

2

O Projeto e o Acaso no Início do Século XX

O significado de projeto, entendido de maneira trivial, está presente em muitas das atividades do nosso cotidiano que servem para organizar, planejar ou esquematizar um acontecimento futuro, sejam as férias da família, seja a lista de compras do supermercado. Num primeiro momento, o projeto pode ser compreendido mediante essa relação com um tempo e um espaço determinados: o instante e o lugar no qual se esboça uma ação futura. Por meio dessa ideia, é fácil perceber que a concepção ou a fabricação de qualquer objeto de pequena ou grande dimensão pressupõe uma consciência espaçotemporal.

No texto *Projeto e destino*, Argan afirma que projetar é um “ato histórico por excelência.”⁵ O projeto no presente seria tanto o resultado de uma experiência no passado como a condição essencial na construção de um futuro. Para explicar essa natureza inerente ao projeto, Argan dá o exemplo do primeiro homem que fabricou um copo e guardou-o com o objetivo de utilizá-lo outras vezes. A um só tempo, esse homem relaciona o copo a uma experiência passada – ele bebeu água naquele objeto e prevê a continuidade dessa experiência – ele voltará a beber água naquele objeto.⁶

Com base nesse exemplo, nota-se que o objeto assume o papel de protagonista na máxima de Argan. No presente, o objeto é um ponto de intersecção entre uma experiência passada e uma experiência futura. Nesse sentido, o objeto representa a noção de projeto como ato histórico na totalidade: é na sua permanência no mundo que a consciência espaçotemporal de um projeto é reafirmada. É preciso ressaltar que a noção de projeto como ato histórico agrega esses dois momentos distintos contidos nos objetos. O momento anterior à sua execução e o momento posterior, definido pelo significado que o objeto fabricado possui.

Considerando essa afirmação, percebe-se que essa noção de projeto ultrapassa o momento da idealização de um objeto ou de uma tarefa, podendo ser entendida

⁵ ARGAN, G. C., Projeto e destino, p. 22. In: _____. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

como um conjunto de ideias que confere sentido e valor a toda e qualquer produção material.

[...] Do nível mais baixo, onde se tem o máximo de quantidade com o mínimo de qualidade, ao mais alto, onde se tem o máximo de qualidade com o mínimo de quantidade (o *unicum* da obra de arte), o objeto é igualmente ligado à contingência, à ocasionalidade, à utilitariedade da existência e à universalidade e eternidade do ser. Aquilo que ele realiza e manifesta é justamente a ideia do universal e do eterno com a qual, em formas e modos diversos segundo o lugar e o tempo, as civilizações históricas deram um sentido ou valor aos atos práticos da existência. (ARGAN, 2000, p. 19)

Na visão de Argan, esse conjunto de ideias que caracteriza a produção material num determinado tempo e lugar seria o “projeto de uma civilização”. Portanto, a noção de projeto como ato histórico pode ainda ser entendida como o resultado de uma experiência coletiva. Conforme esclarece Argan, é a partir da produção material que uma determinada civilização dá “sentido ou valor aos atos práticos da existência.” Ao construir um ambiente para si, o homem narra a sua existência no mundo, a sua relação com os objetos e com as pessoas ao seu redor.

Num primeiro momento, a importância da noção de projeto como ato histórico é definida pela possibilidade de compreender quais são os significados da experiência coletiva encerrados num determinado tipo de produção material. O “projeto de uma civilização” compreende todo e qualquer tipo de objetos, desde edifícios, armas e utensílios domésticos a contos, pinturas ou qualquer outro documento. Na máxima de Argan, o objeto é tanto um ponto de convergência entre uma experiência passada e uma futura como serve para nomear uma obra de arte ou um objeto industrial. Essa equivalência é uma outra característica importante da noção de projeto como ato histórico.

Argan não distingue a arte das demais práticas de produção material, fazendo uma oposição entre uma “atividade livre de uma finalidade” e “atividades com finalidade.”⁷ Com base na citação, percebe-se que Argan diferencia a obra de arte dos demais objetos por meio do binômio qualidade e quantidade. Apesar dessa distinção, é todo o conjunto de práticas materiais que constitui o projeto de uma determinada civilização. Consequentemente, o “projeto de uma civilização” pode também ser entendido como as diversas formas com que uma comunidade organiza a experiência coletiva e dá sentido a essa existência.

⁷ Como Argan, Adorno também tenta ultrapassar essa oposição. Ver ADORNO, T. Funcionalismo Hoje (1965). In: **Gávea**: revista de história da arte e arquitetura, Rio de Janeiro, v.15, n°15, p. 655-679, jul., 1997.

Ao caracterizar a noção de projeto como ato histórico, como o denominador comum de todas as práticas, é possível estabelecer pontos de convergência e divergência entre os mais diversos tipos de produção material, nomeadamente, a arte, a arquitetura, o design, a indústria e o artesanato. É importante mencionar que a noção de projeto se desdobra em múltiplos sentidos. Além de projeto como ato histórico, essa noção significa também os procedimentos existentes em todas as práticas materiais. O projeto, como um procedimento, deve ser compreendido pelo processo de constituição das formas, sejam artísticas ou não artísticas, e pelo conjunto de ideias que justificam esse processo. Ao longo deste capítulo, distinguem-se três procedimentos específicos que delimitam a divisão dos tópicos: o projeto na indústria, o projeto construtivo e o acaso como projeto.

No tópico *Projeto na Indústria, Designer e Artista*, é necessário retornar ao momento inaugural do projeto na indústria, já que o design é uma prática que surge atrelada ao desenvolvimento da produção industrial. Ao determinar as características do projeto na indústria, é possível definir alguns dos conflitos históricos que diferenciam o designer do artista, o design da arte. Por exemplo, o design é entendido como uma prática que produz objetos com o mínimo de qualidade (objetos multiplicados), opondo-se à arte, considerada por Argan uma atividade que produz objetos com o máximo de qualidade (a obra de arte).

No tópico *Teorias Construtivas*, o projeto construtivo é definido mediante a análise de algumas ideias presentes nos movimentos artísticos do início do século XX, considerados construtivos, como o Construtivismo Russo e o De Stijl. Além disso, esse projeto é pensado a partir de um exame sobre a noção de projeto total desenvolvida pela escola alemã Bauhaus. Um dos objetivos principais desse tópico é identificar o significado da relação entre arte e design, presente no projeto construtivo, e as ideias que giram ao redor desse procedimento.

No tópico *Acaso Projetado*, o acaso como projeto é considerado sob o ponto de vista de dois movimentos artísticos, nomeadamente, o movimento Dadá e o Surrealismo, que surgiram mais ou menos na mesma época da Bauhaus e dos movimentos construtivos. Neste tópico, procura-se refletir sobre o significado da noção de acaso como um procedimento artístico e, também, sobre a relação entre o acaso como projeto e o projeto construtivo.

Finalmente, o último tópico deste capítulo, *Objeto Replicado*, é caracterizado por uma problematização dos três procedimentos distintos reunidos: o projeto na

indústria, o projeto construtivo e o acaso como projeto. Nas páginas a seguir, a “reunião” desses procedimentos está intimamente ligada a uma proposta específica de organização da experiência coletiva.

2.1. Projeto na Indústria, Designer e Artista

Segundo Adrian Forty, o projeto surge na indústria em 1750, com o intuito principal de minimizar possíveis variações dos objetos ao longo de uma cadeia produtiva.⁸ O trabalho do designer, responsável pelo projeto na indústria, seria o de especificar antecipadamente todas as etapas de produção de uma determinada peça. Se o objetivo do projeto na indústria era o de propiciar resultados homogêneos para a execução repetida de um desenho, o “bom projeto” diminuiria, proporcionalmente, o controle dos operários nos estágios de execução do objeto.

A figura do designer surgiu não apenas como parte da divisão do trabalho no processo de produção na indústria, mas também diretamente ligada à perda de controle dos operários ao longo da cadeia produtiva. Nesse contexto de gênese, o designer também é considerado um especialista. Como o operário, ele não possui o controle total sobre a produção do objeto, sendo a sua atividade alienada em relação às demais. Com a introdução do “projeto de design” nessas indústrias, a produção se dividiu, notadamente, em dois momentos principais: ideação e execução. Antes de esclarecer esses dois momentos, é importante chamar atenção para a redundância propositada da denominação “projeto de design”.

Design é uma palavra de origem inglesa que significa projeto. No entanto, a denominação “projeto de design” engloba duas questões principais, interligadas neste texto. A primeira questão é a de especificar o aparecimento do projeto e do profissional, o designer, na indústria, no século XVIII, diferenciando-o das demais atividades projetuais, como a arte, o artesanato e a arquitetura. A segunda é a de refletir sobre as consequências de separar a fabricação dos objetos em duas etapas distintas: ideação e execução. Segundo Argan, essa separação é a diferença fundamental entre produção industrial e artesanato.

O processo da produção em massa é muito diferente do processo da produção de objetos isolados. O artesão, é claro, concebe o objeto numa certa matéria e para certo uso, mas conserva a possibilidade de modificar o desenho inicial ao longo da confecção. Essa possibilidade, ademais, é um caráter necessário de seu trabalho. A confecção ocupa um certo tempo e se desenvolve por fases sucessivas; cada uma

⁸ FORTY, A., *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*, p. 54.

representa uma experiência que não poderá ser ignorada no processo ulterior [...]. (ARGAN, 2002, p. 55-56)

De acordo com a citação, é possível perceber que, para Argan, na indústria, a forma final do objeto seria resolvida logo na etapa de ideação, no “projeto de design”, opondo-se ao artesanato, em que a forma de um objeto só é constituída no fim da etapa de execução.⁹ Forty também indica a importância da divisão das etapas de ideação e execução quando resolve tomar como exemplo da influência do “projeto de design” na indústria do século XVIII, a fábrica de cerâmica inglesa *Wedgwood*, onde a maioria das etapas de produção era ainda desenvolvida manualmente ou com equipamentos rudimentares, como a roda do oleiro.

Naquela época, o “projeto de design”, que era desenvolvido pelos melhores artesãos ou por artistas contratados, serviu para diminuir as alterações que poderiam ser introduzidas pelos artesãos nos objetos, ao longo da cadeia produtiva. O projeto era um conjunto de instruções desenvolvidas para os operários da fábrica.

O trabalho de projetar, ou modelar, como era conhecido nas cerâmicas, tornou-se um estágio distinto e separado na produção de artigos de barro, embora fosse provavelmente feito por um artesão ou pelo mestre oleiro que trabalhava na mesma fábrica. Na década de 1750, a modelagem não somente foi reconhecida como uma atividade separada, como também havia indivíduos descritos como modeladores cuja única tarefa era fazer protótipos para servir de base aos outros artífices. Por exemplo, William Greatbatch, que depois passou a trabalhar por conta própria e a fornecer muitos dos biscoitos que *Wedgwood* queimou com seu vidrado verde, havia trabalhado na década de 1750 como modelador para *Whieldon*.¹⁰ (FORTY, 2007, p. 50)

Com base nessa explicação de Forty, afirma-se que, provavelmente, o desenvolvimento industrial consistia muito mais na reordenação do trabalho na fábrica e na conseqüente intensificação da divisão de tarefas do que na utilização de maquinário na indústria, como seria o esperado. É claro que o desenvolvimento de máquinas industriais teve grande importância, mas a inserção do “projeto de design” possibilitou um maior controle sobre a forma do objeto e sobre os operários (artesãos), permitindo a produção sucessiva de objetos idênticos, qualidade essencial dos objetos produzidos industrialmente até os dias de hoje.

⁹ A separação entre produção industrial e artesanato, feita pelo filósofo italiano Gillo Dorfles, se aproxima da definição de Argan: “[...] De fato, podemos afirmar com razão que o objeto industrial existe já no momento em que é projetado, no momento em que é ultimado o desenho cuja execução levará à concretização do modelo-protótipo, que dará origem à série perfeitamente idêntica de todas as peças que se seguirão à primeira. Assim, o trabalho do artista na peça artesanal aparece ‘no final’ da laboração; na peça industrial aparece logo ‘no início’.” DORFLES, G., *Introdução ao desenho industrial*, p. 35.

¹⁰ *Whieldon* é o nome de outra fábrica de cerâmica inglesa.

A divisão do trabalho não afetou apenas a configuração da produção industrial. Influenciou, ainda, a transformação dos significados da arte no século XVIII, fornecendo, ao mesmo tempo, noções para uma cisão entre obra de arte e objetos de uso fabricados pela indústria. No final do século XVIII, arte e estética se estabelecem definitivamente como disciplinas, diferenciadas das demais atividades.¹¹ Como sentencia Argan, no livro *Arte moderna*, com o surgimento da estética, “a atividade do artista não é mais considerada como um *meio* de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral”. Assim, “a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se.”¹²

Ao se estabelecer como “experiência primária”, a arte se afastaria de qualquer finalidade, não só a relacionada aos objetos industriais para fins diversos. Por exemplo, num crucifixo, a experiência artística estaria subjugada à sua primeira função: a de ser um objeto destinado ao culto religioso. Na visão de Argan, a arte não seria mais considerada uma atividade “derivada”, com um fim diverso, além do “fazer-se”, de ser arte. É importante ressaltar que as transformações ocorridas na arte alteraram não só o sentido da atividade do artista, mas também a experiência do espectador diante das obras.

Quando se desempenhava uma atividade derivada, o objeto artístico era desenvolvido por meio de leis, sendo a obra de arte a reprodução visível dessas normas. Por exemplo, para a pintura de uma determinada narrativa bíblica ser compreendida, era necessário acrescentar, nessa imagem, símbolos que tornassem a história reconhecível. Com a transformação da arte em “experiência primária”, essas normas de representação vão sendo ultrapassadas. Nesse cenário, a recepção da obra de arte pode também ser considerada uma “experiência primária”, que não se relaciona com nenhum conhecimento estabelecido anteriormente.

A transformação da arte numa “experiência primária” faz parte de um processo muito mais complexo do que o que foi exposto nesses últimos parágrafos.¹³

¹¹ BÜRGER, P., *Teoria da vanguarda*, p. 93.

¹² ARGAN, G. C., *Arte moderna*, p. 11.

¹³ Como Peter Bürger afirma, as transformações ocorridas na atividade artística são um processo histórico longo e descontínuo. Existem muitos textos, com abordagens distintas, que explicam, de forma mais aprofundada, essas mudanças ao longo de acontecimentos históricos. Por exemplo, Bürger define três momentos importantes de alteração do sentido da prática artística: a Idade Média, o Renascimento e o final do século XVIII. Bürger, P., cit. op., p. 103. Outro autor que discute as mudanças ocorridas na atividade artística é Jacques Rancière. Apesar de apontar momentos críticos similares, de transformação no sentido da arte, baseando-se em sua definição dos regimes, nomeadamente, o Regime Ético das Imagens, Regime Representativo (Renascimento) e Regime Estético (séc. XIX), Rancière parte de

Tendo em mente essa limitação, o objetivo de apresentar a arte como uma “experiência primária” é o de caracterizar o conflito entre a obra de arte e os objetos industriais, na mesma época da inserção do projeto na indústria.¹⁴ No momento em que a arte é percebida como uma atividade desconectada de qualquer finalidade exterior, ela se estabelece como uma atividade autônoma. É a noção de autonomia que diferencia a arte das demais atividades no final do século XVIII.

Tanto a implantação do “projeto de design” na indústria quanto o entendimento da arte como uma atividade autônoma surgem paralelamente à intensificação da divisão do trabalho na produção industrial. O designer, além de não executar o seu projeto, não possui o controle sobre a execução do objeto na indústria, que está dividida em diversas etapas, enquanto o artista possui total controle sobre o desenvolvimento da obra de arte. Diante da fragmentação na produção industrial não apenas entre ideação e execução, como também na divisão das tarefas ao longo da produção, a atividade do artista é considerada a única não ordenada pelos objetivos da racionalidade industrial: a previsibilidade da forma aliada à degradação da atividade do artesão.

Dáí, o *status* do artista e da obra de arte na sociedade industrial. A arte passa a ser a única atividade desconectada da lógica fragmentária da produção de objetos na indústria. Além de possuir total controle sobre a execução do seu objeto, o artista seria o único, nessa sociedade, capaz de representar uma unidade por meio da constituição de formas. O valor da obra de arte está exatamente na representação dessa unidade. Como o historiador de arte Meyer Schapiro afirma:

Pinturas e esculturas são os últimos objetos pessoais feitos a mão em nossa cultura. Quase tudo o mais é produzido industrialmente, em massa e através da produção da divisão do trabalho. Poucas pessoas têm a felicidade de produzir algo que as represente, que brote inteiramente de sua mente e mãos às quais possam afixar seus nomes. (SCHAPIRO, 1996, p. 281)

Embora Schapiro tenha escrito esse texto em 1957, dois séculos após o estabelecimento da arte como uma atividade autônoma, esse historiador descreve

premissas distintas das definidas por Bürger para explicar a arte como uma “experiência primária” ou, utilizando sua própria denominação, para entender o significado das práticas artísticas no Regime Estético das Artes. Ver o capítulo Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade in: RANCIÈRE, J., *A partilha do sensível*, p. 27 passim.

¹⁴ É preciso delimitar, historicamente, o conflito entre obra de arte e objetos de uso porque, na verdade, esse embate faz parte de uma querela muito antiga. Por exemplo, se se pensar em Platão, na República, na diferença que esse filósofo faz entre artistas e artesãos. A querela entre obra de arte e objetos de uso também foi debatida no Renascimento, na tentativa dos pintores de se afastarem da ideia da pintura como uma arte mecânica. Ver LICHTENSTEIN, J., (org.). *A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes*, p. 9-16.

muito bem o lugar de prestígio da obra de arte e do artista na sociedade industrial, fundamentando-se na ideia tradicional que distingue o objeto artístico e o objeto industrial. Com base na citação de Schapiro, é possível constatar uma característica intrínseca ao estabelecimento da arte como uma atividade autônoma e a sua relação com a indústria.

