

# ***The way things go: O banal transfigurado em Fischli & Weiss***

**Guy Amado**

**Colégio das Artes – Universidade de Coimbra**

Since the late 1970's the Swiss artist duo Fischli & Weiss have consistently captivated audiences with their extraordinary transformations of the commonplace. Working across a wide range of media, in their praxis everyday objects take on an unexpectedly lifelike quality. Despite the apparent simplicity, however, their production often addresses deeply philosophical questions, ultimately about the human condition itself. This article aims to comment the ways by which the notion of failure is present in their praxis as a major vector, assuming that failure as a whole it's been unseparated from creative process – be it as risk, be it by the ways it allows error to emerge. Which is to say, as a necessary means to fully achieve an experimental dimension. The paper adopts as its main axis the analysis of F & W's videopiece "The way things go" (1987), a 30-minute film that presents a seemingly continuous chain reaction of everyday objects as they collide into one another joyously through a warehouse studio.

**Keywords:** *Contemporary art, Fischli and Weiss, Art and Failure, videoart, creative process*

## **Introdução**

No circuito da arte contemporânea emergem ciclotimicamente inúmeras tendências, sucedendo-se e acompanhando o crescimento de um mercado que se amplia em escala planetária, relativamente alheio a crises económicas<sup>1</sup>. Uma movimentação que apresenta-se inserida na dinâmica a que o historiador da arte Hans Belting refere-se como "Global art", ou *Arte global* (Belting, 2009), espécie de desdobramento da "nova ordem mundial" instituída pela dita globalização que naturalmente se estende também para a cultura e artes visuais, ali interferindo sobretudo do ponto de vista comercial (com a difusão ou "descoberta" de nichos específicos de produções regionais antes ignoradas e por conseguinte de novos mercados), com os problemas aí inerentes. Um fenómeno que é tributário das alterações geo-políticas e económicas que

---

<sup>1</sup> A este respeito, interessante notar a desenvoltura com que o setor de comercialização de arte contemporânea parece passar relativamente ileso àquelas movimentações, demonstrando vitalidade em meio a períodos de intensas crises.

fizeram da arte um verdadeiro símbolo do livre-comércio global, com a ascensão deste mercado em nível internacional. Mais e menos influenciadas por tal dinâmica, tendências artísticas multiplicam-se e podem se manifestar em vertentes tão distintas quanto a crítica institucional ou a chamada nova monumentalidade, a estética relacional ou a pintura *superflat*, a ascensão do prestígio da *performance* ou a re-emergência de certa arte *engagée*, dentre tantas – englobando por sua vez práticas e procedimentos artísticos cada vez menos restritos a disciplinas isoladas (pintura, escultura, fotografia, instalação, projectos *site-specific* etc.), convergindo para certa hibridização de meios e linguagens. Observa-se assim não apenas certa diluição nas especificidades tradicionais no exercício do metiér artístico – o pintor que incorpora a fotografia e a dança, o performer que trabalha com a escultura e o som, o fotógrafo que recorre à música e aos meios digitais – como mesmo uma relação de proximidade quase promíscua entre áreas da criação. Mas são tempos sobretudo em que impera a tónica do espetáculo<sup>2</sup> e do espetacular, uma marca da arte produzida na última década e meia, talvez duas. Seja na escala (de obras e de espaços que as abrigam), seja pela temática adoptada ou pelas soluções formais (materiais utilizados e dispositivos expositivos), esta é sem dúvida uma tendência que vem sendo mais e mais reafirmada desde o início do século 21. Do registo épico de Matthew Barney em seu superlativo ciclo *Cremaster* a Ron Mueck e suas colossais peças hiperrealistas, da grandiloquência egocêntrica e factura industrial de Damien Hirst ou Jeff Koons às recentes empreitadas ambiciosas de Marina Abramovic e seu trabalho performático, da pirotecnia inusitada de Cai Guo-Qiang à "estética de parque de diversões" das peças interativas de Carsten Höller, são muitas as manifestações de certa espetacularização como uma pedra de toque na produção artística actual – ainda que a serviço de objectivos e lógicas processuais diferenciados.

