

Read Me, Ready Me: a caixa-preta do ser em tempo real

Ricardo Maurício

O artigo apresenta de forma sucinta a série Read Me, Ready Me, a face prática, artística, do trabalho do autor que enfoca o problema do auto-retrato na arte contemporânea e a perspectiva teórica do atual momento histórico da arte que ela gera e, simultaneamente, a impregna e acompanha.

Auto-retrato, autoconsciência, arte contemporânea, paradigmas sígnicos.

No campo da arte é difícil, senão impossível, definir qualquer relação de anterioridade entre prática e teoria. Ao escrever a tese de doutorado tinha como objetivo principal desenvolver teoricamente aquilo que já vinha sendo elaborado na prática: um certo 'lugar' de onde arte e artista pudessem ser no mundo, na situação atual. No caso, ainda mais na medida em que operava com a questão do auto-retrato, esta arte e este artista. Descrito esse lugar, já se encontraria lá seu habitante: a série Read Me, Ready Me.

É oportuna a explicação de Heidegger, segundo quem o mundo a nossa volta abre-se originariamente numa compreensão que constitui nosso próprio ser. Essa compreensão originária se apropria do que compreende numa interpretação. A compreensão é global, a interpretação, local: dela pode derivar uma proposição. Assim, só posso dizer algo como algo (o "como" apofântico" de Heidegger) porque vejo algo como algo (o "como" hermenêutico-existencial"¹). Portanto, a estrutura que diz algo como algo deriva da verdade que se abre "na interpretação que se compreende numa circunvisão",² lugar originário em que a verdade se abre, se desvela.

É aí que a arte entra: para Heidegger a arte cumpre o desvelamento do mundo, já que a essência da arte é poesia e a essência da poesia é a instauração da verdade: "o pôr-em-obra-da-verdade faz irromper o abismo intranquilizante e subverte o familiar e o que se tem como tal".³

Este artigo pretende sintetizar em poucas páginas a tentativa de cobrir as duas vias: os dois "comos": o que viu (e fez) – arte – e o que disse, ou melhor, escreveu – a tese.

A série Read Me, Ready Me

A série teve início na forma de diálogo com uma instalação minha, *Sic Transit*, apresentada no Museu da República, no Rio de Janeiro, entre 18 de junho e 15 de julho de 2001. A instalação apresentava uma situação de risco para o público, na medida em que 46 objetos de vidro suspensos – vasos esféricos sustentados por balões de ar (bexigas) soprados em seu interior – viriam ao chão à medida que os balões esvaziassem. Placas em sete línguas alertavam para o perigo: o efeito pretendido era propositalmente ambíguo, já que, apresentando de fato uma asserção verdadeira que apontava para um risco real, esta poderia ser percebida (como de fato o foi) como sugestão poética, produzindo um deslocamento alegórico do sentido, numa situação em que a própria integridade física do observador estava envolvida. O observador tinha a opção de não entrar no recinto – podendo visualizar a situação de uma ante-sala através de uma vitrina –, mas, se optasse por fazê-lo, deveria obrigatoriamente usar um traje de segurança. Finda a experiência, convidava-se o participante a dar um depoimento por escrito sobre o vivenciado.

No último dia da mostra, como contraponto simbólico ao perigo a que o público estivera submetido,⁴ permaneci imóvel por uma hora no

centro do retângulo de borracha situado no piso, na projeção do retângulo superior composto pelas unidades balões/vasos (imagem de abertura). A cabeça raspada atendia à necessidade de vulnerabilidade a que eu, como autor, por motivos éticos, como inversão contrapontual simbólica à proteção a que o público se submetera, me impunha.

A situação foi filmada em vídeo por uma câmara VHS fixa, do ponto de vista frontal do espectador que optasse por observar da vitrina e por uma câmara miniDV,⁵ que se movia no espaço principal reproduzindo o olhar do espectador que aceitasse a experiência de adentrar a sala principal, e também fotografada nas mesmas condições.⁶ Assim, isolava-se o fator tempo na imagem de vídeo frontal (cuja temporalidade específica passava a ser denotada apenas pela seqüência numérica do índice de tempo), em tudo o mais igual a uma fotografia, enquanto a câmara miniDV em movimento se encarregava de produzir imagens referentes ao desdobramento tetradimensional da experiência.