Ao mesmo tempo em que retoma a ideia fundamental do artesanato, exposta por Argan, como o lugar no qual ideação e execução estão entrelaçadas, a arte se estabelece como uma atividade contínua e única, contrariando a organização industrial dividida e fragmentada. O valor da atividade artística está exatamente nessa oposição direta à indústria.

Para explicitar essa oposição, é interessante transcrever um trecho da crítica feita por Charles Baudelaire ao sucesso das fotografias apresentadas no *Salão de 1859*.

[...] Por mais que a Fatuidade moderna urre, arrote toda a flatulência de sua gorda personalidade, por mais que vomite os sofismas indigestos com os quais uma filosofia recente a entupiu goela abaixo, de nada adianta, pois a indústria, irrompendo na arte, torna-se sua inimiga mais mortal, e a confusão das funções impede que qualquer delas seja desempenhada satisfatoriamente. A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se odeiam através de um ódio instintivo; e, quando se encontram, um deles tem, necessariamente, que servir ao outro. Se é permitido à fotografia suprir algumas das funções da arte, logo ela a suplantará ou corromperá totalmente, graças à aliança natural que fará com a tolice da multidão. É preciso, portanto, que ela cumpra o seu verdadeiro dever, que é o de servir às ciências e às artes, e fazê-lo de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura [...]. (BAUDELAIRE, 2005, p. 111-112)

Não é preciso entrar na discussão entre fotografia e arte, mas, considerando a crítica de Baudelaire, nota-se que a fotografia é duramente criticada pelo escritor francês por ser uma atividade atrelada ao desenvolvimento industrial. Como sentenciava Baudelaire, a fotografia jamais deveria ser considerada uma obra de arte. No máximo, essa atividade deveria “servir às ciências e às artes” “de maneira bem humilde”, como a tipografia serve à literatura. Nessa perspectiva, é possível perceber que Baudelaire está preocupado em separar as funções de cada uma das atividades: indústria e arte (fotografia e pintura). No mesmo texto, um pouco mais à frente, Baudelaire sugere que a arte só tem valor, porque “o homem acrescentou a sua alma” nas coisas produzidas nessa atividade.¹⁵

A tentativa de Baudelaire de separar, a todo custo, arte e indústria está caracterizada na ideia de que a arte seria a única atividade em que o homem se apresentaria na sua totalidade, ao contrário, por exemplo, do operário e do designer

¹⁵ BAUDELAIRE, C., A especificidade das artes, p. 112. In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005.

na fábrica. Nesse sentido, o historiador François Albera vai mais longe, ao afirmar que “na sociedade capitalista, a natureza anárquica e fragmentada das relações sociais faz da arte o substituto de uma comunidade social autêntica.”¹⁶ Albera transpõe a oposição entre arte e indústria para a organização social. Nesse caso, a unidade representada na obra de arte pode ser entendida como uma proposição dessa “comunidade autêntica”, contrariando a organização imposta pela sociedade industrial: fragmentária e não autêntica. Essa sociedade não é considerada autêntica porque não consegue ser completa. Assim, por ser uma atividade autônoma, desconectada da organização imposta pela sociedade industrial, a arte seria a única capaz de revelar e dar forma a essa “comunidade autêntica”. Considerando essa oposição feita por Albera entre arte e sociedade industrial, é possível problematizar o significado de autonomia da arte.

Segundo Peter Bürger, ao ser considerada uma atividade completamente apartada da sociedade industrial, a arte acaba perdendo seu poder de transformar essa mesma organização a que ela se opõe. A “comunidade social autêntica”, que estaria representada pela obra de arte e pela atividade do artista, seria, portanto, apenas uma imagem idealizada, sem poder nenhum de efetivação real.

[...] A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversão da ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação. Estas são agrupadas dentro de uma esfera ideal [...]. (BÜRGER, 1993, p. 107)

Com base na citação, é possível constatar que a impossibilidade de a arte transformar a organização imposta pela indústria, mesmo revelando uma ordem social melhor por meio do objeto artístico, seria a maior contradição existente na ideia de autonomia da atividade artística; ou melhor, da arte entendida como “uma experiência primária.” Assim, embora o valor da atividade do artista e da obra de arte se oponham à indústria, na visão de Bürger, essa oposição não seria concretizada de fato.

Apesar da radicalidade desse sentido de autonomia da arte, é muito importante entender essa noção inserida numa perspectiva histórica do significado da arte na sociedade industrial. Como se perceberá nos tópicos seguintes, os movimentos artísticos do início do século XX tentam colocar em xeque algumas das ideias que

¹⁶ ALBERA, F., *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em Stuttgart*, p. 173.

estão atreladas ao significado de autonomia da arte, como o artista visto como um gênio e o valor da obra de arte, mediante uma aproximação entre arte e indústria.

Antes de refletir sobre essa aproximação, é preciso retomar a noção de projeto, enunciada por Argan, como ato histórico por excelência, esclarecida no início deste capítulo, com o intuito de ressaltar alguns aspectos importantes, relacionados à diferenciação da “arte tradicional” e do design no momento da inserção do “projeto de design” na indústria e do estabelecimento da arte como uma “experiência primária”, na segunda metade do século XVIII.

Em primeiro lugar, é necessário perceber que existem duas distinções históricas fundamentais entre a atividade artística e o “projeto de design”: produção individual *versus* produção coletiva; objeto único *versus* objeto multiplicado. Em Argan, essas distinções representam a inserção de um novo valor na produção dos objetos, acarretado pelo desenvolvimento industrial – o da quantidade –, que se opõe à noção de qualidade, caracterizada pela obra de arte.

O artesanato, no momento de seu maior esplendor, levava ao mais alto nível de valor a peça única e irrepetível (a obra de arte), fazendo coincidir o máximo de qualidade com o mínimo de quantidade. A indústria, ao contrário, põe a série como o supremo nível de valor: o objeto pode ser repetido em milhares de exemplares sem perder nenhuma das suas qualidades; ao contrário, seu valor consistirá justamente no fato de ser infinitivamente repetível e repetido. Essa mutação dos valores na ordem da produção corresponde a uma mutação dos valores na ordem social: o valor passa do indivíduo à série de indivíduos e não, portanto, à sociedade como sistema de atividades humanas diferenciadas, mas à massa que anula o indivíduo ou o considera apenas como unidade na série. A quantidade toma, na hierarquia dos valores, o lugar da qualidade. (ARGAN, 2000, p. 20-21)

Nessa citação, Argan esclarece alguns pontos importantes. O primeiro ponto é que o artesanato não está ligado, necessariamente, à ideia de fabricação manual. A atividade artesanal seria caracterizada pela noção de qualidade. É fundamental ressaltar essa ideia porque, como foi observado no exemplo de Forty, a produção daquela fábrica de cerâmica ainda era manual, embora já existisse a lógica de produção industrial. Com a inserção do projeto, foi possível executar um mesmo objeto cerâmico inúmeras vezes. Na visão de Argan, o valor do objeto industrial estaria exatamente nessa possibilidade de ser reproduzido, definido na noção de quantidade.

O outro ponto importante da citação está na ideia de que a noção de quantidade contida no objeto produzido industrialmente teria sido transposta para a “ordem social”. O que Argan parece denunciar com essa ideia é o alto grau de divisão das tarefas nos estágios de execução de um objeto industrial, tendo como

consequência a baixa qualificação dos operários. Semelhante ao objeto produzido em série, os operários de uma fábrica estariam condicionados à repetição de uma mesma tarefa, sem consciência e sem controle do resultado final. A “anulação do indivíduo”, em Argan, pode ser entendida pela utilização cada vez maior de uma mão de obra menos especializada. Assim como os objetos produzidos industrialmente, os operários poderiam ser facilmente substituídos.

Compreendo a crítica de Argan ao modelo de desenvolvimento da sociedade industrial aliada à degradação contínua do trabalho dos operários nas fábricas, como também percebo o valor dado por ele à peça única (à obra de arte). Na obra de arte, existe uma possibilidade de refletir sobre a construção da forma do objeto durante todo o seu processo de desenvolvimento, possibilidade negada pela lógica de produção na indústria. Como foi ressaltado em Bürger, porém, o objeto único (a obra de arte), na sociedade industrial, está ligado à noção de autonomia da atividade artística, que possui uma contradição na base do seu significado, caracterizada pela impossibilidade de transformar, efetivamente, a organização imposta pela sociedade industrial.

Sobre a autonomia da prática artística, é importante ressaltar que a arte, ao transformar seu sentido, teve de estabelecer limites e pontos de contato com as demais atividades, como a produção de objetos utilitários, reconstruindo, ao mesmo tempo, o seu significado nas esferas política e social, numa tentativa de se legitimar. A radicalidade da noção de autonomia em Bürger, ou seja, a ideia de que a atividade artística estava completamente apartada da sociedade industrial, serve, neste trabalho, para pensar as ideias que diferenciavam a arte das demais práticas, como o artesanato, o design e a arquitetura. Refletir sobre a contradição, apontada por Bürger, existente na noção de autonomia, pode trazer questões interessantes, principalmente, para relacionar arte e design. Nessa perspectiva, é preciso mencionar duas situações ocorridas no início do século XX, em que a arte e a produção de objetos utilitários se aproximam.

Na produção de objetos utilitários, existe a tentativa de dignificar o trabalho do artesão ou, pelo menos, diminuir o abismo instaurado pela indústria entre o processo de ideação e o de execução. Por meio do ensino da prática projetual, procura-se achar uma saída entre o binômio qualidade *versus* quantidade exposto por Argan, ou seja, o estabelecimento de uma relação equilibrada entre uma técnica artesanal (a arte)

e uma técnica industrial.¹⁷ Nessa perspectiva, o “projeto de design” teria como objetivo principal ser um ponto de convergência entre arte e produção industrial.

Por outro lado, na arte, a situação é determinada pela crítica da contradição existente na noção de autonomia. Assim, existe o intuito de promover uma ruptura com algumas das ideias tradicionais que acompanharam durante séculos as práticas artísticas, especificamente, o artista visto como gênio, o *status* da obra de arte única ou, como Bürger declara, a ideia de que a arte não teria o poder efetivo para conduzir uma transformação social e política. Utilizando procedimentos diversos, que parecem se aproximar do processo de produção industrial, muitos artistas tentam romper com algumas dessas ideias tradicionais que giravam em torno da noção de autonomia.

Nos tópicos seguintes, a análise sobre o projeto nos movimentos construtivos, e sobre o acaso como projeto nos movimentos surrealista e dadaísta está diretamente relacionada à tentativa de alguns artistas em ultrapassarem ideias que estavam atreladas à noção de autonomia na arte, propondo, efetivamente, uma transformação da organização política na sociedade industrial. Nesse sentido, nos próximos tópicos, procura-se entender qual a relação entre arte, projeto construtivo, acaso como projeto e indústria.

2.2. Teorias Construtivas

Para refletir tanto sobre a relação entre arte e design quanto sobre o significado do projeto no início do século XX, é preciso voltar inevitavelmente ao contexto de desenvolvimento da Bauhaus, bem como analisar as suas relações com o Construtivismo Russo e o grupo holandês De Stijl. O objetivo de pensar esses três “acontecimentos” interligados é uma tentativa de expor a profusão de conceitos, ideias e opiniões relacionados à produção industrial, que eclodem por volta de 1919, em países distintos, após o fim da Primeira Guerra Mundial, declarado com a assinatura do armistício pelos alemães, em 11 de novembro de 1918.

Em 1919, a escola alemã de projeto de arquitetura e objetos utilitários, Bauhaus (“Casa da Construção”), é fundada por Walter Gropius. Na Rússia, nesse mesmo ano, acontece a exposição “Criação Não Figurativa e Suprematismo”. Segundo François Albera, essa exposição em Moscou marca a querela dos artistas no

¹⁷ “Para vermos com mais clareza, é preciso estabelecer um primeiro ponto: opondo a arte à tecnologia não se opõe o ideal ao prático, mas um tipo de técnica a um outro [...]” ARGAN, G. C., Projeto e destino, p. 13. In: _____. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2000.

Construtivismo Russo, entre a arte “pura” *versus* a produção de objetos utilitários.¹⁸ Finalmente, é ainda de 1919 o tratado *Dos Novos Sistemas na Arte* de Kazimir Maliévitch, no qual esse artista se coloca como uma espécie de terceira posição no movimento construtivo russo.¹⁹

Ao adotar como ponto de partida esses três “acontecimentos” do início do século XX – Construtivismo Russo, De Stijl e Bauhaus –, não estou omitindo a ligação entre a Bauhaus e o movimento inglês *Arts and Crafts*²⁰ do século XIX, ou a influência da *Deutscher Werkbund*²¹ nessa escola, porém parece-me muito mais frutífero examinar os conflitos entre arte e design, tomando por base esse recorte posterior, apontando e ultrapassando desde já, a influência desses dois movimentos na escola alemã.

Considerando, inicialmente, algumas questões relacionadas ao movimento construtivo russo, é possível começar a problematizar a relação entre arte e design. No texto *O que é Construtivismo?*, Albera assinala a dificuldade em definir um significado para o movimento russo. Na visão desse historiador, existem duas causas específicas para esse problema: a utilização generalizada do termo “construtivismo”, por exemplo, na história da arte, como também as divergências de ideias entre os artistas do próprio movimento.

Como exemplo do uso generalizado do termo construtivismo, Albera aponta duas “confusões” iniciais. A primeira “confusão” estaria na identificação do Construtivismo Russo “a um estilo decorativo, geométrico ou abstrato”. A segunda “confusão”, em decorrência da propagação desse termo, seria a do Construtivismo Russo relacionado ao funcionalismo, para esse autor, a relação equívoca estabelecida entre esse movimento e a Bauhaus.²² Com base nessas duas “confusões”, pode-se

¹⁸ ALBERA, F., *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma* em Stuttgart, p. 168.

¹⁹ Apesar de Maliévitch ter escrito *Dos novos sistemas na arte* em julho de 1919, quando ainda morava em Moscou, o artista só consegue publicar esse tratado, quando se muda para cidade de Vítebsk, a convite de El Lissítski, um antigo aluno de Maliévitch. Com a ajuda dos estudantes dos Ateliês Artísticos Livres, que estavam sob a orientação de El Lissítski, naquela cidade, Maliévitch publica seu tratado em dezembro de 1919. DUNAEVA, C., Introdução, p. 18. In: MALIEVITCH., *Dos novos sistemas na arte*. Tradução e organização Cristina Dunaeva. São Paulo: Hedra, 2007.

²⁰ Encabeçado por William Morris, o *Arts and Crafts* (“Artes e Ofícios”) foi um movimento do final do século XIX que se posicionou contrariamente à produção industrial. Na prática, Morris pregava a valorização do trabalho artesanal e artístico na produção de objetos utilitários e a retomada do estilo de vida comunitário dos artesãos da Idade Média.

²¹ A *Deutscher Werkbund*, fundada em Munique, em outubro de 1907, era uma associação de arquitetos, artesãos e artistas que tinha como objetivo principal estabelecer uma relação entre arte, indústria e artesanato. Ver MALDONADO, T., O debate sobre a relação produtividade-produto, p. 39. In: _____. *Design industrial*. Lisboa: Edições 70, 2009.

²² ALBERA, F., op. cit., p. 166.

afirmar que Albera tanto distancia implicitamente o Construtivismo Russo do De Stijl (“O Estilo”), que estava baseado em formas geométricas elementares, como procura afastar, de forma mais explícita, esse movimento russo da Bauhaus.

Embora existam inúmeras diferenças entre o Construtivismo Russo, o De Stijl e a Bauhaus, que não serão tratadas de forma aprofundada nesta dissertação, parece haver um ponto de convergência entre esses três “acontecimentos” na relação que seus artistas e projetistas, arquitetos e designers, tentam estabelecer com a indústria. Com o intuito de esclarecer como essa relação com a produção industrial se constitui, é interessante analisar os debates entre artistas, no Construtivismo Russo, sobre arte e produção de objetos utilitários.

Nesse movimento, de um lado, estavam artistas que apoiavam a adoção de uma arte não objetiva (pura), como Maliévitich, e de outro, estavam artistas que defendiam uma prática artística relacionada ao desenvolvimento de objetos utilitários, como Ródtchenko, Popova, Stiepánova etc. Para justificar suas abordagens perante o Construtivismo, esses artistas partem de premissas distintas para explicar o sentido da palavra construção. Em Maliévitich, por exemplo, a palavra construção denotava a supremacia do ato estético sobre a vida, o que subjugava a criação de todas as formas, inclusive as utilitárias.²³ Tomando por base uma observação feita por Cristina Dunaeva²⁴, é possível apontar algumas diferenças de significados que a palavra construção assumiu no Construtivismo Russo:

Para Maliévitich, a nova arte é a arte construtiva. Na carta aos pintores holandeses, integrantes do grupo De Stijl [...], em 1921, o artista escreve sobre o conceito de “construção” e adverte que a arte “verdadeiramente construtiva” deve ter um sistema e se opor à construção técnica do mundo utilitário, pois este mundo utilitário (construtivista) de máquinas e motores também deve ser destruído e superado, como já aconteceu com o velho mundo acadêmico. Os construtivistas – grupo de artistas Ródtchenko, Stiepánova e críticos da arte Gan e Brik, reunidos no começo da década de 1920, em Moscou, no *VkbUTEMAS*²⁵ – são constantemente criticados por Maliévitich, devido a uma compreensão errônea de construção [...]. (DUNAEVA, 2007, p. 26)

Por meio dessa citação, percebe-se que os debates gerados em torno dos significados da palavra construção, no movimento artístico russo, alcançaram até o

²³ MALIÉVITCH., *Dos novos sistemas na arte*, p. 25-26.

²⁴ Cristina Dunaeva organizou e traduziu o tratado de arte de Maliévitich, *Dos novos sistemas na arte*. A citação acima faz parte das inserções da tradutora ao longo do texto, nas notas de rodapé, com o intuito de esclarecer conceitos ou determinar um recorte histórico.