---

<sup>2</sup> E aqui não se pensa exactamente nesta noção nos termos consagrados por Guy Debord em seu seminal *A sociedade do espetáculo*; a acepção em mente visa cunho mais imediato e literal, referindo-se a uma estética em que predominam as qualidades e (d)efeitos daquilo que é naturalmente associado ao *espectacular*.

Pois é de forma indiferente ou mesmo na contramão de tal movimentação que se desenvolve, discreta e abnegadamente, a trajetória dos artistas suíços Peter Fischli (Zurique, 1952) e David Weiss (Zurique, 1946-2012) – o que não os impediu de serem reconhecidos como nomes de topo no cenário artístico actual. Assinando como o duo Fischli / Weiss (ou Fischli & Weiss), empreenderam uma colaboração artística ao longo de 33 anos, iniciada em finais da década de 1970 e encerrada com a morte de Weiss, em abril de 2012. Resistindo a qualquer filiação estilística específica, seu trabalho tem como eixo central o que poderíamos chamar de uma "poética da banalidade" — trazendo à tona certa qualidade de sublimidade de que são portadores os objetos e eventos que constituem a existência quotidiana, como se irá aqui salientar. Informados em grau diverso por tendências e movimentos tão díspares como o Dada, o Surrealismo, a Pop Art e a arte conceitual, sua produção reflete um agudo senso de observação do mundo e uma inquietante sagacidade.

Ao longo deste percurso, F / W produzem um corpo de obra que celebra de modo humorístico e áspero a banalidade da existência, regularmente cativando públicos com as fabulosas transformações do lugar-comum que engendram. Operando a partir de um vasto espectro de *media* – fotografia, filme e vídeo, desenho, livros de artista, instalação e escultura –, sua práxis é marcada pela utilização constante de objetos comuns que, em suas mãos, ganham uma inesperada qualidade vital. Para além da aparente simplicidade que transborda de sua obra, seja pela temática usualmente restrita ao universo do banal como pelos materiais – e procedimentos formais – que decidem utilizar, pode-se no entanto observar que sua produção frequentemente é dotada de forte capacidade reflexiva, constituindo-se em última análise num comentário sobre a própria condição humana. Tal característica do trabalho pode contudo ser facilmente escamoteada a um olhar menos atento pela presença sempre desvirtuante de uma componente de humor, não raro dotada de pendores iconoclastas, a emanar de suas peças.

Veja-se por exemplo sua *Sausage Series* (*Wurstserie*, 1979), trabalho dos primórdios da parceria e onde já se percebe a tônica em um humor que viria a caracterizar seu trabalho em conjunto: um conjunto de uma dezena de peças fotográficas a cores apresentando arranjos-situações em que os artistas fazem uso de diversos tipos de enchidos (salsichas, salames, mortadelas e afins) para

encenar cenas quotidianas, agora investidas de um senso de divertida estranheza (Fig. 1). Trata-se basicamente de um conjunto de vinhetas encenadas em escala miniaturizada, protagonizada de modo peculiar por alimentos embutidos e utensílios domésticos. Em uma das situações, *At The Carpet Shop (Im Teppichladen)* apresenta o que parece ser uma "família" composta por pepinos em conserva circulando em meio a salames, mortadela e outros enchidos dispostos à maneira de tapetes ou carpetes, como clientes a escolher produtos para comprar.



Fig. 1 *Wurstserie - At The Carpet Shop*, 1979

Pouco mais tarde elaboram, em 1981, *Suddenly This Overview (Plötzlich diese Übersicht)*, série em que se propõe uma imaginativa recriação de eventos ao longo da história da humanidade a partir de cerca de 250 pequenas e disformes esculturas em barro não-cozido<sup>3</sup>. Estas são organizadas ou dispostas a partir do que se poderia definir como alguns sub-eixos temáticos (informais), arbitrariamente e divertidamente estabelecidos pelos artistas: dualismos esquemáticos ou oposições populares ("alta cultura" x "baixa cultura", teoria x

---

<sup>3</sup> Ao menos inicialmente eram 250: a série entretanto seguiu desenvolvendo-se e conta actualmente mais de 600 peças.

