

OPERATIVIDADE: UMA POSSIBILIDADE PARA A TRANSDISCIPLINARIDADE

JOÃO CARLOS MACHADO

OPERATIVIDADE: UMA POSSIBILIDADE PARA A TRANSDISCIPLINARIDADE

OPERATIVITY: A POSSIBILITY FOR TRANSDISCIPLINARITY

JOÃO CARLOS MACHADO¹

chicomachado06@uol.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-6890-6920>

Resumo

O texto trata de possibilidades de relação entre as artes e outras disciplinas a partir da noção de operatividade proposta pelo autor, influenciada pela noção de imaginação material de Gaston Bachelard e pelas pesquisas práticas do autor em diversas linguagens artísticas. Para tanto, são analisadas algumas concepções históricas sobre as noções de composição, de processos criativos e de relação entre as artes, principalmente a partir do modernismo, de Kandinsky até integrantes do grupo Fluxus, considerando desde as abordagens de correspondências sensoriais até a intersecção das artes via os procedimentos utilizados pelos artistas. Buscando escapar das relações subordinadas entre as linguagens e reforçar o pensamento do fazer da arte como um campo específico e autônomo de saber, propõe algumas condições para a efetivação da transdisciplinaridade.

Palavras-chave: Processos de criação. Saber artístico. Relação entre as artes.

Abstract

The text deals with the possibilities of relationships between the arts and other disciplines based on the author's notion of operability, influenced by Gaston Bachelard's notion of material imagination and by the author's practical research in different artistic languages. To this end, some historical conceptions about the notions of composition, creative processes and the relationship between the arts are analyzed, mainly from modernism's point of view, from Kandinsky to members of the Fluxus group, considering the sensorial correspondences approaches and the intersection of the arts by the procedures that artists use. Seeking to escape the subordinate relations between languages

¹ João Carlos Machado (Chico Machado) é artista e professor do DAD/UFRGS e do PPGARTES da UFPel. Tem bacharelado, mestrado e doutorado em poéticas visuais pela UFRGS.

and reinforce the thought of making art as a specific and autonomous field of knowledge, this article proposes some conditions for the realization of transdisciplinarity.

Keywords: Creation processes. Artistic knowledge. Relationship between arts.

Lugar de escrita

Este texto é escrito por um artista pesquisador com formação e experiências nas artes visuais, no teatro, na música, no vídeo e na arte da performance, e que também atua como professor dessas áreas em cursos de graduação e pós-graduação. Disso decorre o fato de não se tratar de um texto de historiador ou teórico, mas de alguém que teve necessidade de pesquisar e compreender, um pouco historicamente também, os modos como ele e muitos outros artistas pensam e criam, bem como realizam trabalhos que entrecruzam diversas linguagens artísticas. Neste texto empenho-me para construir uma possível linha de pensamento que se coaduna com minhas próprias experiências como artista, mais do que analisar ou apresentar essas vivências práticas e realizações (o que seria lícito como posição de fala), buscando construir um discurso que toma forma de uma pequena *estória*² dos modos de pensar a relação entre as artes. O texto traz também o raciocínio conceitual emergente de minhas pesquisas prático-teóricas, que foram se constituindo e se definindo ao longo de algumas décadas de trabalho, entendendo o conceito de *operatividade*, sugerido por mim, como decorrente de um tipo de desdobramento de modos historicamente constituídos por uma série de artistas e por algumas vertentes de pensamento em arte desde o modernismo.

Correspondências sensoriais e de métodos

Começamos com um breve apanhado sobre práticas que colocaram em jogo as relações entre as diversas artes. Considerando a especificidade e as diferenças entre os meios, os modos de relação estabelecidos pelos artistas entre música e visualidade, por exemplo,

² Opto por usar a palavra *estória* em vez de *história* – mesmo tendo seu uso sido desaconselhado na reforma da língua portuguesa –, porque ela não carrega a pretensão de ser uma verdade ou de dar conta da totalidade de fatos, teorias e exemplos surgidos ao longo da arte ocidental. Trata-se de um discurso construído a partir de fatos e versões que auxiliam a elaborar um exercício de pensamento.

costumavam estar predominantemente no território da representação e da mimese (no sentido da tentativa da imagem visual de imitar sensações ou estados de espírito provocados pela música e vice-versa). Algo similar ocorre nas relações entre a poesia e a música ou a pintura. Na minha experiência como artista pesquisador, considero que correspondências sensoriais entre sonoridade e visualidade, embora dificilmente deem conta de uma tentativa de tradução desejada por alguns, podem ser muito ricas quando servem como estímulo para o trabalho, quando desejamos que uma obra visual estabeleça uma relação de complementaridade com uma obra sonora. Neste texto, nos interessa principalmente quando essas conexões fazem parte não só do problema, mas do próprio sentido de uma obra, sobretudo quando a discussão sobre a especificidade de cada linguagem participa do conjunto de significados que um determinado trabalho tem para quem o cria. Mais do que as hierarquizações entre as artes, a qual desde o Renascimento ocupou parte da discussão teórica da área, pode-se dizer que a partir do final do século 19 foi a distinção das modalidades artísticas conforme suas qualidades sensoriais que se fez presente nas práticas e discursos sobre a relação entre elas. Essas distinções, bem como as aproximações, serviram para que muitos se esmerassem em criar categorizações e hierarquizações entre as artes.