²⁵ *VkbUTEMAS* eram “Oficinas Técnico-Artísticas Avançadas”, que funcionavam como uma escola de arquitetura e design. Ver MARTINS, L. R., O debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin, 2002-03. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf>>. Acesso em: 2 set. 2011.

grupo holandês de artistas e de arquitetos, De Stijl, surgido em 1917. Segundo Dunaeva, na carta de Maliévitch enviada ao grupo, esse artista russo distingue a verdadeira “arte construtiva” da arte construtivista. Com base nessa diferenciação, Maliévitch questiona a aproximação de artistas, como Ródtchenko e Stiepánova, do “mundo utilitário”, que, para esse artista, deveria ser destruído como “o velho mundo acadêmico” tinha sido. Ao analisar a citação de Dunaeva, o que Maliévitch parece condenar nos artistas que se posicionam contrariamente ao seu pensamento, é a manutenção e a reprodução das formas tradicionais.

Em *Dos novos sistemas na arte*, Maliévitch declara que a revolução e a evolução artística tinham um mesmo objetivo: “atingir a união da criação, a constituição dos signos, em vez da imitação da natureza.”²⁶ A superação do “mundo utilitário” e do “velho mundo acadêmico”, proposta por Maliévitch, se relaciona a esse sentido de revolução na arte, entendido como uma oposição à imitação de objetos da natureza. Como exemplo dessa revolução, Maliévitch cita os trabalhos dos artistas franceses cubistas.²⁷ O Cubismo teria libertado os pintores da necessidade de reproduzir objetos, dando início a uma verdadeira revolução na arte, que havia antecipado, segundo o artista, a revolução da vida econômica e política, na Rússia, em 1917.²⁸

A construção cubista aspira à economia, negando a repetição de formas idênticas – a repetição da forma e da fatura enfraquece a tensão da construção. A expressão simples, a geometricidade dos volumes, dos planos, das retas, das curvas se revelam como economia, sem decorrer em combinações superficiais do modelo acadêmico. (MALIÉVITCH, 2007, p. 49)

Percebe-se o posicionamento de Maliévitch contra o “modelo acadêmico” na arte. A construção cubista seria um exemplo dessa oposição à arte tradicional porque, segundo esse artista russo, o Cubismo havia negado a repetição das formas. Apesar da crítica de Maliévitch aos demais artistas russos por não terem percebido o “verdadeiro” sentido da palavra construção, é para esse posicionamento contrário ao “modelo acadêmico” da arte que as ideias dos artistas construtivos parecem

²⁶ MALIÉVITCH., *Dos novos sistemas na arte*, p. 41-42.

²⁷ O Cubismo surgiu por volta de 1907, em Paris. Seus principais integrantes eram a dupla de artistas, Pablo Picasso e Georges Braque. O quadro de Picasso, *Les Femmes d'Alger*, considerado muitas vezes o marco inicial do Cubismo, foi apresentado no final de 1906. Já a série de pinturas de Braque, feitas durante o verão, numa pequena cidade francesa chamada L'Estaque, foi exibida no final de 1908, na galeria de Kahnweiler, em Paris. Para uma leitura básica do Cubismo ver GOLDING, J., *Cubismo*, p. 38. In: STANGOS, N. (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. Outra leitura interessante sobre esse movimento é o livro de Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas: Los pintores cubistas*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2001.

²⁸ MALIÉVITCH., op. cit., p. 41.

convergir. Na aproximação das diferentes abordagens do Construtivismo Russo, a palavra construção se opõe à composição.²⁹

Segundo os artistas russos, por ser “decorativa” e “imitativa”, a composição na arte tradicional, especificamente, na pintura e na escultura, caracterizava uma atitude passiva do artista diante das transformações políticas e sociais no mundo. Para Maliévitch, o artista, ao “imitar a natureza”, não participava das transformações da vida coletiva, pois não estava propondo “novas formas”. Esse artista, atrelado ao modelo tradicional, estaria congelado no tempo e no espaço. Na oposição entre a inércia do “modelo acadêmico” e o movimento proposto pela arte construtiva, Maliévitch declara: “o ato estético não permanece estável: está em constante movimento, participando da criação de novas formas.”³⁰

A fim de caracterizar uma cisão definitiva entre arte construtiva e arte considerada tradicional, artistas e teóricos russos, como o escritor Nikolai Tarabukin³¹, clamam pela “abolição da arte” de cavalete e “pela morte da pintura”:

A morte da pintura, a morte da arte de cavalete não significa, porém, a morte da arte em geral. A arte continua viva, não como uma forma determinada, mas como uma substância criadora. Melhor ainda: enquanto se enterram suas formas típicas e assistimos a seus funerais, a arte vê abrir-se um horizonte de amplitude excepcional. Convido os leitores a lerem, nas páginas seguintes, o “batizado” das novas formas e do novo conteúdo da arte. Estas novas formas são nomeadas de “prática produtivista”. (TARABUKIN, 1977, p. 49)³²

Nesse trecho do ensaio *Do cavalete à máquina*, escrito em 1923, Tarabukin, um fervoroso defensor da produção industrial de objetos utilitários no Construtivismo Russo, se aproxima de Maliévitch, ao afirmar que, na verdade, o que deveria ser ultrapassado é a arte dita tradicional, a “arte de cavalete”. A nova arte, segundo Tarabukin, não teria formas determinadas, mas seria uma “substância criadora”. Ao criticarem a “arte de cavalete”, Tarabukin e Maliévitch parecem concordar com o significado de autonomia da arte dado por Peter Bürger, exposto no tópico anterior. Para esses artistas russos, a “arte de cavalete”, como a autonomia da arte em Bürger,

²⁹ ALBERA, F., *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em Stuttgart*, p. 170. Sobre a oposição entre composição e construção ver também MARTINS, L. R., O debate entre Construtivismo e Produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin, p. 66-67. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/debate.pdf>>. Acesso em: 2 set. 2011.

³⁰ MALIÉVITCH., *Dos novos sistemas na arte*, p. 28.

³¹ Nikolai Mikhailovitch Tarabukin (1899-1956), formado em letras, foi um teórico importante do Construtivismo Russo. Dentre as muitas atividades que exerceu no movimento, Tarabukin foi secretário geral do Instituto de Cultura Artística (*INKhUK*) de 1920 a 1924.

³² Todos os textos em língua estrangeira, citados nesta dissertação, foram traduzidos por mim.

representava a impossibilidade do artista em participar das transformações sociais e políticas.³³

Embora houvesse muitas divergências internas no Construtivismo, os artistas russos, mesmo Maliévitch, acreditavam que a atividade artística era parte fundamental nas mudanças da vida coletiva porque seria com a arte que essas transformações, realmente, se materializariam. François Albera nomeia “finalidade social” da arte a equivalência de sentido da prática artística entre os artistas do Construtivismo Russo.

Pode-se reavaliar a maioria dos termos debatidos entre os diferentes artistas e teóricos de vanguarda em função dessa finalidade social, e com isso se verá que os critérios são menos estéticos, intra-artísticos, do que sociais, já que a arte atribui a si uma tarefa de peso, a de *organizar a vida*, e não de decorá-la, como escreve M. Guinzbourg acerca da arquitetura construtivista [...]. (ALBERA, 2002, p. 169)

Com base nessa reflexão de Albera, é possível entender que o artista construtivo russo teria como objetivo a organização da vida coletiva. Assim, além de acompanhar as transformações sociais e políticas, como Maliévitch propõe, o artista russo agiria sobre essas mudanças, organizando-as. A “finalidade social” da arte representa essa participação dos artistas russos na vida coletiva. Mediante essa convergência entre os artistas do Construtivismo, é possível concluir que a diferença entre as várias frentes desse movimento não estava na oposição entre arte “pura” e produção de objetos utilitários, mas em como a arte deveria participar da vida coletiva.

Redirecionando a discussão dos artistas russos sobre a produção de utilitários, a crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss apresenta um novo olhar sobre as divergências existentes nesse movimento, ao opor o trabalho dos artistas construtivos Naum Gabo³⁴ e Vladimir Tatlin³⁵. A abordagem de Krauss é importante para este tópico porque, com essa oposição, a crítica norte-americana aproxima o trabalho de Gabo do integrante do grupo De Stijl, Theo van Doesburg, e da Bauhaus, sob a direção de Walter Gropius. Ao analisar as esculturas desenvolvidas por Gabo, como suas cabeças de mulheres (Fig. 1 e Fig. 2)³⁶, e o trabalho de Tatlin,

³³ Albera confirma esse posicionamento dos artistas russos contra a “arte de cavalete”: “[...] A arte, instrumento de transformação social, parte da reconstrução do modo de vida, da ‘revolucionarização’ da consciência do povo, é esse o sentido que deve ser dado à sua ‘abolição’, abolição da arte (pintura, música, poesia, teatro, cinema etc.) ‘de cavalete’.” ALBERA, F., *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma* em Stuttgart, p. 169.

³⁴ Naum Gabo é russo, naturalizado americano (1980-1977).

³⁵ Vladimir Tatlin (1885-1953).

³⁶ As imagens, que não aparecem no texto, encontram-se no anexo de imagens. Ver Lista de Imagens.

Relevo de Canto, de 1915, Krauss afirma que a diferença entre esses dois artistas estaria na relação que eles estabelecem com o real.³⁷

Na visão de Krauss, o trabalho de Tatlin estaria voltado para uma reflexão sobre a integridade de cada material empregado na escultura e da integração da obra com o ambiente construído. Em Tatlin, a integridade do material estava caracterizada na ideia de que cada material, como o ferro, o vidro e a madeira, tinha atributos físicos específicos. Por exemplo, o vidro seria caracterizado pela sua transparência, enquanto o ferro, em contraposição à madeira, estaria definido por sua maleabilidade etc. Para Tatlin, o artista deveria respeitar a qualidade de cada elemento que faria parte de sua escultura. Nesse sentido, a forma da escultura deveria ser constituída mediante essa “adequação” e combinação de materiais distintos.³⁸

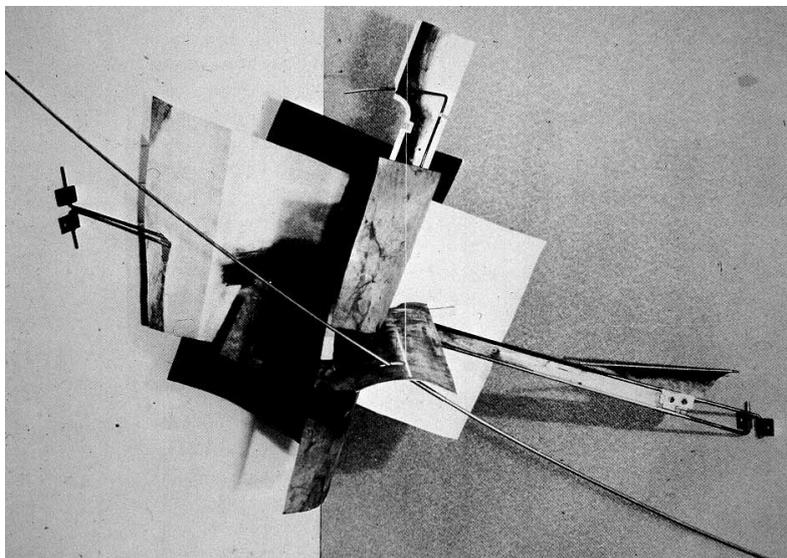


Fig. 3. TATLIN, V. *Relevo de Canto*, 1915.

A relação do *Relevo de Canto* com o ambiente construído é outra característica importante do trabalho de Tatlin para Rosalind Krauss. Como é possível observar na fig. 3, o *Relevo* não está pregado à parede como um quadro tradicional, Tatlin afixa sua obra entre duas paredes, numa posição perpendicular. Segundo Krauss, é nessa escolha de Tatlin que se estabelece uma relação entre *Relevo de Canto* e ambiente construído.³⁹ A parede, antes caracterizada apenas como um suporte para pendurar o quadro, se transformou em parte integrante da escultura de Tatlin em decorrência da

³⁷ KRAUSS, R., *Caminhos da escultura moderna*, p. 70-71. Sobre o *Relevo* de Tatlin, ver também OLIVEIRA, V. T., Uma conversa tensa ao longo do arame, p. 47. In: _____. *Eisenstein ultrateatral: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

³⁸ *Ibid.*, p. 70.

³⁹ *Ibid.*, p. 67.

tensão que se instituiu entre obra e paredes. Por ter convertido a parede numa parte importante de sua escultura, o *Relevo de Canto* teria incorporado o ambiente construído. Essa incorporação, para Krauss, representava uma conexão contingente da escultura com o real porque essa obra dependia de um recorte espaçotemporal específico: o canto da parede.⁴⁰

Em contrapartida, para Naum Gabo, o real estaria ligado a uma realidade transcendental. Na visão de Krauss, a relação das esculturas de Gabo com o real está definida na busca de uma verdade ainda não revelada, escondida. Para explicitar essa ideia, Krauss parte do significado de estereometria, que é um procedimento utilizado por Gabo na constituição de formas.⁴¹ Nesse primeiro momento, é possível caracterizar a estereometria como a negação do desenvolvimento de formas por meio de estruturas volumétricas fechadas.



Fig. 4. GABO, N. *Coluna*, 1923 (Coluna reconstruída, 1937). Foto: David Heald.

Na escultura *Coluna*, Gabo explode as laterais do volume geométrico principal – um paralelepípedo na vertical –, e trabalha com a intersecção das suas diagonais, posicionando os dois planos no centro das três bases circulares. Para Krauss, o uso da estereometria denota a importância que Gabo dá ao centro do objeto, pois é a

⁴⁰ KRAUSS, R., *Caminhos da escultura moderna*, p. 69.

⁴¹ *Ibid.*, p. 71.

partir dele que a forma da escultura se desenvolve. Daí, uma primeira diferença entre o trabalho de Tatlin e o de Gabo. A importância do centro nas esculturas de Gabo representaria a dicotomia entre interior e exterior, essência e aparência. No trabalho de Tatlin, essa distinção teria sido ultrapassada, pois parede e escultura eram uma coisa só. Pela incorporação da escultura de Tatlin ao ambiente construído, o *Relevo de Canto* não buscaria representar uma verdade escondida. O uso de um pedestal na escultura de Gabo denunciava, segundo Krauss, a crença remanescente da separação entre arte e real, que Tatlin procurava combater.

Uma última característica, que, na visão de Krauss, ressaltava a distinção entre os relevos de Tatlin e o trabalho de Gabo, estava na utilização de plásticos transparentes por este último artista nas esculturas. Para Krauss, além de a transparência ressaltar a intersecção das diagonais no centro da *Coluna*, essa qualidade transmitia clareza ao observador. Isso se daria porque o observador conseguiria apreender a escultura de Gabo a um só tempo: “uma única visão do objeto é apresentada como a soma de todas as visões possíveis”⁴², declara Krauss. Essa ideia contrastaria com o *Relevo de Canto* de Tatlin, em que a escultura, independentemente da posição do observador, nunca seria entendida em sua totalidade por não possuir um núcleo gerador.

Fundamentada na estereometria, Krauss iguala a visão “idealizada” do real em Gabo à do pintor Theo van Doesburg, participante do grupo holandês De Stijl, e à da Bauhaus de Gropius, opondo-as, paralelamente, aos relevos de Tatlin.⁴³

A nova arquitetura é *anticúbica*, quer dizer, não tenta congelar as diferentes células do espaço em um cubo fechado. Ao contrário, projeta as células do espaço funcional (assim como os planos de sacadas, volumes de balcões etc.) centrifugamente, desde o núcleo do cubo. E, por esse meio, *altura, largura, profundidade e tempo* (isto é, uma entidade tetradimensional imaginária) abordam uma expressão plástica totalmente nova em espaços abertos [...]. (DOESBURG apud FRAMPTON, 2000, p. 109)

Com base na citação de Doesburg⁴⁴, é possível fazer uma aproximação entre a estereometria e a arquitetura “anticúbica”. Como a estereometria, a forma da “nova arquitetura” deveria ser gerada a partir do centro do cubo, que também deveria ser explodido, num volume aberto. Embora seja possível comprovar uma aproximação entre Gabo e Doesburg por meio da ideia de estereometria, tanto a convergência total das ideias de Gabo, Doesburg e da Bauhaus de Gropius quanto o afastamento

⁴² KRAUSS, R., *Caminhos da escultura moderna*, p. 76.

⁴³ *Ibid.*, p. 80 *passim*.

⁴⁴ A mesma citação de Doesburg encontra-se em formato reduzido no livro de Krauss. *Ibid.*, p. 79.

completo das ideias de Tatlin me parecem demasiadamente radicais e precipitados por uma questão principal: os conflitos entre Gropius e Doesburg.

Não é possível refletir sobre a influência das ideias de Doesburg na Bauhaus sem antes problematizar a relação conflituosa entre esse integrante do De Stijl e Gropius. A recepção de Doesburg na Bauhaus, em 1921, não foi nada pacífica. Como o artista holandês revela:

Pus radicalmente tudo de pernas para o ar em Weimar. É essa a mais famosa Academia, aquela que possui hoje os professores mais modernos! Todas as tardes falo aí aos alunos e dissemino por toda a parte o veneno do novo espírito. O “estilo” não tardará em surgir de novo, mais radical. Não me falta a energia e sei agora que as nossas ideias triunfarão: sobre todos e sobre tudo. (DOESBURG apud FRAMPTON, p. 107)

Nos dois anos em que morou em Weimar, Doesburg nunca foi professor da Bauhaus. O artista holandês ministrava os seminários sobre as ideias do grupo De Stijl num estúdio de seu amigo K. P. Röhl.⁴⁵ Esses seminários eram normalmente cursados pelos alunos da Bauhaus. Como esse integrante do De Stijl atacava de forma veemente a abordagem sobre a prática projetual de alguns professores da Bauhaus, Gropius chegou a proibir a participação dos seus alunos nos cursos de Doesburg. Esses ataques de Doesburg eram direcionados, especialmente, a Johannes Itten, professor do curso preliminar (*Vorkurs*) da Bauhaus.

A abordagem de Itten sobre a constituição das formas e o estudo da cor sofria uma forte influência de doutrinas e práticas místicas orientais, especificamente, o “mazdeísmo persa”. Em Itten, a forma dos objetos era o resultado de um processo intuitivo. São famosos os relatos de que Itten obrigava todos os seus alunos a fazerem, no início de suas aulas, exercícios respiratórios relacionados a essas doutrinas orientais. Para Doesburg, a abordagem “espiritual” de Itten era “individualista, expressionista e mística”⁴⁶, o que contrariava os propósitos da produção de objetos utilitários em série mediante técnicas industriais.