Sem ter inicialmente a pretensão de se constituir como primeiro momento de uma série, essa primeira "in-ação",⁷ como passei a denominá-la, veio a desdobrar-se em outras, à medida que novas oportunidades surgiam. A cada novo momento, a experiência da in-ação assumia características próprias relativas à recontextualização específica, adaptando-se de modo a estabelecer diálogos produtivos com a nova circunstância que se apresentava.

O trabalho adotava assim um modo em si mesmo existencial de ser: para Heidegger, se temporalizamos os acontecimentos do mundo em história, fazemos isso a partir da abertura à compreensão da temporalidade originária do modo de ser do ente que somos, o ser-aí (*Dasein*) – ou pre-sença, conforme optemos por traduzi-lo. Portanto, segundo ele, todas as noções de tempo, incluído aí o chamado "tempo objetivo", seriam decorrentes daquela, que nos abre a compreensão originária do tempo:

no ser da pre-sença, já subsiste um "entre" que remete a nascimento e morte (...) A pre-sença só existe nascendo e é nascendo que ela já morre, no sentido de ser-para-a-morte (...) Na unidade do estar-lançado e do ser-para-a-morte, em sua fuga e antecipação, é que nascimento e morte formam um "contexto" dotado do caráter

*da pre-sença. Enquanto cura, a pre-sença é o "entre".*⁸

Quanto à cura (*Sorge*), Heidegger afirma ser ela que

unifica os três aspectos centrais de Dasein: existencialidade, ou "ser-à-frente-de-si-mesmo", facticidade ou "ser-já-em-um-mundo" e decair ou "ser-junto-a entes dentro do mundo". Portanto: "a temporalidade revela-se como o sentido da cura autêntica",⁹ existencialidade, facticidade e decadência¹⁰ correspondem respectivamente ao futuro, passado e presente.¹¹

Em sua feição existencial, portanto, já-estando-lançada (a partir de seu "vigor-de-ter-sido" (*Gewesenheit*), isto é, de seu passado, no caso a circunstância histórica que a fundou), indo de encontro às oportunidades de sua atualização e adaptando-se a elas, a série não pode projetar seu próprio fim, ou seja, sua morte: ela chegará quando soar sua hora.

Apesar de dirigir-se ao problema do auto-retrato, a apresentação em in-ação, elemento central da série, recusa seu caráter expressivo tradicional, como revelador de uma verdade única sobre o indivíduo, a se expressar na fisionomia. Essa opção não é arbitrária: em sua origem está a percepção intuitiva da crise da referencialidade, como crise do símbolo, signo, segundo Peirce, em que a relação entre o veículo do signo e seu referente – relação que constitui a dimensão semântica da semiose – é garantida por uma convenção consensual e consolidada pelas "regras do uso".¹²



Ocorre que, durante muito tempo, baseado em suas regras de uso habituais e inconsciente de si mesmo, o dispositivo arte simplesmente funcionava, num regime rígido de representação, sem sequer ser nomeado como tal. Se considerarmos, com Hegel, que o processo histórico se desenvolve como aquisição progressiva de autoconsciência,¹³ esse período inicial teria constituído a “fase inocente” da arte. Com o Renascimento surge o primeiro auto-retrato,¹⁴ não por acaso simultâneo à publicação de *As vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos*, de Giorgio Vasari. Ambos são sintomas de passagem para uma nova fase, histórica (para Hegel, “as sociedades que não escrevem história não têm uma história”¹⁵), reflexiva, em que arte e artista voltam-se sobre si mesmos para desenvolver a consciência das propriedades específicas de seu ser.

