

A interação na arte contemporânea

ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA

Resumo Na arte contemporânea, o sentido se desenrola no presente da situação de exposição da obra, um texto que só se faz enquanto tal com e pelo outro que, interagindo presencialmente, o processa, ou seja, vivência o fazer sentido que faz ocorrer. Enquanto uma forma de vida vivível, a investigação interconecta esse regime de sentido como uma das saídas ou escapatórias, segundo as postulações de A. J. Greimas em *De l'Imperfection*. Seriam pois as instalações, *performances*, *happenings*, *land art*, obras minimalistas, animações em 3D, sentidos *sentidos*. Do interacional, a arte, sensivelmente pelas sinestésias que desencadeia, ressignifica a sua própria produção de sentido.

Palavras-chave arte contemporânea, sentido, interação, presença, experiência estética.

Abstract In contemporary art, an artistic work, as such, literally cannot exist on its own. It constitutively requires the presence and the cooperation of an observer. In other words, meaning, in such a context, arises only in the very moment of the exhibition of the object, and never previously to the active participation, upon the sensitive level of a receiver. Such an analytical perspective derives from A. J. Greimas's semiotic postulations about aesthesis experience (in *De l'Imperfection*, 1987), as well as from E. Landowski's more recent approach to the notion of presence. Installations, performances, happenings, land art, minimalist art and 3D animations represent privileged terrains in which to study the way contemporary art exposes, on the sensitive level, its own conditions of making sense.

Key words contemporary art, sense, interaction, presence, aesthesis experience, meaning.

J'ai probablement accepté avec joie le mouvement de la roue comme un antidote au mouvement habituel de l'individu autour de l'objet contemplé.

Marcel Duchamp

Des objets, il y en a dans tous les plans (...) c'est l'espace de l'homme, il s'y mesure et détermine son humanité à partir du souvenir de ses gestes: son temps est couvert d'usages, il n'y a pas d'autre autorité dans sa vie que celle qu'il imprime à l'inerte en le formant et le manipulant.

Roland Barthes

(...) l'altérité de "l'autre" en tant que sujet rejoint celle des choses mêmes, en tant qu'elles font sens, et pour l'essentiel en découle.

Eric Landowski

Atribuir sentido a um texto é uma construção sensível e inteligível do destinatário, fruto de uma interação entre um fazer emissivo e um fazer receptivo. Essa interação, no entanto, não é única para todo e qualquer tipo de texto, requerendo, pois, ser estudada a partir de seus vários tipos de ocorrências.

No âmbito específico dos textos da arte, recortando, por exemplo, os da arte pictórica, ao longo de sua história, pode-se afirmar que há muitas variações nos modos interativos em função do tipo de fazeres que se estabelecem. Uma obra pré-renascentista impõe um tipo de fazer que é distinto daquele de uma obra renascentista, assim como o desta última distingue-se do de uma barroca. Em função da geometrização topológica, obedecendo aos regramentos da perspectiva central, uma tela renascentista determina, por sua organização imanente, um lugar próprio para levar o destinatário a se posicionar para ver o que lhe é mostrado. A partir de ensaios do corpo para se posicionar na angulação pedida, o olho é levado pelos movimentos corpóreos a encontrar o ponto exato que lhe foi previamente fixado. Acertado esse ponto único, externo à pintura, que o enunciador situa em exata correlação ao ponto de encontro das linhas de força na estruturação da configuração plástica, o dispositivo da visão assume a sua autonomia no fazer que lhe é cabido. Com os eixos vários das diagonais do Barroco, quebrou-se com esse postar-se fixo do destinatário para ver a obra. O que se exige primeiro do destinatário no seu fazer receptivo é o seu movimentar-se corporalmente frente à obra barroca para poder encontrar, na topologia que está diante de si, os vários pontos em que as

distintas angulações organizacionais remetem os olhos para ver o pintado. A dinâmica do corpo em movimento — o que é o próprio dessa mídia corpo, e não a estaticidade — não se encontra, pois, alheia à dinâmica da visão. Muito pelo contrário, ambas são conclamadas pelo fazer emissivo a re-construir juntas a estruturação da significação.

Porém, essa dinâmica proxêmica se multiplicou, no Impressionismo, ao ritmo das pinceladas cromáticas e, no Pontilhismo, ao dos pontos de cor. Avanço do corpo aproximativo à tela de grande formato para ver a parte, afastamento desta para recuperar a visão do todo e, de novo, um postar-se a uma distância média, mais para o centro, para as laterais, para a parte inferior, para a superior e, assim, sucessivamente, de acordo com as intimações da obra que, no Cubismo, no Construtivismo e no Dadaísmo, transferiram-se ao ritmo das mudanças dos planos. Enfim, essas referências de movimentação, que passaram da estaticidade em torno de um ponto fixo e único a uma dinâmica cada vez mais acelerada em função do jogo de ângulos sobre os quais a obra se estruturava, são retomados na contextualização desse estudo para evidenciar como, na história da pintura, a apreensão visual foi, mais e mais, aliando-se às locomoções do destinatário a fim de conseguir um ajuste do ângulo de visão e um posicionamento à boa distância, o que marcou definitivamente que a tarefa de atribuir sentido a uma obra visual exige um fazer proxêmico, co-adjuvante do fazer óptico. Todavia, se evocamos essa coalescência da visão e da orientação dos movimentos corporais, fazendo-se conjuntamente pelas estratégias de visibilidade da obra pictórica, é ainda para distinguir o quanto esse participar sinestésico, em que o corpo está envolvido, pode ser considerado somente uma de suas ocorrências possíveis. Existem ainda distintos modos do corpo atuar como participante, só que, nesses outros, ele atua não apenas no fazer receptivo, porém, integrando igualmente o fazer emissivo da obra. Nossa proposta é a de buscar clarificar o conceito de interação, diversificando-o da acepção por nós já assumida em outras etapas dessa pesquisa, em particular, no que concerne à modernidade da pintura¹, quando seu papel circunscrevia-se ao fazer receptivo da obra.

1. Partes já finalizadas dessa pesquisa podem ser encontradas em "A dança das ordens sensoriais" in E. Landowski, R. Dorra e A. C. de Oliveira, *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo-Puebla, Eudc-Uap, 1999, pp. 149-181; "As convocações multisensoriais na arte do século XX" in A. Dutra Pillar (org.), *A educação do olhar no ensino das artes*, Porto Alegre, Mediação, 1999, pp. 85-99; "Arte e tecnologia, uma nova relação?" in D. Domingues (org.), *A arte no século XXI, a humanização das tecnologias*, São Paulo, Editora da Unesp, 1997, pp. 216-225, outra subsequente, numa versão menos desenvolvida da presente: "Do interacional ao sensível na arte contemporânea" a ser publicada in D. L. Pessoa de Barros e T. Espar (orgs.), in revista *DeSignis*, Buenos Aires, Guedisa, n. 4 (no prelo), dedicada à semiótica de A. J. Greimas na América Latina.

Objetivamente, precisamos que, nesse presente estudo, interessa-nos, em particular, como outros tipos de relações interativas vão integrar-se na construção da significação da arte contemporânea, a ponto das interações se processarem de fato e com ocorrências variadas que ultrapassam a participação do destinatário no ato de re-organizar o sentido da obra. Ainda, gostaríamos de desenvolver em que sentido, tomando aqui o termo como direcionamento, orientação, esse tipo de relação, a interativa, tem sido elaborado para ser mais do que uma estratégia de enunciação na discursivização, e tem ganhado um papel como constituinte do plano da expressão, o que torna a interação também integrante da dimensão plástica materializadora de significados no plano do conteúdo. Além de traços da dimensão plástica, a interação também deixa de ser somente a condição de processamento do sentido, por meio do processo comunicacional sobre o qual todo e qualquer texto se funda: a enunciação propõe ainda uma isotopia temática, aquela que tematiza o próprio ato de fazer aparecer o sentido enquanto resultante de um percurso de construção no qual o destinatário tem, como um dos sujeitos do processamento, seus próprios procedimentos figurativizados. A figuratividade e a tematização têm, então, o papel de trazer a interatividade à cena discursiva. Em que medida esse encenar discursivo do fazer receptivo interconecta-se à rede específica de estratégias enunciativas que instalam não só um processo comunicacional interativo intersubjetivo, mas também, apropriando-se dele em certas obras, o integram ao plano da expressão do texto que estruturam, para realizar-se? A interação seria então, nessas obras, constituintes da dimensão plástica, ou seja, do plano da expressão. Que arte é essa que volta a sensibilizar pelos regimes de interação que tanto a estruturam quanto a significam sinestesticamente? Podemos então pensar em regimes de sentido a partir dos distintos regimes de interação?