As críticas de Doesburg a Itten contrariam a aproximação direta, feita por Rosalind Krauss, entre as ideias desse artista holandês e a Bauhaus de Gropius. Pela multiplicidade de seus professores (pintores, escultores, arquitetos etc.) há, na Bauhaus, uma diversidade de ideias que são advindas de todos os lados. Essas ideias múltiplas ora apontam para a abordagem mística de Itten, ora possuem uma relação direta com a realidade contingente, explicada por Krauss, no *Relevo de Canto* de Tatlin.

⁴⁵ MALDONADO, T., Bauhaus-Ulm, p. 62. In: _____. *Design industrial*. Lisboa: Edições 70, 2009.

⁴⁶ DOESBURG apud FRAMPTON., De Stijl, p. 107. In: STANGOS, N. (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

No entanto, todas essas abordagens da Bauhaus parecem convergir para a ideia de “finalidade social” na arte, desenvolvida por Albers, para abranger as diversas posições existentes no Construtivismo Russo.

Apesar de a Alemanha não ter passado por nenhuma revolução política, como a Rússia, esse país saiu derrotado da Primeira Guerra Mundial. A Bauhaus surge, portanto, em meio a um panorama político e social extraordinário. Outra característica interessante da Alemanha, apontada por José Jiménez, no livro *A vida como acaso*, é que esse país não passou pelo mesmo processo de industrialização de outros países europeus, como a Inglaterra do século XVIII. O processo de industrialização alemão foi tardio e acelerado, iniciando-se apenas no início do século XX. Na visão de Jiménez, esse processo de industrialização provocou um colapso total da “cultura predominantemente camponesa” ainda existente naquele país.⁴⁷

Chamo atenção para essa característica exposta por Jiménez, sobre o desenvolvimento da indústria na Alemanha, porque, durante os anos iniciais de formação da Bauhaus, existe um conflito imaneente entre artesanato e indústria. Lendo os escritos de Gropius e de Argan, é possível entender que um dos principais objetivos que se apresentam no momento de formação da Bauhaus é o desenvolvimento de uma relação equilibrada entre artesanato e indústria, fundamentada na prática projetual.⁴⁸

A diferença entre indústria e artesanato reside menos na diversidade das ferramentas de produção do que na divisão de trabalho na indústria em face do controle indiviso dos processos de trabalho no artesanato. (GROPIUS, 2004, p. 34)

Com base na citação, é possível observar que a distinção de Gropius entre artesanato e indústria não está fundamentada na utilização de maquinário, mas na divisão do trabalho imposta pela produção industrial. Para Gropius, era muito importante propor opções a essa divisão exagerada do trabalho. Nesse sentido, Argan sentencia que o programa inicial da Bauhaus tinha se mobilizado na direção de reconstruir o ato criativo na produção de objetos utilitários, reformulando a relação entre teoria e prática⁴⁹ (ideação e execução). No entanto, como foi explicado no primeiro tópico deste capítulo, foi a inserção do projeto na indústria que ajudou a promover a intensificação da divisão do trabalho. Conseqüentemente, a ideia de restituir, por meio do projeto, a relação entre teoria e prática, ideação e execução, na

⁴⁷ JIMÉNEZ, J., *A vida como acaso*, p. 36-37.

⁴⁸ ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*, p. 34.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 08.

produção em série de objetos utilitários, é contraditória. Nessa perspectiva, é importante perguntar como essa relação seria restabelecida no projeto.

Para Gropius, essa resposta estava numa justaposição das etapas de ideação e execução: o aluno deveria saber planejar o objeto utilitário e materializá-lo. Na Bauhaus, após o curso preliminar de seis meses,⁵⁰ os alunos tinham três anos de formação em oficinas diversas, como as de madeira (carpintaria e escultura em madeira), de vidro, de tecido etc. No programa inaugural de 1919, a formação nessas oficinas estava direcionada para a atividade artesanal. Os estudantes tinham contato com dois professores, os chamados “mestre da forma” e o “mestre artesão”. No programa de 1922, a ênfase artesanal vai sendo substituída por aulas teóricas sobre materiais distintos, sendo a prática nas oficinas redirecionada à produção industrial. Porém, mesmo no programa de 1922, ainda existe uma tentativa de justapor ideação e execução porque tanto a idealização do objeto quanto a sua execução deveriam acontecer nas oficinas.

Outra característica desses dois programas da escola está na ideia do projeto como uma prática colaborativa e “coordenante”.⁵¹ Nas oficinas, o aluno tinha contato direto e simultâneo com dois professores: um para orientar a idealização do objeto (mestre da forma); outro para orientar a sua execução (mestre artesão). Cada professor tinha um papel específico, mas considerado equivalente. Partindo da ideia de uma colaboração concomitante no projeto dos objetos utilitários, a etapa de execução não estaria subjugada à de ideação, como acontecia no projeto na indústria.

Na visão de Gropius, seria na justaposição entre ideação e execução, bem como na prática colaborativa que se formaria um projetista com visão total do mundo:

[...] Não obstante, o nosso objetivo mais nobre é o de criar um tipo de homem que seja capaz de ver a vida em sua totalidade, em vez de perder-se muito cedo nos canais estreitos da especialização. Nosso século produziu milhões de especialistas; deixem-nos agora dar a primazia ao homem de visão. (GROPIUS, 2004, p. 27)

⁵⁰ “[...] A base dessa formação era um curso preparatório no qual o aluno entrava em contato com experimentos sobre proporção e escala, ritmo, luz, sombra e cor. O curso preparatório permitia-lhe ao mesmo tempo passar por toda fase da experiência primitiva com materiais e instrumentos de toda espécie e assim encontrar no quadro de seus dotes naturais o lugar em que pudesse movimentar-se com segurança. Essa formação de seis meses tinha por fim desdobrar e amadurecer a inteligência, o sentimento e a fantasia, e visava a desenvolver o ‘homem inteiro’ que, a partir do seu centro biológico, pudesse encarar todas as coisas da vida com segurança instintiva e que estivesse à altura do ímpeto e do caos de nossa ‘Era Técnica’.” GROPIUS, W., *Bauhaus: novarquitectura*, p. 38.

⁵¹ *Ibid.*, p. 32

É possível deduzir, a partir da citação, que o significado do projeto em Gropius estava na tentativa de dotar o projetista industrial de uma autonomia historicamente negada. No exemplo da fábrica de cerâmica, explicado no tópico anterior, o designer é como o operário, um especialista, pois não possui o controle total da produção. Assim, para creditar um maior poder ao projetista industrial, Gropius se fundamenta na noção de arte tradicional. Como também foi ressaltado no tópico anterior, o artista seria o único na sociedade industrial capaz de ver a vida em sua totalidade, exatamente, porque tinha o controle total da sua atividade produtiva.

Nessa perspectiva, existe uma contradição intrínseca ao projeto de Gropius, que se relaciona à noção de autonomia em Bürger. Quando era o único capaz de imaginar uma “comunidade social autêntica”, o artista, além de estar completamente afastado da produção de objetos utilitários, não teria poder de transformar a sociedade com o seu trabalho. O teórico russo Nikolai Tarabukin ressalta essa mesma contradição no grupo de artistas construtivos russos, que apoia a produção de objetos utilitários, quando declara:

É significativo que a ideia da prática produtivista, no seu sentido social mais amplo, não tenha sido proposta nem pelos operários da produção, nem pelos artesãos, mas pelos mestres da “arte de cavalete”. (TARABUKIN, 1977, p. 73)

Há uma contradição nessa declaração de Tarabukin porque, embora o teórico russo credite ao artista tradicional (de cavalete) a transformação do significado da prática artística, do seu sentido social, esse mesmo artista deveria se posicionar contra a “arte de cavalete” para conseguir, realmente, participar das transformações sociais e políticas da comunidade. É por esse motivo que a ideia de basear o projeto numa prática colaborativa, desenvolvida na Bauhaus de Gropius, é muito importante. Nessa prática, todas as pessoas que fariam parte da cadeia produtiva de um objeto utilitário, como o artesão, o projetista e o operário, teriam uma importância equivalente no projeto. Como afirma Argan, “a colaboração é, por si mesma, um fato social e pressupõe no agir artístico certos princípios e processos comuns.”⁵²

Assim, considerando a noção de projeto como um denominador comum das práticas de produção material, identificam-se duas características inerentes ao projeto de Gropius na Bauhaus, ao grupo De Stijl e ao Construtivismo Russo: a não distinção na produção de objetos, ou seja, a abolição da hierarquização tradicional entre arte “pura” *versus* produção de objetos utilitários e a ideia do projetista total. A tentativa de diluir a produção de objetos por meio de uma prática projetual pode não

⁵² ARGAN, G. C., *Walter Gropius e a Bauhaus*. p. 55.

estar tão clara nas ideias que foram expostas sobre o Construtivismo Russo. Observa-se, contudo, que a imersão desses artistas na vida social fez com que eles produzissem todo e qualquer tipo de trabalho.

Nenhum artista russo do período 1917-21 parece ter ficado de fora dos acontecimentos sociais e políticos: alguns aceitaram tarefas institucionais – como Filonov, Chagall e Kandinski –, outros modificaram sua prática em função da transformação social: Malevitch, que fez cenários de teatro e projetos de salas de conferências, e até mesmo de espaços urbanos, cria almofadas e bolsas; Tatlin desenha roupas e volta-se para a arquitetura; Rozanova, para o têxtil; Exter planeja ruas, cria figurinos; Altman organiza praças públicas; Gabo forma um projeto arquitetônico para uma estação de rádio etc. (ALBERA, 2002, p. 169)

Nenhum dos grupos divergentes do Construtivismo Russo parece ter ficado fora da produção de objetos em áreas distintas, até Maliévitch. No embaralhamento das atividades e da produção de objetos, alguns construtivos russos pedem para ser chamados de “artistas-engenheiros ou artistas-operários”⁵³; na Bauhaus, o projetista de visão ampla é chamado de *gestalter*, aquele que dá forma: artística ou não artística. Dentre os participantes do grupo holandês De Stijl, estavam reunidos tanto pintores, Piet Mondrian e o já citado Theo van Doesburg, como arquitetos, Gerrit Rietveld e J. J. P. Oud, para citar alguns. É possível afirmar que a importância da prática colaborativa e a “redução” do artista a operário, no Construtivismo Russo e na Bauhaus, se posicionam contra a ideia do artista visto como um gênio, apartado da vida coletiva.

Na aproximação feita da Bauhaus, do Construtivismo Russo e do De Stijl, é importante rever a união feita por Krauss entre Doesburg, Gabo e Gropius, fundamentada na estereometria. Para Krauss, o uso da estereometria e do plástico transparente nas esculturas de Gabo possibilitavam ao observador uma visão absoluta da forma: “posição estética segundo a qual a construção do objeto deveria apontar em direção a uma geometria imediata e legível.”⁵⁴ De acordo com essa citação de Krauss, depreende-se que a utilização da estereometria também teria como objetivo transmitir legibilidade e clareza da forma ao observador.

Ao tomar a legibilidade como uma característica formal, percebo que ela está intimamente ligada aos princípios teóricos e práticos da Bauhaus. Da construção de uma página à construção de um edifício, a legibilidade seria um instrumento de transformação social e política.

⁵³ TARABUKIN apud ALBERA, F., *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em Stuttgart*, p. 196. (nota de rodapé nº19)

⁵⁴ KRAUSS, R., *Caminhos da escultura moderna*, p. 71.

[...] Em síntese: durante séculos, os caracteres de imprensa foram pensados em função da “escrita”, quase como remate epigráfico da obra literária; agora, eles são pensados em função da “leitura”, como um instrumento do leitor. O mesmo aconteceu com a arquitetura: antes, ela estava em função do arquiteto criador, na condição de intérprete das supremas abstrações religiosas e políticas; agora, está em função do homem que nela habita, como instrumento da existência dele. (ARGAN, 1992, p. 71)

Com base na citação de Argan, observa-se que a legibilidade inverte a lógica de representação tradicional. Se, antes, a forma do objeto era constituída em função de significações pensadas anteriormente, como no exemplo dado por Argan, do arquiteto que deveria interpretar as “supremas abstrações religiosas e políticas”, é por meio do princípio da clareza da forma que o significado do objeto passa a estar relacionado ao usuário, a todos os usuários. Como sentencia Argan, a tipografia passou a ser um “instrumento do leitor”. Nessa perspectiva, o sentido da forma do objeto utilitário estaria no uso e não anterior a ele.

A estereometria, fundamentada na ideia de legibilidade da forma, deve ser entendida em seu significado político. A importância da função utilitária no objeto da Bauhaus estava determinada pela proposta de uma nova organização da vida coletiva, que deveria ser democrática e não hierarquizada. Assim, é pelo significado político de estereometria que se percebe a influência de Doesburg na Bauhaus de Gropius, embora tenham existido inúmeros conflitos entre esses dois personagens.

As experimentações do grupo holandês De Stijl, baseadas no emprego de formas elementares (triângulo, círculo e quadrado) e de cores primárias (amarelo, azul, vermelho), influenciaram muitos trabalhos da Bauhaus, por exemplo, capas de revistas, fontes tipográficas, luminárias etc.⁵⁵ Essa utilização das formas elementares foi denominada pelo historiador e crítico de arte Yve-Alain Bois pelo termo “elementarização”, que significaria a “decomposição de cada método em seus componentes distintos e a redução desses componentes a uns poucos elementos irreduzíveis.”⁵⁶

A influência da “elementarização” no projeto da Bauhaus ocorre em dois níveis distintos. O primeiro se revela na importância de constituir objetos utilitários por meio de formas elementares, de componentes reduzidos. A busca por uma maior simplicidade na construção das formas relaciona-se à legibilidade, à ideia de que a forma utilitária deveria ter clareza porque seria primordialmente um instrumento do usuário. No segundo nível, a “elementarização” está atrelada ao projeto total, aquele

⁵⁵ MALDONADO, T., Bauhaus- Ulm, p. 64. In: _____. *Design industrial*. Lisboa: Edições 70, 2009.

⁵⁶ BOIS, Y.-A., A ideia do De Stijl, p. 125. In: _____. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. – (Coleção mundo da arte).

que deveria abranger desde a fonte tipográfica até o macrocosmo de uma cidade. Fundamentados num mesmo princípio construtivo, esses objetos estariam, conseqüentemente, vinculados por premissas equivalentes, como a prática colaborativa nas oficinas da Bauhaus.

Walter Benjamin, no texto *Experiência e pobreza*, de 1933, define a estereometria como uma finalidade de artistas, que, inspirados pela matemática, tinham por intuito reconstruir o mundo do princípio.⁵⁷ Nesse texto de Benjamin, o princípio não significa uma espécie de “interioridade”, nem um tipo de misticismo, mas a abolição de qualquer rastro da tradição, seja na arte ou na produção de objetos utilitários. É nesse sentido de estereometria, contrário à análise de Krauss, que é possível reunir, por uma última vez, o Construtivismo Russo, a escola alemã Bauhaus e o grupo holandês De Stijl. Nesses três “acontecimentos”, o projeto principal era o de propor uma reconstrução total de mundo, do objeto utilitário à cidade, que representasse uma sociedade igualitária e não hierarquizada.

Como os artistas construtivos russos, a Bauhaus de Gropius participa de uma visão “otimista” do pós-guerra, na qual seria possível reconstruir a experiência coletiva por meio da visão ampla do projetista (artista) e do sistema de produção industrial. Para isso, tanto a Bauhaus como o Construtivismo Russo partem de duas premissas estranhas ao desenvolvimento da indústria. Inicialmente, dotam o projetista de uma autonomia que não lhe é intrínseca, para, logo depois, justapor o processo de ideação e execução de uma produção em série de objetos utilitários. Com base nessa afirmação, é possível perceber que, embora esses artistas e projetistas acreditem na importância de produzir objetos utilitários em série, a aproximação da indústria se estabelece numa contradição.

Esses artistas e projetistas negam tanto a divisão exagerada do trabalho, imposta historicamente pela produção industrial, como tentam restituir o controle do projetista e dos demais operários durante todo o processo de desenvolvimento do objeto na cadeia produtiva. Esse mesmo movimento contraditório ocorre em relação à arte tradicional (de cavalete). Apesar de reivindicarem para essa reconstrução da vida coletiva a autonomia do artista, como a definida na arte tradicional, o “artista-engenheiro”, o “artista-operário” e o *gestalter* tentam abolir a “arte de cavalete” no intuito de fazer com que suas propostas de uma nova organização da vida coletiva sejam realmente efetivadas.

⁵⁷ BENJAMIN, W., *Experiência e pobreza*, p. 116. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Obras Escolhidas, 1 v.

No tópico seguinte, *Acaso Projetado*, a noção de acaso como projeto é discutida com base no movimento Dadá e no Surrealismo, que se desenvolvem mais ou menos simultaneamente às *Teorias Construtivas*. É importante identificar, no próximo tópico, qual é o significado do acaso como projeto nesses dois movimentos artísticos para, depois, problematizar a relação do acaso com o projeto construtivo. Nessa perspectiva, é necessário compreender de que maneira a produção dadaísta e a surrealista se vinculam à “arte de cavalete” e à produção industrial.

2.3. Acaso Projetado

Tanto no movimento Dadá como no Surrealismo, é possível encontrar muitos significados para a noção de acaso. Ao ler no livro *Dadá: arte e antiarte*, o tom confessional do artista dadaísta Hans Richter ao designar o trabalho com o acaso como a “experiência central”⁵⁸ do movimento, sou atropelada por uma série de palavras distintas relacionadas à noção de acaso, como “voz interior”, “destino”, “liberdade”, “evasão consciente da racionalidade” e “processo mágico”.