Ora, a crise do símbolo, crise do funcionamento espontâneo das “regras do uso”, teve fundo social e político: foi crise da verdade monolítica, isto é, da anterioridade de uma voz única e absoluta que a garantia. Constituiu, portanto, um aspecto do processo de colapso do sistema que a sustentava e por ela era sustentado – sistema monoteísta, monarquista e “monológico”. Daí por diante, a partir desse colapso, tornar-se-ia mais difícil, para falar com Nietzsche, contar com “a santificação social e lingüística daquelas mentiras preservadoras da sociedade e do indivíduo”.¹⁶

Com a crise das ligações referenciais, no processo de mediação da realidade operada pelos signos,¹⁷ a semiose, a ênfase se teria deslocado paulatinamente da dimensão semântica para a pragmática, isto é, para aquela que diz respeito às relações do signo com o interpretante, que se manifestam na recepção. Como a compreensão se abre sempre para mim (qualquer eu), essa inversão vetorial de ênfase no funcionamento do dispositivo de significação aumentava a responsabilidade do receptor, concomitante à perda progressiva da garantia de sentidos prévia e fortemente codificados. Da inocência à autoconsciência, passava-se primeiramente, entretanto, vindo da representação simbólica, à apresentação moderna. Nesse período intermediário, o período histórico da arte, em busca de sua autonomia, o objeto de arte tinha como signo paradigmático o ícone (segundo Peirce, um signo que remete ao objeto que ele denota “simplesmente em virtude das características que

ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não”¹⁸), já que as atenções se voltavam para a revelação da estrutura interna dos signos, isto é, para sua dimensão sintática.¹⁹ Na medida do esgotamento dessa fase, teria início o período pós-histórico da arte em que vigeria um regime sígnico hegemônico que poderia ser denominado como sendo de prorepresentação, regime definido pelas características paradigmáticas do índice (para Peirce “o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele”²⁰), em que o desdobramento alegórico do real passaria a projetar sentido para o mundo na medida da exigência de ativação do dispositivo crítico a cada momento pelo intérprete.²¹

Tal inversão está diretamente vinculada ao momento em que, segundo Vilém Flusser, configurava-se um novo²² deslocamento do texto para a imagem como forma simbólica hegemônica do Ocidente, deslocamento que teve como agente principal a invenção da fotografia. Ora, a fotografia, observa Flusser, é imagem técnica – a primeira delas –, “imagem produzida por aparelhos”. Estes “são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais”. Segundo Flusser, as imagens técnicas não representam o mundo, elas vão constituir o mundo a partir de sua capacidade de tornar conceitos visíveis. Assim, se “os textos históricos são espelhos que captam os signos do mundo para interpretá-los [e, portanto,] o mundo é o seu significado [...] as imagens técnicas são projetores que lançam signos sobre o mundo a fim de dar-lhe sentido”,²³ conseqüentemente, elas “são o significado do mundo”. Quanto ao funcionamento dos aparelhos, Flusser distingue o aspecto *hardware* do *software*: o primeiro é o equipamento, o “objeto duro”, em sua programação prévia. O segundo diz respeito ao uso que se faz desse programa prévio. A fotografia, por exemplo, deriva sua indicialidade característica e paradigmática de seu programa específico, isto é, a história do quadro como aspecto central da trajetória da representação na pintura ocidental. Portanto, como observa Peirce, “as fotografias foram produzidas sob tais circunstâncias que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza”. Acontece que, opacos ao entendimento por parte do senso comum das regras que

produzem e garantem seu *modus operandi*, os aparelhos são utilizados acriticamente, como “caixas pretas”, isto é, “como todos usam”, “impessoalmente”,²⁴ diria Heidegger.

