

Do corpo o incorporal

Ana Marcela França de Oliveira [1]

Podemos dizer que a presença do corpo na obra de arte tomou significativa relevância nas manifestações artísticas contemporâneas. Tendo seus primórdios na arte moderna, especialmente no movimento Dada, a referência ao corpo tanto contribuiu para dar à obra um caráter de externalidade, como serviu para inserir o espectador no processo de acontecimento da obra de arte, como é o caso de muitos trabalhos de Robert Morris. Partindo de Duchamp para melhor entendermos a proposta desse artigo, intencionaremos tocar na linha tênue relativa ao momento em que a presença corporal parece se dissolver na realização do trabalho artístico, onde o entendimento deste se daria, portanto, através da experiência do corpo do espectador-participante.

Ao analisar o filme *Anémic Cinéma* (1926?), de Marcel Duchamp, Rosalind Krauss[2] comenta a crítica do artista frente às abstrações da pintura moderna. Segundo a autora, Duchamp criticava a “pureza visual” que os pintores modernos buscavam alcançar em suas obras, ao apelar para a experiência integralmente ótica. E tal pureza seria proporcionada por uma coerência obtida pela sincronia formal, ou seja, por uma simultaneidade entre as partes na superfície que ordenariam o entendimento, então, visual.

Anémic Cinéma consiste em um filme de aproximadamente cinco minutos e meio, com imagens impressas em discos rotativos, por vezes com frases escritas, cuja leitura é perturbada pela constante rotação. Krauss afirma ter no constante movimento circular dessas espirais um *battement*, uma pulsação, que acaba por proporcionar um ritmo repetitivo.

Inchação depois contração, a espiral transforma o impulso da ação em um soluço repetitivo, e faz da continuidade do movimento o ritmo síncope de uma pulsação ou de uma batida. [3]

Tal ritmo significaria assim, segundo Krauss, o desmoronamento da coerência visual adotada pela pintura moderna, pois ao provocar o movimento pulsante proporcionado pelas espirais em rotação, como um “inflar e desinflar”, nossa sensação, então corporal, seria excitada. O ato de ver o filme, deste modo, não se restringiria ao olhar, à apreensão visual, mas seria percebido como um ver através do corpo, provocado pelo *battement*. Associação esta da visualidade ao corpo que, então, desestabilizaria a boa forma.

Associar a visualidade ao corpo, isto é torná-la impura, (...) Quando cada órgão [organe] se dissolve na imagem do seguinte, o que parece resultar desta batida repetitiva, é o senso de uma erosão da boa forma, a experiência de um desmoronamento da Pragnanz [boa forma] sob o efeito de uma pulsação que interrompe as leis da forma, que as despedaça e as dispersa (...) uma pulsação que nos revela que nós «vemos» com o corpo. [4]

Um trabalho elaborado na planaridade da superfície da tela, como no caso de algumas pinturas modernas, criticadas por Duchamp, ofereceria uma experiência que não levaria em conta o tempo, nem mesmo o narrativo, uma vez que se resume a esse campo visual planejado – *cohésion instantané*. *Anémic cinéma*, do mesmo modo, dispensa o tempo cronológico das produções cinematográficas, baseado em uma história a ser contada, a qual introduz o espectador no tempo artificial dessa narrativa. A temporalidade dessa obra de Duchamp seria aquela compartilhada com o corpo, que sentiria a ondulação temporal própria ao filme. O tempo da repetição, fruto dessa pulsação constante, que estrutura o ato de experimentar a obra na atualidade; o informe [5] comentado nesse contexto por Kauss, desestabilizador da ordem e da coerência formal.

Dando um salto aos anos 60, podemos dizer que a percepção corporal (atual) estrutura grande parte da obra de Robert Morris. A experiência do artista com os dançarinos da Judson Dance Theater, de New York, entre o fim da década de 50 e início da 60, foi de extrema importância para a concepção espacial de seus trabalhos. Esses dançarinos partiam do pressuposto de que a significação só tem existência quando na experiência mesma do domínio público, distante da privação da subjetividade. Para tanto, utilizavam-se da “linguagem ordinária”, “uma noção emprestada da filosofia, que retrai a distinção corpo/espírito em benefício de uma visão behaviorista da linguagem.” [6] E se a significação pressupunha um acesso privado, mental, referente à apreensão por parte de um sujeito único, a materialização dos significados só poderia ser dada de uma maneira compartilhada, coletiva. Deste modo, a dança era resultado de movimentos ordinários, da significação proveniente do contato com o mundo, esvaziada de qualquer expressão dada anteriormente ao gesto.

