebido como propagação da cor no espaço-tempo, se completa com a ação lúdica que se origina no ambiente público, tornando-se uma ação coletiva, que “almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma ‘arte ambiental’ por excelência...” (Oiticica, 1996, p. 67) Deste modo, o comportamento do participante completa a estrutura da obra como objeto não-acabado. Como um objeto que desdobra sua *cor-estrutura* na temporalidade espacial mesma que a dos gestos ordinários. “...o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta.” (idem, p. 92), que se propõe a ser uma *arte ambiental*.

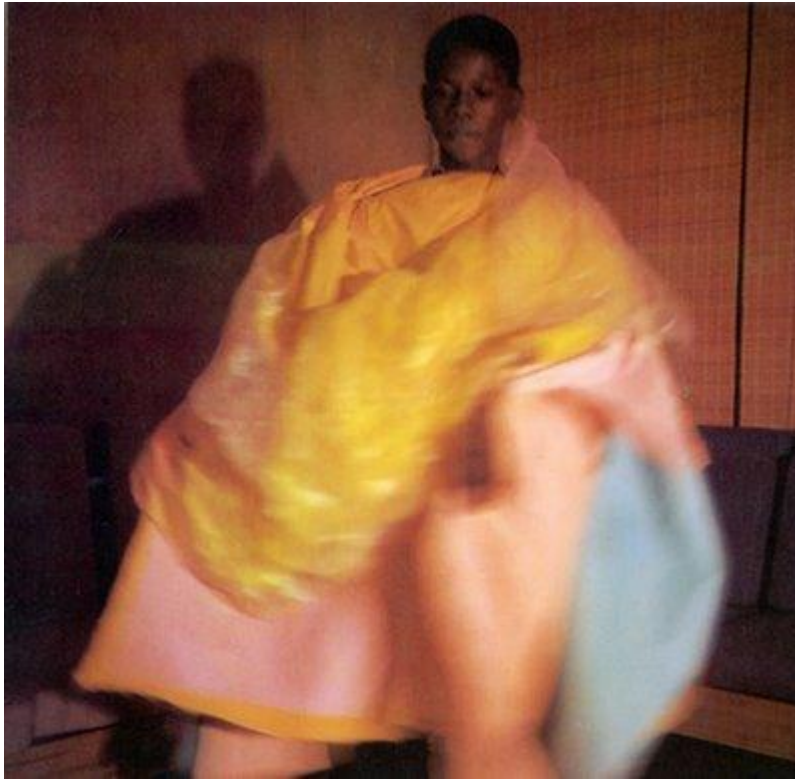


Figura 5 Parangolé, 1964

Portanto, vimos que obras que requeiram seu acontecimento no tempo da atualidade, necessitam estar dispostas automaticamente no espaço real, senão não aconteceria no espaço-tempo da vida. E, para tanto, a presença do corpo torna-se fundamental para a completa realização de tais trabalhos, do contrário, se limitariam a uma organização temporal, em essência abstrata e subjetivada. Do mesmo modo, os entrecruzamentos se fazem insistentes. Corpos, objetos, espaço-tempo, sons, se mesclam de uma maneira tão orgânica, que se desdobram, a todo o tempo, como uma conexão contínua, em que não permitem o limite de um fim em si. Como a linha orgânica de Lygia Clark.

A incorporeidade é, assim, instaurada devido a essa continuidade entre os corpos, não definíveis singularmente, exatamente por serem, ao fim, entrelaçamentos constituintes da espacialidade. Deste modo, o corpo acaba por deixar de sê-lo ao entrecruzar-se com as coisas, sendo ele mesmo essas coisas, em que no constante desdobrar-se umas nas outras, tais coisas deixam de ser elas próprias para serem uma rede tênue que flui no infinito acontecer.

2.2

A simultaneidade: o “tudo ao mesmo tempo”

O fato das obras de Satie e de Morris, aqui discutidas, instaurarem um suposto presente para acontecerem, nos dá a entender a ocorrência de um “tudo ao mesmo tempo”, como a simultaneidade das coisas na espacialidade. Se estamos trabalhando com obras que enfatizam a presença na atualidade, temos uma relação de interação entre os elementos do espaço. Esses elementos, por sua vez, retiram-se da qualidade de objetos isolados para se tornarem participantes do mesmo modo que as pessoas ocupantes desse espaço. Vemos aí um movimento análogo à relação entre referenciais, onde algo está em relação a alguma coisa e essa coisa está em relação à outra coisa, e assim por diante. O “tudo ao mesmo tempo” não se apóia no isolamento dos objetos no ambiente, como um conjunto de

unidades, nem os enfatiza como coisas contidas em seus limites, quer seja físico ou não. Da mesma forma, não nega esse “objeto”, mas o tem em uma fina camada de superfície, ausente de hierarquias e que tem interligados todos os seus elementos.

