

## A Diluição do Autor na Ciberarte

*Kátia de Marco\**

A História da Arte rememora-nos quanto à oscilação através dos tempos, ora na supressão, ora no enaltecimento da figura do autor. O autor esconde-se ou revela-se diante de sua ação ou idéia, de sua criação. Inúmeras são as obras de arte do passado que compartilham um anonimato indesvendável, em grande parte não só em virtude da poeira do tempo que enterra muitas coisas, mas muito em função da dinâmica de tempos onde o autor não era reconhecido individualmente como um artista, mas como um mero feitor ou artesão. É a partir do Renascimento, que a figura do autor é fortalecida e o talento torna-se um diferencial de prestígio e reconhecimento. A figura do gênio é mitificada, corporificada por nomes como Leonardo da Vinci, Michelângelo, Rafael entre tantos outros, e o indivíduo, perene, é perpetuado pela originalidade de sua obra.

O século XX redimensiona o paradigma autoral nas artes visuais, com impacto semelhante aos moldes instaurados no período renascentista, encabeçados pela vanguarda européia Dadá e, em outro contexto, no início da década de 60, pelo movimento norte-americano da Pop Art. Este processo de diluição do autor, corolário do caminhar pós-moderno, delinea-se, em intensidades distintas, em diversas vertentes da arte contemporânea, radicalizando-se experimentalmente na ciberarte. Segundo McLuhan, se Gutenberg fez o leitor, o uso da impressão em escala da xerox, fez o editor, e a tecnologia digital, faz de qualquer interagente, um co-autor.<sup>80</sup>

---

\* Cientista social, mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF), membro da Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA) e da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), presidente da Associação Brasileira de Gestão Cultural (ABGC) e coordenadora do Programa de Estudos Culturais e Sociais, do MBA em Gestão Cultural, do MBA em Gestão Social e da pós-graduação em Vinho e Cultura da Universidade Candido Mendes (UCAM).

## A Genealogia Dadaísta

O Dadaísmo foi precursor de inúmeras tendências pós-modernas em plena ebulição modernista. A ruptura da arte com o espaço plástico renascentista libera-a do jugo a que submeteu-se por cinco séculos, numa época em que o conhecimento é reestruturado pela tecnologia, e o espírito do homem moderno impregnado pelo experimentalismo e aguçado por forte senso crítico. O movimento dadaísta, com seu perfil niilista, propõe romper toda uma ideologia cultural progressista, e mais do que isso, mudar as bases da imagem e do conceito de arte. Tendo na figura de Duchamp um ícone, os dadaístas estariam predizendo muitos dos caminhos percorridos pela arte do séculoXX.

A arte Dadá deu corpo à idéia de deslocamento do eixo estrutural, em torno do qual a arte orbitava, abrindo espaço para a obsolescência do pedestal, da moldura, dos suportes tradicionais, para finalmente propor a integração entre arte e vida, autor e espectador, obra e objeto, indivíduo e sujeito. Esta aproximação da arte com a vida pode ser codificada como intenção de nela se dissolver, originando a dramática, utópica e desbotada expressão “morte da arte”. Cumprindo o ato revolucionário de deslocar o objeto industrializado de seu espaço cotidiano para o espaço da arte, o museu, Duchamp estava deslocando o próprio “objeto” da arte, fazendo de alvo o sistema de arte em si, investindo contra o aparelho cultural-ideológico dominante. Hans Richter, integrante e teórico do movimento, o define com humor cáustico, comum aos seus integrantes, nesta frase: “Dadá foi uma atitude metafísica. Foi útil como purgante... Uma faca sem lâmina que cujo cabo se perdeu”. 81

Com a pregação da “morte da arte”, Duchamp decretava a morte do autor nos moldes modernistas, levantando conceitos simbólicos da antiarte e do antiartista. Esta apologia da morte da arte situava-se numa função de antídoto, sendo praticada pela arte Dadá, num discurso ambíguo de salvação – matar para salvar. Quando se ouve ou se lê a impactante frase do artista alemão integrante do movimento Fluxus, Joseph Beuys, “todo indivíduo é um artista” 82, na verdade é um eco advindo de outra frase célebre de Duchamp, “o artista tem o direito de proclamar como obra àquilo que assim