O OBJETO INDUSTRIAL TRANSFORMADO

A arte que se produziu a partir da segunda metade do século XX teve a sua dimensão figurativa marcada por uma eleição de coisas, objetos, situações e, até mesmo, de comportamentos do homem comum que, deixando de pertencer só à esfera da vida, são recontextualizados na produção artística, tanto como estruturantes da dimensão plástica, quanto das estratégias de discursivização. Ao lado disso, a arte integrou, e não cessa de integrar nos seus procedimentos, a industrialização, a publicidade, a arquitetura, o urbano, as mídias eletrônicas, e toda sorte de materiais plásticos, do acrílico ao alumínio, entre tantos outros, além de materiais

reciclados e os materiais-lixos descartados por uma sociedade altamente consumista. Um dos grandes desafios do criador, mas também do conservador, é domar essa nova matéria cujo agir em articulação com as já conhecidas, assim como o seu manter-se com os procedimentos devidos, ainda não são conhecidos, nem se hipotetiza completamente seu devir. A arte se apropria de todos esses novos materiais, utilizando-os como matéria plástica e meios artísticos, do mesmo modo como já procedia e continuaria fazendo em relação a todo o seu entorno. Além de suporte mesmo da arte, tudo isso recebe novos investimentos de valores e são também tematizados e convertidos figurativamente em paisagens, naturezas mortas.

Em especial, os mundos da cultura, dos bens simbólicos, dos comportamentos e ações do dia-a-dia, com os quais se mantém uma familiaridade, ao serem tematizados e figurativizados, o são justamente para, ao serem re-conhecidos, serem problematizados. Sem se separar da cotidianidade, mantendo essa interligação como condição mesma de existir, os enunciados da arte nas instalações, nos *happenings* e *performances* tendem a ser considerados banais ao cotejarem o grão das coisas. No entanto, o reoperar do banal é efetuado na sua acepção primeira: inserindo na obra de arte o que é de uso coletivo e compartilhado pelos integrantes de um feudo. Numa sociedade em que os feudos com seus senhores são mantidos cada vez mais apenas em um só feudo globalizado, a proposição e seus mecanismos de concretização precisam ser considerados e analisados devidamente.

Numa seqüência de escolhas de objetos da vida cotidiana feitos industrialmente, Marcel Duchamp problematizou com e por meio deles o lugar da produção artística no mundo moderno e a definição mesma da arte. Transgressoramente, Duchamp expôs nas instituições de arte objetos da vida prática, expondo, sobretudo, seu próprio gesto.

A *roue de bicyclette*, de 1913, é um objeto industrial fixado por Duchamp a um tamborete apropriado como seu pedestral, para tornar-se assim a base do objeto escultórico de contemplação como os demais de um museu; *Porte-bouteilles*, de 1914, do mesmo modo que uma escultura é colocado diretamente sobre o chão, permitindo um circundar ao seu redor de 360°; e *Fontaine*, de 1917, é o marco mais polêmico de suas escolhas de objetos industriais, talvez, pela função utilitária de objeto de micção que, pelo simples repousar do olhar sobre sua superfície, imediatamente reenvia aquele que olha a esse ato da esfera da vida privada dos sujeitos, resultando em choques que passam por grande variações de estados patêmicos. Em todos esses objetos é a definição da arte que é problematizada, assim como pelas escolhas é proclamada, sobretudo, uma outra maneira de olhar os mundos, inclusive, os da arte. Como uma escultura, o objeto industrial, todavia, sem ser considera-



Figura 1. Marcel Duchamp, *Roue de bicyclette*, roda fixada sobre tamborete de madeira, original assinado em pintura verde "Marcel Duchamp 1913-1959", 128,3 x 68,3 x 42 cm, de 1913, Coleção Mme. Duchamp, Villiers-sous-Grez.



Figura 3. Marcel Duchamp, *Fontaine*, urinol masculino produzido em larga escala, original assinado com pintura preta R. Mutt, de 1917. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

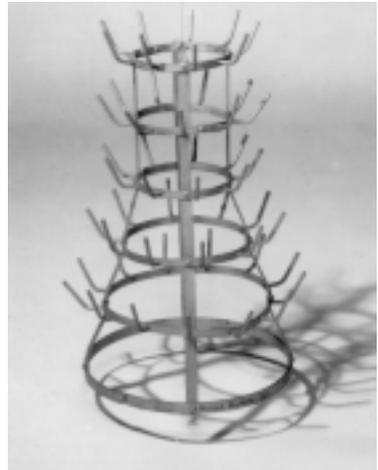


Figura 2. Marcel Duchamp, *Porte-bouteilles*, em aço galvanizado, 64x42 cm, de 1914. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

do como portador de um valor estético, é apresentado pelo valor artístico que adquiriu a partir do gesto do artista, de sua eleição, que o retirou da indiferença visual, mudando-o de lugar e de temporalidade, e também transformando a sua atorialização. Por essas mudanças interventivas, atos enunciativos, é que os objetos industriais passaram a ocupar os templos das obras de arte, aí fazendo ver que têm estatutos distintos. Ao serem evidenciadas diferenças, mas também similaridades, esse estar, lado a lado, estabeleceu polêmicas que retroalimentaram a produção artística, a crítica e a teorização da arte do século XX.

Por uma outra via, é esse valor artístico que Picasso enfaticamente destacava, desde as suas primeiras colagens, seguido por Braque e Gris. Em *Nature morte à la chaise cannée* e na *Verre et bouteille de "Suze"*, ambas de 1912, o que estava em jogo era a possibilidade de figurativização dos objetos reais por outros materiais plásticos, além dos próprios aos sistemas da pintura e da escultura. Através de partes concretas quaisquer do mundo circundante com as quais os objetos estão associados motivada ou arbitrariamente, essas singularidades qualificantes agem enquanto formantes do plano de expressão, encontrando-se aquém de qualquer convencionalidade, para estabelecer correlações novas com os demais formantes que enformam o sentido. No texto criado, mais prontamente, são elas que apresentam o objeto pela inusitada matéria plástica.

Depois disso, o mundo todo tornou-se matéria e materialidade que pode servir aos mundos da arte. Em 1942, Picasso continua realizando suas operações de inserção de objetos do mundo nas obras de arte, mas o seu transformar, bem exemplificado com a *Tetê de taureau*, segue procedimentos e projetos distintos dos de Duchamp. O que é enunciado com o guidão e o selim de bicicleta resulta de um rearranjo das peças feito pelas mãos do artista, que acopla um modo específico do objeto ser mostrado, fazendo assim ver guidão e selim, mas, igualmente, a cabeça do touro.

Por meio do objeto do mundo industrial, de um objeto manufaturado, que é mantido enquanto tal, o gesto do enunciador conduz o enunciatário à revalorização do fazer com as mãos do artista. Processo esse que se repete, em 1943, no chamado *Grand oiseau*. De um patinete, tirado do seu lugar no mundo cotidiano e colocado como uma escultura em determinada imposição da altura a ser exibida, a ambigüidade poética dos objetos é reafirmada pelo enunciador textualizado e vê-se o patinete-pássaro voando.

Apoiado na familiaridade com os objetos — quer os do mundo da cultura, quer os do mundo natural — é que se pode apreender a sua dupla identidade, na qual uma não exclui a outra, porém, com ela convive. De certo modo, a construção des-



Figura 4. *Nature morte à la chaise cannée*, colagem a partir de técnica mista sobre tela oval, rodeada por corda, de 27 x 35 cm, de 1912. Musée Picasso, Paris.



Figura 5. Pablo Picasso, *Verre et bouteille de "Suze"*, materiais diversos, guache e carvão, de 65,4 x 50,2 cm, de 1912. Washington University Gallery of Art, St. Louis.



Figura 6. Pablo Picasso, *Tête de taureau*, escultura em bronze a partir de peças de bicicleta (selim e guidão), de 42 x 41 x 15 cm, de 1942. Musée Picasso, Paris.



Figura 7. David Douglas Duncan, fotografia de *Tête de taureau* tal como a produção estava exposta na Villa California, residência-atelier de Picasso, em 1943. Destaque, em particular, para o cartaz, na lateral esquerda superior, anunciando a corrida de touros em que uma cabeça, mais similar à do touro do mundo natural, é posta em relação com a escultura *Cabeça de touro* e o bumerangue dos originário da Austrália. Pendurados os dois na parede, à direita, e, entre eles um grafismo de testagem de cor, fazem ver no entrecruzar dos três, a força eidética da linha, de um lado, as traçadas pelo artista, de outro, as dos objetos.

sas explicitações com poeticidade não pode ser uma resposta à questão elaborada por Eric Landowski: “*não é pelo hábito que se apreende o “valor do outro”, seja esse quem for, isto é, que se apreende aquele mesmo com que se acostuma, supostamente, até perder de vista?*” (1998a:23-24). Seguindo esse percurso teórico do sentido em via infundável de construção, o semioticista postula que, entre seus dois aspectos — “*o hábito como o que desvaloriza o objeto, ou dito de outro modo: como o que encerra o sujeito em si mesmo ou o hábito como o que o abre em direção ao outro*” (1998a:23-24) —, é ele, ao lado da surpresa, do encantamento, do estremecimento, enfim, do acidente, que rompe a continuidade, uma outra nascente do sentido que não pode ser excluída de exame².