Movimento, este, existente na obra *Shift* (localizado em King City, Ontario, norte de Toronto; 1970-72), de Richard Serra. Em seu texto *Shift* (texto publicado originalmente em 1973), que descreve a obra que leva o mesmo nome - talvez sendo o próprio texto parte da obra - o artista descreve a sensação de descentralização decorrente no experimentar a obra. Tal trabalho consiste em “Seis seções de cimento retilíneas de 1,50 m de altura e 20 cm de espessura...” (Serra, 2006, p. 325) postas em um *site* que compreende “...um campo de lavoura que consiste em duas colinas separadas por um vale em ângulo agudo.” (idem)



Figura 6 Shift, 1970-72

Colocada num campo amplo e irregular, com subidas e declives, torna-se necessária a caminhada do observador ao longo do *site*. Desta forma, a apreensão da obra é provocada pela experiência no local, do próprio local, em que a temporalidade é gerada pela duração de quem passa pelo processo de percepção desse campo vasto e indeterminado.

A intenção do trabalho é uma consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento. (...) A pessoa anda colina abaixo para entrar na peça. Quando faz isso, os elementos começam a se destacar em relação ao nível dos olhos da pessoa que vem descendo (idem, p. 327)

A noção de uma “paisagem móvel”, resultante do caminhar do observador no terreno indeterminado, seria ocasionada por uma modulação advinda do *estar* simultâneo da paisagem e do observador no espaço. Desta forma, o entorno também se locomoveria, se deslocaria conforme a pessoa ali caminhasse. “Entre ele [o vidente] e o visível, os papéis se invertem inevitavelmente.” (Merleau-Ponty, 1975, p.282) Essa descentralização supõe esse caráter acumulativo do tempo-espaço que se desdobra, sem localizações claras, supondo a apreensão como um *volume*, uno em sua heterogeneidade.

E assim, Serra fala em um *pensamento na experiência*, que ocorre ainda no processo de experimentação do trabalho.

Do cume da colina, olhando para trás sobre o vale, são lembrados pensamentos e imagens despertados pela consciência de tê-los experimentado. (Serra, 2006, p. 328)

Seria então esse pensamento a extensão da própria experiência. Quando nos lembramos de imagens vividas, elas vêm embaralhadas,

confusas, sem uma coerência clara. A narrativa de uma dada lembrança sob uma lógica linear seria uma construção externa à experiência da própria lembrança, suporia um pensamento abstrato, inverso ao “tudo ao mesmo tempo”, desordenado e ocorrente na experiência espacial. Deste modo, é dito por Serra que “o tempo dessa experiência é cumulativo (...) como volume (como espaço contido)” (idem), destituído de um *centro móvel*.

Algo que se assemelha ao *Aleph* de Jorge Luis Borges. Em seu conto *El Aleph*, de 1949, o escritor narra uma percepção fantástica do universo. O Aleph seria uma pequena esfera localizada no porão da casa de um personagem, em que o universo inteiro poderia ser visto simultaneamente. Aí, norte e sul, passado e presente são perceptíveis todos ao mesmo momento e não sucessivamente. Assim o narrador diz: “...vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra (...) o inconcebível universo” (Borges, 2001, p.171) Um ver *tudo ao mesmo tempo*, ausente de memória ou de projeções, pois tudo estava a ocorrer simultaneamente, como um tempo acumulativo destituído de esquecimentos, de antes ou depois. Como o infinito que se acumula em uma infinita atualidade.

E essa relação de simultaneidade nos remete a Merleau-Ponty. De acordo com o filósofo, em *O olho e o espírito*, as coisas são existentes em um *único Espaço*, como uma coesão, englobando até mesmo o passado e o futuro, também como moventes da simultaneidade do mundo. A partir daí, momentos singulares podem ser transformados em extensões de acontecimentos que se desdobram na espacialidade, podendo ser vista, assim, a lembrança como atualidade e não como evocação de algo concluído em um tempo específico. A pluralidade é instaurada no mundo e é, deste modo, própria à existência. E esta pluralidade não pode ser entendida como um conjunto de singularidades, mas como interconexão entre as coisas, que se equivalem, que estão sempre a se esbarrar e a se misturar de alguma forma. É a *voluminosidade* do Espaço. Por isso, é dito por Merleau-

Ponty que “... nenhuma obra se remata absolutamente...” (Merleau-Ponty, 1975, p. 301) e que “... as criações não são uma aquisição...” (idem), pois, se fossem, se se finalizassem na privação, não se desdobrariam nessa rede de entrelaçamentos que é o mundo da realidade. E é assim que as coisas não são feitas – senão suporia uma intervenção sobre elas - mas *se fazem* no contato com as outras coisas. Movimento análogo à “paisagem móvel” de *Shift*, de Serra, onde esta não se situa diante dos nossos olhos, mas no mesmo campo no qual estamos imersos.