Quando Flusser amplia a capacidade de abrangência do conceito de aparelho, definindo que a sociedade pós-histórica é constituída por um encadeamento contínuo de programas e aparelhos, que incluem, por exemplo, no caso da câmara fotográfica, o da fábrica de aparelhos fotográficos, o do parque industrial, o econômico-social, o político-cultural²⁵ de modo que “não pode haver um “último” aparelho, nem um programa de todos os programas”,²⁶ as implicações políticas tornam-se evidentes: ao operar com aparelhos, de qualquer ordem, é necessário torná-los transparentes ao entendimento, isto é, operar sua desconstrução crítica. Para tanto é preciso revelar seus pré-textos,²⁷ isto é, os conceitos iniciais que os fundam (“todo programa exige meta-programa para ser programado”²⁸), e seus contextos, ou seja, as circunstâncias históricas que explicam os desvios e continuidades de suas trajetórias específicas. Os processos genealógicos e arqueológicos de Foucault são exemplos dessa estratégia geral dirigida para contextos específicos.

Em arte, o episódio estratégico da tentativa de exposição do ready-made *Fonte* de Duchamp, configura o momento inaugural dessa fase pós-histórica, autoconsciente: “a noiva está nua”, aponta Duchamp, transformando em grande vidro transparente a caixa-preta do sistema de arte. A “noiva” que se desnudava ali era a própria arte, em seu funcionamento agora revelado: na vigência do paradigma simbólico, os “celibatários”, ou seja, os agentes sociais do sistema de arte, operavam o dispositivo como caixa-preta, lidando inconscientemente com as “regras do jogo”, as convenções pré-textuais e os desvios contextuais que definiam a cada momento o que devia ser feito. Daí por diante tornava-se evidente que as regras do jogo, sendo convencionais, são passíveis de ser revistas, substituídas por outras e até extintas. A partir daí, tratava-se de, a cada novo lance, revelar o interior da caixa-preta, e, portanto, fazer arte tornava-se reinventar a arte, enunciando a cada movimento “arte é isto”.²⁹

O grau zero do sujeito e o olhar do outro

Retornando à série *Read Me, Ready Me*, a construção de uma logomarca impessoal, a partir do uso repetitivo da mesma roupa – calça

e sapatos pretos, camisa branca – agenciada à cabeça raspada, não denotava a pretensão de constituição de um ícone universal, apesar de se aproximar como simulação dessa noção moderna, noção de cuja impossibilidade somos agora inapelavelmente conscientes, na medida em que toda e qualquer pretensão à universalidade é ideológica, necessariamente construída a partir de um pré-texto específico. A intenção era, isto sim, despistar no nível semântico, da representação, todos os signos de minha individualidade particular, de modo a me aproximar de uma espécie de “grau zero do sujeito”,³⁰ em estratégia similar à descrita por Foucault – relativa ao “desaparecimento ou morte do autor” para “o sujeito que escreve”.³¹

Essa “neutralidade” pré-textual, ainda que se apresentando conscientemente como auto-simulação, serve às necessidades do trabalho: com o deslocamento da ênfase no campo de formação do sentido para a responsabilidade do receptor, o sujeito autoconsciente, ciente do funcionamento do regime indicial, propresentativo e alegorista, passa a se interessar por acompanhar as verdades produzidas a cada momento pela percepção do trabalho. Garantida, portanto, a sintaxe básica desse ícone, que se apresentava vinculada a uma indicialidade fundamental – a conexão física do eu ôntico imóvel, percebido como imagem e coisa (o *hardware*), com o ontológico, aquilo que, estando vivo, se oculta à percepção externa (o *software*) –, a identidade do eu, qualquer eu, sendo-com-os-outros, desdobrar-se-á de modo obrigatório alegoricamente por todas as impressões que esse eu produz sobre os outros – e não me é dado (como a nenhum eu, aliás) controlá-las. Portanto, o trabalho joga com a expectativa da produção propresentativa de sentido sobre minha identidade: serei sempre, pragmaticamente, além daquilo que sou para mim mesmo, o resultado da soma de tudo que sou para os outros. O interesse por esse aspecto de ativação do olhar do outro gerou a necessidade de captação de indícios dessa reação: para isso outra câmara de vídeo foi acrescentada,³² revezando-se os olhares sobre o sujeito in-ativo e os sujeitos observadores, e o resultado passou a ser apresentado simultaneamente nas in-ações seguintes, concentrando como interface, em tempo real, as etapas históricas da série.