A semiotização dessas obras nos leva a assinalar que os sentidos explicitados nessa convivência de contrários ou ambigüidade poética são ressemantizadores do processo de significação, mostrando que o objeto não tem um sentido fixo e único, porém, que esse é mutável em relação direta com o convívio dos sujeitos, com as identidades que, para ele, assumem dado objeto. Essas se mantêm, não sendo, pois, reduzidas a um mesmo, mas sendo, também, a revelação de um outro. Magistralmente, uma seqüência de instantâneos do fotógrafo David Douglas Ducan (1980:40-43), nos faz compreender o que vem teorizando Landowski sobre os regimes de emergência do sentido. Colhidas numa de suas muitas estadas, ao longo de mais de vinte anos, na casa-atelier de Picasso, ou seja, no ambiente e nas horas do viver cotidiano do artista, as fotografias captam instantâneos do imbricamento entre arte e vida. Fazendo ver que, mesmo se na criação artística tomam parte os chamados *insights*, o acaso, o aleatório, mais globalmente ainda, esses somente ocorrem pelo irromper de sentido numa busca continuada, do passo a passo de uma pesquisa que se desenvolve sistematicamente. Assim, a familiaridade e o hábito têm também seu papel nessas construções geradoras de sentido, fazendo-se através de atos repetitivos, de experimentações, aparentemente insignificantes, que dão vida ao sentido buscado. No gesto corriqueiro de se alimentar, servindo-se, na intimidade da grande cozinha, de um peixe até lambar a sua espinha, dá-se o registro do vislumbre picassiano de um outro viver para a estrutura do peixe. Envolvida na argila mole como um fóssil, a espinha tem seu estatuto transformado ao ser figurativamente eternizada na cerâmica, objeto único de um instante também irrepetível.

O objeto artístico mantém, pois, a dupla identidade, que é fruto de um jogo entre um e o outro construído na duração do olhar. Dessa forma, mesmo se Picasso

2. Para um desbravamento das nascentes do sentido consultar: E. Landowski, “Viagens as nascentes do sentido” in I. Assis Silva, *Corpo e sentido*, São Paulo, Edunesp, 1997, pp.21-43.

se apropria do já pronto, do mundo natural ou do industrial, é ele quem dá, ao invisível, visibilidade. O trabalho do artista continua sendo o de um demiurgo, quer ele arranje os sistemas com as suas mãos, quer com as suas idéias e nomeações picturais, como fez Duchamp. Nos fazeres dos dois mestres, é o artista quem faz ver resignificativamente o mundo. No construir o enunciado de seu texto, no qual ele se instala enquanto enunciador, faz enunciativamente o enunciatário sentir pelo arranjo da linguagem — quer seja pelo seu construir material, quer seja pelo seu construir proferidor — que o já não se relaciona mais com os objetos como antes. O objeto é colocado como um ser Outro no e pelo arranjo texto, no qual a sua vida passada continua na atual.

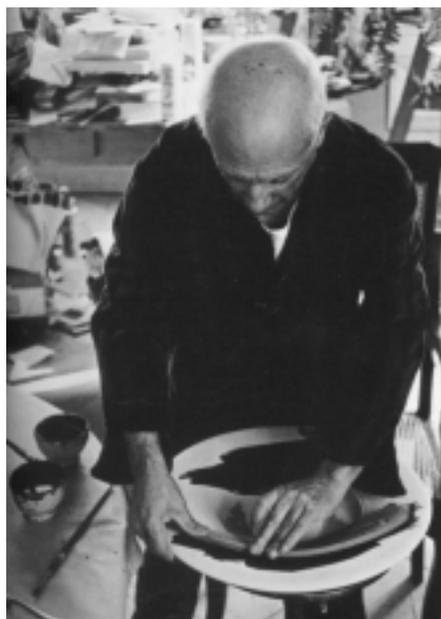
Essa trajetória teve múltiplos desdobramentos na história da arte do século XX, chegando, numa posição extrema, ao abandono do sistema da pintura para, recorrendo à linguagem verbal, pensar, em palavras, a relação entre plano da expressão e plano do conteúdo. Nas tentativas de solucionar a questão, a arte conceitual de Joseph Kosuth, em especial a sua obra *Arte como idéia*, de 1966, é um exemplário dessa busca que, no entanto, não marcou o extermínio do objeto e nem da figura humana, mas levou a pintura a repensar o seu processo comunicacional, a partir de novas considerações sobre os seus regimes de sentido.

Outro destaque para esse repensar, em uma outra sintonia, deu-se com a contribuição do Minimalismo, na década de 60, que foi extremamente relevante para a problemática que estamos examinando nesse estudo. Com obras ambientes, destacando nelas as condições enunciativas, o que é sublinhado são os modos do sujeito se relacionar, num dado período de tempo, num dado espaço físico, com o outro sujeito, a obra, de perspectivas várias determinadas pelos tipos de interação que mantêm. Na duração das ocorrências que são, melhor dizendo, modos de sentir, o sentido se faz sendo sentido, portanto, num texto em situação, que, como define Landowski, é um texto *em ato* cujo sentido faz o sujeito ser³. Na obra de arte, o sentido seria construído no processamento da relação que se desenrola no presente da situação de exposição na qual esse tipo de obra completa a sua manifestação textual. O processo que faz a obra ser é o advento de seu sentido, que significa simultaneamente o destinatário. Distinguindo fenomenologia e semiótica, já mostrava o autor em *A sociedade refletida* que: "o sentido longe de ser recebido ou

3. Cf. E. Landowski, *A sociedade refletida*, trad. E. Brandão, São Paulo-Campinas, Educ-Pontes, 1992, p. 167. Consultar para os desdobramentos dessa conceituação seu livro *Présences de l'autre*, Paris, P.U.F., 1997 (Trad. para português *Presenças do outro*, São Paulo, Perspectiva, 2002).



Figura 8. David Douglas Duncan, recortes da série de fotografias da criação da *Gravura do fóssil do peixe*, de 1957.





percebido, é pensado como fruto de um "ato semiótico" gerador que o constrói, sendo ele mesmo" (1992:161). Os textos que examinamos têm seu regime de sentido justamente centrado no processar exclusivo desse ato semiótico, na medida em que ele é acionado não só como uma relação intersubjetiva instaurada no texto, mas como uma relação interacional, de fato, que, se processando, processa a construção textual e a faz significar. As trocas de turno que se dão entre um sujeito e um outro, indissociadamente, impõem mudanças nas posições pelos valores que o ato de um parceiro leva o outro a assumir. Asseguram, assim, ocorrências em relação direta, sem mediações, face a face, que não só põem em discurso as estruturas sêmio-narrativas, mas também se juntam a elas, integrando-as. Noutra âmbito, o do plano da expressão, são as interações ainda que lhe enformam enquanto matéria e procedimento expressivos.

NAS TRANSFORMAÇÕES. DESLOCAMENTOS COMO SAÍDAS

Dominantemente, a arte contemporânea manteve-se centrada na figurativização, tendo os objetos industriais recebidos novos investimentos de valor e, principalmente, uma grande dose de valores passionais. Longe de uma obviedade, objetivamos assinalar que se concentra na familiaridade e na intimidade com eles, a forma como eles passaram a ser até suportes para as manifestações artísticas. Os objetos eram apenas o início de uma sistemática de trazer à prática artística insuspeitáveis materiais e meios com um uso inventivo e bastante experimental do artista de modos de compô-los numa plástica configuracional realmente nova. Essa outra ordenação desencadeia efeitos de sentido estéticos que levam a uma sensibilização e reelaboração do conhecido ao reencontrá-lo sob inusitados prismas.

Exemplos desse procedimento abundam na arte contemporânea. Exploram a repetição na ordenação artística até o emprego da serialização excessiva em que o objeto não interage mais com os materiais plásticos da pintura, mas com um outro objeto, ele mesmo, sua força antagônica. Dos gestos de Duchamp, de Picasso e dos demais cubistas, e também dos surrealistas, o passo dado foi o da transfiguração do objeto ao colocá-lo em superfícies ou espaços volumétricos, repetindo a sua presença sempre multiplicada que exalta a acumulação do mesmo, que não se abre para um outro.