Na arte ocidental, durante a passagem do século 19 para o 20, a busca por associações sensoriais sinestésicas se apresentou tanto na procura pela obra de arte total (*gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner como nas experimentações poéticas ligadas ao simbolismo e ao romantismo, realizadas por poetas como Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire. Essa noção wagneriana foi muito influente para parte dos artistas europeus no início da modernidade. Nessa direção, Florence de Mèredieu (2011, p. 539), na sua *História material e imaterial da arte moderna*, lembra a relação dos futuristas italianos com a noção de sinestesia, os quais “compuseram seus quadros de maneira musical,

jogando com os efeitos da pulsação, do encantamento de ritmos cromáticos ou plásticos”.³

Baudelaire, conforme aponta Jacqueline Lichtenstein (2005), era favorável à manutenção da fronteira entre as artes em função da especificidade de cada uma delas. É essa especificidade que, segundo a autora, exclui a própria ideia de paralelo ou comparação, pois “a correspondência baudelaيرية mantém a singularidade irreduzível dos termos comparados, na medida em que se ocupa somente dos efeitos” (p. 102).

As associações entre a sonoridade e a visualidade ocorreriam, dessa forma, pela analogia entre sensações, sentimentos e devaneios despertados no espectador por cada uma das artes. A associação de sonoridade e visualidade se apresenta aqui como parte integrante do caráter sinestésico de todo ato perceptivo, uma vez que, nele, todos os sentidos colaboram uns com os outros e com o cérebro. Para Hegel (1993), por outro lado, a sensorialidade é justamente a chave para a distinção entre as artes. O filósofo aponta a relação entre os sentidos e a materialidade específica de cada meio artístico. Descartando o olfato, o tato e o sentido de gosto, ele aponta a primazia da visão e da audição como os sentidos para os quais as artes se destinam. A esses sentidos, ele acrescenta um terceiro elemento, a “representação sensível, a lembrança, a persistência das imagens que cada contemplação faz entrar na consciência” (p. 347). De acordo com o filósofo, por ordem crescente de importância, a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e, acima de tudo, a poesia constituem as formas do sistema das artes. A classificação se dá em função da relação dessas artes com os modos como a representação sensível nelas ocorre e o modo como atingem o espírito. A imaterialidade da música e da poesia é que confere a essas formas seu lugar de destaque (p. 349).

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é nossa. No original: *composent leurs tableaux de manière musicale, jouant sur des effets de pulsations, sur l'enchantement des rythmes chromatiques ou plastiques.*

A verdadeira classificação deve basear-se, porém, sobre a natureza das obras de arte, a qual esgota no conjunto dos gêneros a totalidade dos aspectos e dos momentos inerentes ao conceito de arte. O primeiro ponto de vista a assinalar a tal propósito é que, sendo dado que as produções de arte são destinadas a integrarem-se na realidade sensível, também a arte existe para os sentidos, donde se infere que é na precisão destes sentidos, ou sensos, e na materialidade que lhes corresponde, que as obras de arte se objetivam; não há outra base para a classificação das artes (Hegel, 1993, p. 347).

Mesmo considerando o fato de os materiais empregados nas obras não serem suficientes para diferenciar as artes, Etienne Souriau (1983) reconhece que a arte é uma sabedoria instauradora e que, portanto, existe um saber fazer específico de cada arte. Ele parte dos critérios de categorização estabelecidos por Hegel em sua *Estética*, associando a sensorialidade à materialidade de cada meio artístico. Ao distinguir os modos de existência das obras de arte,⁴ Souriau (1983) estabelece no plano da existência fenomenal uma distinção entre as artes a partir dos *qualia* sensíveis predominantes em cada uma delas. O autor tem o cuidado de diferenciar essas qualidades sensíveis (dados sensoriais) do território das sensações subjetivas como fatos psíquicos ou psicofísicos. Desde já sentimos que entre a pintura, na qual o corpo da obra é preparado para nos apresentar um sistema de qualidades sensíveis pertencentes à ordem das sensações visuais de cor, a música, a qual nos alcança por meio dos *qualia* acústicos, e a escultura, destinada à percepção do relevo, da profundidade, do espaço tridimensional, a especificidade desses *qualia* sensíveis constitui a diferença principal, senão única e suficiente (p. 60). Esse autor propõe então um quadro esquemático no qual “cada gama de *qualia* artisticamente utilizável, dá origem a duas artes, uma do primeiro grau outra do segundo” (p. 103).

Por um lado essas classificações estabelecidas por Hegel e Souriau podem ser encontradas nas concepções de algumas correntes do modernismo. Há quem atribua a influência de Hegel à ação de depositar a importância na imaterialidade dos aspectos sensoriais, assim como nos

⁴ O plano da existência física, o plano fenomenal, o plano reico ou “coisal” e o plano transcendente (Souriau, 1983).

conceitos e no pensamento sensível presentes na obra de arte. A tendência a uma desmaterialização da arte se acirrou a partir da década de 1960, em especial entre os praticantes do que ficou conhecido como arte conceitual.

Embora muito férteis para pensar aspectos da especificidade de cada arte, tais concepções se associaram a alguns aspectos das experimentações puristas de uso dos meios, sobretudo a partir das considerações colocadas pelo crítico e teórico norte-americano Clement Greenberg (1986). É sabida a influência exercida pelas aspirações de uma “pintura pura”, sugerida por ele no texto *A pintura moderna sobre uma geração de artistas como Jackson Pollock*, por exemplo. Embora as proposições de Greenberg desabonassem as relações e as intersecções entres as linguagens e as práticas artísticas, paradoxalmente talvez, a noção de pintura plana e da sua especificidade matérica nos auxilia a ter uma compreensão da importância de considerar os componentes concretos de cada linguagem parte do ato e do pensamento criativo. Entendo que uma compreensão similar à sugerida por ele expande a noção de linguagem visual para além das questões levantadas por artistas pensadores como Kandinsky ao levar a compreensão da linguagem para além dos efeitos sensíveis (ponto linha, cor etc.) a fim de incluir os meios materiais e os procedimentos pictóricos na concepção da linguagem.