Concluindo: em *Read me, Ready Me*, o autor, reificado em signo, isto é, “posto-em-obra”, pretende habitar o “lugar” do momento da

autoconsciência em arte e concretizar em si mesmo a metáfora do próprio funcionamento da obra de arte contemporânea: esta será sempre e exclusivamente arte, e seu autor, artista, na medida da significância³³ que, na recepção, um sujeito interessado – se houver algum – produzir a partir dela.³⁴

Read Me diz: leia-me. Mas, nessa leitura, lançado o ser-como-imagem no espaço da proapresentação, no encontro de caixas-pretas, é você que está se lendo.

Ready Me diz: estou pronto. Estar pronto é estar vivo. Mas, em tempo real, uma consciência autoconsciente, 'pre-sente' e voltada para o futuro, não pode perder, na espessura virtual da interface, sua memória, seu corpo, o mundo, o Outro. E a morte.

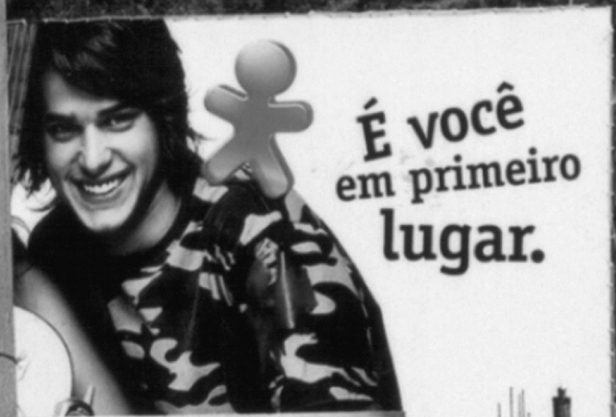
Nem, artista, a arte.

Ricardo Maurício é artista e professor adjunto do Departamento de Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ com a tese *Da membrana à interface do mundo: auto-retrato e autoconsciência na arte contemporânea*, orientada pelo professor doutor Carlos Augusto da Silva Zilio e defendida em 2005.

Notas

- ¹ Heidegger, Martin. *Ser e Tempo. Parte I*, Petrópolis: Vozes, 2002: 216.
- ² *Id.*, *ibid.*
- ³ Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*, Lisboa: Edições 70, s.d.: 60.
- ⁴ Perigo na verdade mais da ordem do simbólico do que real, na medida em que a probabilidade de um vaso cair em presença de um espectador era mínima, quase nula.
- ⁵ Operada por Ana Lúcia Milhomens.
- ⁶ Por Marcio RM.
- ⁷ A utilização do termo "in-ação" grafado assim, com hífen, visa produzir uma ambivalência que remeta às duas acepções do prefixo, tanto como negação quanto como movimento de internalização, referindo-se portanto simultaneamente a uma ausência de ação (motora) e a uma ação (mental) interna.
- ⁸ Heidegger, 2002, *op. cit.*: 179.
- ⁹ *Id.*, *ibid.*
- ¹⁰ O termo decadência (*Verfallen*) não tem, para Heidegger, conotação de desaprovação moral, "nada tendo em comum com a acepção cristã de queda da graça". Inwood, Michael. *Dicionário Heidegger*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002: 31.
- ¹¹ *Id.*, *ibid.*: 28.
- ¹² Morris, Charles. *Fundamentos da teoria dos signos*, São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976: 52.
- ¹³ Châtelet, François. "G. W. F. Hegel" in _____ (dir.). *A filosofia e a história – História da filosofia: idéias, doutrinas*, vol. 5, Rio de Janeiro: Zahar, 1974: 179.
- ¹⁴ De Sandro Boticelli que aparece no canto inferior direito de *Adoração dos Reis Magos* (1476-77), Galleria degli Uffizi, em Florença.
- ¹⁵ Inwood, Michael. *Dicionário Hegel*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997: 161.
- ¹⁶ Cf John Sallis, "Nietzsche's Underworld of Truth", in *Philosophy Today*, vol. 16, primavera de 1972: 15, *apud* Brum, José Thomaz, "Nietzsche, as artes do intelecto",

