

FLORES LOPES, Livia. Poéticas da negação: lugares de encontro pelo avesso. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da UFRJ; Professora Adjunta de História do Espetáculo do curso de Direção Teatral. Artista Plástica e Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ.

RESUMO

“Poéticas da negação: lugares de encontro pelo avesso” aborda aberturas para a teatralidade implícitas em episódios de questionamento da imagem no campo das artes visuais. A argumentação se constrói a partir da discussão de elementos comuns às obras de Marcel Duchamp, Yves Klein e Tino Sehgal. Ao problematizar a imagem da arte, estes artistas deslocam o foco da contemplação da obra de arte para a cena na qual o espectador se insere com absoluta centralidade. Das vanguardas históricas aos nossos dias, o fio condutor que reúne os três artistas atravessa quase um século de experimentações em torno da posição do espectador. Este é o ponto nodal que nos obriga a uma reflexão tanto sobre o processo de teatralização da arte contemporânea quanto a possíveis reverberações no campo do teatro pós-dramático e da performance. Quando uma forma já cristalizada se rompe, ocorre um intenso fluxo de contaminações entre seus estilhaços, gerando formas inéditas e novas questões. Todo gesto iconoclasta, seja ele de natureza religiosa ou artística, ao atacar o vínculo que supõe existir entre forma material e substância imaterial abre um amplo feixe de relações, que se irradia em múltiplas direções. Mas à diferença da iconoclastia religiosa, que serve para reafirmar certezas e parâmetros de fé, atos iconoclastas em arte parecem contribuir para estender os limites do que acreditamos poder chamar de arte. Considerando intrinsecamente teatral o próprio gesto iconoclasta, o que muda é o sentido do ataque à imagem, que pode adquirir conotações de recusa, suspensão ou simples ausência. Isto nos leva a diferentes poéticas da negação. Desde os gregos entende-se por poética o processo de fabricação humana que faz passar à existência algo que antes não havia no mundo. Mas o que acontece quando esse sentido se inverte e algo trabalha para deixar de ser? Acreditamos que muito do que durante décadas se especulou em torno do tema “morte da arte” pode hoje ser percebido como trabalho de reconfiguração do que se entende por arte. Cabe a nós, contemporâneos, estabelecer encontros produtivos entre áreas por vezes engessadas em suas especificidades pelas histórias da arte e do espetáculo.

Palavras-chave: Teatralidade. Iconoclastia. Arte Contemporânea. Espectador. Histórias do Espetáculo.

ABSTRACT

The Poetics of Negation: Upended Places of Encounter: Communication tries to find inlets to approach the theatricality implicit when the image is questioned in the visual arts. The reasoning constructed is based on the discussion of elements common to works by Marcel Duchamp, Yves Klein and Tino Sehgal. By questioning the image of art, these artists shift the focus from artwork contemplation to the stage on which the spectator becomes absolutely central. During almost one century, from the historic avant-gardes up to the present, the

common thread uniting the three artists is experimentation on the spectator's position. Herein is the nodal point requiring us to reflect both on the process making contemporary art theatrical and possible reverberations in post-dramatical theater and performance. When a crystallized form is broken, an intense contaminating flux occurs among the shards, generating new forms and new questions. When any iconoclastic gesture, be it of a religious or artistic nature, attacks the connection that is supposed to exist between material form and immaterial substance, it opens a large cluster of relations which radiate in multiple directions. But, in contrast to religious iconoclasm that serves to reaffirm the certainties and parameters of faith, iconoclastic acts in art seem to contribute to extend the limits of what we call art. Considering the iconoclastic gesture itself as intrinsically theatrical, what alters is the meaning of attacking the image, which could acquire connotations of refusal, suspension or simple absence. This brings us to a different poetics of negation. Since the Greeks, the poetic has been understood as the process of human production that brings into existence that which did not previously exist in the world. But what occurs when this meaning becomes inverted and something engenders its ceasing to exist? We believe that much of that which for decades was speculated by the "death of art" theme today could be perceived as work reconfiguring that which can be understood as art. It is up to us to establish productive meetings among areas which, sometimes, can be stifled into specificities by histories of art and entertainment. It is up to us to establish productive meetings among areas which, sometimes, can be stifled into specificities by histories of art and spectacle.

Keywords: Theatricality. Iconoclasm. Contemporary Art. Entertainment Histories.