prática, "up" x "down", etc), os indefectíveis objectos quotidianos (cesto de pão, amendoins, uma metralhadora...) e algo como momentos imaginários – ou especulativos – das vidas de pessoas ou personagens famosas (podendo estas abranger ecletismo que vai de Marco Polo à Anna O de Freud, de Brunelleschi ao trabalhador da recolha de lixo, ou a integrantes dos Rolling Stones). A uniformidade do material e da escala adoptados, bem como a peculiar disposição temática ostensivamente "des-hierarquizada" determinada pelos autores, acabam por conferir um sentido de unidade àquele enorme e improvável conjunto de peças referindo assuntos e situações tão diversos, da rotina de trabalho de um limpador de esgotos a eventos históricos específicos (alguns de discutível relevância). Cada cena se constitui a partir de uma lógica impercrutável, configurando um inusual panorama de nossos tempos (Fig. 2). À parte as eventuais dificuldades em se categorizar uma obra desta natureza, seu fascínio é inegável, e é de se ressaltar aqui a presença do elemento de grandiosidade sempre pontuado pelo do banal, que transborda em grande parte da produção de F / W.



Fig. 2 *Suddenly this overview* (detalhes e vista parcial da exposição), 1981

A estas características perceptíveis na obra da dupla pode somar-se ainda uma inegável e recorrente singeleza que é igualmente inescapável ao olhar, e que confere à leitura de sua produção uma curiosa qualidade ambivalente: tratar-se-á mesmo de uma piada? Mero sarcasmo? Ou estaríamos diante de um diagnóstico a um só tempo bem-humorado e desencantado acerca de questões mais profundas – quiçá metafísicas – que a existência mundana se nos coloca diariamente? Arrisco-me a dizer que o mais provável é que seja um pouco de cada.

### **Assim vão as coisas: *The Way Things Go***

E então chega-se a *The Way Things Go* (*Der Lauf der Dinge*, no título original em alemão; 1987, 30', 16mm), filme realizado em 16 mm, que consiste basicamente no registo de uma sequência de eventos em cadeia composta por objetos banais, do dia-a-dia, a se desenrolar em aparente modo contínuo. A obra foi realizada no interior austero de um galpão ou armazém desocupado em Zurique, onde elementos improváveis como pneus de automóveis, sacos de lixo, cordas e jarras de plástico tornam-se o centro das atenções, interagindo numa aparentemente interminável sequência de eventos de trinta minutos. A lógica conceitual e estrutural do projecto remete directamente à imagem da icónica *Rube Goldberg machine*, aparato-conceito introduzido em meados do século 20 pelo engenheiro, inventor e cartunista norte-americano homónimo para designar um dispositivo concebido para efectuar acções banais ou elementares de maneira deliberada e exageradamente complexa; popularizada esquematicamente em desenhos animados televisivos, a peça é associada ainda à busca pelo moto-contínuo ou perpétuo. Um paralelo que, por sua excentricidade, parece de resto ajustar-se à perfeição ao habitualmente eclético e peculiar universo de referências de F / W.

*The Way Things Go* configura-se possivelmente como a obra-prima da dupla e também como um dos mais fascinantes trabalhos de arte produzidos em finais do século 20, dotado da peculiar qualidade de ser tanto admirado – e mesmo adorado – pelo grande público quanto incensado por audiências mais especializadas (artistas, críticos, curadores). Exibido pela primeira vez na 8ª edição da Documenta de Kassel (1987), o filme foi talvez a obra de maior popularidade do evento. Desde então, foi exibido em inúmeras mostras e de

arte contemporânea e até mesmo na televisão (com o título *Chain Reaction*)<sup>4</sup>, feito pouquíssimo usual para uma peça fílmica de arte contemporânea.