Ressurge, assim, o mesmo na imagem do bloco de latas de sopa que, com os seus rótulos familiares, costuma-se ver dispostas, umas sobre as outras, nas prateleiras dos supermercados, de onde o consumidor se serve de parte de suas partes. O

aglomerado aleatório e infindável de formas e cores dos detritos — uma plástica transladada das lixeiras — mostra, em seu arranjo topológico, o excessivo consumo de segmentos da sociedade que, ensacados, ressaltam ainda mais a procriação de guetos sociais. Na sobreposição de máscaras de gases, a repetição faz ver a sua figuratividade inapreendida nas atividades de seu uso e delineiam uma face coletiva sem face que se protege no ato mesmo de enfrentar o mundo. A mesa de refeição e tudo o que ainda há nela, após o ato de comer, são fixados enquanto natureza morta, apresentado-se nos destroços da devoração coletiva. Nas três últimas imagens, destaca-se o sistêmico dos arranjos, quer o de um canteiro de serviço, em que as pilhas de sacos iguais reenviam à máquina operadora e assim, um ao outro, indefinidamente, quer o arranjo do vestir-se sempre igual ao da norma, como tantos outros homens que se anulam na similaridade, quer ainda o arranjo da série da última geração de aspiradores Hoover, tal como são dispostos nas vitrinas das lojas, não importando a escolha de um tipo específico, mas o ser da mesma marca que os unifica. Ressaltando a proliferação dos objetos usuais, o que a presença duplicada do objeto põe a ver é justamente a exclusão de seu outro, o que propõe o objeto fechado em si mesmo e não se abrindo, nem mesmo para o destinatário.

Se essa continuidade ininterrupta, que faz tudo e todos se reduzirem a um de uma série, seguiu o seu curso, é preciso destacar que a arte contemporânea ainda fez da mesmice, que unifica o mundo das instalações com o mundo dos que as

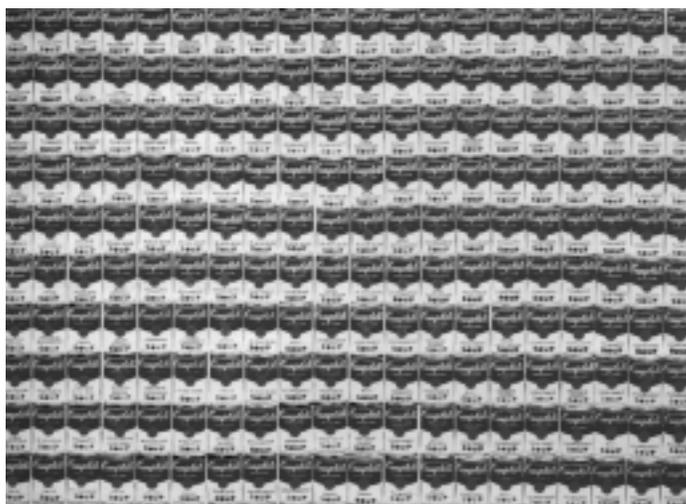


Figura 9. Andy Warhol, *200 Boîtes de soupe Campbell*, 1962.



Figura 10. Arman, *Poubelle ménagère*, acumulação de lixos sobre plexiglas, de 65 x 40 x 10 cm, 1960. Coleção de Galeria Beaubourg, Marianne e Pierre Nahon, Paris.

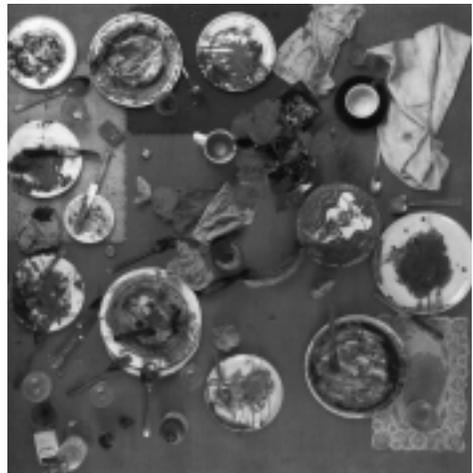


Figura 11. Daniel Spoerri, *Restaurant de la city galerie*, conjunto de objetos fixos ao suporte, 82 x 82 cm, 1965. Coleção Helga Haln, Colônia.

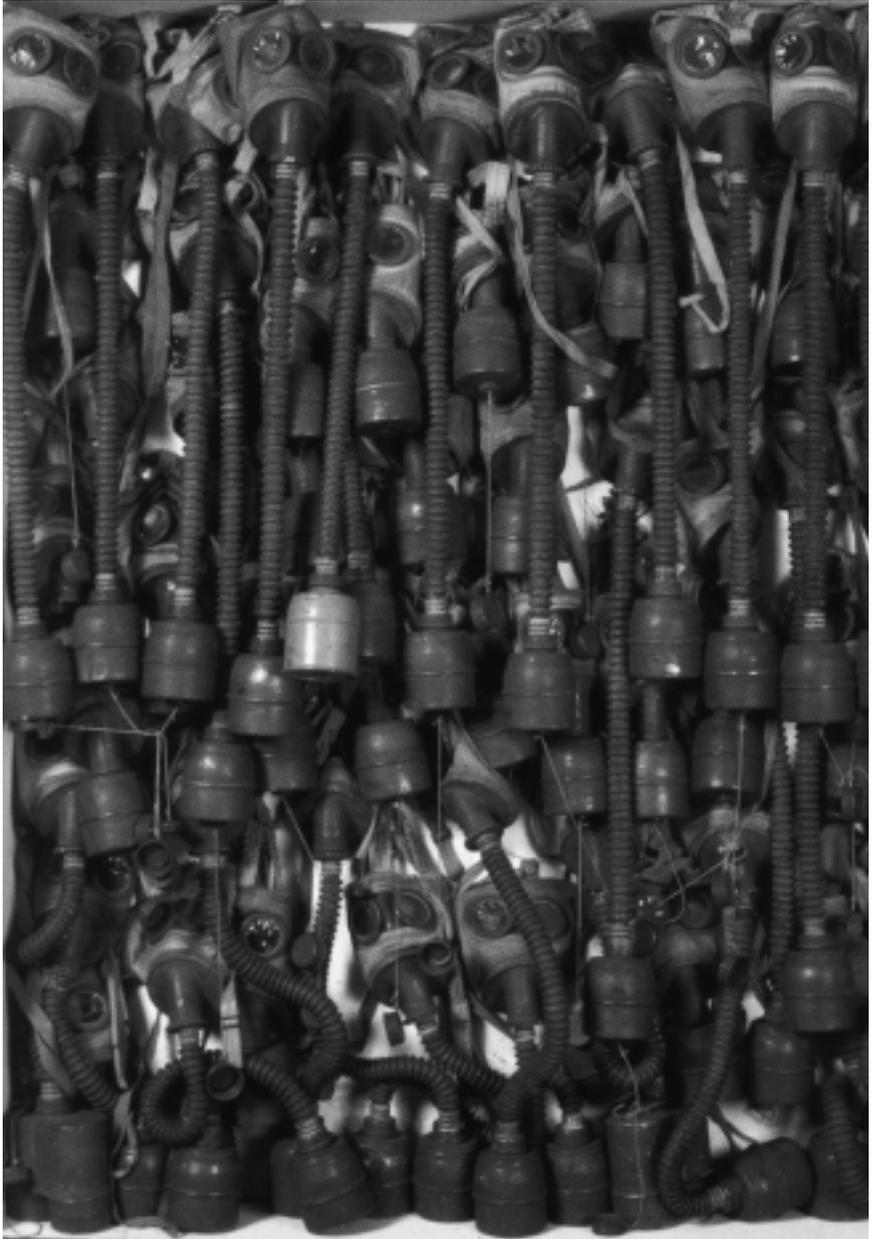


Figura 12. Arman, *Home sweet home*, acumulação de máscaras de gás em caixa de plexiglas, 160 x 14,5 x 20,5 cm, 1960. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



Figura 13. Tony Cragg, *Guarry T*, bronze escorrido, sacos de óxido vermelho, 81 x 213 x 234 cm, 1989. M. Goodman gallery, Nova Iorque.



Figura 14. Robert Gober, *Untitled legs*, cera, madeira, pêlos humanos, 32 x 12,5 x 51 cm, 1989-1990. Paula Cooper gallery, Nova Iorque.

Figura 15. Jeff Koons, *New Hoover Celebrity IV*, aspiradores, acrílico e tubos fluorescentes, 151,5 x 136 x 71 cm, 1981-1986. Coleção Saatchi, Londres.



visitam, um caminho para mostrar nestas um novo operar da ressemantização do usurado, do gasto. Retomando uma instalação de John Armleder, em Genebra, em 1981, no Centro de Arte Contemporânea, em que uma mesa, com forma de feijão, aparecia fixada no teto com os seus três pés suspensos no espaço, podemos vislumbrar as conseqüências que esses fazeres múltiplos desencadearam na arte atual. Só podendo ser vista na angulação do que fica normalmente oculto: com o verso do tampo e os pés da mesa pairando no teto, ressaltava-se a leveza que a enlaça conjuntamente aos desenhos fixados na parede. Pelo deslocamento espacial, encombrem-se as funcionalidades diferentes, esvaziando o objeto mesa de seu significado primeiro, reafirma-se que o espaço faz o objeto, do mesmo modo que o objeto faz o espaço, que é, por sua vez, resultado de um outro papel actancial, mas também de uma nova actorialização.