Por outro lado, em outra leitura de Hegel, o estatuto que ele confere à arte, aproximando-a do ideal, do reino da ideia e do conceito, como uma forma de pensamento sensível, teve influência em artistas mais próximos da contemporaneidade.

O coreano Nam June Paik, no *Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental*,⁵ distingue o uso moderno (a partir de Hegel) da noção de ideia da interpretação clássica platônica que associava o termo ao conceito de verdade ou de ideal. De acordo com ele,

Essa diferença deve ser ressaltada porque me parece que o “*fetichismo de ideia*” é o critério principal na arte contemporânea, como “*Nobreza e Simplicidade*” na arte grega

⁵ Exposição realizada em 1963 na Galerie Parnass em Wupertal, Alemanha.

(Winkelman), ou os famosos cinco pares de categorias de Wolfflin na renascença e na arte barroca (Paik, 2002, p. 98, grifo do autor)

Segundo Arthur Danto (2006, p. 17), a afirmação de Joseph Kosuth de que o artista deve investigar a natureza da arte em si mesma “soa extraordinariamente semelhante à linha em Hegel que serviu de suporte para meus próprios pontos de vista sobre o fim da arte”. Ele conclui citando Hegel (apud Danto, 2006, p. 17): “A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com o intuito de criar a arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte”. Esta discussão sobre o estatuto da obra de arte inclui e ultrapassa o debate a respeito dos meios técnicos e as linguagens, pois questiona a própria definição da arte, da obra e do artista. Assim, a partir de movimentos artísticos antigreenberguianos como a arte conceitual, a necessidade e o interesse pela separação e especificidade das linguagens deram lugar a outros modos de relação entre elas, como passagens e trânsitos. Não mais maneira ou postura exclusivista, mas busca pela ideia e pelo conceito que levaram a uma desmaterialização⁶ do objeto artístico ou até mesmo à fusão indistinta dos meios e linguagens. Se existe um pensamento de cada meio, também existe um pensamento entre os meios, o qual os perpassa e se nutre das diferenças e proximidades entre eles. Interessa-me a produção em arte permeada tanto por questões da distinção como da indistinção entre os meios.

Migração de métodos e conceitos

Voltemos ao início do modernismo: além das experiências dos futuristas,⁷ uma das mais notórias tentativas de aproximação entre artes

⁶ Embora deva-se considerar que a propensão à desmaterialização da obra de arte (noção fixada por Lucy Lippard e John Chandler) nas artes visuais também está relacionada à recusa ou negação da obra como mercadoria e à distinção entre *doing* e *making* estabelecida por Marcel Duchamp.

⁷ Peter Vergo (2010, p. 257), em *The music of painting*, também associa as concepções do futurismo à noção de *gesamtkunstwerk* wagneriana e observa que sua atitude em direção à música foi sempre problemática, pelo menos do ponto de vista da solução técnica dos seus trabalhos.

visuais e música pode ser creditada ao artista russo Wassily Kandinsky. Em seus escritos, ele apontava a necessidade de os artistas conhecerem profundamente seus meios de expressão, reconhecendo a especificidade de cada um deles. É a partir desse reconhecimento que as comparações entre as artes se tornariam possíveis. A especificidade de cada conjunto de elementos materiais e de procedimentos técnicos pelos quais cada fazer artístico é composto também estabelece diferenças entre as artes e se torna parte do problema para todo artista em busca de algum tipo de aproximação entre elas. Assim, quando procuramos constituir alguma relação entre uma obra visual e uma obra sonora, suas distintas qualidades são intraduzíveis e nos forçam, com frequência, a fazer associações às vezes arbitrárias, pois enquanto a música dispõe da duração, as imagens estáticas como as pinturas, nos oferecem a possibilidade da apreensão simultânea do todo, como no caso da pintura. Kandinsky propunha analogias entre forma e cor partindo da busca da “sonoridade interna” desses elementos, expressa pelas sensações de temperatura quente ou fria de cada um deles. Mas além da busca pelas associações sensoriais e perceptivas entre as artes e seus elementos fundamentais, ele se colocava ao lado daqueles artistas cuja intenção era formular uma gramática e uma sintaxe da linguagem das artes visuais que as colocassem no caminho do conhecimento e do pensamento do seu fazer específico, desvinculando-o enfim da função representacional que portava até antes do modernismo.

As aproximações à música são, segundo esta perspectiva, as mais férteis de ensinamentos. (...) Com raras exceções, este utiliza seus meios não para representar fenômenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais (Kandinsky, 1987, p. 49).

Esse “dar vida própria” equivale a entender o processo de criação como uma composição que relaciona uma série de elementos dados pelos recursos disponíveis, explorando suas qualidades e comportamentos, como um procedimento de criação cujos pontos de partida são as relações internas estabelecidas entre os elementos que compõem uma obra, abandonando o apego aos referentes a ela externos.