O filme tem suas origens em uma série fotográfica realizada pelo duo de artistas alguns anos antes, entre 1984 e 1987. Intitulada *Equilibres* ou *A Quiet Afternoon*, apresentava imagens de objetos industriais e de uso doméstico, detritos e sobras de estúdio empilhados, arranjados de modo a compor delicadas e divertidas – como não poderia deixar de ser – situações de equilíbrio precário, de estabilidade fugidia (Fig.3). Muitos dos objectos – ou antes, os tipos de objectos – que surgem em *The way things go* são remissivos aos que protagonizam estas fotografias; sob este ponto de vista, pode-se quase afirmar que o *media* do vídeo/filme tenha permitido que os artistas dessem seguimento à investigação presente nesta série, agora com a possibilidade de introdução do movimento e seus efeitos. O filme retoma o mote da experimentação com a gravidade de *Quiet afternoon* e o leva um passo além, animando os objectos e pondo-os em movimento.



**Fig. 3**

---

<sup>4</sup> De modo inusitado para uma peça de videoarte, *The way things go* foi também disponibilizado para venda em VHS (o filme é de 1987) e DVD, em galerias e livrarias de arte. Acabou até mesmo servindo de inspiração para diversos anúncios publicitários, sendo o caso mais notório – para profundo desgosto dos artistas – o do automóvel Honda Accord. Decorridos mais de trinta anos desde sua primeira exibição, a *peça* aparenta continuar popular como nunca.

E o que se vê no filme? No interior de um armazém, uma precária estrutura – ou talvez seja mais correcto dizer "um percurso" – com cerca de 30 metros de comprimento foi construída a partir de uma miríade de objetos e materiais, no mais das vezes próximos da condição de sucata, ou do descarte. Itens absolutamente mundanos e desinteressantes como balões, pneus, tábuas e garrafas plásticas vazias ou contendo líquidos são animados em uma longa e aparentemente contínua sucessão de eventos mecânicos ditada pela física (colisões, quedas, rolagem, deslizares) e pela química (combustão, evaporação, explosões). Fogo, água e as leis da gravidade determinam o ciclo de vida que anima os objectos – que é dizer, "o curso das coisas" (numa possível tradução do título para o português). O que ali se desenha é uma narrativa a respeito de causa e efeito, mecanismo e arte, precisão e improbabilidade. Tais fatores, combinados aos arranjos a que são submetidos os materiais empregados, conferem à obra uma aura lúdica, remissiva ao universo da brincadeira infantil; um viés aliás já extensamente comentado a propósito desta obra, com destaque para a análise de Arthur C. Danto em seu ensaio "Play / things" <sup>5</sup>. Neste texto o filósofo irá traçar um paralelo do acto de brincar<sup>6</sup>, sob a perspectiva infantil, a partir do modelo clássico do estudo sistematizado por Freud, e o modo como este referencial lúdico se manifesta na produção de F / W, notadamente em peças suas como *Wurstserie*, *Quiet afternoon (Equilibres)* e *The way things go*. Após ressaltar que "*Children's play, according to Freud, is make-believe adult behavior, executed with miniaturized adult paraphernalia known as toys. Freudian play is imitation work*" (Armstrong, 1996, p. 96), Danto exalta a maneira como os artistas mostram-se capazes de preservar, em seu trabalho, certa forma ou qualidade do *brincar* tão familiar, na remissão a um imaginário infantil, mantendo-a intacta e trazendo-a à vida adulta, agora transposta em sua produção. Haveria assim, na práxis destes artistas,

"along with a tacit impudence (for one expects art to be more 'serious' and less obviously a form of play), a certain sweetness and a kind of innocence, even if it transcends in its complexity what children themselves are able to do" (Danto, 1996, p. 97).

---

<sup>6</sup> Adaptação do termo "to play" ou "children's play", no original.

Uma qualidade de singeleza, portanto, que convive de modo improvável com uma mordacidade bem-humorada e a capacidade de incitar à reflexão, por trás de uma (aparente) "simplicidade desinteressante" nas formalizações: esta combinação prova-se uma das tónicas na obra de F / W, passível de ser verificada ao longo de toda a sua trajetória, seja em sua produção objectual-instalativa (esculturas em materiais e escalas diversos) como em suas séries quase infinitas de imagens provocativamente banais (*Images, Views, Airports*), bem como nos seus três filmes, dois deles por eles protagonizados (*The point of least resistance*, 1981; *The right way*, 1983).