Simone Forti, então bailarina e coreógrafa da Judson nos anos 60, apresenta, assim, uma outra modalidade de dança. Visto que os movimentos dos bailarinos convencionais respondiam à exigência de transpor temáticas autorais para a dança, Forti apresentou uma concepção que partia do cumprimento de tarefas, propostas como um start para a realização dos gestos dos bailarinos, sobretudo enfatizando os movimentos do cotidiano. Desta maneira, a partir dessas tarefas, seria possível obter movimentos desprovidos de significações ulteriores e internalizadas, que escapavam à materialidade do âmbito público. Era dada ao dançarino uma autonomia gestual. O ato de dançar era então realizado inteiramente na atualidade, como gesto desnudo, na temporalidade espacial do presente em ação, pois sem a artificialidade temporal da criação, a dança se libertava da evocação de algo que fugia ao seu acontecimento integral na atualidade. E, com isso, a linguagem da dança, em essência vinculada ao corpo, desgarrava-se das mediações mentais e privilegiadas ao sujeito para esvaziar-se em sua condição primeira e, aqui, única: como linguagem corporal.

Em *Notes on Dance*, artigo de 1965, Morris fala de sua ligação com a dança, usando como um dos exemplos o evento *Slant Board*, ocorrido em 1961, em Nova York,

coordenado por Simone Forti. Tal evento consistia em uma placa de madeira inclinada a 45 graus do chão, com cordas presas no topo, onde os dançarinos, ou performers, escalavam essa chapa por meio dessas cordas, passando uns pelos outros. Aqui, ele chama a atenção para o método concebido por Forti, como o uso de regras simples, dadas como tarefas para estruturar a ação.

Aqui as regras eram simples e não constituíam uma situação de jogo mais que isso indicava uma tarefa enquanto o dispositivo, o plano inclinado, estruturava as ações. (Este único exemplo não faz justiça as implicações deste aparentemente simples concerto realizado.) Aqui estavam focados com clareza pela primeira vez dois meios distintos pelos quais novas ações poderiam ser implementadas: regras ou tarefas e dispositivos (ela os chamava “construções”) ou objetos.[7]

Os movimentos dos performers eram, então, provocados por essas tarefas e pelos dispositivos (devices), no caso, a placa inclinada, em que não se remetia a nada além do que aos movimentos exigidos pelo esforço de se escalar a placa por meio das cordas. Os gestos são aqui imprevisíveis e despretensiosos, livres de uma conceituação prévia, respondendo unicamente a esse objetivo físico. A dança era assim trazida por completo para a atualidade, para seu acontecimento na realidade espacial, em que através desse esforço exigido pelo cumprimento de tais tarefas e pela repetição dos movimentos – subir e descer, segurar, soltar - reafirmava-se a todo o momento a presença dos corpos naquele espaço. Com esse método, Forti libertava a dança da significação mimética, reduzindo os sentidos gestuais unicamente à ação (*action*). A forma como ação corporal.

A manifestação artística, deste modo, era dada em um tempo presente, no tempo mesmo que da experimentação do espectador que ali assistia a dança. E essa “linguagem ordinária”, dos gestos despretensiosos, pode ser vista na maioria dos trabalhos de Morris, tanto em dança quanto em escultura.

Um ano seguinte à apresentação de Site e mais duas outras coreografias, e mesmo ano em que deixa a Judson Group, em 1965, Morris monta *Untitled, Three L-Beams*, na Galeria Leo Castelli. Este trabalho consiste em 3 vigas idênticas, em forma de L, postas em diferentes posições na sala de uma galeria. Vigas idênticas quanto à metragem, mas em relação ao corpo que as circunda, tomam formas relativizadas, produzidas pela gestalt. Um pouco maior que um homem, com 243,8 x 243,8 x 60,9 cm, cada uma, a apreensão dos L-beams é proporcionada pelo movimento do observador no espaço no qual eles se encontram.