Desse modo, a relação entre a música e a visualidade pode ocorrer não mais pelos dados sensoriais capazes de nos causar impressões similares ou complementares, mas pelo emprego de metodologias criativas similares. Kandinsky (1987, p. 50) sugeria a busca no interior de cada especificidade artística para se aprender algo por meio dessa comparação: “Uma arte deve retirar de outra o emprego dos métodos, mesmo os mais particulares, para aplicá-los em seguida, de acordo com seus princípios exclusivos”. Preocupado com as questões da filosofia e da estética, Étienne Souriau (1983, p. 19) também propõe analogias estruturais observáveis nas diversas formas de arte, sugerindo uma estética comparada “cuja base é o confronto das obras entre si e dos procedimentos das diferentes artes”.

Sobre as influências recíprocas entre música e artes visuais, Alan Licht (2007, p. 138-139) aponta a influência exercida por questões das colagens e das *combine paintings* de Rauschenberg sobre compositores das décadas de 1940 e 1950, como John Cage,⁸ Karlheinz Stockhausen e Steve Reich. Foram os procedimentos de sobreposição no uso de fotografias e outros materiais sobre a pintura e também de agregação de objetos sobre a tela, deixando-os inteiramente reconhecíveis, que interessaram a esses músicos, pela estranheza obtida com essa aproximação. Além da migração de algum procedimento de uma linguagem para outra, algumas correntes do modernismo cogitaram a hipótese de fusão, de indistinção entre os meios e as linguagens como princípio para a criação de suas obras. Muito antes dos anos 1960, no dadaísmo, de acordo com Hans Richter (1993), a “evasão consciente da racionalidade” levou os dadaístas a experimentar com uma multiplicidade de formas artísticas e de materiais:

Graças à ausência de preconceitos em relação a todos e quaisquer processos ou técnicas (...) fomos muito além dos limites das diversas artes: da pintura para a escultura, da imagem para a tipografia, a colagem, a fotografia e a montagem fotográfica, da forma abstrata para a imagem simbólica, da imagem simbólica para o filme, o relevo, o *objet trouvé*, o *ready-made*. Com a diluição das fronteiras entre as artes, o pintor

⁸ Sabe-se que John Cage e Robert Rauschenberg realizaram diversos trabalhos em colaboração e se influenciaram.

voltava-se para a poesia, e o poeta dedicava-se à pintura. Em toda parte refletia-se a nova i-limitação. A válvula havia estourado (Richter, 1993, p. 69).

Ao descrever as atividades de Kurt Schwitters, Richter comenta o modo como esse artista trabalhava com os mais diversos meios e técnicas: sua ideia principal não era tanto a obra de arte abrangente, no sentido de Ball ou de Kandinsky, a combinação e interação temporal de todas as artes, mas sim o esmaecimento constante das fronteiras, o amálgama das artes e até mesmo a integração da máquina na arte, como “uma abstração do espírito humano”, bem como a incorporação do *kitsch*, das pernas de cadeiras, do canto e do sussurro (Richter, 1993, p. 208). Trabalhando com diversos meios, muitas das práticas desses artistas se situam entre as diversas linguagens artísticas. O esmaecimento das fronteiras e a fusão das artes também foram significativos em outros movimentos dos anos 1960, como no caso do Fluxus. Em seu manifesto de 1963, de caráter eminentemente político, George Maciunas (2002, p. 94) associa a noção de fluxo (Fluxus) ao estado de fusão química, propondo “fundir as estruturas culturais, sociais e revolucionárias”. E a fusão proposta aqui não é somente entre as artes, mas entre a arte e as coisas do mundo cotidiano. O debate sobre a diferenciação entre uma obra de arte e um objeto comum já foi levantado pelos dadaístas e por Marcel Duchamp, o qual tinha noção bem desenvolvida das estratégias de significação, expressas em seu trabalho, no que diz respeito ao estatuto da obra de arte e do artista.

O conhecimento da especificidade de cada linguagem artística e o saber de seus procedimentos e métodos práticos podem estabelecer cogitações fundamentais no pensamento do fazer de uma obra, participando ativamente do sentido por ela proposto. Uma vez que um procedimento técnico material é compreendido, ele pode se transformar num conceito e, na condição de conceito imaterial, pode ser aplicado em outras técnicas ou linguagens e para elas transposto.

Em seus estudos referentes à estética comparada, discorrendo sobre a correspondência das artes, Étienne Souriau (1983, p. 3) observa:

É uma questão apaixonante, contanto que se esteja firmemente decidido a não aceitar palavras vãs, a admitir, por exemplo, apenas analogias estruturais positivamente observáveis e que possam ser anotadas, escritas, expressas numa linguagem rigorosa.

Souriau se coloca contra o emprego “fácil” de metáforas no tocante a sensações e sentidos que obras de linguagens diferentes podem ter entre si. Relacionando a estrutura à técnica, ele aponta que o modo fundamental de pensar e agir de cada linguagem artística é específico. São essas diferenças técnicas e suas especificidades materiais que acabam mesmo por fundamentar as diversas linguagens e que, a rigor, são tecnicamente intransponíveis de uma pintura para uma música, por exemplo. Por outro lado, é concebível que a possibilidade da compreensão conceitual de muitas dessas especificidades e de modos de pensar e proceder, dado o estatuto imaterial dos conceitos, permita que eles sejam expandidos de uma linguagem para outra.