Poéticas da negação: lugares de encontro pelo avesso

Cena primitiva: O iconoclasta se aproxima da imagem e a destrói violentamente. Os estilhaços resultantes desta ação são a prova evidente de que o modelo que inspira a imagem não se encarna nem está contido por ela. Por intermédio desse gesto, afirma-se que a substância imaterial que inspira a imagem não se deixa circunscrever numa forma material. O objeto da fúria iconoclasta não é a imagem em si, mas a atitude de adoração que ela é capaz de suscitar, seu uso como objeto mágico, o estatuto de sujeito que adquire enquanto manifestação material do divino. Terríveis guerras marcaram a irrupção desse pensamento sobre a imagem que a concepção cristã ocidental não se permitira categorizar até então, fazendo emergir não apenas o estatuto da imagem como também o do signo, da relíquia, da palavra e do gesto. O gesto iconoclasta desfaz assim o elo que une representação e encarnação, conferindo à ação, a força de um espetáculo que se irradia em múltiplas direções. Para Michaud (2002), à concepção substancialista da imagem, o iconoclasta opõe uma "teoria da relação" que se irradia em direção ao modelo representado, ao lugar onde se expõe, ao sujeito que olha e à matéria que constitui a imagem — o que nos leva a considerar a intrínseca teatralidade aí implícita. Hoje, podemos estar falando de arte como substância imaterial encarnada (ou não) em determinados objetos. Segundo Mondzain (2002), a arte se separa da Igreja para continuar a trabalhar com a concepção de

imagem encarnada. Logo, quando falamos em iconoclastia em arte, cabe distinguir entre ataques a *imagens adoráveis*, isto é, determinados estilos que a cada temporada são validados como mais legitimamente artísticos do que outros e um veto abrangente à ideia de arte aderida a suportes materiais.

Cena 1: Um cego guiado por seu cãozinho acaba de passar por um quadro, naturalmente sem o ver. Este seria o grau zero do *olhador*, a entidade que faz o quadro, segundo Duchamp. Para o artista, o limiar da arte é o limiar da sensação de arte, algo equivalente à percepção da quarta dimensão. A tarefa do artista é fornecer as condições básicas (a obra de arte em sua forma esquelética, nada mais do que a *aparência de uma aparência*) para que o espectador faça o trabalho de transubstanciação da matéria fazendo-a transitar da 2ª para a 3ª dimensão e além, em direção à almejada sensação de arte. O espectador de Duchamp é obviamente um sujeito moderno: letrado e leitor, treinado pela fotografia e pelo cinema a operar o intervalo entre as diferentes dimensões do texto, da imagem e do objeto tridimensional. A *Mariée* é uma “miragem verbal” e o ready-made, “uma coisa que nem se olha” (DUCHAMP, *apud* DE DUVE, 1989). A cena do cego ilustra a capa de *The Blindman Independents’ number*, revista editada por Duchamp por ocasião do Independents’ Show, 1917. Ali, pela primeira vez, fotografada por Stieglitz, aparece uma imagem de *Fountain*, obra recusada, vista apenas pelos organizadores da exposição (entre os quais o próprio Duchamp) e pelo fotógrafo interessado no “caso”. Como um verdadeiro ator atuando nos bastidores, o artista instaura um quiproquó hilariante no qual está sempre mudando de papel e obtém o cheque-mate através da publicação da fotografia. Ela é prova e, ao mesmo tempo, legitimação da existência do objeto enquanto obra de arte. A diferença entre um objeto comum e o mesmo objeto “de arte” é *infráfina*: depende exclusivamente de quem olha. A reprodução fotográfica, primeira *aparência* pública do objeto em duas dimensões fornece perfeitamente bem os meios para que sua *aparência* (“de arte”) seja percebida numa dimensão exponencial. O *olhador* assume aqui sua feição ideal: a de *objeto tipo grafado*, que vê a distância no tempo e no espaço. Seu olhar, ou melhor, sua leitura, atravessando várias lentes e sendo determinado por outros olhares, pode atingir dimensões insuspeitadas. A elevação de um objeto comum à condição de objeto de arte vai depender do conjunto indistinto reunido sob o nome de *a posteridade*. Diante da obra, o espectador de Duchamp é mera *testemunha oculista*, cego a tropeçar no *ready-made*. Sua presença não constitui comunidade, ele é *voyeur do voyeur*. Através do *Grande Vidro* vê espelhado o próprio comportamento celibatário: tão pretendente à obra quanto o artista.

Cena 2: 21”50’h. De repente percebo um jovem em vias de desenhar sobre uma das paredes. Eu me precipito sobre ele, faço-o parar e peço educada, mas firmemente que se retire. Acompanho-o até a pequena porta onde, do lado de fora, se encontram os dois guardas (a multidão dentro da galeria está silenciosa e espera o que vai acontecer) e grito: “Peguem esse homem e ponham-no para fora — com violência” (KLEIN, *apud* CABANAS, 2006).