Esta base ideológica é visualizada em obras como os ready-mades dadaístas, objetos comercializáveis deslocados de seus contextos utilitários para o museu, que serviam ao artista na desvinculação que o ato criador tinha com relação ao fazer artístico, em prol do ato de apropriar-se de alguma coisa já pronta, ainda que a própria escolha sugerisse uma opção ou construção criadora. As poesias dadaístas também retratavam esta reviravolta no conceito de autoria, no que tange a exploração do acaso, ao qual o próprio artista não tinha controle sobre o produto final, fato que possui total analogia com a ciberarte na sua característica de obra-processo, que só acontece com a fruição participativa. O ato criador era substituído pela casualidade. O exemplo do poeta Tristan Tzara exprime esta vivência, com suas poesias construídas de palavras recortadas de impressos, misturadas em um saco e depois soltas de maneira aleatória, formando sentidos imprevisíveis. Lembrando ainda o exquite corpse, o jogo dos surrealistas e dadás que consistia em passar pedaços de frases ou desenhos adiante para ser completados por outros participantes que nunca tinham idéia do todo, criando uma narrativa ou imagem que podia ser sorvida pelas partes ou pela soma delas.

Além das experiências com a apropriação e o acaso como métodos para a realização de obras de arte, questionando, entre outras coisas, a linearidade do processo autoral, o Dadaísmo também traz ao contexto de nosso trabalho, questões como imputar uma finalidade artística através do manuseio com os meios tecnológicos. O artista Dadá Stieglitz experimenta esta prática com a fotografia:

“ Stieglitz pode ser considerado um pioneiro da fotografia. Sua pergunta era: por que não tentar obter da mão humana, do olho humano, da chapa e do papel fotográfico a mesma sensibilidade e expressão de que são capazes a mesma mão e o mesmo olho em uma tela? A fotografia não precisa ser apenas a reprodução do mundo real, ela pode e deve, pelo contrário, contribuir para a criação de um mundo novo.” 84

Outra questão germinada no Dadaísmo e atualizada na ciberarte é a junção entre arte e evento, o acontecimento em tempo real. Os espetáculos Dadá, algumas vezes ostensivos ao público da época, prenunciavam os futuros happenings.

“ As atividades de Dadá continuavam a avançar também por outras vias. A idéia de uma arte total, abrangente, que [Hugo] Ball já havia defendido em Munique, sob a influência de Kandinsky, induziu-o diversificar os espetáculos, neles incluindo exposições. Nestas exposições, a realização de conferências, leituras, danças, ao lado de outros quadros, visava a concretizar a idéia de arte total.” 85

Ainda nesta citação, outro fator relevante à nossa pesquisa, é a idéia de arte total, trunfo até então concedido à ópera wagneriana, que a ciberarte toma emprestado e potencializa mediante seu caráter intermídia e apropriativo de vocabulários e códigos específicos de diversas linguagens, como vimos anteriormente, e que já na época era reivindicado à prática Dadá.

O movimento dadaísta é uma importante fonte de vários aspectos que afinam-se à busca de delineamentos para a ciberarte como meio de expressão. Semente do pós-modernismo, também configura-se, a nosso ver, em inspiração para a ciberarte, principalmente falando nos ângulos alternativos de abordar a dimensão da autoria.

#### A Pop e a relativização da aura da obra

Ao expor a obra “Fonte” em 1917, Duchamp desafiava os conceitos clássicos de beleza, aura e originalidade, a autonomia e a criatividade da arte burguesa, declarando ser obra de arte, um objeto (urinol) projetado para a produção industrial. Na década de 60, Andy Warhol, em contexto diverso, retoma este paradigma banalizando a obra de arte através de sua massiva repetição, através de meios gráficos seriais como a fotografia e o silk-screen, circulando clichês e imagens publicitárias de objetos e personalidades transitáveis nos meios de comunicação de massa.

O posicionamento Dadaísta quanto à questão da aura da obra de arte se deu em sentido inverso com relação ao movimento Pop. Ao deslocar um objeto de seu locus funcional, o artista Dadá imputava aura a este objeto introjetando-o no museu. Em contrapartida,

na contra-mão, a Pop dissolvia a aura da obra através da fruição esvaziada pela anestesia perceptiva causada através da redundância das imagens veiculadas em profusão pelos meios de comunicação. As versões de Duchamp e de Warhol da “Monalisa” de Leonardo da Vinci, sob diferentes intervenções plásticas, são ações iconoclastas que além de provocarem mutuamente a “grande arte”, no que esta tem de burguês e conservador, fazem uso do recurso da apropriação, redimensionando, revolucionariamente, o conceito clássico de autoria.