Alguns princípios e processos de criação são, por assim dizer, extensíveis e podem ser aplicados em muitas das formas de arte. Um princípio matemático, por exemplo, que sirva de padrão ou célula para o desenvolvimento de um trabalho, seja no desdobramento entre as partes ou também na estruturação dessas em relação ao todo, pode ser base para uma peça musical, uma pintura, uma escultura ou um vídeo.

Outra noção de composição

Entendo que a transformação da noção de composição levada a cabo a partir do modernismo e devedora de artistas pensadores como John Cage expressa um ponto de virada no processo de criação de uma gama significativa de artistas que admiro, deslocando-se de um modo de arranjar ou organizar formas e qualidades sensíveis e indo em direção a uma organização de procedimentos como maneira de criar da qual emergirão formas.

Compor é pôr junto, reunir, constituir um todo. O termo *composição* está ligado ao modo pelo qual os elementos constituintes do

todo se dispõem e se integram. Nas artes visuais, a noção e a prática da composição estão presentes nas realizações visuais organizadas, como princípio norteador do ato criativo desde a antiguidade. O termo, entretanto, está bastante ligado ao modo de pensar o fazer da arte no início do modernismo. Henri Matisse (2007, p. 39), por exemplo, em sua pintura procurava a expressão pela disposição e pela função de cada um de seus elementos componentes:

A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que dispõe o pintor para exprimir seus sentimentos. Num quadro, cada parte será visível e desempenhará o papel que lhe cabe, principal ou secundário.

A tendência de explorar a expressão dos sentimentos, inicialmente por parte dos artistas do modernismo (que considero uma herança do romantismo e do simbolismo do final do século 19), importa menos aqui; então fiquemos com a noção de composição como disposição e arranjo dos elementos, considerando o papel ou função de cada um no todo.

Para Kandinsky, a noção de composição está associada ao fazer laborioso e ponderado de constituição paulatina de uma obra. No livro *Do espiritual na arte*, ele estabelece uma distinção entre seus três modos de proceder na pintura:

1ª Impressão directa da “Natureza Exterior” por uma forma desenhada e pintada. A esses quadros dei o nome de *Impressões*. 2ª Expressões inconscientes na sua grande parte, e geralmente súbitas, de processos de carácter interno e, portanto, impressões de “Natureza Interior”. A estes quadros chamo *Improvisações*. 3ª Expressões formadas de modo idêntico, mas que são elaboradas lentamente, foram reprimidas, examinadas e longamente trabalhadas, a partir dos primeiros esboços, de um modo quase pedante. Dou-lhes o nome de *Composições* (Kandinsky, 1987, p. 123).

A composição na concepção desses artistas, portanto, compreende um arranjo paulatino e ponderado, norteado por articulações de semelhanças e diferenças entre as partes, assim como entre as partes e o todo, indicando princípios da *gestalt*, amplamente explorada pela Bauhaus e tomada também pelos pensadores da área do cinema. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 57), o conceito de composição das artes plásticas como organização da superfície da

imagem foi retomado pela teoria do cinema na sua época muda como “disposição geral das linhas, movimento de conjunto, arranjo das luzes e das sombras, harmonia das cores, colocação das personagens e dos objetos, ‘atmosfera afetiva’ da ação representada, etc.”. Essa concepção de composição é, segundo eles, igualmente válida para a sonoridade do filme. Está presente na organização das falas, da trilha musical, dos ruídos, considerados segundo um eixo de sucessão (encadeamentos, rupturas, fusões) ou de simultaneidade (contraste, encobrimentos, contrapontos). Numa representação gráfica de filme ou vídeo, o eixo de sucessão é mostrado horizontalmente, e o de simultaneidade, verticalmente. Escrevendo sobre a área do vídeo eletrônico pré-digital, Phillipe Dubois (2004) contrapõe a organização de planos de espaço unitário típica do cinema à noção, própria do vídeo, de composição com um espaço multiplicável e heterogêneo. Ele sugere oposição entre o realismo daquele e o irrealismo deste. Esse autor se refere “ao olhar único estruturante, o princípio de agenciamento significativo e simultâneo de visões. Isto é o que eu chamo de imagem como composição” (p. 84).

Compor uma imagem bidimensional estática, entretanto, encerra grandes diferenças em relação a compor imagens sucessivas e em movimento, como no caso do vídeo, similarmente às diferenças existentes entre a música e a pintura, apontadas por Kandinsky (1987, p. 50):

O que o emprego das formas musicais permite à música é interdito à pintura. Em compensação, a música não contém algumas das qualidades da pintura. Por exemplo, a música dispõe da duração. Mas a pintura oferece ao espectador – vantagem que a outra não possui – o efeito maciço do conteúdo total de uma obra.

Quando compomos uma imagem bidimensional, temos em mente esse efeito maciço do todo, dado pela apreensão simultânea de todas as suas partes e pelo jogo de relações estabelecidas entre essas partes e o todo, elegendo uma determinada combinação de elementos que permanecerá dessa forma. Esse modo de percepção não está disponível numa obra sequencial, pois só acessamos um instante de cada vez dentro do seu devir sucessivo. Não temos acesso ao todo num só golpe de vista.