Voltando a *The way things go*, percebe-se que há tempo suficiente para se observar com atenção a dinâmica que se desenrola em cena. O filme, de apelo inicialmente discreto, vai tornando-se irresistível – de uma forma sutil – no decorrer de sua projecção, em boa parte pela maneira extremamente naturalista no modo como explora as relações de causa e efeito que constituem o jogo de tensões que aos poucos nos envolve. Percebe-se por exemplo que o pequeno baloiço de madeira que se inclina sobre o fogo jamais o faria se não tivesse queimado por tempo suficiente para fazer com que o líquido em seu interior evaporasse; e a chama não teria se acendido se a esfera rolante não houvesse impelido o fósforo contra a superfície de impacto, e esta por sua vez nunca teria deslizado se não fosse pelo impulso de um pêndulo acionado por outro objecto, e por aí vai. O que nos é dado a ver em *The way things go* é portanto também excitante no sentido cinematográfico-hitchcockiano, se pensarmos no suspense e sentido de expectativa advindos da narrativa que aquelas pequenas acções – que se retroactivam – fazem gerar. Em verdade, a dada altura o vídeo passa mesmo a ser todo ele sobre a expectativa: e se a pequena esfera rolar para o lado antes de atingir o objecto seguinte? E se o balão de gás explodir demasiado cedo? E se aquela reacção química não for rápida o suficiente? O que teria ocorrido então – ou antes, *não ocorrido*? É inevitável imaginar quantas vezes as coisas terão corrido mal durante os preparativos para este trabalho. Quantos contratempos terá o duo enfrentado e lamentado, frente à enorme margem de erro imposta pelas leis da natureza, da física ou da química, ali em jogo? O fogo se apaga, a esfera rola para trás e é destruída pelas chamas, o pêndulo improvisado não atinge seu alvo: todas estas possibilidades compõem um filme invisível em paralelo, em nossas mentes. A este respeito, Fischli

comenta (a propósito da realização de *The way things go*): "*Strangely, for us, while we were making the piece, it was funnier when it failed, when it didn't work. When it worked, that was more about satisfaction.*" (Heiser, 2006, p. 203). Tal afirmação não chega a surpreender, considerando o *modus operandi* habitual – e incomum – da dupla. E é sintomático que o artista utilize (e enfatize) a expressão "mais divertido" (*funnier*) em contraponto a "obter satisfação", no decorrer do processo de realização da peça; a ideia de resultado objectivo e efectivo enquanto a corroboração de uma meta a ser atingida "com êxito" não parece estar no centro de interesses destes artistas.

Após algum tempo de visionamento do filme, a ideia por trás da lógica estruturante da peça torna-se evidente, e dali em diante já se adivinha ser improvável que algo dê errado, ou corra mal naquele improvável jogo de acaso controlado. E ainda assim a película segue prendendo nossa atenção, indefinidamente; uma curiosa qualidade desta peça em vídeo, a de parecer capaz de seguir sempre encantando mais e mais, a despeito de seus limitados predicados visuais. Fischli & Weiss dão forma efectivamente a uma brincadeira do tipo que encanta crianças, filmando algo que é elementar em sua concepção e estrutura, banal em sua materialidade rudimentar e dali extraem uma qualidade/potência que extrapola a dimensão lúdica para uma experiência de engajamento sensorial singular. (Fig.4)

Assistir a *The way things go* é um exercício de antecipação contínua, sem propriamente se chegar a um epílogo; a acção está sempre em progresso, os procedimentos oscilando sempre à beira do desastre ou do malogro. E muito do que conforma esta dinâmica expectante reside na maneira como o filme foi montado, de modo a parecer ter sido realizado em uma única tomada, reforçando a sugestão hipnótica de um moto-contínuo que se desenha ao final – por assim dizer – do filme, engenhoso recurso a actuar na intensificação da atenção por parte da audiência. No entanto, embora aparente ser uma progressão contínua, sem cortes, *The way things go* contém pelo menos doze *takes* gravados pelos artistas<sup>7</sup>, tranquilamente assumidos pelos mesmos. A

---

<sup>7</sup> Jeremy Millar, que estudou *The way things go* a fundo, aponta para nada menos que 26 intervenções ao longo da película, dentre cortes mais e menos visíveis ao longo do processo de edição. Enfatiza, contudo, que tais intervenções não afetam em nada o valor do filme, a seu ver

valorização deste aspecto de continuidade na edição final não chegaria portanto a se afigurar propriamente como um elemento "ilusionista" buscado de antemão, mas antes como um divertido factor de alargamento da experiência de se assistir a esta peça de videoarte.