No entanto, no caso dos dois movimentos em questão, mesmo redimensionando a aura da obra de arte, os autores permaneceram enaltecidos pela grandeza e ineditismo de suas obras, como dois importantes marcos da história da arte deste século. Andreas Huyssen sintetiza dizendo que “a aura ausente nas obras de Warhol é portanto reintroduzida como uma espécie de culto à estrela, como uma ‘auratização’ do artista Andy Warhol.”

86

#### Autoria na rede

Canalizando o que estas duas experiências históricas trouxeram de reflexão e desdobramentos à questão autoral na ciberarte, intencionamos aprofundar a percepção de que a autoria, mesmo assumindo diferentes ângulos e intensidades, continua a existir em potencial, até mesmo em caráter virtual, posto que ao propor uma idéia, um jogo ou uma obra, o artista coloca-se no lugar de maestro e, a partir da intenção, da ação originária e do acompanhamento interativo, propõe sua arte, ainda que tenha sido pulverizada e metamorfoseada pelos co-autores da rede.

O autor de obras de arte na rede pode esconder-se debaixo de inúmeras camadas dispostas pela ação do público interagente, mas mesmo podendo permanecer indiscernível, o autor existe. Pierre Lévy diz ser o autor o responsável por uma tendência à totalização no sentido da obra, ou seja, o fechamento de sua fruição, mas ao mesmo tempo defende ser o autor, a condição de possibilidade de qualquer horizonte de

sentido estável. P. Lévy batiza o autor na rede de “engenheiro de mundos” e alude acerca de sua função:

“ O engenheiro de mundos não assina uma obra acabada, mas um ambiente por essência inacabado, cabendo aos exploradores construir não apenas o sentido variável, múltiplo, inesperado, mas também a ordem de leitura e as formas sensíveis. Além disso, a metamorfose contínua das obras adjacentes e do meio virtual que sustenta e penetra a obra contribui para destituir um eventual autor de suas prerrogativas de fiador do sentido”. 87

Com a supressão, ao menos teórica, do papel mediador e condutor da instituição de arte e do caráter convencional do autor, a ciberarte desvincula-se do interesse de mercado e da distribuição monitorada pela indústria cultural, demonstrando sua autonomia de fundo anárquico em relação aos padrões anteriores. Sem um autor, que controla os rumos da obra e sem uma instituição que a represente como propriedade privada, seu valor como moeda é difícil de ser mensurado e comercializado. Este patamar, teoricamente, poderá garantir a ciberarte uma autonomia total de conteúdo, quanto às reflexões e críticas sociais, políticas e econômicas. Poderia ser a realização do sonho de uma arte completamente descomprometida com mecanismos reguladores das sociedades.

Edmond Couchot, artista e teórico dedicado ao universo das imagens informáticas, define com precisão este tema:

“ A obra não é mais o fruto somente da autoridade do artista, mas se produz no decorrer de um diálogo, quase instantâneo – “em tempo real” – com o espectador. De um diálogo, num sentido muito amplo, onde intervêm outras modalidades em que a linguagem no sentido estrito, como as modalidades visuais, sonoras, gestuais ou tácteis que, se aproximando totalmente da comunicação linguística, distanciam-se dela também pelos efeitos do tratamento numérico da informação que se infiltra no coração das operações simbólicas.” 88

## Abertura - Interatividade como código específico

As obras de arte da cibercultura, também denominadas pelo recente vocabulário cibernético de obras-fluxo, obras-processo ou obras-acontecimento 89, deixam implícito sua chave detonadora: a interatividade. A interatividade em si não é um elemento novo para a arte, o que de fato é singular nesta característica é a sincronicidade da ação e reação em âmbito planetário, é a interatividade em tempo real.

Retomando marcantes vivências históricas entre as vertentes participacionistas, o caráter de acontecimento, inerente à arte da rede, já fundamentava-se nas apresentações Dadaístas, que em muito alimentavam-se da reação do público, freqüentemente indignando-se com as provocações e reagindo interativamente, rompendo com a placidez moderna da fruição. Eram obras que mesclavam pintura, música, poesia, numa versão antecipada dos futuros happenings e performances. Na década de 30, Bertold Brecht já promulgava a inserção democrática do público com o teatro. A partir de meados do século, artistas como Allan Kaprow, John Cage, Yves Klein, entre outros, retomaram esta questão do retorno da ação do público no acontecer da obra, em intervenções que percorriam os limites da body-art, do happening e da performance. Ainda nesta vertente, o movimento Fluxus marca sua atuação na arte pública e interativa de contextualização ideológica, fundamentada em críticas políticas à realidade alemã. No Brasil, as obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros artistas, conduziam o aspecto da interatividade de maneira particular, inovando no processo de participação do público na obra, através de seus objetos relacionais, vivências sensório-motoras em obras consagradas como os “parangolés” de H. Oiticica e os “bichos” de L. Clark.