A concepção de composição que buscamos trazer aqui – a qual se debruça não sobre formas e efeitos, mas antes sobre um conjunto de operações –, compartilhada por artistas como John Cage e integrantes do Fluxus, diz respeito também às diferentes relações que estabelecemos entre nosso corpo e os materiais com os quais trabalhamos. Há diferenças entre trabalhar com objetos, agir diretamente sobre os materiais, obter uma obra pelo impulso do gesto, pelo pensamento do fazer do corpo que age com os materiais e sobre eles, constituir uma obra pela concepção conceitual dos seus efeitos ou utilizando ferramentas digitais, por exemplo, usando diversos meios que irão atender a essas concepções. Nesse caso, o artista não manipula diretamente esses materiais, mas sem dúvida lança mão de uma variada gama de procedimentos e operações. Vale lembrar que, quando trabalhamos ao computador, nunca agimos diretamente sobre os dispositivos físicos que dão a perceber as informações. Apenas fornecemos, mediante interfaces gráficas e outras, comandos numéricos simbólicos a fim de a máquina executar determinadas ações. Em outro exemplo extremo, uma melodia musical pode ser concebida mentalmente e anotada em forma de partitura, como também pode surgir do impulso do gesto dos dedos sobre um instrumento de cordas. Ambos os modos estão conectados, e pode-se alcançar uma melodia pelos dois caminhos. É como se fosse possível dizer que existem um fazer e um saber mais corporal, e um sentir e um fazer mais de ordem mental. Nos dois casos, a elaboração ponderada é atualizada e potencializada por meio da intuição e dos pequenos e diversos *insights* pelos quais o desenvolvimento de um trabalho é geralmente acompanhado.

A prática da composição pode abarcar e explorar “as possibilidades de um sistema significante”, conforme observa Arlindo Machado (2001). Com isso, por vezes, parte-se da lógica do instrumento até “subverter a função da máquina, manejá-la na contramão da sua produtividade programada” (p. 15). É possível reinventar os meios para realizar uma composição a partir das suas especificidades, como fez o animador Norman McLaren ao desenhar diretamente sobre a película do filme, ou

reinventar a tecnologia da televisão, como fez Nam June Paik, “distorcendo a imagem do tubo iconoscópico com ímãs, circuitos alterados e processadores de imagens” (p. 15). Em seu texto a respeito de *Televisão Experimental* – obra na qual ele distorce a imagem formada no tubo catódico por meio desses recursos –, Paik (2002, p. 98) considera que,

Em composições normais, temos primeiro uma visão do trabalho como um todo, (o ideal pré-imagem, ou ‘IDEIA’ em seu sentido platônico). Depois, o processo de trabalho significa o esforço tortuoso de se tentar chegar a essa ‘IDEIA’ ideal. Mas na televisão experimental o processo todo é revisado. Normalmente eu não tenho ou não posso ter qualquer VISÃO de pré-imagem antes de começar a trabalhar. Primeiro eu busco o ‘CAMINHO’ e não posso vislumbrar para onde ele me leva. O ‘CAMINHO’..... Isto significa: estudar o circuito, tentar vários ‘FEEDBACKS’, cortar alguns trechos e alimentar as diversas ondas, mudar as fases das ondas, etc.

Assim, o imprevisto é inserido no processo composicional, e a composição é regida mais por conceitos e operações desdobrados ao longo do fazer do que por uma ideia prévia e acabada ou por seus resultados.

Seja como for, é fato que as formas de arte mediadas por meios técnicos, especialmente aquelas cujo estatuto de evento têm duração definida, como a música e o vídeo, propiciam uma experiência por dispositivos técnicos que não foram elaborados pelo artista e que apresentam variações às vezes pouco sutis em sua execução.

Sobre a diferenciação entre o fazer material e os procedimentos imateriais de criação, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 247) apresentam uma distinção entre as noções de composição estética e composição técnica:

A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos, todavia, a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação.

Mesmo que a criação estética seja entendida como distante da técnica, para trabalhar uma composição que opera no terreno imaterial das sensações, é necessário ter conhecimento dos materiais, ferramentas

e meios que, uma vez materializados em obra, fornecerão sua experiência sensorial. Conforme Márcio Noronha (2006, p. 52), em artigo abordando o conceito de composição no território da arte e da literatura moderna, o enfrentamento material “deve encontrar seu lugar no plano da composição estética, numa espessura própria ao domínio artístico”. Noronha aproxima a noção de composição estética de Deleuze e Guattari às reflexões sobre a aura da obra de arte feitas por Walter Benjamin, observando como as questões da técnica passaram a fazer parte das considerações composicionais a partir do modernismo. Poderíamos ainda observar e trazer para esta discussão a diferenciação entre a estética e a poética (ou *poiética*) estabelecida por René Passeron (1997) com base nas proposições de Paul Valéry (1999), colocando a primeira no território dos conhecimentos envolvidos na apreciação da obra de arte e a segunda no terreno de sua elaboração.

Diferenciação similar entre técnica e estética, a qual servirá para expor, mais adiante, o princípio de *operatividade*, é feita por Gaston Bachelard, distinguindo duas formas de imaginação: a formal e a material.

Expressando-se filosoficamente desde já, poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, uma *imaginação formal* e uma *imaginação material* (Bachelard, 2002, p. 1, grifos do original).

A imaginação formal seria anterior e externa ao fazer, atrelada a um projeto ou ideia que preconcebe uma obra. De acordo com o filósofo, todo o pensamento formal seria uma simplificação psicológica inacabada, uma espécie de pensamento-limite, jamais finalizado, constituindo processos idealizados, distantes da realidade material das coisas.

Já a imaginação material, segundo Bachelard, é sincrônica ao fazer, desdobra-se ao longo da ação que realiza a obra, operando dinamicamente a partir do trajeto e do embate com o material.

Mas, além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há - conforme mostraremos - imagens da matéria, imagens *diretas da matéria*. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria

dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Estas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies (Bachelard, 2002, p. 2).