Para exemplificar o sentido do acaso nos trabalhos dos artistas dadaístas, Richter narra um episódio no qual Jean Arp⁵⁹ rasgou um de seus desenhos no ateliê, pois não conseguia finalizá-lo. Ao destruir esse trabalho, as folhas de papel acabaram caindo no chão e formando o desenho que o artista pretendia:

[...] Como era lógica a sua disposição, como era expressiva! Tudo o que ele não havia conseguido antes, apesar dos esforços, lá estava, feito pelo acaso, pelo movimento da mão e dos pedaços esvoaçantes, isto é, a expressão. Ele aceitou esse desafio do acaso, interpretando-o como “destino”, e cuidadosamente colou os pedaços de acordo com a ordem determinada pelo “acaso” [...]. (RICHTER, 1993, p. 63)

A noção de acaso parece estar ligada, na citação, a experiências estranhas e desconhecidas que não conseguimos compreender e que ultrapassam a prática e a vontade do artista – O acaso seria um colaborador misterioso?⁶⁰, Richter questiona. Ao vincular a noção de acaso às *performances* dadaístas reconhecidas pelo barulho, pela confusão generalizada e pela provocação para com a plateia, o trabalho com o acaso pode ser também relacionado à falta de sentido ou de compreensão das obras e das *performances* pelo público. Como o artista Francis Picabia uma vez afirmou: “Dadá não

⁵⁸ RICHTER, H., *Dadá: arte e antiarte*, p. 62.

⁵⁹ Jean (Hans) Arp (francês, nasceu na Alemanha, 1886-1966) foi um artista integrante do movimento Dadá.

⁶⁰ RICHTER, H., op. cit., p. 63.

quer nada, nada, nada, faz-se alguma coisa para que o público possa dizer: não entendemos nada, nada, nada.⁶¹

No Surrealismo, a importância do acaso é ressaltada logo no seu primeiro manifesto, o de 1924. Num pequeno trecho desse documento, o escritor André Breton, líder do movimento, define o acaso como uma “divindade obscura”.⁶² Além disso, é evidente no manifesto a relação entre o acaso e os métodos de exame freudiano com base no procedimento chamado *pensamento falado*⁶³, uma espécie de ditado instantâneo do pensamento, no qual não existe tempo para compreender, julgar ou planejar o que é dito ou feito. No manifesto surrealista, Breton, que havia trabalhado como enfermeiro num hospital de Nantes, durante a Primeira Guerra Mundial⁶⁴, afirma ter utilizado esses métodos nos seus pacientes e, maravilhado com os resultados, decide passar a empregá-los em si mesmo, na elaboração de textos e demais objetos.

Analisando essas primeiras definições, a noção de acaso parece estar ligada a acontecimentos que o artista não domina nem conhece, como “processo mágico”, “evasão consciente da racionalidade” e “destino”, e ainda vincula-se a um método específico da psicanálise. De um lado, a noção de acaso está ligada a ações a que os próprios artistas não conseguem ou não querem dar sentido. Do outro, a noção de acaso ultrapassa a prática artística e relaciona-se a um método de tratamento clínico. Considerando essas inúmeras definições, como seria possível refletir sobre o significado da noção de acaso nas práticas artísticas?

Para problematizar o significado dessa noção nesses dois movimentos, localizo o acaso como um procedimento artístico: um *Acaso Projetado*. Como a palavra indica, um procedimento é um modo de agir e de proceder ao longo de um processo qualquer, que está determinado, normalmente, por etapas específicas. Refletir sobre a noção de acaso como um procedimento artístico se baseia numa ideia contraditória: Como seria possível o acaso ser um projeto? É em decorrência dessa contradição que o título deste tópico é um oxímoro, uma combinação de palavras que possuem um sentido oposto, projeto e acaso. Ora, projeta-se contra o acaso, o destino e o acidente.

⁶¹ PICABIA in SANOUILLET, M., *Dada in Paris*, p. 109.

⁶² BRETON, A., Manifesto do Surrealismo, p. 27. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

⁶³ Ibid., p. 37.

⁶⁴ Quando foi convocado para servir na guerra, em 1915, André Breton já tinha cursado dois anos da faculdade de medicina.

Ao considerar o acaso um procedimento, é possível pensar em como essa noção se relaciona ao projeto construtivo, explicado no tópico *Teorias Construtivas*. A análise dessa relação tem como intuito principal identificar a dimensão política do movimento Dadá e do Surrealismo. A dimensão política, entendida como uma nova proposição para a organização da vida coletiva, é comumente “esquecida” nas reflexões sobre esses dois movimentos, porque muitos dos artistas dadaístas e surrealistas trabalham com a falta de controle na produção dos objetos e com a alteração do sentido das coisas.⁶⁵ É na negação dessa dimensão política que Argan denomina o Construtivismo Russo, a Bauhaus e o De Stijl de vanguardas positivas, e o movimento Dadá e o Surrealismo, de vanguardas negativas.⁶⁶

2.3.1. A Ordem Dadá

Considerando a distinção entre vanguardas positivas e negativas, é possível afirmar que Argan reflete sobre o movimento Dadá sob uma ótica negativa da produção artística. A compreensão desse movimento é definida pela afirmação da total falta de lógica e efemeridade dos trabalhos, como também pela crítica mordaz dos artistas dadaístas às práticas artísticas tradicionais. Como Argan declara, o Dadaísmo:

[...] Pôs em crise, ao lado dos demais valores, a própria arte; esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando se faz) segundo as leis do acaso. Já não é uma operação técnica e linguística; ela pode se valer de qualquer instrumento, retirar seus materiais de onde for. De fato não produz valor; ela documenta um processo mental, considerado estético por ser gratuito [...]. (ARGAN, 2007, p. 353)

Por meio da citação de Argan, entende-se que o trabalho dos artistas com o acaso estaria intimamente relacionado a uma compreensão do Dadaísmo como um movimento que “repudia qualquer lógica” e que critica os valores atribuídos às

⁶⁵ Com o objetivo de reforçar a dimensão política existente no Surrealismo, Adorno questiona, de forma violenta, a ligação do Surrealismo com a teoria psicanalítica e propõe que a reflexão desse movimento seja feita apenas com base em uma análise de seus procedimentos artísticos e de suas obras: “[...] Se o Surrealismo fosse simplesmente uma coletânea de ilustrações literárias e gráficas de Jung ou mesmo de Freud, ele não apenas realizaria uma mera duplicação supérflua daquilo que a própria teoria já exprime, em vez de recorrer a metáforas, como também seria tão inofensivo que não deixaria nenhum espaço para o escândalo que o Surrealismo pretendia, e que configurava seu elemento vital. Nivelar o Surrealismo com a teoria psicológica do sonho é já submetê-lo à vergonha de ser tomado como algo oficial. Quando os entendidos dizem ‘esta é uma figura paterna’, são acompanhados em tom satisfeito por um ‘mas isto nós já sabemos’. Aquilo que é pensado como mero sonho, e isso Cocteau já havia percebido, não afeta a realidade, mesmo que sua imagem possa ser afetada.” ADORNO, T., Revendo o Surrealismo, p. 135-136. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

⁶⁶ ARGAN, G. C., *Arte moderna*, p. 356.

práticas artísticas tradicionais. Ao afirmar que o trabalho desses artistas não produz valor porque não é uma “operação técnica”, Argan assinala uma característica importante contida na sua noção de projeto como ato histórico, desenvolvida no início deste capítulo.

Na visão de Argan, o significado de “operação técnica” ultrapassa um único tipo de forma ou uma maneira específica de executar. Essa operação pode originar tanto um objeto utilitário, produzido industrialmente, quanto um objeto artístico. Arelada à arte, a “operação técnica” tem um significado mais abrangente, podendo ser definida como um processo que problematiza e transforma a realidade, produzindo ao mesmo tempo um efeito (agregando um valor). Considerando esse significado de “operação técnica”, é possível concluir que Argan questiona, na verdade, os trabalhos dos artistas dadaístas como um projeto político.

Retornando ao sentido mais amplo da noção de projeto como ato histórico, definido na ideia da produção material entendida como o resultado de um projeto de uma civilização, é preciso questionar até que ponto Argan não se contradiz ao negar a produção dos dadaístas como um projeto político. Para refletir sobre essa questão, tomo como exemplo o trabalho *Como Fazer um Poema Dadaísta*⁶⁷, de Tristan Tzara, um dos fundadores desse movimento⁶⁸:

Apanhe um jornal. Apanhe algumas tesouras. Escolha um artigo do tamanho que você pretende dar ao seu poema. Recorte o artigo. Depois recorte cuidadosamente cada palavra do artigo e coloque-as em um saco. Agite levemente. Depois retire um recorte após o outro. Copie-os conscienciosamente na ordem em que saíram do saco. O poema se parecerá com você. E você será um escritor de infinita originalidade e encantadora sensibilidade, ainda que incompreensível às massas. (TZARA in KRAUSS, 2007, p. 127)

Ao recuperar a ideia de projeto como o instante e o lugar no qual se esboça uma ação futura, a receita de Tzara parece sobrepor essa consciência espaçotemporal num só ato. O artista apresenta um plano, *Como Fazer*, mas o processo e o resultado são completamente arbitrários. Além do poema que não pode ser planejado, o acaso está também na arbitrariedade da escolha do artigo de jornal (o poema poderá ser feito a partir de qualquer artigo e qualquer jornal) e na ação mecânica de retirar as

⁶⁷ *Pour Faire un Poème Dadaïste* foi publicado na revista *Littérature* nº15 na edição de julho/agosto de 1920. Disponível em: <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/litterature/15/pages/18.htm>>. Acesso em: 23 mar. 2010. *Littérature* tinha como diretores a tríade inicial do Surrealismo: Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. É possível encontrar a versão do poema em inglês no texto de George Brecht, *Chance imagery*, p. 37. In: IVERSEN, M. (org.). *Chance: documents of contemporary art*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2010.

⁶⁸ Hugo Ball, Jean Arp, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck, entre outros artistas, participaram da fundação do movimento Dadá em Zurique.

palavras do saco. Como Argan afirma, o artista dadaísta “pode se valer de qualquer instrumento, retirar seus materiais de onde for.”

Observando a receita, é possível notar que Tzara propõe um procedimento que pode ser repetido inúmeras vezes, tal qual o projeto na produção industrial. O resultado final de “fabricação” do poema, todavia, sempre difere um do outro, em decorrência do emprego do acaso. Ainda que se escolha um mesmo artigo de jornal, a ordem das palavras retiradas do saco, provavelmente, jamais será idêntica. Ao propor essa receita, Tristan Tzara acaba problematizando o binômio qualidade e quantidade: objeto único e objeto multiplicado; produção individual e produção coletiva. Esse artista dadaísta brinca com a ideia de uma produção individual e única, que possa ser produzida por todos.

É na ideia de *uma obra de arte que pode ser feita por qualquer pessoa* que Tzara equipara à prática artística às demais atividades, sobretudo, à produção industrial de objetos utilitários. Essa equivalência é distinta da desenvolvida nas vanguardas positivas, definida pelas figuras do *gestalter* na Bauhaus e do “artista-operário” no Construtivismo Russo. No procedimento proposto por Tzara, o saber fazer, que estaria caracterizado na habilidade do escritor para escrever, não é fundamental na construção do poema. Ora, o “escritor” dadaísta não tem qualquer controle sobre o que vai escrever. Nessa perspectiva, Tzara parece se aproximar de uma consequência da divisão do trabalho na indústria: a especialização exagerada dos operários.

Ainda que não tenha controle sobre o resultado final do seu poema, o “escritor” “fabrica” sua “obra de arte” do início ao fim, o que contraria, em certa medida, o trabalho fragmentado do operário na indústria. Tomando por base essa diferença entre a falta de controle do operário e do “escritor”, é possível problematizar a figura do artista no procedimento de Tzara. O acaso não caracteriza apenas a falta de controle de quem executa o procedimento. Essa noção também suprime a escolha do jornal, feita pelo “escritor”. Mesmo que o conteúdo do jornal tenha algum significado pessoal, o único resquício dessa escolha é o tamanho do poema. Como a escolha inicial do artista é invalidada, o “escritor” dadaísta passa a ser igual a todas as outras pessoas da sociedade industrial. O “artista” fabrica sua obra, mas, ironicamente, não tem controle sobre o resultado final.

Na receita de Tzara, o emprego do acaso pode ser entendido como uma espécie de identidade igualitária. Considerando a total falta de controle sobre o resultado final da forma, o acaso aproxima os artistas dos demais trabalhadores. É

importante assinalar que essa igualdade está definida na possibilidade de *fazer* e *ter* uma “obra de arte”. Apesar de Tzara declarar que o poema será “incompreensível às massas”, indecifrável para aqueles que não o executaram, cada um de nós pode *ter* seu próprio poema. A possibilidade de ser “original” e “sensível” como um artista não é negada a ninguém. Nesse sentido, ressalta-se que a identidade igualitária é determinada no procedimento: se fizermos o poema, todos seremos artistas.

Contrariando Argan, é na noção de acaso, percebida como uma identidade igualitária, que é possível reunir o Construtivismo Russo, o De Stijl e a Bauhaus, das vanguardas negativas, nesse caso, do movimento Dadá. Embora fundamentada numa premissa diferente, no controle total do projetista e do artista sobre a produção dos objetos, a identidade igualitária é uma característica intrínseca ao projeto das vanguardas positivas. Na Bauhaus, por exemplo, a equivalência entre práticas artísticas e projeto de objetos utilitários baseia-se na constituição das formas, como resultado de uma atividade colaborativa nas oficinas. Essa aproximação entre vanguardas positivas e movimento Dadá pode ainda ser problematizada, considerando o sentido de formas já constituídas, especificamente, na relação do observador com os objetos desenvolvidos nessas vanguardas.



Fig. 5. BAYER, H. *Alfabeto Universal*, 1925.

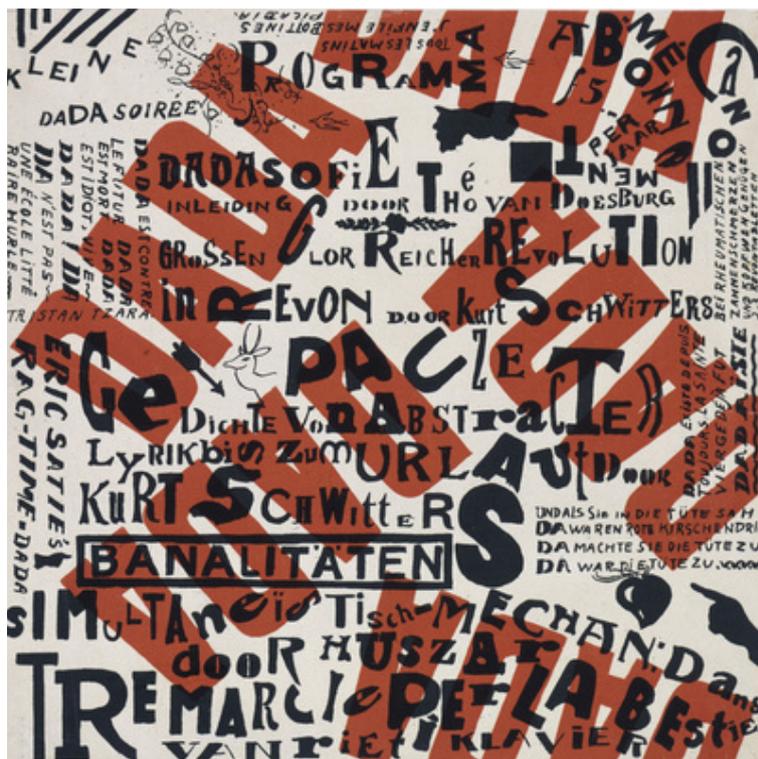


Fig. 6. SCHWITTERS, K.; DOESBURG, T. Panfleto *O que é Dadá?*, desenhado para o espetáculo “Pequena Soirée Dadá” (*Kleine Dada Soirée*), 1922. (tamanho 30,2 x 30,2 cm).

Ao olhar, rapidamente, as duas imagens, é fácil concluir que o rigor formal de uma não tem relação com a aparente desorganização da outra. A primeira imagem é o esboço para o *Alfabeto Universal*, desenhado em 1925 pelo professor da Bauhaus, responsável pela oficina de tipografia, Herbert Bayer. A segunda imagem é o folheto “O que é Dadá?” desenvolvido por Kurt Schwitters⁶⁹ e Theo van Doesburg⁷⁰ para ser vendido na campanha dadaísta de ambos na Holanda, em 1923. Acompanhavam o folheto, entre outras coisas, o programa completo da *soirée*, alguns poemas de Schwitters e escritos de Doesburg.

O desenho da letra de Bayer possui a característica que se espera dos objetos desenvolvidos na Bauhaus: a regularidade por meio do controle da forma. Há uma repetição exaustiva do tamanho do círculo dado pela letra **o** nas letras **a**, **b**, **c**; as

⁶⁹ Kurt Schwitters (1887-1948), artista alemão.

⁷⁰ Normalmente, Theo van Doesburg, integrante do grupo De Stijl, usava pseudônimos nas suas participações e colaborações no movimento Dadá como I.K. Bonset ou C.E.M. Küpper ou como o futurista Aldo Camini. Doesburg revelou sua verdadeira identidade no Congresso de Weimar de 1922, organizado pela Bauhaus sob a direção de Walter Gropius. Com a ajuda do artista Dadá, Tristan Tzara, Doesburg provocou inúmeros distúrbios durante esse congresso de abordagens construtivas. Segundo o historiador Michel Sanouillet, essa “invasão” provocou um racha entre o movimento Dadá e a frente construtiva liderada por El Lissítski e Moholy-Nagy. Este último viria a ser professor da Bauhaus, em 1923. SANOUILLET, M., *Dada in Paris*, p. 23.

letras **b, d, p, q** possuem o mesmo desenho, diferenciando-se, apenas, pela posição e direção das pernas; e o **x** é exatamente o desenho da intersecção de duas letras **o** cortadas ao meio. Considerando essa análise, é possível perceber que esse designer parte nitidamente de uma forma geométrica elementar⁷¹, o círculo, para desenhar a sua letra.