Na passagem sobre o *Quiasma*, em *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty expõe o que seria sua noção de *visão tangível*. Nesse texto ele diz que aquele que vê só vê porque também é visto, assim como aquele que toca só toca porque é tocado, mas que só se vê porque o ver apalpa o que é visto. Ou seja, o olhar é tangível, não concluído na retina.

(...) o espetáculo visível pertence ao tocar nem mais nem menos do que as “qualidades tácteis”. É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado (...) Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível (...) (Merleau-Ponty, 2007, p. 131)

A partir dessa noção de prolongamento das coisas no *mundo tátil*, um suposto sujeito se encontra nos limites de *ser* objeto. A noção cristalina de sujeito se embaralha com a noção de *coisa*, coisa esta que ocupa o espaço tal como qualquer outro elemento que também esteja ali presente. E desta forma, ou seja, sem distanciamentos, tudo se encontra no mesmo espaço. Tudo se esbarra nos limites dos corpos, criando uma tensão

provocada pelo prolongamento de *si* em outra coisa, que também está a se estender em outra e assim por diante, em relação de reciprocidade.

É preciso tomar ao pé da letra aquilo que a visão nos ensina: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto das coisas longínquas como das próximas... (Merleau-Ponty, 1975, p. 298)

E esta noção de simultaneidade nos coloca em um espaço coeso, *volumoso*, que está sempre na iminência de abarcar todas as coisas em sua heterogeneidade. Parece-nos, deste modo, que ficamos incapacitados em pensar o presente, o passado e o futuro como noções tão precisas em seus limites. Sendo a temporalidade da filosofia de Merleau-Ponty espacial, em um mundo movido por entrelaçamentos, as criações das noções de tempo acabam por perder, de alguma forma, seu valor significativo. Talvez estas noções sirvam mais como meras nomeações, pois se temos um espaço amalgamado, passado, presente e futuro estão sempre a se esbarrar, não se tornando um só *Tempo*, mas ativos como aquilo que se encontra na espacialidade de um mundo fundado nas interconexões. O passado, portanto, está presente no futuro não como algo que *foi*, mas como algo que ainda está *sendo*; assim como “aquilo que nunca é completamente” (idem, p.301) A acumulação do desdobramento infinito e ilimitado.

E o acontecimento é essa indefinição que pertence a um tempo que se esvairia na abertura para a indeterminação. É o encontro do passado, do presente e do futuro no espaço, onde o tempo é coeso à espacialidade da realidade mundana. E nesse ambiente da vida as coisas não são e nem estão paralisadas. Tudo está a todo o momento em constante mudança, pois nada é aquilo que *foi*, como algo estático e concluído em outra dimensão, e porque aquilo que *é* *será* em frações de segundos e, assim, esse é facilmente pode se tornar *sendo*.

2.3

“*Happening e Acontecimento*”⁶

As ações de Allan Kaprow levavam em consideração a aleatoriedade das coisas expostas no mundo. O fato dessas coisas ali estarem sem nenhum propósito, sem nenhuma intencionalidade artística, permitia que, quando de encontro a elas, fosse feita da ação artística um encontro com a vida, com aquilo que despropositalmente se fez aparecer em uma dada situação. Por isso Kaprow fala do acontecimento gerado pelo encontro imprevisível com coisas ordinárias, como materiais, cheiros, sons, cachorros, lixo, que estão dispostos no espaço do cotidiano.

Kaprow já percebia essa extensão da obra para além de seu próprio suporte na pintura de Jackson Pollock. Em *O legado de Jackson Pollock* (publicado originalmente em 1958), Kaprow expõe a importância do processo *all-over* do artista para as obras de então. Na escala grandiosa de suas telas, em seus *drippings*, feitos a partir do *gesto habitual*, que se expandiam para além do “formato retangular” das telas convencionais, Pollock, segundo Kaprow, abriu a pintura para o ambiente da vida. O espectador, então, se encontrava diante de uma pintura sem partes, sem fragmentações, mas que se “prolongava na sala”. “...suas pinturas em escala mural deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes.” (Kaprow, 2006, P. 42) E deste modo, “...a pintura como um todo se projeta para fora, para dentro da sala, em nossa direção (somos participantes, mais do que observadores).” (idem, p. 43)

⁶ Subtítulo utilizado originalmente como título de uma palestra ministrada por Vera Terra em junho de 2009, na PUC-Rio.