Fig. 4 *The way things go* (stills), 1987

### **A sombra do fracasso**

E neste filme de suspense, se assim o encaramos, grande parte daquilo que faz gerar seu apelo ou encanto pode estar contido numa simples equação, concebida pelos artistas: o *controle do acaso*. Pois é disto que se trata, afinal: o fio da trama, o factor que prende hipnoticamente a atenção do observador àquele inusitado campo de ação cinética que constitui *The way things go* está localizado sobretudo na componente do – aparente – acaso ou indeterminação,

---

antes pelo contrário: o conhecimento destas ações intensificaria o fascínio e a capacidade de envolvimento da obra sobre o espectador. [*in* MILLAR (2007), p. 36].

bem como do factor da probabilidade. Não seria outra coisa (que não o acaso) a determinar o quociente de probabilidade envolvido no detonar de ações sutis e improváveis como as anteriormente descritas. Mas se virmos bem, no fundo o controlo em jogo é o das expectativas do público observador: ao engendrar de modo tão sutilmente eficaz a dinâmica que activa *The way things go*, os artistas estão, ao fim e ao cabo, a jogar com os pré-condicionamentos da audiência, seja no que se refere à experiência de engajamento sensorial (ainda que passivo) promovida em torno de uma proposta baseada em "quase nada", seja em relação às leis que regem o mundo físico das coisas (e dos seres vivos).

E a dinâmica estabelecida por este jogo de expectativas tão bem engendrado pode ser apenas uma outra forma de referir um aspecto que nos parece central a toda esta trama: o da iminência do fracasso. Pois é o falhanço que parece ser o efetivo protagonista oculto do filme, a verdadeira lei informal a conduzir os eventos que tomam corpo neste austero, inventivo e fabuloso exercício de maquinações cinéticas. Ainda que não propriamente enunciado, é sua a sombra a pairar todo o tempo sobre aquele microcosmo, campo de activação de pequenas ações em suspense, a acenar com a impossibilidade de completude deste ou daquele movimento que garante a continuidade do fluxo de eventos. Como não poderia deixar de ser, trata-se de um fator crucial e determinante na prática artística, o falhanço: seja em sua faceta mais imediata – como as instâncias do erro ou da falha –, seja em suas muitas nuances, que se alimentam, se confundem e se manifestam *de* e *no* acaso, no imprevisto, no indeterminado, no desconhecido. Nuances que, ainda que pressentidas de modo mais sensível nesta conhecida peça, de certa forma afiguram-se como caras ao processo de trabalho de Fischli & Weiss como um todo, manifestando-se em obras elaboradas ao longo de toda a sua trajetória.

### **A transfiguração**

Em *A transfiguração do lugar comum*, livro voltado para a análise estética sob a óptica analítica de seu autor, o filósofo e crítico de arte Arthur C. Danto trata de alguns impasses ontológicos surgidos com o advento de certas modalidades artísticas contemporâneas, nomeadamente a *pop art* (200). Centra seu interesse sobretudo na questão de como discernir obras de arte de "meras coisas reais", objectos do mundo quotidiano (localizando a matriz do problema nas