Ainda que a ventania pós-moderna misture as fronteiras demarcadas entre os meios de expressão, estes são definidos por campos técnicos e simbólicos diferenciados, materializados por códigos e suportes que lhes são intrínsecos. Apesar de certa similaridade, o vídeo é uma coisa, o cinema é outra, a dimensão, o formato, o conceito, os aparatos técnicos etc. os diferem. Podemos observar que estas distinções são demarcadas em tantos outros exemplos de arte. Diante desta linha de raciocínio,

argüimos ao nosso objeto de estudo o que definiria esse limite que outorga o caráter de unicidade, de especificidade de uma linguagem? Que fatores garantiriam uma singularidade expressiva dissonante de outras? A ciberarte difere da arte digital ou computacional, por exemplo, por seu suporte não esgotar-se nos recursos informáticos. A arte digital pode ser vista na rede, mas também pode ser veiculada em CD-ROM ou arquivada diretamente na memória de um PC (Personal Computer). Neste caso a rede é incorporada como veículo comunicacional e não como uma condição de viabilidade ou como um suporte artístico de fato. Um consenso teórico de artistas e intelectuais que exploram o entendimento e prática desta linguagem incipiente que é a ciberarte, é delineado justamente pela vinculação da mesma com o ciberespaço, como fator definidor e exclusivo de sua existência artística. O ambiente da www, essa zona intermediária que cria instantaneamente proximidades entre todas as distâncias, que avizinha homens de todas as etnias, classes, e nacionalidades, revoluciona os parâmetros da contagem cronológica do tempo, com a criação do tempo sincrônico, do tempo real. Assim sendo, acreditamos que todas as práticas derivadas da abertura trazida pela arte digital, como a realidade virtual, a estrutura dos MUDS ou das comunidades virtuais, os chats, o correio eletrônico, a telepresença, configuram-se em instrumentos de criação ou suportes para o ciberartista. Ecoando o conceito macluhiano de que “o meio é a mensagem”, os meios expressivos em geral possuem suas especificidades ditadas pelo suporte, por seus vocabulários específicos, independentemente se exibidos juntamente ou em intersecção com outras linguagens artísticas.

A palavra interatividade desmembra-se em diversos neologismos a partir de seu uso informático, como interconexão, criação coletiva, caráter hipertextual e interceptivo dos links, e tantos outros termos técnicos que circundam o tema.

Uma dimensão peculiar engloba o caráter interativo da arte na Internet. Pela estrutura desterritorializante e ubiqüitária do ciberespaço, a interatividade particulariza-se na sinergia do tempo real no inter-relacionamento proposto pela rede. Já introduzimos o tema das especificidades causadas por esta característica nas questões autorais, agora destacaremos sua objetivação no que tange ao sentido permanente de obra inacabada, iluminando o caminho escolhido para discorrer esta questão em nosso projeto, mediante

a potencialização que o conceito de “obra aberta” de Umberto Eco assume nesta modalidade de arte.

A importância da obra de Umberto Eco é projetada através de conceitos amplamente incorporados pela comunidade acadêmica internacional a estudos de diversas áreas da arte. Um de seus conceitos mais discutidos e que, apesar de sua maturidade, ainda é de extrema atualidade, é o de “obra aberta”. A aproximação que nos interessa aqui é o direcionamento que o conceito tem de instituir uma nova ordem de valores, intrínsecos ao espaço mutável para as experiências artísticas extraírem de suas peculiaridades seus “elementos de juízo” 90, relativizando concepções fechadas, pré-estabelecidas, comparativas e etnocêntricas, redimensionando a obra em suas sutilezas contextuais, reportando-a ao devir dos desdobramentos de sua reverberação histórica. Isto torna este conceito atual e ergonomicamente ajustável às nossas indagações.