O contexto do mobiliário passou na obra de Arledre por muitos deslocamentos instauradores de valores referentes à sua visibilidade. Em *Furniture sculpture 20* (1980–81), no piso e paredes brancos, a mesa retangular de madeira-pintura, em branco com pontos verdes, azuis, vermelhos e amarelos, inclina-se sob seus pés de trás, impulsionando-se como um ser de quatro patas que agora, elevando-se na vertical a fim de se mostrar, está explicitamente querendo ser vista. Enquanto um actante e ator, ela põe-se e quer ser posta pelo enunciário como um objeto a ser olhado por suas qualidades plásticas.

Não seriam esses exemplos, que se multiplicam na arte contemporânea, como as escapatórias do sujeito comum que nos faz ver Greimas em *De l'Imperfection* (1987)? Como saídas indicativas, apontam aos visitantes das exposições que os ar-

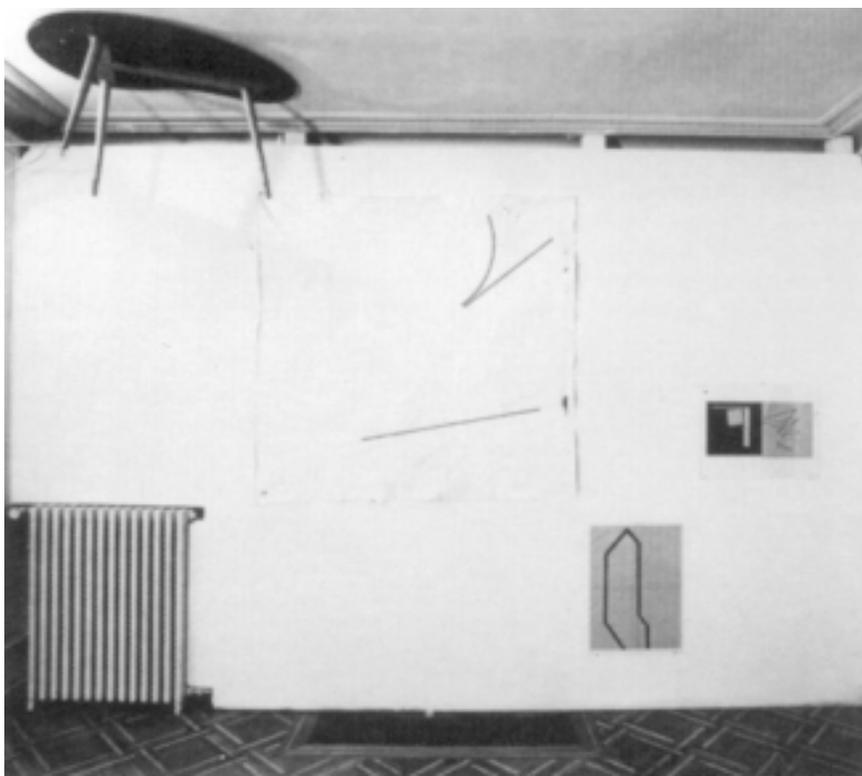


Figura 16. John Arledre, ângulo de uma instalação na exposição *John Arledre, Helmut Federle, Martin Disler*, 1981. Centro de Arte Contemporânea, Genebra.

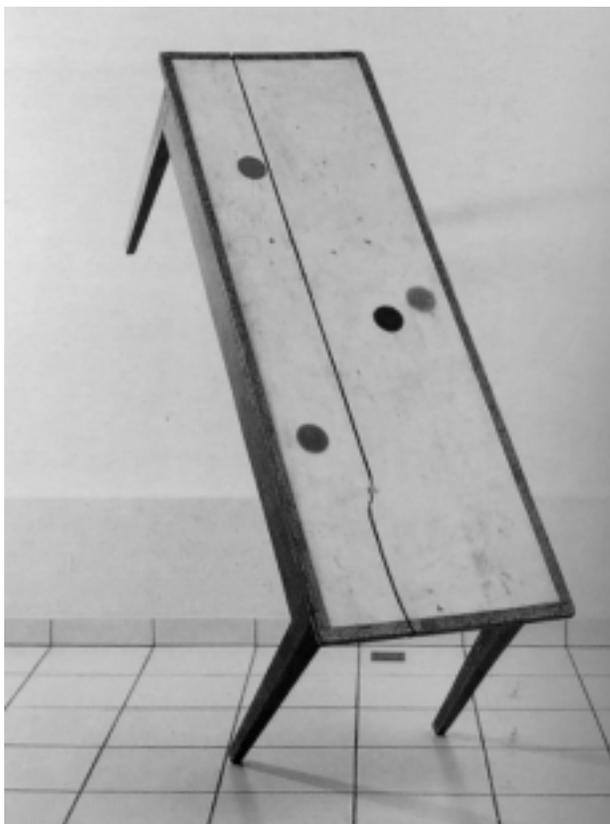


Figura 17. John Armleder, *Furniture sculpture 20*, guache e acrílico sobre madeira, 110 x 61 x 77 cm, 1980-81. Galerie Pierre Huber, Genebra.

ranjos (dos mobiliários, mas poderiam ser os de qualquer outra categoria de objeto) têm tanto a função de oferecer modos de se dispor nos ambientes, quanto a de embelezá-los ou não. No entanto, ao serem fixados como dominantes do gosto — como uma moda, portanto —, o que neles tinha a força de surpreender para os levar a serem olhados, esvai-se. O deslocamento do mobiliário de uma casa para um espaço institucional de arte reinstaura um ato de contemplação efêmera de algo eterno: uma beleza construída para ser admirada. Por estar em outro lugar, e aí, numa nova temporalidade, um agora, esse sujeito, instalado no texto, ao ser levado a agir de outra maneira, não apontaria ou sugeriria nessa situação também uma outra possibilidade de olhar, mas, sobretudo, de viver?

Irreverente nos locais institucionais, ademais, a arte contemporânea deles saiu e invadiu as ruas, os hospitais, as estações de metrô, não se restringindo apenas aos parques e praças públicas. Enfim, em toda e qualquer parte, ela recusa fronteiras, rejeita ser guardada intramuros e repropõe-se integrada no curso da vida do homem comum. Em muito supomos que, com essa penetração na ordinariedade do que se vive, a arte quer aí fazer visível ocorrências significantes, justamente porque, em sua maior ou menor extensão, são elas que ressignificam a vida e o vivido: enquanto arte, ela persiste em seu papel crítico e de ruptura com o estabelecido, o usurado, e esvaído de sentido. Assim, antecipando-se, há muito tempo, a arte perscrutou a necessidade de criar caminhos outros, *saídas*, *escapatórias*, diria Greimas, para que se viva a vida mais significativamente. Sua aparente simplicidade converte-se numa densa e tensa complexidade, justamente por esse modo de se construir e ganhar visibilidade, utilizando-se do disfórico de situações existenciais, exauridas de perspectivas ressignificantes; utilizando-se também da massificação esplendorosa da sociedade de objetos, do parafrástico midiático e de um *design* cada vez mais globalizado e unificado, a partir da esteticidade padrão existente dos traçados das cidades, da moda, dos aparelhos elétrico-eletrônicos, dos modelos dos carros, das embalagens, entre tantos outros.

Na mutabilidade de aparências sempre maquiadas pelas estratégias de marketing, a fim de se tentar evitar a repetição nua e crua das suas montagens e remontagens da vida urbana, da vida em sociedade e mesmo de um estar em conflito com tudo isso, mas também consigo mesmo e com os outros, essas produções tornaram-se repetitivas, estando, há décadas, a indústria cultural sem conseguir meios para formular um novo arranjo diferencial. Como saída dessa mesmidade, a arte apresenta-se pondo em discurso o próprio mundo, reconstituindo, por ele, um "alhures" no qual a re-semantização o transforma em "sopro de vida".

Servindo-se da objetividade mesma dessa construção de mundo da sociedade industrial, dos modos de nela existir e dela partir para outros mundos, a arte apresenta-os presencialmente. As formas de viver com/por/através dos objetos receberam maior destaque nessa produção artística, não apenas com fins de figurativização, geradora de efeitos de sentido de verossimilhança ou de iconicidade, mas ainda com os de esconder, camuflar e anular as marcas do fazer do enunciador do texto artístico. É como se toda essa produção não quisesse ser tomada por mais uma outra construção textual. Mais ainda, por esse não querer é que ela, estrategicamente, apropria-se do já construído para que esse seja desconstruído, efetivando assim seu projeto manipulatório de *fazer fazer* a desmontagem da obra do mundo para poder, uma outra vez, ver nela sentidos.

As intertextualidades, as paráfrases, as citações, os pastiches e todas as variações intertextuais e interdiscursivas, somadas a tantas metalinguagens, tiveram nas artes do século XX uma exploração gritante dessa busca que se, na primeira metade, deu-se em termos de um voltar-se para os sistemas existentes e tratá-los como seu grande tema e valor, na segunda metade, essa busca concentrou-se em apropriações do mundo, quer de seus meios, quer de seus produtos, quer do que eles nos fazem ser, olhando-os e sentindo-os. A relação entre os dois parceiros da comunicação estabelecida pelos textos passou então a uma concretização explícita nas estruturações textuais que a destacou das outras partes constituintes, tornando-a o próprio modo como a obra se processa por meio de uma relação dialogal e intersubjetiva, ou seja, a interatividade é uma condição para a existência da obra. Cabe definir interatividade como o que se dá entre e por essa oscilação entre um e o outro parceiro da relação comunicativa, ou seja, quando o fazer de um é o que processa o fazer do outro.