Nesse trabalho, o objetivo de Bayer era desenvolver uma fonte tipográfica “universal”, que pudesse ser lida e entendida por todos. No tópico anterior, *Teorias Construtivas*, a compreensão imediata de um objeto está vinculada tanto às premissas desenvolvidas pelo grupo De Stijl, caracterizadas pelo emprego de elementos geométricos e cores primárias na constituição das formas, como ao significado político da noção de legibilidade. Um objeto utilitário deveria ser legível para o maior número de pessoas possível porque o seu sentido estaria no uso e não seria anterior a ele. Nessa perspectiva, ultrapassando a repetição exaustiva do círculo no desenho da fonte, a característica mais interessante do alfabeto *Universal* está na eliminação das letras maiúsculas.

Ao eliminar as maiúsculas do seu alfabeto, a busca de Bayer por um desenho “universal” excede a utilização da forma geométrica elementar e pressupõe, ainda, uma quebra de normas e códigos gramaticais da escrita. As letras maiúsculas servem para hierarquizar e organizar um texto: títulos, parágrafos, nomes próprios, nomes de países etc. A fonte de Bayer invalida essa hierarquização, presente na escrita, utilizada comumente para organizar a informação de texto.

Na imagem do folheto “O que é Dadá?”, a irregularidade das letras maiúsculas e minúsculas de tamanhos, formas e direções distintas destoa da regularidade da letra de Bayer, como também parece não corresponder à ideia de um informativo sobre o movimento Dadá. O emaranhado das letras faz com que o reconhecimento das palavras e dos textos não seja tão claro. Observando a mancha negra de letras que se concentra no centro da folha, note-se que ainda existe uma orientação da leitura de cima para baixo e da esquerda para a direita, pois reconhecemos palavras como *programma*, *dadasofie*, Theo van Doesburg, *banaliteten*, Kurt Schwitters, mesmo com a variação no desenho, no tamanho e na direção de cada letra.

Ao redor de toda a folha, existem frases de diversos autores sobre o Dadaísmo, que foram giradas à 90° para a direita e outras para a esquerda como a de Tzara: “Dadá é contra o futuro”, “Dadá é morte, Dadá é idiota, viva Dadá”, ou como a de

⁷¹ Bidimensionais: Quadrado, Círculo e Triângulo. Tridimensionais: Cubo, Esfera e Cone.

Picabia, que se encontra de cabeça para baixo, bem no alto da folha: “Todas as manhãs, eu calço as minhas botas”. Para ler essas pequenas notas, tem-se de rodar o folheto nas suas diferentes orientações, quase como se estivéssemos seguindo o movimento da palavra DADA, em vermelho. É importante registrar, também, a variação de idiomas que fazem parte do folheto: inglês, francês, alemão e holandês. As direções e os tamanhos de letras distintos, a variedade de idiomas e as diferentes posições que a folha pode assumir definem uma quebra de todos os níveis de hierarquização da informação existente no folheto.

A invalidação da hierarquia nesse trabalho não está na utilização de formas geométricas elementares e na supressão da letra maiúscula, como na fonte de Bayer, mas se encontra na diversidade de elementos e nas possibilidades de ver e ler o mesmo folheto. Nesse sentido, é interessante observar que, contrariando a disposição desses elementos aparentemente desordenados, é um quadrado que “enquadra” a desordem do folheto. O quadrado é, como o círculo, uma forma geométrica elementar, significativa tanto para Maliévitch quanto para os integrantes do grupo De Stijl e para a Bauhaus. Também é um quadrado preto um dos poucos desenhos que aparecem no lado direito superior do folheto.

A análise desses dois trabalhos⁷², com finalidades distintas entre si (um, o desenho de uma fonte tipográfica, o outro, um folheto), aproxima mais uma vez as vanguardas positivas do movimento Dadá. Tanto o esboço da letra como o folheto dadaísta ignoram regras habituais da escrita e da leitura. O resultado “formal” dessa quebra de hierarquia representada na forma do objeto é distinto, mas não é oposto. Se se retornar ao procedimento proposto por Tzara, percebe-se que a ruptura existente nesse trabalho está definida na ideia de que um objeto único pode ser multiplicado.

É verdade que nas análises que traçam algum tipo de paralelo entre as vanguardas positivas e as negativas, como a da historiadora inglesa Dawn Ades⁷³, a do historiador francês Michel Sanouillet⁷⁴, e, até, em Argan, o artista Kurt Schwitters,

⁷² A ideia de analisar esses dois trabalhos surgiu da leitura do livro de Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, e do seu texto, *The surface of design in The future of the image*. Esse filósofo francês declara que o modo como a escrita é disposta na página de um livro e de um cartaz está relacionado a novas propostas de organização política de uma comunidade. No texto *The surface of design*, Rancière aprofunda essa questão ao relacionar o trabalho do arquiteto e designer alemão Peter Behrens, na fábrica AEG, e as ideias do escritor Mallarmé sobre a escrita. De modo bem resumido, segundo Rancière, os trabalhos de Behrens e Mallarmé têm em comum a ideia de “tipo”: constituem a unidade na diversidade.

⁷³ ADES, D. (org.), *Dada reader: a critical anthology*, p. 13.

⁷⁴ SANOUILLET, M., *Dada in Paris*, p. 28 passim.

um dos autores do folheto “O Que é Dadá?”, assume um papel de destaque. A publicação de Schwitters, chamada *Merz*, era constituída por uma miscelânea de contribuições de artistas pertencentes aos mais diversos grupos: dadaístas (Picabia, Tzara, Jean Arp); surrealistas (Reverdy, Soupault); construtivos (o seu parceiro na *soirée* Doesburg, Rietveld, Oud, El Lissíski), só para citar alguns.

A preponderância de artistas das vanguardas positivas em alguns números da *Merz*⁷⁵, como o nº8/9, e a não aceitação de Richard Huelsenbeck para que Schwitters participasse do radical grupo dadaísta de Berlim, faz com que esse artista, no entanto, seja visto sempre como uma exceção do movimento ou como um “dadaísta autônomo.”⁷⁶ Nessa perspectiva, é interessante mencionar que Schwitters, na visão de Argan, foi o único artista a “lançar uma ponte” entre o movimento Dadá e as vanguardas positivas, porque existia nos seus trabalhos uma positividade, uma proposta de existência.⁷⁷

Além de suas publicações, Schwitters desenvolvia inúmeras colagens, denominadas, em sua maior parte, também de *Merz*. Nas suas colagens, esse artista alemão colava literalmente tudo o que encontrava, bilhetes de metrô, pedaços de jornal e de madeira, gazes, barbantes etc. No *Merzbau*, talvez o seu trabalho mais representativo, Schwitters levou a ideia de suas colagens ao limite, quando começou uma “colagem” nas paredes e nos aposentos de sua própria casa, chegando a quebrar o teto do primeiro andar para continuar seu *work in progress*⁷⁸ no segundo piso. Para Argan, mesmo ao se apropriar de maneira arbitrária de coisas e objetos sem valor algum, Schwitters consegue, ao contrário dos demais artistas dadaístas, recompor nos seus quadros uma nova realidade. Sobre as colagens de Schwitters, Argan declara:

[...] No quadro, porém, essas coisas encontradas ao acaso dispõem-se segundo ritmos quase geométricos. A ordem em si não é um erro, erro é a ordem que reflete um esquema abstrato. Mas a realidade que se recompõe no quadro, formando um novo contexto, não é senão a existência, que em si não é ordem nem desordem. As coisas recolhidas e combinadas por Schwitters, no quadro que vem compondo, foram

⁷⁵ Muitas revistas dadaístas estão disponibilizadas atualmente num arquivo digital internacional. Disponível em: <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/index.html>>. Acesso em: 23 mar. 2010.

⁷⁶ RICHTER, H., *Dadá: arte e antiarte*, p. 185.

⁷⁷ ARGAN, G. C., *Arte moderna*, p. 359-360.

⁷⁸ Sobre o *Merzbau*, o artista Hans Richter escreve: “Quando voltei a vê-lo, três anos mais tarde, a coluna estava completamente modificada. Todas as pequenas cavernas e protuberâncias que havíamos ‘habitado’ outrora tinham desaparecido. ‘Agora, todas estão lá no fundo’, explicou Schwitters. E, de fato, elas estavam encobertas pelo crescimento monstruoso da coluna, cobertas por outras erupções plásticas, novas pessoas, novas formas, cores e detalhes. Uma vegetação interminável. E se antes a coluna tinha uma aparência construtivista, ela agora se apresentava mais dominada por curvas.” RICHTER, H., op. cit., p. 209.

descartadas pela sociedade por não servirem mais, por terem cumprido suas funções; nem assim deu-se a ela o trabalho de destruí-las [...]. (ARGAN, 1992, p. 360)

Desse modo, pode-se afirmar que mesmo Argan abre uma fresta para discutir sua própria distinção entre vanguardas positivas e negativas, ao reconhecer, no trabalho de Schwitters, que a utilização do acaso pode estar relacionada à proposição de uma nova realidade, um “novo contexto”. No caso de Schwitters, essa realidade seria “recomposta” no quadro porque é organizada por fragmentos de coisas existentes. Essa análise de Argan sobre as colagens de Schwitters acaba fazendo convergir duas ações que parecem contraditórias, construção e destruição. Isso ocorre porque Schwitters constrói esse “novo contexto”, utilizando restos de coisas, fragmentos, encontrados ao acaso.

A importância de Schwitters, para se pensar no significado do acaso no movimento Dadá, está exatamente na convergência de ações e ideias contraditórias na constituição das formas, a construção e a destruição, a ordem e a desordem. Por exemplo, na receita de Tzara, *Como Fazer um Poema Dadaísta*, o significado do acaso como uma identidade igualitária se constitui com base no conflito entre coisas que parecem opostas: o objeto único *versus* o objeto multiplicado; a produção individual *versus* a produção coletiva.

A predominância de argumentos contraditórios também atravessa todo o *Manifesto Dadá*⁷⁹ de Tzara. Logo nos primeiros parágrafos, Tristan Tzara anuncia que escreve um manifesto, mesmo sendo contra manifestos, e aponta um dos seus objetivos: “mostrar que é possível realizar ações contraditórias”. Em outro momento, Tzara afirma: “Dadá não significa nada”, no entanto, há um esforço contrário ao citar tudo o que Dadá significa: “o rabo de uma vaca sagrada”, “o cubo e a mãe numa parte da Itália”, “um cavalo de madeira”, “uma enfermeira no russo e no romeno”. Claro, é impossível fugir da ironia do texto. Dadá significa tantas coisas absurdas que talvez não signifique nada. A ideia de “não significar nada”, porém, é carregada de sentido, pois, ao longo desse texto, Tzara vai apontando o que é Dadá: a “independência”, “a desconfiança sobre a unidade”, “a liberdade”, uma ruptura dos paradigmas artísticos tradicionais, a luta contra toda e qualquer tipo de hierarquização etc. Nas últimas linhas do seu manifesto, Tzara conclui: “Dadá é vida.”⁸⁰

⁷⁹ TZARA, T., Manifeste Dada, p. 1-3. In: Revista *Dada* nº3, 1918. Disponível em: <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm>>. Acessado em: 13 jul. 2011. A versão em inglês está disponível in: ADES, D. (org.), *Dada reader: a critical anthology*, p. 36-42.

⁸⁰ ADES, D. (org.), *Dada reader: a critical anthology*, p. 42.

Outro aspecto importante contido nesse documento é que, apesar de todas as contradições e negações, Tzara não contesta que Dadá seja um movimento artístico. Na verdade, esse artista contrapõe esse movimento a todos os outros, citando, especificamente, no manifesto, sua oposição ao Cubismo e ao Futurismo. O reconhecimento de Tzara, de que Dadá seria de fato um movimento artístico, evidencia uma outra contradição uma vez que os artistas desse grupo denominavam sua prática artística de “antiarte”. O dadaísta Hans Richter explica essa expressão:

O motivo pelo qual, oficialmente, não falávamos de arte, e sim de antiarte, devia-se ao fato de que, para nós, toda e qualquer arte-como-empresa havia se tornado imprestável. O que buscávamos era um caminho que voltasse a fazer arte como um instrumento conveniente de vida. (RICHTER, 1993, p. 60)

A explicação de Richter sobre o sentido da expressão “antiarte” recai nas críticas sobre a arte tradicional (de cavalete) das vanguardas positivas. A tentativa de abolir a arte tradicional, no Construtivismo Russo, no De Stijl e na Bauhaus, tinha por intuito fazer com que a arte se tornasse um “instrumento conveniente de vida”. Como já foi explicado no tópico *Teorias Construtivas*, nas vanguardas positivas, a arte tinha o propósito de *organizar* todas as instâncias da vida de determinada comunidade. Com base na noção de construção, a atividade artística é vista como um instrumento essencial de transformação da vida coletiva. Nessas vanguardas, a abolição das fronteiras entre as práticas artísticas e as demais atividades, nomeadamente, a produção de objetos utilitários e a não hierarquização das formas, está caracterizada por um denominador comum: a noção de projeto total.

No movimento Dadá, a arte, percebida como um “instrumento conveniente de vida”, pode ser definida na tentativa de acirrar contradições. Nessa vanguarda negativa, a eliminação das fronteiras das práticas artísticas com as demais atividades e a não hierarquização da forma estão determinadas por uma convergência conflituosa de ideias contrárias, como arte e antiarte; positivo e negativo; ordem e desordem; projeto e acaso. Voltando ao folheto de Schwitters e de Doesburg, o uso do quadrado para confinar os elementos desordenados do folheto parece exemplificar essa ideia de aproximação dos contrários. O rigor formal do quadrado, uma forma geométrica elementar, é equivalente à falta de ordem contida nele.

No trabalho de Tzara, *Como Fazer um Poema Dadaísta*, a falta de controle do “escritor” na criação do poema é enunciada por uma série de palavras de ordem: recorte *cuidadosamente*, agite *levemente*, copie-os *conscienciosamente*. Além de o título sugerir a existência de instruções (*Como Fazer...*), é nos verbos, em sua maioria

conjugados no imperativo, seguidos de advérbios que indicam o modo como cada ação deve ser feita, que a ideia de ordem está implícita. Tzara nos prega uma peça porque a falta de controle sobre o resultado final do poema está diretamente vinculada aos comandos, que devem ser acatados no decorrer do procedimento.

Ao prever os louros do escritor e o resultado do poema, nas últimas linhas, ele acentua ainda mais essa contradição entre a existência de instruções e a falta de controle do “escritor”: o poema se parecerá com você, você será um escritor de infinita *originalidade*, de infinita *sensibilidade* e incompreendido pelas massas. As previsões de Tzara independem de uma avaliação da obra mediante normas dadas anteriormente. Não existem parâmetros para avaliar a qualidade do poema já que o trabalho do “artista” foi uma “obra do acaso”.

No poema de Tzara, aspectos que sempre foram tão importantes para julgar a qualidade do trabalho artístico, como originalidade da obra e habilidade do artista, estão à mercê do acaso. Se nas vanguardas positivas existe a recusa da composição em prol da construção, numa tentativa de redefinir o significado da arte e o papel do artista, no movimento Dadá, a rejeição da composição, percebida como um retrato da “arte-como-empresa”, está diretamente relacionada à utilização do acaso.

2.3.2. Realidade Absoluta

No manifesto surrealista, a noção de acaso – entendida como uma falta de controle do artista durante o processo de criação – está ligada ao *pensamento falado*. Esse ditado instantâneo do pensamento negaria a lógica inerente ao discurso corrente. Breton nomeia como “escrita do pensamento”, “escrita mecânica” e “escrita automática”, o resultado desse ditado. Diferente da receita de Tzara, em que o “artista” se vê estrangido pela ordenação das palavras que retira de um saco, a “escrita automática” é o resultado de um estado conquistado pelo próprio artista.⁸¹

⁸¹ Não me interessa discutir a validade dos procedimentos surrealistas, ou seja, se seria mesmo possível, por meio da “escrita automática”, chegar a um estado que suspenda a intervenção da razão no discurso, na escrita. Na verdade, meu objetivo é localizar o sentido do acaso no Surrealismo: Por que os surrealistas ressaltam a importância do acaso? Muitos questionam a espontaneidade da “escrita automática”. Por exemplo, sobre esse assunto, Roland Barthes declara: “Não gosto nem um pouco da noção de *escrita automática*. Sem entrar num debate que já agora é clássico de pura história literária (eles fizeram realmente escrita automática?), o automatismo, supondo-se que se aceite provisoriamente essa noção vaga, não traz de modo algum nada de ‘espontâneo’, de ‘primitivo’, de ‘puro’, de ‘profundo’, de ‘subversivo’, mas, ao contrário, traz algo de ‘muito codificado’: o mecânico só pode fazer falar o Outro, e o Outro é sempre *conforme* [...]” BARTHES, R., Os surrealistas não atingiram o corpo, p. 345. In: _____. *O grão da voz: entrevistas – 1962-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Instale-se confortavelmente no lugar mais favorável à concentração de sua mente e faça com que lhe tragam material de escrita. Ponha-se no estado mais passivo ou receptivo possível. Abstraia-se de seu gênio, de seu talento, e também do gênio e do talento dos outros. Diga a si mesmo que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva rápido, sem qualquer assunto preconcebido, rápido bastante para não reter na memória o que está escrevendo e para não se reler [...]. (BRETON, 2001, p. 44-45)

Essa citação é apenas uma das inúmeras tentativas que Breton faz no manifesto para exemplificar como alcançar um estado de suspensão da razão. As tentativas mais conhecidas são o sonho e o estado de sonolência, e outra menos citada é a fome. A ideia de que o estado é conquistado pelo próprio artista fica perceptível na citação. Breton delineia toda uma atmosfera, caracterizando o lugar, descrevendo o estado em que você deve estar e a forma como escrever, o que ele chama de “composição surrealista escrita, ou primeiro e último esboço.”⁸²

Apesar de a falta de controle do artista ser conseguida mediante processos distintos, é inevitável que o ponto de convergência entre o poema dadaísta e a composição surrealista seja a ideia de instantaneidade que atravessa essas duas propostas. Enquanto o poema é feito à medida que se retiram as palavras do saco, a “composição surrealista” é apresentada como um processo de escrita que deve acontecer de uma só vez: o artista, como o nome da composição indica, faz do seu esboço a sua última versão. Outro ponto de semelhança com a receita de Tzara é que a proposta de Breton não deixa de ser uma instrução: *como fazer* uma composição surrealista.