Tal como a ciberarte, o conceito de obra aberta não configura-se em uma mensagem acabada, definida e finita, realizada e lida unilateralmente, apresentando-se como uma obra concluída, ”que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente.” 91

É elucidativo ressaltar que em nota de rodapé no livro do autor sobre esta teoria, ele amplia a semântica da palavra intérprete, tanto para o agente realizador, autoral , quanto para o agente fruidor, com sua liberdade de atuar através de sua experiência individual. A poética da obra aberta valoriza o indivíduo, explorando a riqueza única do mundo pessoal do intérprete, “na sua interioridade ... elaborada por misteriosas consonâncias.” 92

A intenção conservadora e autoritária do autor imbuído em acreditar-se como um ser privilegiado que genialmente tem a missão divina de transmitir sua arte da maneira que ele acredita que deva ser, gerou uma linearidade interpretativa onde o significado da mensagem artística deveria ser o mesmo em toda parte, ou por toda a fruição diante de uma perspectiva fechada e impositiva. Na História da Arte, temos o exemplo da pintura

do Classicismo, que era vista de uma maneira cartesiana, fechada em suas estruturas elucidativas de intencionalidades do artista.

“ Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações , cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.” 93

A ciberarte, através de sua reciprocidade ativa e sincrônica, estimula a ebulição do universo do indivíduo e seu caráter uno e inédito. A obra inacabada da rede também é a obra ilimitada pelo acaso, pelo inusitado, pelo indecifrável e imprevisível. Nos estudos acerca da poética da “Obra Aberta”, Eco nos dá a impressão premonitória e ontológica da futura invenção da ciberarte. Ouvimos de maneira recorrente esses conceitos, no entanto, somente agora identificamos sua essência num espaço e num tempo onde veicula-se um novo imaginário. A arte computacional no espaço cibernético, utilizando-se da hipermídia e da multimídia como recursos da rede, nos parece radicalizar os significados latentes do conceito de “obra aberta”. Comprovemos a proposição dessas questões mediante algumas transcrições abaixo veiculadas, no antológico livro do autor, já citado:

” ... é possível incluir escolhas aleatórias, de tal forma que a obra seja, a cada leitura, primeira e única.”

“ A poética da obra aberta tende, ... a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída;” 94

“ Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” 95

“ Uma obra assim entendida é, sem dúvida, uma obra dotada de certa “abertura”; o leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar.” 96

“ ... na realidade, a obra permanece inesgotada e aberta enquanto “ambígua”, pois a um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se um mundo fundado sobre a ambigüidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua reversibilidade dos valores e das certezas.” 97

“ Aqui a obra é “aberta” como é “aberto” um debate: a solução é esperada e auspiciada, mas deve brotar da ajuda consciente do público. A abertura faz-se instrumento de pedagogia revolucionária”.98

“ ... é evidente, contudo, que uma composição do tipo de trocas... levante um problema novo, induzindo-nos a reconhecer, no âmbito das obras “abertas”, uma categoria mais restrita de obras que, por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas, poderíamos definir como “obras em movimento”. 99

“ O leitor se exita, portanto, ante a liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, ante a riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ante o convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, empenhando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis.” 100

Estas são apenas algumas citações que ilustram com tamanha pertinência a analogia aos preceitos constitutivos do conceito de obra aberta de Umberto Eco com os delineamentos da ciberarte. As aplicações do conceito de “obra aberta”, bem como as fontes de inspiração para suas bases foram principalmente a pintura, a literatura e a música. A extração de todo o conteúdo desse conceito dava-se até então em patamares mais abstratos, através de proposições no procedimento do espectador no exercício de fruir uma obra. Na ciberarte, a afinidade com esses preceitos é intensa e prática, como vimos acima mediante o recorte de inúmeras citações. Se a fruição das obras até então se propunha aberta porém abstrata diante das linguagens tradicionais como a pintura e a escultura, por exemplo; para a “fruição aberta”, da ação em si, do processo de intervenção direta no corpo virtual da obra da rede é a fruição.

O autor deleita-se, surpreende-se, aparece e desaparece quando quiser, aparentemente enfraquecendo-se em potência criativa individual, mas, na verdade enriquecendo-se com o fluxo imprevisível da obra, com a criação coletiva, que reflete a sociedade planetária rompendo fronteiras e divulgando ricas e surpreendentes singularidades culturais e pessoais.

#### Resumo

Breve reflexão sobre a questão da autoria na história da arte, com enfoque no Dadaísmo e na Pop Art, como introdução à temática do redimensionamento do conceito de autoria na linguagem expressiva da ciberarte. A requalificação dos parâmetros desse conceito é proposta mediante a analogia com o conceito de “Obra Aberta” de Umberto Eco.

**Extraído do Livro Arte em Pesquisa: Especificidades - Organização Maria Beatriz de Medeiros. Editora da Universidade de Brasília - ANPAP (Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas).**