conhecidas *Brillo Box* de Warhol de 1964). Aborda obras de arte como veículos de representação que corporificam seus significados; e a forma que elege para proceder à compreensão desta corporificação é a interpretação – em seu campo de interesses Danto é um expoente da filosofia analítica –, o que conduz ao problema da filosofia da arte em torno da relação entre obra de arte e o objeto. Nos termos sustentados por Danto, a ideia de *transfiguração*, quando aplicada à arte, pode ser inicialmente compreendida como uma alteração ou modificação no processo de recepção de algo que nos é oferecido à percepção no quotidiano. O que Danto propõe, em suma, é que a natureza da arte não reside na aparência, no sentido de ser verificada e aferida pela percepção; torna-se também necessário um maior conhecimento sobre factores externos à obra (em sua fisicalidade) a fim de descobrir todas as nuances que compõem uma obra de arte, para visualizá-la em sua completude. E ao objecto artístico é conferida uma nova concepção de recepção que não a quotidiana – ainda que não perca esta sua referência originária. E é aqui que se identifica um ponto de contacto directo da teoria de Danto com a produção de F / W: se a *transfiguração* pode ser aqui compreendida *grosso modo* como uma mudança operada em um objecto quotidiano para uma forma que contém, nas relações do artista com o material, sua pretensão de elevá-lo ao estatuto de objecto de arte, bem, temos quase que a definição de boa parte da práxis de F / W. O que estes artistas afinal fazem é nada menos que operar pequenas "transfigurações" por meio do uso banal de sua matéria-prima também banal, tratando-a de maneira que logre articular a difícil equação entre o dado auto-referente – que lhes interessa salientar – dos materiais e seu potencial evocativo, a partir do contexto em que passa a estar agora inserida. A ideia de *transfiguração* apresenta-se portanto como um conceito-chave, na medida em que subsume os elementos que podem fazer de um objecto uma obra de arte (metáfora, interpretação, retórica, estilo, etc.), sintetizando uma característica comum a tantas obras de arte: a de um objecto banal reconhecido como arte pela acção de um propositor-artista.

### **Da comicidade e do humor**

Nas películas de Chaplin ou Stan Laurel & Oliver Hardy, para ficar em exemplos arquetípicos, boa parte da diversão provém do facto de tudo ser tão previsível. Em seu conhecido e seminal – embora raramente engraçado – ensaio "Sobre o

riso" (1900), em que Henri Bergson elabora toda uma tipologia do humor e da comicidade, o filósofo assinala: "We laugh every time a person gives us the impression of being a thing". Nesta situação, o riso instala-se a partir da observação de algo como a "coisificação do humano", espécie de sugestão de inversão antropomórfica; e o mesmo poderia ser dito de seu oposto, sobretudo quando pensamos em uma obra como *The Way Things Go*: há ali momentos em que os objectos, agora animados, parecem hesitar, como se reflectindo sobre o que estão a ponto de fazer: o pneu como que a descansar entre jornais em chamas, antes de ser acionado; a lata cheia d'água antes de deslizar rampa abaixo; o desdobrar preguiçoso do colchão inflável, como um braço esticando-se em uma espreguiçada. O humor ocorre então quando falhamos em ver este conjunto como nada mais que um mero campo de jogo para as forças da física – a superação da inércia, por exemplo – e passamos a atribuir características humanas a ele: afinal trata-se, se quisermos, de uma comédia física com objectos. Ainda que isto possa afigurar-se como pouco mais que simples antropomorfismo, ao detectar até mesmo um grau de auto-consciência a partir dos resíduos dos objectos tornamo-nos conscientes de uma incongruência, e neste momento, é o que faz-nos rir. Os objectos possuem *timing*. Com efeito, se *The Way Things Go* pode ser considerado uma espécie de compêndio de técnicas cómicas – vê-se ali o sentido de antecipação, de *timing*, o humor *slapstick*, o bordão que encerra uma piada – então seria particularmente devotado ao humor negro. Podemos nunca ter pensado em encontrar sentido entre sacos de plástico e sapatos velhos, mas ele está lá, emergindo em meio a pequenas e breves catástrofes. E então retoma-se os apontamentos de Jeremy Millar, um verdadeiro apaixonado pela obra que é este filme de Fischli & Weiss: "Assim, um pequeno filme sobre coisas torna-se um filme sobre tudo; sobre como coisas se tornam animadas e ganham vida; e sobre como, em um ponto obscuro em algum lugar entre a luz e a escuridão, elas também deixam de sê-lo. E no riso que se segue há um vazio onde se instala a percepção de que nós próprios somos também uma dessas coisas". (Millar, 2007, p.75. Trad. do autor)