Atentamos para o fato de que no elogio à imaginação material predomina ainda um *Bachelard diurno*, segundo aponta José Américo Motta Pessanha (1985) na introdução de *O direito de sonhar*, coletânea póstuma de textos de Bachelard, e que existe outra posição posterior desse pensador, o *Bachelard noturno*, a qual se afasta da imaginação material e passa a explorar o devaneio e o sonho. Apesar disso, consideramos aqui, para fins de elaboração de nosso discurso, aquilo cuja noção diurna de imaginação material nos fez considerar e se conecta mais ao sentido presente no ato criador do que no ato de apreciação estética de uma obra. Contrapondo-se à fenomenologia, ainda segundo Pessanha (p. 8), Bachelard traz também o conceito de *fenomenotécnica*,

que *instaura* fenômenos, contrapõe-se à fenomenologia, que apenas pretende *descobri-los*. A fenomenotécnica é mais que desocultação realizada por um olhar fenomenológico atentíssimo: porque *tecné*, é também comprometimento do corpo com a concretude das coisas, comprometimento da mão que, manipulando, responde às provocações do mundo.

Nesse sentido, nos aproximamos também do modo como a imaginação material é entendida por Marly Bulcão (2003, p. 13):

A imaginação formal é fundamentada no olhar e, nesse sentido, é uma imaginação ociosa que resulta da contemplação passiva do mundo. Através da imaginação formal o homem se distancia do mundo, contemplando-o como espetáculo. A imaginação material, ao contrário, recupera o mundo como concretude, pois resulta do enfrentamento do homem com a resistência material das coisas que o cercam.

Os procedimentos antes da forma e outra posição para o problema do sentido

Ao longo de anos de pesquisa prática, a partir da qual foram suscitados problemas e questões teóricas sobre meus próprios processos

de criação, privilegiando a imaginação disparada pelos materiais e procedimentos técnicos e de linguagem, acabei formulando o conceito de *operatividade* que em parte pode ser assim definido:

A *operatividade* apresenta-se quando o processo de criação se dá a partir de operações do fazer material e prático e dos equipamentos e recursos técnicos utilizados que se tornam parte essencial do sentido que o trabalho artístico tem para quem o elabora, quando o modo como algo é feito é tão ou mais importante do que aquilo que é feito ou do efeito que uma obra pode causar em outros (Machado, 2018, p. 219-220).

Tal conceito e tal postura levam em conta a possibilidade de o ato criador ser gerado diretamente a partir da manipulação dos materiais e das operações técnicas para se realizar uma obra, antes mesmo de ter forma sensível predefinida e algum sentido simbólico, metafórico, ficcional ou imagético. Esses sentidos, de modo não excludente, podem surgir no futuro como observação das decorrências das operações práticas realizadas ou mesmo acompanhar o processo. Um tanto como na já apresentada citação de Nam June Paik, eu não preciso ter qualquer antevisão de pré-imagem para começar a trabalhar. Uma das repercussões práticas de tal possibilidade é modificar a relação entre o artista e o que se costuma chamar de inspiração, agindo pela escolha consciente de procedimentos técnicos ou de linguagem, permitindo até à imaginação atuar baseada nessas operações, diminuindo sua dependência da inspiração, a qual constitui uma espécie de mito ainda muito impregnado no senso comum e infelizmente perpetuado na nossa cultura quando se trata de produzir arte. Além disso, desmitificar as noções de inspiração e de imaginação pode trazer inúmeros benefícios para o ensino da arte. Artistas pesquisadores com trajetória e trabalho prático continuado costumam desdobrar as questões surgidas ao longo do seu fazer constante e, com isso, em geral não sofrem da “falta de inspiração” ou da falta de motivo para trabalhar, posto que as ideias de sentido são disparadas e concomitantes a seu fazer. A feitura prática e a composição de um trabalho de arte podem ser entendidas então justamente no ato de estabelecer um conjunto de operações e critérios

para sua criação. De tal modo, o processo de criação e a atenção do artista se voltam para a concretude dos materiais, equipamentos e ferramentas utilizados por ele, o modo como os utiliza e os sentidos decorrentes dessas práticas, constituindo um saber específico do artista criador.

Ao mesmo tempo, conforme já mencionei, a compreensão conceitual das operações realizadas pelos artistas, advindas em grande parte do seu fazer prático, alçando aspectos tecnicamente característicos e exclusivos de cada linguagem, pode ser lançada sobre outras, desde que o artista também as conheça. Quando compreendemos e sentimos a essência desse fazer, temos condições de observá-lo e aplicá-lo em outros meios artísticos. Esse *saber do fazer* e essa metodologia de trabalho, enquanto estão ligados a meios específicos, têm existência deles deslocada, imaterial e conceitual, trazendo a potência de se estender para outros meios.

Assim, é possível que a relação estabelecida entre a sonoridade e a visualidade, ou o texto, e assim por diante, o seja por meio de operações e procedimentos os quais se manifestarão também de modo simultâneo nesses diversos *qualias*, sem que uma linguagem esteja subordinada a outra nem que necessariamente se faça uma obra para corresponder sensorial ou imagetivamente a outra. Uma determinada ação ou procedimento pode, então, gerar ao mesmo tempo visualidade e sonoridade ou servir como nexos na articulação de um texto ou do trabalho a ser realizado por um *performer*. É isso que temos desenvolvido em nossa pesquisa particular e também coletiva junto a nosso grupo de pesquisa. Em nosso caso, não se trata de negar ou desqualificar outros modos de relações entre as diversas disciplinas das artes, mas de buscar maneiras de criar que se localizam antes das formas e antes dos sentidos a ser propostos para os eventuais apreciadores desses trabalhos. Em minhas aulas, costumo dizer que a imagem e a camada ficcional de uma obra tendem a nos distrair do modo como essas imagens e ficções são elaboradas. Dar atenção ao modo como se faz, aliás, em geral atribui mais qualidade ao que se faz.