A forma neste trabalho é percebida pelo espectador de maneira que ele tome consciência de sua própria fisicalidade, assim como a de seu entorno, em que sem essa consciência este espectador não notaria que uma forma toma diversas aparências em relação aos movimentos de seu corpo. Para tanto, é demandada a circulação deste observador nesse espaço, é necessária a experiência num tempo atual, proporcionada pelo comportamento. E assim, a obra se revela quando na presença do observador, em que seu significado é dado na externalidade, de maneira semelhante à “linguagem ordinária”.

No *Parangolé* (1964) de Hélio Oiticica o movimento corporal do participante também se torna fundamental para a realização da obra. Sendo uma vestimenta, que visa à irradiação da cor no ambiente, o *Parangolé* se desdobra no espaço de acordo

com os movimentos de quem o veste. O tempo da obra seria então o tempo proporcionado pelo participante e seu acontecimento, enquanto obra, estaria intimamente vinculado à movimentação aleatória da pessoa que a utilizasse. Seu significado, em parte concebido como propagação da cor no espaço-tempo, se completa com a ação lúdica que se origina no ambiente público, tornando-se uma ação coletiva, que “almeja esse sentido construtivo do Parangolé a uma „arte ambiental? por excelência...” [8] Deste modo, o comportamento do participante completa a estrutura da obra como objeto não-acabado. Como um objeto que desdobra sua cor-estrutura na temporalidade espacial mesma que a dos gestos ordinários. “...o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completção dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta.” [9], que se propõe a ser uma arte ambiental.

Portanto, vimos que obras que requeiram seu acontecimento no tempo da atualidade, necessitam estar dispostas automaticamente no espaço real, senão não aconteceria no espaço-tempo da vida. E, para tanto, a presença do corpo torna-se fundamental para a completa realização de tais trabalhos, do contrário, se limitariam a uma organização temporal, em essência abstrata e subjetivada. Do mesmo modo, os entrecruzamentos se fazem insistentes. Corpos, objetos, espaço-tempo, sons, se mesclam de uma maneira tão orgânica, que se desdobram, a todo o tempo, como uma conexão contínua, em que não permitem o limite de um fim em si.

A incorporeidade é, assim, instaurada devido a essa continuidade entre os corpos, não definíveis singularmente, exatamente por serem, ao fim, entrelaçamentos constituintes da espacialidade e da própria obra de arte em seu acontecer. Deste modo, o corpo acaba por deixar de sê-lo ao entrecruzar-se com as coisas, sendo ele mesmo essas coisas, em que no constante desdobrar-se umas nas outras, tais coisas deixam de ser elas próprias para serem uma rede tênue que flui no infinito acontecer.

[1] Mestre em História Social da Cultura, com Linha de Pesquisa em História da Arte, pela PUC-Rio, em 2009. Especialista em História da Arte e da Arquitetura, pela PUC-Rio. Atualmente é professora substituta no Instituto de Artes da UERJ.

[2] BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. Informe [cat.]. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

[3] Idem, p.12

[4] Idem, p. 127

[5] Esse conceito de informe foi aplicado por Krauss a partir do seu uso por Bataille: “Ref. ao conceito de informe de Georges Bataille: «Um dicionário começaria a partir do momento em que não mais fornecesse o sentido das palavras, mas suas tarefas. Assim, informe não é apenas um adjetivo possuindo tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, geralmente exigindo que cada coisa tenha sua forma. Aquilo que designa não possui direitos em qualquer sentido, e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme (...)» [tradução de Ricardo Basbaum. ver Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, Informe [cat.], Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.]”

[6] KRAUSS, Rosalind. La problématique corps/ esprit. In: GRENIER, Catherine (Org.) Robert Morris. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995, p. 56.

[7] MORRIS, Robert. Notes on Dance. 1965. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1125243> Acesso em: 16 set. 2009, p. 179.

[8] OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. p,67

[9] Idem, p. 92