Figura 7 Pollock

Esse aspecto da obra de Pollock, do envolvimento da pintura com o mundo exterior, unido ao caráter ordinário do gesto – *drippings* - dá abertura ao acontecimento revelado por Kaprow. O gesto nos *happenings* seria o comportamento livre por parte dos artistas durante o processo de realização do trabalho - assim como os esguichos de tinta que Pollock jogava espontaneamente para todos os lados. “Um Happening é uma assemblage de eventos executados ou percebidos em mais de um tempo e lugar” (Kaprow, 2004, p. 05) E a expansão da obra para o ambiente seria, assim, a sua atuação no espaço comum, acolhendo também as atitudes ordinárias dos participantes, estes, então, deflagradores dos processos artísticos.

Apesar de serem os *happenings* em grande parte planejados, eles não deixavam de se apoiar no desenrolar próprio da vida. E sua intenção era justamente aproximar arte e vida. “É arte mas parece mais próxima da vida” (idem) O fim, e mesmo o processo dessas ações eram então desconhecidos até a sua realização.



Figure 8 Women licking jam off of a car, 1964

O trabalho de fato só tinha sua existência no domínio público, onde espectadores tornavam-se participantes e as premissas acabavam por ceder ao acaso derivado das ações ordinárias. Por isso os lugares mais inusitados poderiam ser os espaços mais adequados para as performances, como a *cozinha de um amigo*, a ida a uma loja, o campus de uma universidade, lugares, os quais seriam a princípio neutros em relação à arte. A arte, assim, invade e penetra a realidade comum, acolhe seu caráter múltiplo e intervém em sua suposta normalidade. E o trabalho artístico, aqui, se entrelaça a esse constante desenrolar que é a vida e junto a ela, mesclando-se ao seu *continuum*, se faz também desdobramento, sendo a temporalidade da obra de arte esse mesmo deslizar pela superfície das coisas que se encontram interligadas por simplesmente estarem no mundo.

E esse *continuum* está presente no acontecimento. Se foi por nós falado anteriormente que o acontecimento pode ser visto como indefinível em uma temporalidade absoluta, nos é permitido pensá-lo como algo que não tem em si o singular. A partir daí as coisas se prolongam umas nas outras, em que a ação de um certo início está presente em um suposto fim, que não chega a se definir como uma conclusão, uma vez que este fim pode ser, então, um “outro” início ou, melhor dizendo, um processo contínuo. A conclusão de um ciclo implicaria a sucessão de momentos, estes, então, como singulares em si, ou mesmo independentes, uma vez que podem oferecer um fim, um fechamento. Diferentemente, a crença em um “tudo ao mesmo tempo”, como sendo um processo de interligação entre os elementos, tem seu acontecimento no espaço a partir da relação de simultaneidade entre as coisas nele contido. E se se acredita que as coisas são equivalentes entre si, como não sendo objetos singulares, é coerente pensar que essas mesmas coisas estão sempre se atualizando, como desdobramentos, uma vez que é no desenrolar do espaço-tempo que elas se fazem existentes no mundo. Uma sucessão implicaria um movimento de justaposição, pondo aquilo que foi imposto, em um tempo rememorável, num

tempo outro que não o da realidade, em que teria sua existência somente na abstração da coisa concluída.

Assim, estando o espaço sempre a se mover e a se mutabilizar por ações externas, as quais também são modificadas por esse mesmo ambiente, o acontecimento ocorrente na *Música de mobiliário* e em *Mirrored cubes* deve ser pensado como um processo de superfície, como aquilo que não tem existência na profundidade das coisas, esgotadas no plano do intocável. Estamos trabalhando com obras que exigem a modificação a todo o momento e que também exigem o contato com o mundo para se realizarem. Por isso, são experiências espacio-temporais. Se se prendessem somente à ordem do temporal, estariam, nesse caso, armazenadas na profundidade das definições, naquilo que foi encerrado em um tempo passado, sem chance de modificações posteriores. Sendo também espacializadas, tais trabalhos se desenrolam na superfície própria dos acontecimentos; acontecendo na literalidade do espaço-tempo.