Em nossa opinião, a postura de prestar atenção à maneira de fazer pode possibilitar um tipo de trânsito entre as disciplinas, numa relação que não seja de subordinação ou de arte aplicada. Por disciplinas, queremos dizer meios e linguagens artísticas diversos, mas também outras áreas e campos de saber. Mediante a aplicação de conceitos operativos, as artes podem também dialogar e realizar trabalhos em conjunto com diversas ciências exatas e humanas, sejam esses conceitos oriundos das práticas das artes ou de outras áreas. Transdisciplinaridade e trânsito devem pressupor movimento em todas as direções, a partir de um lugar, um cruzamento que possibilite enxergá-las todas ao mesmo tempo. Essa seria uma posição e um momento privilegiado para estabelecer relações ricas e conscientes entre disciplinas diversas, cujo sentido está também na realização desse trânsito e nos modos de realizá-lo.

Existe, ademais, um sentido que move quem faz o trabalho, bem como um sentido que brota ou é disparado por ele ou até mesmo a ele atribuído por outrem. Em nossa opinião, artistas devem prestar atenção em todos, pois são complementares. Não é possível para o artista ter total controle sobre o que será disparado ou atribuído pelos outros a suas realizações, mas isso não o exime de prestar máxima atenção (e até de ter responsabilidade) em perceber o que e como está fazendo e de ter motivação e critérios claros (mesmo que subjetivos) para realizar seu trabalho, se desejar que ele atinja um *status* de *saber* e de conhecimento para além da pura expressão. Não há problema algum nas abordagens que privilegiam a expressão, o sentimento e as emoções. A questão aqui é ancorar o campo da arte como um campo de conhecimento que se estabelece pelos fazeres próprios a ele e, até certo ponto, determináveis. Acredito que disso depende, por exemplo, a autonomia da arte dentro da academia e do ensino.

Concluindo brevemente

Além de ter a pretensão de estabelecer, com base nesses argumentos e na noção de operatividade, um território epistemológico de

saber específico da arte, por meio de práticas que sugerem discursos teóricos, a importância dada ao pensamento da criação se localiza no aqui e agora do fazer artístico e não em demandas a ele anteriores ou exteriores. Assim, a questão do sentido *do fazer* do artista é sincrônico a ele como ato, constituindo um modo de pensar e elaborar questões em si mesmo, tornando-se menos dependente de interpretações posteriores e significações anteriores. Com isso, todavia, não queremos dizer que tais significações e produções de sentidos estejam excluídas desse processo ou que sejam menos importantes. Não estamos alienados dos contextos sócio-histórico-culturais que nos cercam e nos ditam ou sugerem apelos. É, antes, uma questão de criar arte a partir de questões próprias a ela, independentemente, mas não à revelia de abordagens que tangenciam outras áreas de conhecimento como a antropologia, a sociologia, a psicologia e assim por diante.

Trata-se de postura que busca valorizar a arte como campo de saber específico, como já dito, ciente e desejoso de estabelecer com isso questões que possam trazer reverberações metodológicas de pesquisa e ensino, procurando fortificar e delimitar esse campo também nas relações que estabelece com outros campos.

Por fim, o leitor que ficar interessado em conhecer exemplificações práticas propostas neste texto pode procurar os textos e artigos que temos publicado, nos quais buscamos partir de experiências e fazeres práticos artísticos elaborados por nós ao longo dos anos.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas: Papyrus Editora, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2002.

- BULCÃO, Marly. Bachelard: a noção de imaginação. In: *Reflexão*, Campinas: PUC-Campinas, n. 83-84, p. 11-14, jan.-dez. 2003. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/view/3208>. Acesso em: em 05 jun. 2019.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Trad. Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editora, 1993.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- LICHT, Alan. *Sound art*. New York: Rizzoli International, 2007.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: o paralelo das artes*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005 (Coleção A pintura, v. 7).
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 2001.
- MACHADO, João Carlos. Algumas relações entre a arte concreta e o vídeo: o ato projetivo como dispositivo semântico na cena. *Revista Arte da Cena*, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/54637/32653>. Acesso em 10 ago. 2021.
- MACIUNAS, George. Manifesto fluxus, 1963. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MÈREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle e immatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 2011.

NORONHA, Marcio Pizarro. Composição: entre o conceito e as sensações para o pensamento de matrizes na história da literatura e arte modernas. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 49-68, 2006. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/view/7933/5577>. Acesso em 13 set. 2012.

PAIK, Nam June. Poslúdio para a Exposição de Televisão Experimental, março de 1963 na Galeria Parnass. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

PASSERON, René. Da estética à poiética. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v. 8, n. 15, nov. 1997.

PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard: as asas da imaginação. In: BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

RICHTER, Hans. *Dada: arte e antiarte*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.

VALERY, Paul. *Variedades*. Trad. Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

VERGO, Peter. *The music of painting*. London: Phaidon Press, 2010.

Recebido em: 26 de março de 2023

Aceito em: 28 de agosto de 2023