O controle do espaço é total. Do lado de fora, a fachada da galeria está vedada por camadas de azul Yves Klein (IKB). À porta lateral, guardas municipais e a

guarda privada da galeria controlam a entrada, exigindo a apresentação do cartão no qual o crítico Pierre Restany convida para o “advento lúcido e positivo de um certo reino do sensível”. O espectador de Klein, “leitor dos seus monocromos”, deve ser tão esponjoso quanto a matéria que absorve a cor, pura *sensibilidade pictórica*, anterior a toda pintura, imagem ou representação. As paredes brancas da galeria apenas limitam o espaço, diz Klein, impregnado por “uma densidade sensível abstrata, mas real, que existirá e viverá para si e por si mesma em lugares vazios apenas em aparência”. Rabiscá-las é um ato iconoclasta porque expõe sua nudez. A cena é minuciosamente concebida, instaurada e dirigida. Ao megafone, o artista controla o fluxo do público que circula pelo espaço com copos de drinque azul nas mãos. “Teatro do vazio” parece nomear a farsa autoconsciente: é a manchete de *Dimanche*, seu jornal de um só dia publicado num domingo de 1960. Junto à famosa imagem do “salto no vazio” resultante da superposição de dois clichês fotográficos, figura uma proposição teatral onde os espectadores ficariam acorrentados a seus assentos, “em razão das circunstâncias”. Klein se diz um pintor realista, um repórter de eventos poéticos. Para ele, todo suporte é *medium*: absorve e transmite o estar inefável do artista no mundo, mas é também projeção midiática, objeto de documentação, traço de gesto, memória da ação efêmera, mas plenamente construída; simultaneamente *desvio* e mistificação, tão próximo da tática situacionista quanto do espetáculo. É nessa balança sempre instável que, segundo Bois (2006), reside a atualidade de Klein. Naquele pós-guerra, ele inaugura o até então inexistente sistema de arte, fazendo pleno uso de seus dispositivos institucionais e discursivos num contexto de espetacularização crescente.

Cena 3: Em 2010, pela primeira vez na história do Guggenheim de NY, o museu abre suas portas totalmente esvaziado do seu acervo. No térreo, um casal evolui num beijo coreográfico cuja duração é a do expediente do museu, retomado no dia seguinte, enquanto durar a exposição. À medida que o visitante sobe a rampa modernista de Frank Lloyd Wright, é abordado por uma criança que pergunta: “o que é progresso para você?”. O diálogo se desenvolve livremente rampa acima com interlocutores progressivamente mais velhos que se sucedem imperceptivelmente à medida que se sobe. Ao longo da conversa, o visitante é informado que se trata de uma peça: “Tino Sehgal, *That is progress, 2010*”. O artista rejeita a designação de performance para suas obras porque elas não começam ou acabam, “estão sempre ali, como qualquer outra obra de arte”. São peças: instalações, esculturas e situações, vocabulário cuja referência espacial encontra-se francamente tensionada pelo desejo de absoluta imaterialidade que preside a obra, inclusive no que tange à publicação. O artista não autoriza reproduções fotográficas, vídeos ou catálogos, não fornece recibos nem instruções escritas sobre as peças quando as vende. Toda transação é exclusivamente oral. Não há restrições à circulação da obra — compra ou venda, mas à alteração introduzida no trabalho pela imagem, diante da qual se “corre o risco de tomá-la pela própria coisa”. “Meu trabalho é um experimento sobre até onde se pode ir sem transformar material para trocas (como transformar árvore num pedaço de papel que serve então como um certificado)” (SEHGAL, 2008). Não se trata de contestar as convenções, mas de esvaziar o seu sentido. Se o museu é “a celebração da produção material conectada a uma ideia de sujeito que se

forma através daquilo que produz materialmente”, a aposta de entrar nesse lugar para “celebrar algo diferente” (2005) parece se realizar quando o Guggenheim se transforma em ágora espiralada, girando embalada pelo murmúrio de pensamentos transformados em voz. O espectador cede lugar ao observador participante, é narrador atento às próprias expectativas, elo vivo de uma imensa cadeia de ressonâncias.

Estas diferentes reverberações do estatuto do artista e do espectador, aqui traçadas em linhas muito gerais, podem contribuir para a discussão de um conceito de cena ampliada, onde teatro, artes plásticas e performance renovam seus diálogos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOIS, Yve-Alain. **L’actualité de Klein**; CABAÑAS, Kaira Marie. Yves Klein en France: un paradoxe spatial; RIOUT, Denys. **Imprégnations**: scénarios et scénographies in cat. Yves Klein:corps, couleur, immatériel. Paris: Centre Georges Pompidou, 2006.

DE DUVE, Thierry. **Resonances du readymade**. Nîmes: Éditions. Jacqueline Chambon, 1989.

FLORES LOPES, Livia. **Como fazer cinema sem filme?** Tese de doutorado. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, 2007.

GRIFFIN, Tim. “**Tino Sehgal an interview**” in **Artforum International**: New York, may 2005.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Le peuple des images, Essai d’anthropologie figurative**. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.

MONDZAIN, Marie José. **L’image peut-elle tuer?** Bayard: Paris, 2002.

SEHGAL, Tino. Fondazione Nicola Trussardi, 2008. Acesso em 9.8.2011. <[http://www.fondazione nicola trussardi.com/exhibitions/tino sehgal](http://www.fondazione nicola trussardi.com/exhibitions/tino_sehgal)>.