DOS DESLOCAMENTOS AO PRESENCIAL VIVIFICANTE

Nos novos suportes da arte, intenta-se dar um basta aos simulacros de mundos pelo colocar na obra o próprio mundo, que, aí, num estar em presença, põe-se cara-a-cara com o destinatário, que é já posto como o seu interlocutor, parecendo que a relação entre os dois independe da linguagem, em quaisquer de seus sistemas, para ocorrer. Esse efeito é ainda mais reforçado na medida em que é pelo destinatário que o mundo da arte se efetiva, enquanto uma extensão de sua morada com todo o seu universo objetal constitutivo, mantido pelos recursos elétrico-eletrônicos, como uma extensão de seu corpo e de sua infinidade de próteses nas situações em que ele se posta normalmente no seu ser e estar, aqui e agora, em oposição a um lá e a uma anterioridade. O homem contemporâneo e seu contexto ressurgem, pois, na arte de hoje plástica, figurativa, temática e enunciativamente. Por todos esses procedimentos textuais, as obras parecem não ser obras, mas tão somente ocorrências, fatos, experimentos para serem vividos.

Controlados por uma estruturação textual, essas obras só são terminadas na recepção que se torna também partícipe da produção das obras. As salas de exposição transformaram-se, pois, em ambientes ou espaços artísticos. O bidimensional, que irrompeu o tridimensional, passou, depois, a ser inteiramente paisagem, arquitetura, para ser habitada. Adentra-se nas obras de arte da contemporaneidade como se adentra num projeto de construção inconcluso, no entanto, inteiramente deli-

neado, à espera do acabamento. Graças ao corpo do que vem aí penetrar, aos seus sentidos, ao seu fazer inteiramente captados por sensores, pode-se, enfim, terminar a construção na qual o sujeito destinatário foi incorporado como a parte faltante para que o todo se entrelaçasse e pudesse apresentar-se enquanto texto. Por essa razão, a obra recusa definitivamente deixar o visitante passar por ela, ao contrário, ela, em certa medida, o provoca ao enfrentamento, ao confronto, dado que ela aí se encontra em estado de sua espera para poder ser terminada e ser na e pela relação que estabelecem. Não um estado de comunhão, mas um estado de clamor, de instigação, de provocação até, rege as etapas de manipulação para fazer existir uma relação comunicacional e, na saída do visitante, a obra retorna ao estado de incompletude e de espera do outro para vir a ser.

Diferentemente de uma tela, uma escultura, que são mundos postos diante do destinatário, a instalação, o *happening*, a *performance*, mas também o minimalismo, a *land art*, além de se inserirem no próprio mundo do destinatário, torna-o, enquanto “tu”-enunciário, instalado na obra, um co-participante da produção, na qual ele é tomado pelo “eu”-enunciador, principalmente, enquanto matéria e material para integrar concretamente os formantes da obra.

O enunciatário é posto ainda pelo seu par pressuposto, como que numa relação objetiva na qual seu mundo, seu ponto de vista, seu viver entram na estruturação expressiva dos (f)atos das novas narrativas. Por esse conhecimento íntimo do que é parte do seu vivido, pelo hábito advindo da convivência, ele é modalizado a sentir-se inteiramente liberado para se comportar como sempre o faz. Por mecanismos vários, esse agir automatizado, amortizado pela repetição, é tomado como co-adjuvante e integrado à estruturação do plano da expressão. É o que ocorre, por exemplo, quando os sensores, nas instalações de David Rokeby, captam o ritmo cardíaco daquele que penetra a obra, apoderando-se de cada uma das suas distintas batidas, e a de tantos que nela penetram, para animá-la diferentemente, fazendo sempre a obra ser uma ocorrência distinta da anterior e da posterior. Ato como respirar, andar, gesticular, falar, olhar, são alguns dos sentidos vitais do visitante que têm sido usurpados para ser incorporados nessas construções. Previstos com um dado papel na visitação é com a sua presença que o texto artístico completa a sua montagem. O visitante passa, pois, a ser uma parte inerente ao texto, cuja qualidade presencial assegura a sua pertinência semiótica.

Muitos exemplos ainda mostram o destinatário não somente enquanto co-partícipe do plano da expressão, mas, afora isso, um co-partícipe da figuratividade, da concretização de uma tematização e de um projeto enunciativo, instauradores de vivências; vivências tão destacadas nas obras de Robert Morris, em que ainda o

enunciatário é transformado ora em sujeito de uma busca, ora em objeto de valor buscado, determinado pelo seu próprio eu. Os pares de actantes, ao inverterm suas posições, mostram o seu estar em equivalência.

As superfícies espelhadas apareceram por mais de dezessete anos nos trabalhos do artista, passando por variações no tratamento de 1961 a 1978, quer para negar o seu flagrar ilusionista, quer para desmascarar a sua ambivalência, quer para servir-se mesmo de seu aspecto fraudulento, narcisista, entre muitos outros. Nas suas salas-ambiente, a experiência especular passa por muitas etapas de construção de uma imagem do sujeito projetada por meio do espelho, que tem em seu cerne a própria visão do sujeito. Afinal, um visitante que se vê no espelho pode ou não se reconhecer na imagem, assim pode hesitar sobre quem vê: ele mesmo, um outro, simultaneamente um e outro numa situação de interação? O visitante passa, desse modo, a inserir-se, além de tu-ator, como um dos actantes da narrativa, que se confronta no jogo de identidade e alteridade montado com esse tu-eu próprio, eterno objeto da busca dos sujeitos viventes. O texto em situação construído é de enfrentamento, de um desafio continuado.

Na obra labirinto do mesmo Morris, a experimentação da vivência passa por um estado de patemização que, em fases, sofre alterações a partir de um trânsito intenso entre o eufórico e o disfórico. Do lado de fora, o labirinto é um caixote compacto de madeira. Pela curiosidade de ver o que há no interior do caixote gigantesco, entra-se pelo único vão que conduz ao seu interior. Desse lado de dentro, o visitante descobre-se situado no labirinto mesmo, o que o obriga, em todas as variações dos estados de alma, a efetuar a tensiva procura da saída. A série de acertos e erros, que se efetuam pelo caminho de largura igual à do corpo, impõe que o direcionamento é de mão única, determinando ir nele até o final das circunvoluções. Todavia, esse percurso passa do interesse curioso a outros estados d'alma, podendo até desencadear sufocação, angústia. Ao que entrou, cabe seguir em frente até o centro para daí voltar, num refazer a mesma trajetória. Apesar da dúvida, que insurge continuamente na andança, a questão é se a trajetória o levará a sair por onde entrou. Vive-se, pois, o ir e vir por um mesmo espaço, que, no entanto, pelos estados d'alma, transforma inteiramente a significação da via de mão dupla.

Do mecanismo de debreagem para promover a ilusão referencial do mundo, e também a ilusão de anulação de todas as mediações promovidas pelas linguagens, essas organizações textuais embréiam-se no face-a-face que promovem. Pelo efeito de retorno à enunciação produzido pela reinstalação do eu-tu interativo, cria-se um efeito particular de imediatividade, de presença concreta, e, aí, nada mais é comunicado mas, como diz Landowski: "*está em comunicação*" (1992:19-23), fa-



Figura 18. Robert Morris, *Sem título*, de 1977. Quatro detalhes da exposição do artista no Museu de Louisina, Dinamarca. A obra é feita de espelhos, madeiras, pintura.



zendo crer, ao se sentir os efeitos sinestésicos do que é vivível e vivificante, que a obra faz-se no aqui e agora e com ele. Do interacional, tem-se o sensível, dimensão mais inerente à arte.

No texto artístico, o tu-pressuposto pelo eu-enunciador, além de um ator, desempenha ainda papel de um actante. Esse agir, no presente, um agora da discursivização, engata-se à corrente seqüencial, ou seja, a um antes e a um depois. Ainda, no aqui-agora discursivo, esse agir é, igualmente, uma ocorrência, num dado lugar e hora, em que o sujeito atua como personagem e tem um fazer na trama narrativa.

Essas marcas elegem a duração da experiência da obra como uma de suas qualidades, talvez, seu maior traço distintivo em relação à obra modernista. A arte contemporânea apresenta-se enquanto uma forma de vida em processamento que só atinge um estado de completude no ato de sua efetivação estrutural, ou seja, no ato mesmo dela ser acabada e realizar-se no aqui e agora da visitação pelo agir de um sujeito que é, ao mesmo tempo, actante, ator e sua matéria plástica sensível e sensibilizadora.