O que parece, porém, distinguir o poema dadaísta da composição surrealista é o sarcasmo presente no jogo de significados que se contradizem no poema e é inexistente nas instruções do artista surrealista. Quando Breton escreve o manifesto em 1924, sua relação com o movimento Dadá estava definitivamente acabada, principalmente, o Dadá personificado pela figura de Tristan Tzara. Ao propor ultrapassar o acirramento das contradições existentes no Dadaísmo, definido na ideia de que Dadá não deveria “significar nada”, Breton acabou contrariando o posicionamento conflituoso do movimento, batendo de frente com as ideias de Tzara.

Além de apresentar o que seria o Surrealismo, esse manifesto, de fato, é uma tentativa de se distanciar da “destruição total de sentido” que, em tese, estaria sendo

⁸² BRETON, A., Manifesto do Surrealismo, p. 44. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

proposta pelo movimento Dadá. Não é a toa que Breton não cita uma única vez o trabalho de Tristan Tzara nesse manifesto surrealista. Ao mencionar uma ideia similar à do procedimento de Tzara, Breton aponta apenas como referência os *papiers collés* (papéis colados) de Picasso e Braque:

[...] Tudo é válido quando se trata de obter de certas associações a subtaneidade desejável. Os papéis colados de Braque e Picasso têm o mesmo valor que a introdução de um lugar-comum num segmento literário redigido no estilo mais castigado. É até lícito intitular de POEMA o resultado da reunião mais gratuita possível [...] de títulos e fragmentos de títulos recortados dos jornais.” (BRETON, 2001, p. 57-58)

A não citação de Tzara, no *Manifesto do Surrealismo*, deve ser questionada dentro dos confrontos surgidos entre surrealistas e dadaístas, entre 1921 e 1922, em Paris⁸³; até porque, Breton já havia publicado, em 1920, na revista “surrealista” *Littérature*, a receita de Tzara. A tentativa de distanciar esses dois movimentos marca, no manifesto, a posição de André Breton em relação ao significado do acaso surrealista. A noção de acaso entendida como *pensamento falado* é desde o primeiro instante exposta como um procedimento artístico desse movimento. O acaso é apreendido e utilizado de diversas maneiras pelos artistas dadaístas, no entanto, é apenas no manifesto de Breton, que existe um esforço de sistematizar e de significar a falta de controle do artista, o fenômeno desconhecido, o absurdo, a desordem, o acaso.⁸⁴

Esse esforço de sistematização pode ser percebido em duas passagens distintas no manifesto surrealista. A primeira delas é a própria aproximação da atividade surrealista dos métodos de exame freudiano. Breton exemplifica o *pensamento falado* como um tratamento que já foi utilizado em feridos de guerra e, ainda, revela a importância do desenvolvimento de um método para analisar os sonhos. O absurdo da narrativa nos sonhos e na escrita automática teria sempre um sentido a ser decifrado. Breton tenta legitimar o “procedimento central” da prática surrealista, aproximando-o de métodos que ultrapassam as práticas artísticas.

A outra passagem que caracteriza a tentativa de sistematizar o acaso é identificada na maneira utilizada para apresentar a definição da palavra Surrealismo. Como nos dicionários, Breton escreve dois verbetes. O primeiro é a definição de Surrealismo como um “automatismo psíquico em estado puro”, que tem como objetivo exprimir, pela escrita ou por qualquer outra prática, o funcionamento do

⁸³ O marco dessa cisão é o *Congresso de Paris*, quando Tzara recusa o convite de participar do comitê do evento proposto por Breton, em 1922. SANOUILLET, M., *Dada in Paris*, p. 233 passim.

⁸⁴ Como primeiro exemplo da utilização da “escrita automática”, Breton cita seu texto com Philippe Soupault, *Les champs magnétiques* (1921). BRETON, A., *Manifesto do Surrealismo*, p. 37. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

pensamento. Nessa definição, o Surrealismo é o próprio procedimento, o *pensamento falado*. No segundo verbete, chamado *Enciclopédia*, a definição de Surrealismo é ampliada e exposta como um conceito. Nessa segunda definição, Breton tem o intuito de apresentar o movimento e os seus participantes, como Aragon, Boiffard, Desnos, Péret, Soupault etc.⁸⁵ O prefixo “ismo” já insere o Surrealismo numa narrativa histórica do desenvolvimento de movimentos artísticos – o Cubismo, o Futurismo, o Dadaísmo⁸⁶ –, os quais Breton parece querer suplantar.⁸⁷

As tentativas de delimitação do movimento em relação às demais práticas artísticas e não artísticas, como a aproximação do Surrealismo da psicanálise, e o esforço de arrematar uma definição para a atividade surrealista parecem se opor à pluralidade de definições que Dadá recebe no manifesto de Tzara. O artista dadaísta não delimita nenhum sentido para a palavra Dadá e, por isso, ela significa tudo e nada. O interessante, no entanto, é perceber que, mesmo com o esforço de Breton de se diferenciar do movimento Dadá, a convergência de ações contraditórias, pedra basilar do Dadaísmo, continua sendo uma das mais importantes características da atividade surrealista. Na verdade, com uma importante alteração, Breton deseja que a convergência de ações e coisas aparentemente contraditórias resulte em uma nova unidade, em uma *Realidade Absoluta*:

[...] Eu creio que, de futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobrerrealidade*, se é lícito chamá-la assim. Foi para conquistá-la que me pus a caminho, certo de não chegar a alcançá-la mas, ao mesmo tempo, dando tão pouca importância à minha morte que não me privo de calcular antecipadamente algo do prazer inerente à sua posse. (BRETON, 2001, p. 28)

O Surrealismo, entendido como a busca por uma “realidade absoluta”, seria o resultado de um encontro de duas coisas que são contraditórias, numa nova unidade. Breton, na citação, se refere à aproximação do sonho e da realidade, o que parece ser

⁸⁵ BRETON, A., Manifesto do Surrealismo, p. 40. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

⁸⁶ Tzara nunca aceitou a denominação Dadaísmo por colocar o movimento Dadá numa perspectiva histórica da produção artística. Na primeira página do manifesto de 1918, existe uma pequena nota, no lado esquerdo da página, que confirma essa posição: “Para apresentar a ideia da loucura passageira, do escândalo moral e de divulgar um novo ‘ismo’ – tão banal, com a falta de seriedade presente nesses tipos de manifestações, os jornalistas nomearam de Dadaísmo o que a intensidade dessa nova arte lhes tornou impossível a compreensão e o poder de se elevar à abstração, a magia de uma palavra (DADA), tendo-os colocado, (pela sua simplicidade de não significar nada), bezerros na frente da porta de um mundo presente: certamente uma ruptura muito forte para os seus hábitos de sair facilmente dos conflitos.” TZARA, T., Manifeste Dada, p. 1. In: *Revista Dada* nº3, 1918. Disponível em: <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/dada/3/index.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2011.

⁸⁷ SANQUILLET, M., *Dada in Paris*, p. 235.

um encontro de duas linguagens distintas. Do primeiro manifesto surrealista é possível retirar outros exemplos, como a aproximação entre práticas artísticas e práticas científicas, imaginação e razão. Essa nova realidade, em Breton, estaria definida tanto por essa convergência de duas realidades, antes percebidas como opostas, como pelo “encontro fortuito” de duas ou mais coisas, sem nenhuma relação aparente, que, ao serem unidas, constituíram um novo significado.

No movimento surrealista, uma das frases mais utilizadas para representar essa união de coisas desconectadas é a do “encontro fortuito de um guarda-chuva e de uma máquina de costura numa mesa de dissecação.”⁸⁸ O significado de um “encontro fortuito” sempre está caracterizado, no Surrealismo, como uma espécie de enigma que é revelado. Ora, qual seria o sentido de um encontro entre um guarda-chuva e uma máquina de costura numa mesa de dissecação?

Max Ernst⁸⁹, um artista que participou do movimento surrealista, tenta “revelar” o sentido desse “encontro fortuito”, ao decompor o processo dessa união:

Uma realidade pronta e acabada, cuja destinação original parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente em presença de outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar em que ambas devem sentir-se deslocadas (uma mesa de dissecação), escapará, por esse fato mesmo, a sua destinação original e a sua identidade; ela passará de seu falso absoluto, pelo desvio de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do processo me parece desvendado por este exemplo singelo. A transmutação completa, seguida de um ato puro como o de fazer amor, se produzirá forçosamente todas as vezes que os fatos dados tornarem as condições favoráveis: conjugação de duas realidades aparentemente incompatíveis num plano que aparentemente não lhes convém. (ERNST apud BRETON, 2001, p. 330-331)

Considerando a decomposição do “encontro fortuito”, feita por Ernst, é possível aprofundar o significado de “realidade absoluta”, entendida como uma convergência “de duas realidades aparentemente incompatíveis”. Essas duas realidades distintas, nesse caso, o guarda-chuva e a máquina de costura, que se aproximaram e constituíram uma nova unidade surrealista (fizeram amor), estariam deslocadas dos seus universos de origem (na mesa de dissecação). Nessa perspectiva, é possível concluir que, na “união absoluta”, nem um sonho seria mais um sonho, nem a realidade seria a realidade dada. Anos mais tarde, Breton desenvolve a noção

⁸⁸ Frase do poeta do séc. XIX, Conde Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse), retirada da obra *Les chants de Maldoror*.

⁸⁹ Max Ernst (1891-1976) nasceu na Alemanha, mas foi naturalizado francês. Um de seus trabalhos mais representativos é o conjunto de colagens de sua publicação *La femme 100 têtes* (“A mulher 100 cabeças”).

de *acaso objetivo*, diretamente relacionada a essa característica especificada no “encontro fortuito” do guarda-chuva e da máquina de costura.

O *acaso objetivo* seria exatamente o resultado de acontecimentos distintos que, em um dado momento, se coincidem, provocando desse encontro um novo acontecimento. Esse novo acontecimento colocaria em xeque o senso comum. O *acaso objetivo* é, como a “escrita automática”, um procedimento que procura decifrar um fenômeno desconhecido ou, como Breton afirma, pretende revelar uma “necessidade interna que escapa.”⁹⁰ O *acaso objetivo* seria esse encontro, que se constitui numa revelação. Daí, a ideia de que existe um objetivo por trás do acidente, do “encontro fortuito”. Essa noção de acaso pode ser melhor compreendida na ideia dos *objets trouvés*.

Os *objets trouvés* são objetos já fabricados, encontrados eventualmente, que podem estar vinculados a uma ideia pensada anteriormente pelo artista. Na visão de Breton, esse objetos possuem o mesmo efeito catalisador do sonho sobre a realidade “normatizada”.⁹¹ Um exemplo do *objet trouvé* é *Le Cendrier Cendrillon* (“O Cinzeiro-Cinderela”). No livro *L’amour fou*, Breton narra que, um dia, na primavera de 1934, andando pelo mercado de pulgas com o artista Alberto Giacometti, encontrou uma colher de pau que continha um sapato na ponta do seu cabo. Atraído pela forma ousada desse objeto, Breton decidiu comprar imediatamente a colher. Ao chegar em casa do passeio, o artista surrealista se deu conta de que a colher representava uma expressão que ele havia pensado meses antes: *Le Cendrier Cendrillon*.⁹²

Na mesma época em que tinha pensado nessa expressão, Breton conta que pediu a Giacometti para fazer um sapatinho, que seria, a princípio, o sapato perdido da Cinderela. Breton também descreve, na sua narrativa, que esse objeto seria de vidro cinza, porque ele deveria servir ainda como um cinzeiro. Giacometti nunca chegou a executar o tal sapatinho, e, no dia do passeio ao mercado de pulgas, meses depois, essa ideia tinha sido esquecida, segundo Breton. Mesmo quando se sentiu atraído pela forma do objeto no mercado, esse artista afirma que não entendeu o motivo do seu fascínio.⁹³ Nesse sentido, o encontro do “Cinzeiro-Cinderela” encerraria um “ciclo de recuperação” para Breton.⁹⁴ Isso porque a colher de pau com

⁹⁰ BRETON, A., Posição política do Surrealismo, p. 321. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

⁹¹ Id., *L’amour fou*, p. 44-45.

⁹² Sobre o “Cinzeiro-Cinderela” ver também KRAUSS, R., *Caminhos da escultura moderna*, p. 134.

⁹³ BRETON, A., op. cit., p. 45-46.

⁹⁴ Ibid., p. 50.

um sapatinho na ponta, “descoberta” por acaso no mercado de pulgas, materializava uma ideia pensada anteriormente.

Um aspecto interessante do exemplo do “Cinzeiro-Cinderela” é que, apesar de o “objeto encontrado” concretizar uma ideia pensada anteriormente pelo artista, essa materialização não representa a sua imagem exata. A “descoberta” desse objeto, portanto, é uma revelação para o próprio artista. Breton descreve a forma idealizada do seu “Cinzeiro-Cinderela”, um sapato de vidro cinza; no entanto, o “Cinzeiro-Cinderela” “descoberto” é na verdade uma colher de pau antiga, com um sapatinho na ponta.

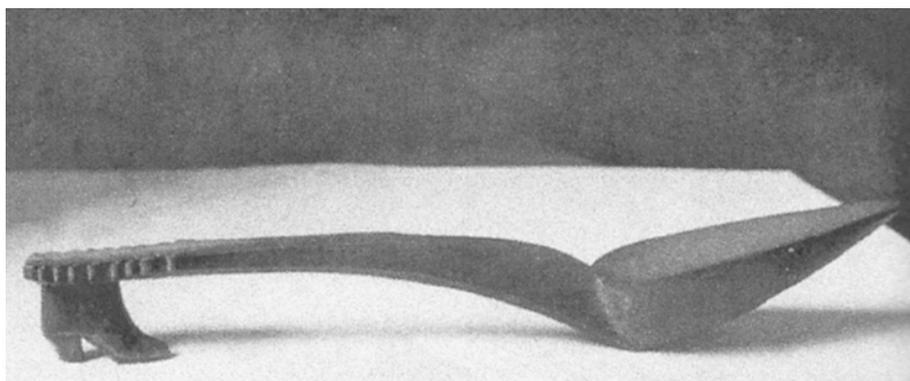


Fig. 7. BRETON, A. *Le Cendrier Cendrillon*, 1934. Foto: Man Ray.

Partindo dessa diferença entre objeto idealizado e objeto concretizado, é possível retomar, nesse *objet trouvé* de Breton, o sentido da “união absoluta”, exemplificada no “encontro fortuito” do guarda-chuva e da máquina de costura numa mesa de dissecação. A colher de pau representa a convergência de duas coisas que parecem incompatíveis, cinzeiro e Cinderela, deslocadas do seu contexto original. Ora, essas duas coisas estão unidas por uma colher de pau. Breton afirma que esse deslocamento seria o mesmo que ocorre no conto infantil, quando a abóbora vira carruagem.⁹⁵

2.3.3. O Urinol e a *Fountain* de Duchamp

Quando Breton elaborou a noção de *acaso objetivo*, Duchamp já havia desenvolvido os seus *ready-mades* – objetos industriais que se transformam em obras de arte pela escolha do artista. Diferentemente do acaso de Breton, em que o objeto encontrado “materializava” uma ideia antiga, os *ready-mades* eram escolhidos pelo

⁹⁵ BRETON, A., *L'amour fou*, p. 49.

artista. Mas como era feita essa escolha? Na sua nota *Especificações para “ready-mades”*⁹⁶, ele propõe que a escolha seja feita pelo planejamento do momento: em tal dia, tal data, tal minuto, um *ready-made* será procurado.⁹⁷ Segundo Duchamp, a escolha do *ready-made* deveria ser uma espécie de *rendez-vous*, um encontro marcado.

Esse encontro, todavia, é um tiro no escuro pois não é possível prever, de fato, o que iremos encontrar. Para registrar esse momento do encontro, Duchamp sugere inscrever no *ready-made*, sua data, hora e minuto, como também a característica de série do objeto.⁹⁸ Apesar de, mais tarde, na sua entrevista a Pierre Cabanne, afirmar que nunca colocou em prática essas especificações, suas instruções ainda podem definir as duas ideias primordiais contidas nos *ready-mades*. A primeira, como no *acaso objetivo*, é a de que não existe fabricação da obra, e a segunda, que se distancia ao mesmo tempo do acaso de Breton, é a arbitrariedade da escolha do artista.

No seu mais famoso *ready-made*, *Fountain*, Duchamp escolhe um objeto de produção em massa (o urinol), inverte a sua posição (o cano, que estaria articulado à parede, se transforma na base da escultura), coloca-o num pedestal, assina-o com o pseudônimo R. Mutt e envia-o para a Mostra de Independentes de Nova York, em 1917, de cujo comitê de organização Duchamp faz parte. A *Fountain* permaneceu escondida durante toda a exposição. Como o comitê havia decidido, anteriormente, aceitar todas as inscrições, Duchamp, contrariado com o desaparecimento do seu *ready-made*, sai da organização do comitê depois da mostra.

O segundo número da revista *Blind Man*, organizada por Duchamp e Henri-Pierre Roché, foi uma retaliação à supressão da *Fountain* na Mostra de Independentes. Nessa revista, publicada em maio de 1917, relacionados a esse caso, existem textos de artistas, como uma inscrição do fotógrafo Alfred Stieglitz, e de colaboradores menos conhecidos, como o texto de Louise Norton⁹⁹, chamado *Buddha of the Bathroom* (“Buda do Banheiro”). Bem acima do texto de Norton, como uma espécie de apresentação, existe um pequeno texto, sem assinatura alguma,

⁹⁶ SANOUILLET, M.; PETERSON, E. (Org.), *The writings of Marcel Duchamp*, p. 32.