## **Conclusão**

Pelas diversas particularidades comentadas, a obra aqui comentada se apresenta à partida como activadora de um dilema, um quase paradoxo no que

se refere a sua análise: *The way things go* é daquelas peças que qualquer descrição escrita se anuncia de saída como insuficiente, frente à experiência única do contacto com o trabalho em sua forma fílmica. Pode-se dizer que tal mote é em princípio aplicável a qualquer obra de arte, ou a grande parte delas; afinal, haverá sempre, em qualquer tentativa de aproximação a um trabalho que não a presencial, um incontornável coeficiente de insuficiência. Assim é quando se está diante de uma tela, uma escultura, um desenho, uma fotografia, uma performance, um filme, enfim, qualquer peça que reúna elementos bastantes para determinar uma experiência marcante no observador. O caso do filme em questão, contudo, guarda algumas singularidades mais próprias. Primeiro porque, se estamos diante de um produto artístico final definido e apresentado como um vídeo por seus criadores, é porque há razões para que assim seja. E nestas razões está o facto incontornável de que o registo fílmico é aqui o único meio de se dar a ver – ou traduzir visualmente - a pulsão que impele seus criadores. Nenhum outro *media* ou meio poderia dar forma a uma inquietação da natureza de que *The way things go* é portadora, transposta naquele campo de acções em que a motricidade e a temporalidade são vetores determinantes.

A dramaturgia, se a podemos assim chamar, de *The way things go*, é extremamente previsível, mas ainda assim tão cativante que temos que assistir o filme até seu fim – ou "fim", já que a sequência de acções encenada no filme não aparenta ter vocação para uma estrutura tradicionalmente dotada de um início e um desfecho. Logo que as coisas começam a acontecer no ecrã, as expectativas de sua audiência são despertadas. Queremos ser entretidos, surpreendidos, talvez nos tornarmos mais sabidos. E queremos saber como termina. Mas termina de facto? Sua temporalidade peculiar desafia nossa percepção, condicionada pelas expectativas e rol de possibilidades dos filmes convencionais.

O filme incorpora, enfim, diversas qualidades que fazem com que esta peça de Fischli e Weiss permaneça na memória: a conjugação de humor *slapstick* e capacidade de reflexão profunda; uma atenção ao detalhe em nível forense; um certo sentido de ilusão e pulsão de transformação; e a alternância dinâmica entre os estados de ordem e caos. Uma forma de entender porque este extraordinário filme segue falando a nós na segunda década do século XXI

residirá no facto de, como lembra novamente Jeremy Millar, "se a história é apenas uma coisa atrás da outra", então *The Way Things Go* é de facto um trabalho histórico" (2007, 89).

### **Referências Bibliográficas:**

ARMSTRONG, Elizabeth (org.) (1996). *Peter Fischli and David Weiss: In a Restless World*. Minneapolis: Walker Art Center.

BELTING, Hans. (Hans Belting, " Contemporary Art as Global Art - A Critical Estimate", in *The Global Art World*, Ostfildern 2009, p. 1-27)

BERGSON, Henri (2007). *O riso*. São Paulo: Martins Fontes Editora

DANTO, Arthur C.; FLECK, Robert; SOENTGEN, Beate (2005). *Peter Fischli - David Weiss*. London: Phaidon Press Limited

DANTO, Arthur C. (2010) *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: CosacNaify.

\_\_\_\_\_ "Play / Things" (1996). In Armstrong, Elizabeth (org.). *Peter Fischli and David Weiss: In a Restless World*. Minneapolis: Walker Art Center

FISCHLI, Peter, WEISS, David (2009). *¿Son los animales personas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

HEISER, Jörg. (2006). "Peter Fischli and David Weiss - The odd couple: Interview with Jörg Heiser". In Higgin, Jennifer (ed.), 2007. *The Artist's Joke. Documents of contemporary art*, London: Whitechapel; Cambridge, MIT Press

MILLAR, Jeremy (2007). *Fischli and Weiss - The way things go*. London: Afterall Books.

### **Referências filmográficas:**

Peter Fischli, David Weiss (1987). *Der Lauf der Dinge - The way things go*, DVD. 30 min. 16 mm. Zurique: T & C Film Zurich.

\_\_\_\_\_ (1981). *Der geringste Widerstand – The point of least resistance*. DVD. 30 min. Super-8-16mm. Zurique: T & C Film Zurich.