A vivência construída pelos textos em situação assume, nas obras de arte produzidas por computadores, as denominadas realidades virtuais, as animações em programa 3D, uma interação que é chamada de imersão. Como última abordagem dessa travessia pelos modos de fazer interagir para fazer sentir, que caracterizamos como o estratagema da arte contemporânea para re-significar o mundo e a própria vida a partir do que nos é mais familiar, passamos a considerar o que ocorre nas animações em termos da relação interativa sobre a qual estão estruturadas.

A primeira observação é que, nas situações anteriores que recortamos para desenvolver nossa proposição, a imersão também é a condição da obra se estruturar, pois, se não houver um imergir do destinatário nos mundos artísticos figurativizados, os textos não se processam. Assim, esse mergulhar, "afundando-se" nos fazeres que lhe são dirigidos em termos de convocação e de manipulação para *fazer fazer* a obra se completar, ou ainda, "metendo-se" na estruturação da obra, como tentamos mostrar, é a condição mesma de realização de um texto em ato. Se uma distinção evidencia-se entre os textos anteriormente examinados e os das animações, esta, sem dúvida, não repousa na figuratividade de mundos que criam, nem nos papéis vários da interação que já caracterizamos, como condição necessária para que o texto tenha competência de se realizar. Enquanto vivência dos textos, que se configuram como tais na medida em que se produzem os seus sentidos, sentindo-os, o destinatário, por sua vez inserido neles, tem ainda na estruturação das animações mais uma abertura para o interacional. As animações abrem-se para que as experimentações nelas processadas sejam compartilhadas pelos que as vivenciam,

no instante mesmo. Assim, as experimentações individuais dos que as vivem podem ainda nessas construções converterem-se num troca-a-troca do que viveram. É, pois, mais uma modalidade de interação que é concebida na obra para ser nela concretizada. Sem sair da imersão, o sujeito une-se a outros, submersos igualmente, o que enforma um actante coletivo. Caracterizando-se por essa coleção de experiências comuns, concretamente, é o seu partilhar exclamativo, impressionista, construtivista, proposicional, ou qualquer outro possível que materializa já na obra o registro de sua apreciação.

No projeto de mundo virtual em rede, ligando na web, simultaneamente, até 50 distintos sujeitos, *Desertesejo*, de Gilberto Prado, é uma obra que nos permite abordar não só as interações fazendo sentido, mas também os sentidos sentidos e ainda as interações de sentidos.

O fazer alguém entrar em conexão com o projeto é o primeiro ato de uma série de outros que se apresentam enquanto possibilidades de ações específicas que desemboçam não só em assumir papéis narrativos ou enunciativos, mas também em assumir, de fato, turnos da interação com os demais que adentram o espaço virtual e com os quais, cada um, pode estabelecer uma ligação, inclusive, compondo uma interlocução pelo envio de *e-mails* no *chat* possível. Nesse espaço, o que aí entra torna-se um viajante, posicionado inicialmente em uma caverna de cuja abóboda caem pedras ritmadamente. O intertexto com a caverna filosófica de Platão é entretecido figurativamente, todavia, a construção do saber que se faz, em *Desertesejo*, é inteiramente pelo sensível e não pelo racional. Constrói-se sensivelmente um saber que é conhecimento fruto de uma experiência vivida, que se inicia ao se tocar um ponto das superfícies das pedras com o cursor. Descobre-se que, “clitando”-as, elas o transportam, de modos bastante distintos, a outros lugares, a outros tempos, ativados pelo próprio sujeito. Com seus toques, ele aciona o cursor que manuseia, indo e vindo na exploração das superfícies do território, minado de narrativas, mas também de modos de sentir que provocam estados d’alma. Tem-se um enunciador camuflado em seu próprio construir, que apagou suas pegadas pelo território do texto para produzir esse efeito de narrativa-travessia que se dá pelo ato mesmo de percorrê-la.

Com essa impressão, conjuntamente, pedra e viajante deslocam-se juntos, explorando as grandes extensões do território tridimensional figurativizado bastante próximo ao mundo natural e, assim, tornando-o mais credível, o que é condição para fazer crer na possibilidade de nele estar posicionado e vivendo-o. Nessa travessia, os viajantes atravessam temporalidades distintamente ritmadas em lentição, aceleração, ou compasso normal por uma espacialidade em que se enfrenta todos os panoramas cara a cara.



Figura 19. Gilberto Prado, *Desertesejo*, imagens do ambiente virtual interativo multiusuário para Internet, 2000.

De aparências variadas em seu formato, as pedras são sujeitos competentes, que doam sua identidade ao participante, pelo simples ato desse tocá-las com o cursor. Figuratividades de sujeitos distintos, com identidades bem definidas, das quais não se pode suspeitar pelas suas aparências, mas tão somente vivendo o que propõem, elas têm qualidades singularizantes de onça, serpente e de águia. São, pois, actantes de uma narrativa que está programada a se desenrolar, mas que só se dará aí na situação ambiental a ser construída pela e na própria vivência. Assim, o ir da caverna, espaço interno e fechado, a qualquer outro ponto do espaço externo e aberto da paisagem é uma aventura sensibilizadora, que se faz por meio de modalizações do ser, pontos de vista distintos ou perspectivas que convivem lado a lado na sua diferença. Os animais impõem seus pontos de vista ao viajante, assim como seus modos de exploração do mundo a fim de levá-lo a conhecer sob outras balizas o território: conhecê-lo por modos de desbravá-lo, que não são os do homem; enfim, por um estar nele fazendo e sendo animal, já que de seus atos de onça, águia, serpente, tudo existe ou não. Esses sujeitos que fazem ser o viajante um outro, um animal, receberam uma figurativização regida pelo instintivo que determina as formas sensíveis de se apreender e conhecer o mundo. Essa sensorialização animalésca é uma forma de vida, talvez a mais primitiva, mas também a rota para levar os viajantes a serem igualmente: "*os primitivos de uma nova sensibilidade completamente transformada*", como Boccioni (1914:23) conclamou os artistas, no início do século XX.

Quando o viajante deposita a pedra num dos pontos das elevações da paisagem (as apaichetas), ele está, nesse aqui e agora, assinalando aos outros que, sob uma determinada identidade, ele aí esteve em um dado momento. Essa sua passagem é registrada e dela ficam cientes os demais que estão vivendo no espaço virtual. As três rotas traçadas pelo enunciador para que o enunciatário, ao se encontrar nelas, assuma actorializações distintas, são também modos comunicacionais e de estar no mundo. Tais modos de estar no mundo são contracenados justamente para que se saiba viver as diferenças entre *Or*, zona do percurso solitário e silencioso; *Viridis*, zona na qual sabe-se da existência do outro que viaja, sem ter com ele contato, e, finalmente, *Plumes*, em que seguindo viagem, pode-se interagir através de uma conversa por *chat* com os outros viajantes, todos avatares, que, inclusive, enunciam-se na manifestação, preservando o teor de divindade que o termo tem na sua origem do sânscrito, como aquilo que reencarna, transforma, metamorfoseia, para produzir uma miragem ou um sonho, enfim, um mundo outro, que se constrói coletivamente.

Do previsível, dado pela figuratividade da obra que está centrada no conhecimento do mundo, a transgressão irrompe pelo fazer narrativo do sujeito navegador

no enunciado visual-sonoro. Aceitando entrar nesse ambiente que lhe chama por suas formas e cores, distribuídas numa topologia em movimento que até permite penetrar no interior mesmo do que é figurativizado do mundo natural, o sujeito vai sendo mais e mais compelido a percorrê-lo pela sua beleza plástica, pelos modos de nele estar com as possibilidades novas apresentadas para aí ser um Outro. O cognoscível faz-se pela experiência sensível, que repropõe um distinto contexto geográfico, histórico e social para existir. O enunciado anterior no registro do “então”, “lá”, faz o enunciatário sentir na sua mudança para o registro do “agora”, do “aqui”, que se adentra um modo de vida e de apreensão do mundo muito especial e singular, que é o que o convence de que aí está, estando num mundo virtual, a viver essa experiência de vida com todos os seus poros.

Os modos de convocação que o enunciador faz ao enunciatário, assim como aqueles de adesão à convocação, através de um contrato participativo para ser tanto parte constitutiva da materialidade da obra, quanto ser parte discursivamente instalada, ou participe da narrativa, estruturam um regime de interação nessas obras que pode ser muito esclarecedor sobre o regime de produção de sentido na arte contemporânea. Se, como nas obras anteriores, o interacional é a ponte para sentir o retrogosto do mundo, de si mesmo, as animações apontam que só sinestésicamente pode-se reascender o viver coletivo. Talvez, passada a emergência de re-significação das coisas do mundo, dos objetos, se possa assumir na arte, agora, que a emergência está centrada no interagir dos homens com os homens pelos homens.

INTERAÇÃO: DO COMUNICACIONAL AO SENSÍVEL

Os percursos enunciativos, narrativos e os constitutivos da própria materialidade física do corpo e do agir daquele que é tornado formante mesmo do texto são, sem sombra de dúvida, os traços singulares que nos permitem melhor caracterizar a arte contemporânea.