- São Paulo, Porto Alegre: L&PM, 1986: 44.
- ¹⁷ Como observa Vilém Flusser: "o homem 'existe', isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente". Flusser, Vilém, *Filosofia da Caixa Preta*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002: 9.
 - ¹⁸ Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*, Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 8 vols, de 1931 a 1958 (2.249).
 - ¹⁹ A dimensão sintática da semiose diz respeito à relação formal dos signos entre si.
 - ²⁰ Peirce, *op. cit.*
 - ²¹ Quanto a esse sistema de sucessão de regimes sógnicos paradigmáticos, comparar com o capítulo "Os Três Paradigmas da Imagem" in Santaella, Lúcia e Nöth, Winfried, *Imagem, cognição, semiótica, mídia* (São Paulo: Iluminuras, 1999), com o qual parcialmente concorda, e as divisões propostas por Paul Virilio e Edmond Couchot, ali apresentadas. Para maior detalhamento das divergências, ver o capítulo "Paradigmas sógnicos" de minha tese.
 - ²² O primeiro tendo ocorrido com o surgimento dos primeiros textos da escrita linear, que se contrapunham à hegemonia das primeiras imagens da fase pré-histórica.
 - ²³ Flusser, *op. cit.*: 13.
 - ²⁴ *Idem.*
 - ²⁵ Flusser, Vilém, "Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente" in *Caderno Rioarte*, Ano II, n. 5: 68.
 - ²⁶ *Idem.*
 - ²⁷ Peirce, *op. cit.*, *apud* Santaella e Nöth, *op. cit.*: 122.
 - ²⁸ Heidegger, 2002, Parte I, *op. cit.*: 179.
 - ²⁹ Flusser, 2002, *op. cit.*: 26.
 - ³⁰ *Idem.*
 - ³¹ Flusser explica que "prétextos, prescrições, programas não mais tomam visível o discurso falado, mas transformam em imagem, em som e em ato o conceito pensado". Flusser, Vilém, "Prétextos para a Poesia", in *Caderno Rioarte*, ano 1, n. 3, 1985: 18.
 - ³² Flusser, 2002, *op. cit.*: 26.
 - ³³ Brito, Ronaldo. "O moderno e o contemporâneo, o novo e o outro novo". In Duarte, Paulo Sergio (org.) *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
 - ³⁴ A expressão parafraseia o título do influente texto de Roland Barthes "O grau zero da escrita" in *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*, São Paulo: Martins Fontes, 2004.
 - ³⁵ Foucault, Michel. "O que é um autor?", in Motta, Manoel Barros da (org. e seleção de textos). *Estética; literatura e pintura, música e cinema/ Michel Foucault*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001: 269.
 - ³⁶ Operada por Gustavo Duarte.
 - ³⁷ Significância: palavra que, como observou Roland Barthes (que a utilizou para definir o "sentido obtuso", segundo ele o terceiro nível possível à análise semiótica da imagem fotográfica, que "ao contrário do sentido óbvio, não copia nada: como descrever o que não representa nada?" – os grifos são meus), foi proposta por Julia Kristeva e "apresenta a vantagem de aludir ao campo do significante (e não ao da significação)", conformando-se, portanto, à hipótese da inversão vetorial da produção de sentido no regime de proapresentação. Barthes, Roland. "O Terceiro Sentido" in *O óbvio e o obtuso*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
 - ³⁸ Ocorre aqui, segundo Thierry de Duve, o deslocamento do foco de incidência do juízo de valor kantiano expresso pela indagação "isto é belo?" para "isto é arte?". De Duve, Thierry, "Kant depois de Duchamp". In *Arte & Ensaios*, ano V, n. 5, 1998.



É você
em primeiro
lugar.

OFICINA
E
BORRACH
-EIRO

LANTER
NAGEN
E
PINTURA

BORRACHEIRO
24h

COLA
R\$ 5,00