⁹⁷ Duchamp divide os *ready-mades* em dois tipos. O primeiro são os *ready-mades* constituídos por objetos industriais que não sofreram nenhuma alteração, como o *Porte-Bouteilles* (“Porta-Garrafas”). O segundo tipo, nomeado de *ready-made aidé* (“*ready-made* assistido”), são objetos industriais que sofreram alguma intervenção do artista, por exemplo, a *Roue de Bicyclette* (“Roda de Bicicleta”), que é a junção de um tamborete com uma roda de bicicleta. Baseando-se na nota de Duchamp *Especificações para “ready-mades”*, é possível assinalar ainda um terceiro tipo, o “*ready-made* recíproco”, que são obras de arte utilizadas como objetos utilitários. Como Duchamp esclarece, “*ready-made* recíproco = usar um Rembrandt como uma tábua de passar.” *Ibid.*, p. 32.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁹ Não consegui encontrar muitas informações sobre Louise Norton. Ao que parece, Norton era casada com Allen Norton, que também era um colaborador da revista.

chamado “O Episódio Richard Mutt”. Essa inscrição anônima problematiza tanto a importância da execução de uma obra de arte pelo artista como discute o que torna um objeto uma obra de arte, quais são os parâmetros dessa decisão.

Se o Sr. Mutt fez ou não com as suas próprias mãos a *Fountain* não tem importância. Ele a ESCOLHEU. Ele pegou um objeto comum do cotidiano e o reposicionou de forma que sua função utilitária desapareceu sob novo título e ponto de vista – criando um novo sentido para ele. (ANÔNIMO, 1917, p. 5)

Com base nesse trecho do texto “O Episódio Richard Mutt”, é possível perceber que o trabalho do artista no *ready-made* estaria na “escolha” de reposicionar esse objeto comum, que passaria a ser percebido como uma obra de arte. Esse reposicionamento, reforçado pelo título da obra, constituiria uma nova dimensão do objeto, que não estaria vinculada à sua função anterior. Esse argumento de que o significado do *ready-made* está na escolha do artista é ainda um dos mais recorrentes. Sobre os *ready-mades*, a crítica norte-americana Rosalind Krauss declara:

[...] Pois a “obra” de Duchamp era simplesmente um ato de seleção. Assim, Duchamp convertera-se em uma espécie de comutador destinado a colocar em movimento o processo impessoal de geração de uma obra de arte – mas que evidentemente não guardaria com ele uma relação convencional na qualidade de seu “autor”. Os *ready-mades* tornaram-se, dessa forma, parte do projeto de Duchamp para fazer determinados tipos de movimentos estratégicos – movimentos que iriam levantar questões sobre a natureza exata do trabalho na expressão “trabalho de arte”. Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos *ready-mades* é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões [...]. (KRAUSS, 2007, p.91)

Por meio da citação, é possível perceber que o *ready-made*, para Rosalind Krauss, é “simplesmente” um ato de seleção de Duchamp. Fundamentada nessa ideia, Krauss ainda declara que o *ready-made* sugere que “um trabalho de arte pode não ser um objeto físico”. Esse argumento de Rosalind possui duas implicações. A primeira implicação está definida na ideia de que o *ready-made* contesta o trabalho do artista tradicional: Duchamp não fabrica sua obra de arte. A segunda implicação do argumento de Krauss está caracterizada na redução da importância do objeto industrial no *ready-made*. Ora, se a materialidade do *ready-made* é caracterizada pelo objeto produzido em massa, ao sugerir que esse “trabalho de arte” não está definido no “objeto físico”, Krauss acaba minimizando a importância do objeto utilitário no *ready-made* de Duchamp.¹⁰⁰

¹⁰⁰ O artista Hans Richter parece também concordar com a visão de Krauss: “Estes *ready-mades*, de acordo com seu decreto, tornavam-se obras de arte, na medida em que lhes dava este título. ‘Escolhendo’ este ou aquele objeto, por exemplo uma pá de carvão, ele retirado do mundo morto das coisas insignificantes, e colocado no reino vivo das obras de arte que deviam ser particularmente



Fig. 8. DUCHAMP, M. *Fountain*, 1917. Foto: Alfred Stieglitz. Página da publicação da revista *Blind Man*, nº 2, em maio de 1917.

Contrariando esse posicionamento, nota-se que a seleção do objeto utilitário, feita por Duchamp, é apenas uma das inúmeras tensões presentes nos *ready-mades*, entre objeto único *versus* objeto multiplicado. Ao observar a imagem da *Fountain*, é possível perceber a existência da repetição desse binômio na oposição criada entre pedestal *versus* objeto utilitário; assinatura do artista *versus* etiqueta amarrada. O pedestal é um suporte utilizado como uma base de sustentação para apresentar objetos de valor, como as estátuas. Na *Fountain*, ele é utilizado como um suporte para apresentar um objeto utilitário – o urinol. Aqui, ainda é possível identificar a ideia de arbitrariedade na escolha de Duchamp. Por ser um objeto industrial, esse artista poderia escolher qualquer outro urinol. Essa ideia diferencia os *ready-mades* de

observadas: o olhar fazia com que se tornassem obras de arte!” RICHTER, H., *Dadá: arte e antiarte*, p. 116.

Duchamp dos *objets trouvés* de Breton. A colher de pau com um sapatinho na ponta não é um objeto produzido em massa, facilmente encontrado. No trabalho de Breton, a ideia da obra de arte como um objeto único (raro) persiste, em certa medida.

A assinatura do artista (R. Mutt) e a etiqueta amarrada, ambas localizadas no lado esquerdo da obra, partem do mesmo princípio. A primeira representa a autenticidade da obra e a originalidade do artista, já a etiqueta serve, normalmente, para identificar as características gerais de um objeto produzido em massa, inclusive, o seu preço.¹⁰¹ Essa tensão pode ser ainda identificada na inversão da posição do urinol, reforçada pelo nome da obra *Fountain*. O nome *Fonte* é uma duplicação da inversão da posição do urinol, porque sugere o movimento contrário da água, que deveria cair no urinol e não jorrar dele.¹⁰²

Essa análise da *Fountain* retoma a ideia de entrelaçamento dos contrários que atravessa todo este tópico. Duchamp, com o *ready-made*, assinala uma outra querela, que faz parte do binômio objeto único *versus* objeto multiplicado, a relação entre inutilidade *versus* utilidade. Nesse sentido, é importante compreender que os procedimentos artísticos de apropriação de objetos industriais propõem um abalo duplo na norma. Abalo duplo porque as “regras” de duas realidades distintas são subvertidas: a arte tradicional e a produção de objetos utilitários.

Na *Fountain*, há tanto uma ruptura de paradigmas no significado do objeto artístico tradicional como no significado do objeto industrial. A constituição do *ready-made*, como na fabricação do poema de Tzara, independe de uma habilidade manual e específica do artista. A observação da obra como uma consequência dessa habilidade artística não é mais possível. Conforme foi ressaltado, o pedestal expõe um objeto produzido em massa. Assim, o valor da obra compreendido por sua unicidade, que também caracteriza o trabalho do artista - na pincelada, na forma de esculpir etc., não é mais válido.¹⁰³

¹⁰¹ Como esse exemplar desapareceu logo após a exibição e o único registro dele é a fotografia de Alfred Stieglitz, pouco se encontra sobre o conteúdo existente na etiqueta. Nesse sentido, a única referência que encontrei sobre o seu conteúdo está numa nota de rodapé de um texto do filósofo Thierry de Duve. Nessa nota, de Duve apenas revela que, mesmo tendo assinado seu “nome” abreviado na obra, o nome completo do suposto artista Richard Mutt era conhecido pelos membros do comitê, pois estava escrito na etiqueta. DUVE, T. d., *Résonances du readymade: Duchamp entre avant-garde et tradition*, p. 120.

¹⁰² Essa ideia foi apontada por Ana Godinho na apresentação “Sair de Cena: Inframine.” No *Colóquio internacional práticas do acaso*, que ocorreu dia 13 de outubro de 2010. Auditório do MAC, Niterói-RJ.

¹⁰³ A questão da quantidade que envolve o problema da autenticidade do objeto, apesar de ser considerada um clichê, é problemática. Breton, por exemplo, aponta uma preocupação ao exemplificar

O segundo abalo na norma está na invalidação do funcionamento do objeto. O urinol possui uma função bem específica e determinada. Com o seu deslocamento, contudo, ele passa a ser “inútil”. É possível observar essa mesma ideia no *ready-made Porte-Bouteilles* (“Porta-Garrafas”), de 1914. Duchamp mantém o nome original do objeto, mas a ausência de garrafas contraria automaticamente esse nome e a sua função. É importante perceber que a ideia de inutilidade, no sentido de determinado objeto não possuir uma finalidade utilitária, é uma das mais importantes diferenciações feitas entre objetos artísticos e objetos industriais.

Essa diferenciação permanece ironicamente na *Fountain* com base na seguinte questão: se transformo um objeto utilitário em um objeto “inútil”, possível de ser contemplado, esse objeto passa a ser uma obra de arte? Essa é a principal questão provocada pelo ato de escolha do artista. O sentido do *ready-made* se constitui por esse jogo de oposições, instigado pela coexistência de significados, que estão ao redor do objeto artístico único e do objeto industrial multiplicado. Nessa perspectiva, o *ready-made* de Duchamp é um *objeto replicado*. Mesmo sendo feito a partir de um objeto industrial, e por isso havendo a possibilidade de ser reproduzido *ad infinitum*, a ideia de reprodução contida no *ready-made* possui um conflito permanente entre duas “realidades” distintas: “arte de cavalete” e produção industrial.

2.4. Objeto Replicado

O *objeto replicado* surge como um ponto de convergência, da distinção feita por Argan, entre vanguardas positivas (Construtivismo Russo, De Stijl e Bauhaus) e vanguardas negativas (Movimento Dadá e Surrealismo). A palavra replicado, que caracteriza o objeto desenvolvido nessas vanguardas, assume primeiramente o significado de réplica: uma resposta que contesta algo que já foi dito. Definida como um tipo particular de resposta, a palavra replicado explicita a ideia de que o sentido desses objetos, artísticos ou não artísticos, se constitui num conflito com a produção industrial e com a arte tradicional (de cavalete).¹⁰⁴

a ideia de Man Ray de fazer um carimbo ou um selo para diferenciar os “objetos surrealistas” dos demais. BRETON, A., Posição política do Surrealismo, p. 308. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

¹⁰⁴ A ideia do *objeto replicado* surgiu das leituras dos textos de Jacques Rancière, principalmente, do livro *A partilha do sensível*. No decorrer desse livro, Rancière afirma que as práticas artísticas no século XX são caracterizadas pela implosão de suas fronteiras com as demais práticas de produção material. Com a abolição dessas fronteiras, *qualquer* coisa pode ser considerada arte, *qualquer* um pode ser artista. Outra característica pensada com base nos escritos de Rancière sobre estética e política está na ideia de que o significado do *objeto replicado* se constitui no conflito. Na visão de Rancière, existe um

Nas vanguardas positivas, examinadas no tópico *Teorias Construtivas*, um exemplo desse conflito é definido pelas figuras do *gestalter* e do “artista-operário”. Na Bauhaus e no Construtivismo Russo, a “produção industrial” de objetos utilitários seria executada por trabalhadores, projetistas e artistas, que teriam total controle sobre a fabricação desses objetos. O domínio do projetista sobre a produção industrial estava baseado, na Bauhaus de Gropius, no desenvolvimento de uma prática colaborativa e na justaposição das etapas de ideação e execução no projeto de objetos utilitários.

Além de negar a divisão do trabalho na indústria, imposta pela inserção do projeto na segunda metade do século XVIII, a autonomia do projetista da Bauhaus e do “artista-operário” russo possui laços concretos com o sentido da prática artística na “arte de cavalete”. O artista tradicional é o “homem de visão ampla”, para usar o termo de Gropius, da sociedade industrial. Como foi observado no tópico *Projeto na Indústria, Designer e Artista*, por ser o único que possui total controle sobre a produção de seus objetos, o artista seria também o único capaz de propor uma nova organização social que se contrapusesse à organização fragmentária da indústria. No entanto, na noção de autonomia da arte de Bürger, é possível constatar que essa proposição do artista tradicional, representada pela obra de arte única, não teria poder de fato de transformação do real, seria apenas uma imagem idealizada de uma “comunidade autêntica”.

Conseqüentemente, mesmo reivindicado a autonomia da atividade artística, como esses artistas e projetistas tinham o objetivo de reconstruir efetivamente a vida coletiva, a única alternativa encontrada foi a de declarar a abolição da “arte de cavalete”: da composição, da “imitação”, da ilusão na pintura, do artista visto como um gênio etc. Em prol dessa nova construção social, buscaram-se novos métodos de constituição das formas. Por exemplo, Tatlin utiliza a integridade dos materiais; Malévitch prega a superação da pintura por meio de conceitos¹⁰⁵; o grupo De Stijl trabalha sobre a redução de formas geométricas elementares etc.

Ainda que neguem a organização do trabalho na indústria e a rejeição dos procedimentos utilizados na “arte de cavalete”, essas vanguardas não contestam nem a reprodução de objetos utilitários, nem a autonomia da prática artística. Nessa perspectiva, é possível afirmar que os objetos desenvolvidos nas vanguardas positivas

denominador comum nas diversas práticas artísticas e não artísticas, que é parte da vida coletiva, e se constitui por meio de conflitos e polêmicas entre todas essas atividades.

¹⁰⁵ ALBERA, F., *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em Stuttgart*, p. 170.

se contradizem, pois, ao mesmo tempo que contestam a atividade industrial e a arte tradicional, tentam revolucionar essas práticas, subvertendo essas mesmas atividades. É nesse sentido que os objetos constituídos nas vanguardas positivas devem ser entendidos como *replicados*. Únicos ou multiplicados, esses objetos são uma *resposta* à produção industrial e à “arte de cavalete”.

Nas vanguardas negativas (Dadá e Surrealismo), analisadas no tópico *Acaso Projetado*, o conflito com a produção industrial e com a arte tradicional se dá de maneira distinta da desenvolvida nas vanguardas positivas. Ao empregar a noção de acaso como procedimento, a obra de arte única passa a poder ser fabricada por qualquer pessoa. Essa ideia fica clara no trabalho de Tzara *Como Fazer um Poema Dadaísta*. Mesmo fabricando todo o poema, o fato de o “escritor” não ter controle sobre o resultado final de sua própria obra, algo que remete ao trabalho do operário na indústria, faz com que seu poema seja um objeto único. A receita de Tzara possibilita que, com base em um mesmo procedimento, empregado por qualquer pessoa, seja possível fazer inúmeros poemas distintos.

Tanto na atividade projetual das vanguardas positivas quanto no emprego do acaso nas vanguardas negativas, existe uma tentativa de equiparar a atividade dos artistas às demais práticas de produção material. Nesses dois casos, a diferença está em como se alcança essa equivalência. Nas vanguardas positivas, essa igualdade é alcançada pelo controle total do projetista e artista na fabricação dos objetos. Nas vanguardas negativas, essa não distinção entre práticas artísticas e não artísticas se estabelece pela falta de controle do resultado final de um objeto, exemplificada na receita de Tzara, e pela não fabricação dos objetos artísticos, por exemplo, nos *objets trouvés* surrealistas e nos *ready-mades* de Duchamp.

Nas vanguardas negativas, o *objeto replicado* se constitui num jogo de significados, vinculados à arte tradicional (de cavalete) e à produção industrial: produção individual *versus* produção coletiva; objeto único *versus* objeto multiplicado. Na *Fountain* de Duchamp, esse jogo está definido pela coexistência de características que fazem parte da obra de arte única (assinatura, pedestal, nome da obra) e do objeto multiplicado (urinol, etiqueta). Partindo do *ready-made* de Duchamp, é possível apontar um outro sentido para a palavra replicado: a reprodução de objetos.

O significado da reprodução de objetos nas vanguardas positivas e negativas não pode ser pensado tal qual a produção em série na indústria uma vez que a fabricação do objeto multiplicado está vinculado também à atividade artística. Nas

vanguardas positivas, essa característica pode ser definida, mais uma vez, pela autonomia do artista e do projetista na produção dos objetos utilitários. Nas vanguardas negativas, a problematização do significado de reprodução está no conflito entre objeto único (obra de arte) e objeto multiplicado. Além de ser um objeto de arte, a *Fountain* de Duchamp não deixa também de ser um urinol. Na verdade, é com base nessa coexistência conflituosa entre objeto único e objeto multiplicado que o sentido da *Fountain* de Duchamp se estabelece.¹⁰⁶

Apesar de não serem tão explícitos quanto ao desenvolvimento de um projeto político de transformação da vida coletiva como acontece no Construtivismo Russo e na Bauhaus, a produção das vanguardas negativas pode ser definida por meio de dois aspectos existentes nas vanguardas positivas: a abolição da hierarquização tradicional entre arte “pura” *versus* produção de objetos utilitários; a tentativa de equiparar a habilidade do artista em relação às demais práticas. Nessa perspectiva, é possível afirmar a existência de um paralelismo entre o projeto político imaginado nas vanguardas positivas, que estava baseado na construção de uma sociedade igualitária e livre, e as ideias desenvolvidas nas vanguardas negativas, por meio da utilização do acaso como um procedimento.

Na segunda metade do século XX, logo após a Segunda Guerra Mundial, o projeto total, proposto explicitamente pelas vanguardas positivas (Construtivismo Russo, De Stijl e Bauhaus), entra em colapso: o que Argan denomina de *crise projetual*. Um dos motivos mais importantes desse colapso está representado na ideia de que, após a destruição provocada pela guerra, a “promessa” de uma sociedade livre e igualitária teria se perdido. O objetivo do próximo capítulo, *A Crise Projetual*, é refletir sobre esse momento de esgotamento do projeto construtivo e as consequências desse colapso na noção de projeto de objetos utilitários.

¹⁰⁶ Há uma diferença importante entre o significado de reprodução, definido na ideia de *objeto replicado*, e a relação entre arte e produção industrial, desenvolvida por Walter Benjamin no seu texto homônimo, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Nesse texto, o objetivo principal de Benjamin é refletir sobre as consequências “da reprodução da obra de arte” na fotografia e na “arte cinematográfica”. Nesse sentido, as duas principais diferenças é que nem o *objeto replicado* é necessariamente um objeto artístico nem a reprodução do objeto é industrial. Num trabalho futuro, seria importante problematizar essa relação.