Se a arte moderna tem um traço limite com a arte contemporânea parece-nos que esse é delineado não apenas pelo processo de sua construção textual, mas também pelo particular processo comunicacional que é nela estruturado. Apesar da arte manter-se presentificação de mundos, os modos de construir essas presentificações distinguem-se radicalmente do início do século XX para sua segunda metade.

A presentificação artística deslocou-se da posição de ser um texto acabado, a ser processado na atividade de significar pelo que se defronta como arte, para a posição de texto incompleto que somente ganha o ponto final com e pela presença desse

outro previsto para a sua estruturação a fim de completá-la e fazê-la ser por meio dele. Não estar diante de algo pronto, mas estar participando para a sua completude tira da arte toda a esteticidade aurática que a expunha no pedestal, nas molduras como obra de arte única, efêmera e irrepetível. As obras contemporâneas têm estratégias mecânicas, mas apelam, principalmente a dispositivos elétrico-eletrônicos de processamento para captar a participação do destinatário projetada para completar a obra. Particularmente são esses, ao lado de uma extensa gama de matérias experimentais, que as tornam de manutenção necessariamente contínua, bastante especializada, que requerem um estudo processual à medida que não se sabe como conservar ou recuperar certos procedimentos estruturantes adotados caso a caso.

Ao se fazerem interseccionadas ao entorno, ao contexto social, ao corpo mesmo do homem, e não aos sistemas de linguagem que, outrora, tanto problematizara a arte moderna, as obras contemporâneas têm o propósito de não se disjuntar da vida corrente para, na sua continuidade, justamente, poder vir a ser. Objetivam, então, promover a vivência de experiências, simplesmente ser o que da interação se constrói conjuntamente enquanto obra-texto. O centramento está, pois, no ato de significar o esgarçado, aquilo que, de tão próximo, está distante e dessemantizado como magistralmente mostrou-nos Greimas em *De L'Imperfection*, livro-esperança de re-significações, que nos faz ver as grandes e pequenas saídas do homem comum em direção à sua própria salvação na cotidianidade por meio de seu poder construir e reconstruir sentidos, encontrar saídas da condenação da *grande estética* e da *espera do inesperado*. No universo da arte contemporânea, são as *escapatórias* que são intentadas para, no seu insurgirem aqui, ali, acolá, tornarem-se experiências re-significantes que devolvem ao sujeito a esperança quimérica de ser aquele que *"sabe fazer a sua hora e não espera acontecer"*.

Na contemporaneidade, o sentido está, como vem repetidamente afirmando Landowski, no ato de *"transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto"* (1999:16). Fazer acontecer, fazer viver, para, de novo, fazer sentir e fazer sentido é o processo comunicacional renovador da arte contemporânea, que também renova os homens ao renovar-lhes a sua significação nesse mundo em que tudo tende à obsolescência, à insignificância, inclusive, a própria vida.

O empreendimento assegura a experimentação dos sentidos da obra e outros mais dela gerados e está nele, na parceria contratada com o destinatário para uma realização, o que se vive num aqui e agora da relação eu-tu, resultando em uma cognição que não pode ser descartada em detrimento de outras. A semiotização das distinções entre as presentificações da arte moderna e da arte contemporânea mostra, assim, que a arte mantém-se cognição, elaborada através das passagens

pelas dimensões estéticas e patêmicas, muito mais do que pela dimensão estética.

Pode a arte deixar de promover uma atividade estética e somente promover uma atividade artística? Considerando que o conteúdo das obras e seus valores pertencem à esfera de atividades humanas correntes, nas quais encontra-se inteiramente integrada, desde Duchamp e a sua *Roue de bicyclete*, inaugura-se uma separação entre as duas esferas, estética e artística, que rompem com a ordem anterior. Deixando de ser uma construção em que a esteticidade é determinada pelo modo de realizar o arranjo expressivo, ela realiza arranjos nos quais os papéis de destinador e destinatário já apresentam-se confundidos para que a obra seja criação conjunta dos dois pólos. A produção artística, daí para frente, mais e mais, problematizou a questão da autoria, mas se abate continuamente com a pungente necessidade da arte de agora manter os seus demiurgos.

REFERÊNCIAS

- ASSIS SILVA, I. (org.) (1996). *Corpo e Sentido. A escuta do sensível*. São Paulo: Edunesp.
- BOCCIONI (1914). *Futurista, Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico)*. Milano: Edizione Futuriste di "Poesia".
- DORRA, R. (1997). "El sopro y el sentido". In: *Entre la voz y la letra*, Mexico, Plaza y Valdés.
- _____ (1997). "Fundamentos sensibles de la discursividad". *Cuadernos de trabajo*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 28.
- _____ (1991). "El regusto de la imperfección". *Morphé*, 5.
- DORRA, R., LANDOWSKI, E. e OLIVEIRA, A. C. de (1999). *Semiótica, estesis, estética*. Puebla-São Paulo: UAP-EDUC.
- DUCAN, Douglas David (1980). *Viva Picasso* (trads. S. Salerno e F. Nuno). São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial.
- FLOCH, J.-M. (1983). "Figures, iconicité et plasticité". In: *Actes sémiotiques*, Paris.
- _____ (1997). *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GREIMAS, A. J. (1970). *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.
- _____ (1984). "Semiótica plástica e semiótica figurativa" (trad. Ignácio Assis Silva). *Significação*, Araraquara.
- _____ (1987). *De l'Imperfection*. Périgueux, Fanlac (trad. italiana: G. Marrone, *Dell'imperfezione*, Palermo Sellerio, 1988; trad. espanhola: R. Dorra, *De la imperfección*, México-Puebla: Fondo de Cultura Económica-UAP, 1990.; trad. portuguesa: A. C. de Oliveira, *Da imperfeição*, São Paulo: Hacker, no prelo).
- _____ (1993). "Le beau geste". In: *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, Toronto, XIII, 1-2 (trad. esp. *Morphé*, Puebla, 13-14, 1996).
- GREIMAS, A. J. e COURTÉS, Joseph (1983). *Dicionário de semiótica* (trad. A. Dias Lima e outros). São Paulo: Cultrix.

- LANDOWSKI, E. (1992). *A sociedade refletida* (trad. Eduardo Brandão). São Paulo-Campinas: Educ-Pontes (*La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*. Paris: Seuil, 1989).
- _____ (1992). "Statut et pratiques du texte juridique". In: BOURCIER, D. (ed.), *Lire le droit. Langue, texte, cognition*. Paris: L.G.D.J. (tr adução portuguesa : revista *Significação* 14, São Paulo, AnnaBlume, 2000).
- _____ (1997). *Présences de l'autre*. Paris: Presses Universitaires de France (tradução portuguesa: *Presenças do outro*, São Paulo, Perspectiva, 2002).
- _____ (1998a). "Saveur de l'autre". In: *Texte*, 23-24 ("L'altérité"), Toronto (tradução espanhola: *Tópicos del Seminario*, 5, trad. R. Dorra, Puebla (México), 2001, pp. 9-32.
- _____ (1998b). "Le regard impliqué". In: *Revista Lusitana*, 17-18, Lisboa (trad. "O olhar comprometido", *Galáxia: Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura*, 2, São Paulo, EDUC, 2001).
- _____ (1999). "De l'Imperfection el libro del que se habla". In: DORRA, R. et al., *Semiótica, estesis, estética, op. cit.*
- OLIVEIRA, A.C. de (1995). "A estesia como condição do estético". In: LANDOWSKI, E. e Oliveira, A.C. de, *Do inteligível ao sensível*. São Paulo: EDUC.
- _____ (1996). "Sentidos do corpo, ou corpos sentidos?". In: ASSIS Silva, I. (ed.), *Corpo e Sentido, op. cit.*
- _____ (1999). "A dança das ordens sensoriais". In: DORRA, R. et al., *Semiótica, estesis, estética, op. cit.*

ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA é professora titular do PEPG em Comunicação e Semiótica da PUCSP. É membro fundador do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, onde atua como diretora executiva. De 1999 a 2001, foi presidente da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Publicou, entre outros, *Neolítico: Arte Moderna e Fala Gestual* (São Paulo, Perspectiva, 1987, 1992), *Vitrina, acidentes estéticos na cotidianidade* (São Paulo, Educ, 1997). Em co-organização, publicou com Eric Landowski, *Do inteligível ao sensível* (São Paulo, Educ, 1995), e com Eric Landowski e Raúl Dorra, *Semiótica, estesia, estética* (São Paulo-Puebla, Educ-UAP, 1999). Suas pesquisas sobre as intersemioses entre Moda e Pintura têm sido publicadas em coletâneas sobre os movimentos artísticos da editora Perspectiva (*O classicismo, O expressionismo*, Jacob Guinsburg). acmao@pucsp.br

Artigo recebido em maio e aprovado em junho de 2002.