

REFLEXÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA CORPORAL E A NOÇÃO DE EXTERNALIDADE NA OBRA DE ARTE

Ana Marcela França de Oliveira¹

O entrelaçamento entre obra de arte e espaço *real* foi relevante em diversas manifestações artísticas das vanguardas moderna e contemporânea. O desdobramento da obra no espaço-tempo do mundo trouxe uma série de implicações que passam a ser pensadas no âmbito da externalidade, uma vez que a significação desses trabalhos se dá na realidade tangível. E devido a essa abertura da poética artística à espacialidade, as hierarquias são dissolvidas e niveladas à superfície dos acontecimentos no campo da vida e, portanto, na atualidade.

A presença corporal do espectador é requerida para que a obra de fato se realize, uma vez que a temporalidade da experiência desse espectador é, muitas vezes, a temporalidade da própria obra. “Agora as imagens, o tempo passado da realidade, começam a dar lugar à duração, o tempo presente da experiência espacial imediata.” (MORRIS, 2006, p.402). Deste modo, a abertura da forma se faz necessária para o acontecimento da obra de arte, uma vez que a sua realização se torna dependente dos desdobramentos do entorno, sendo ela mesma constitutiva dos entrecruzamentos próprios à realidade. O que competia à profundidade de uma dada internalidade se desloca para a superfície dos acontecimentos, onde arte e vida estão a todo o momento a se confundir. O tempo da obra seria, assim, dado na temporalidade espacial, em sua fisicalidade, a qual abarca a simultaneidade das coisas no mundo: “O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real.” (idem, p. 404). Deste modo, a indeterminação e a aleatoriedade atuam nos trabalhos, então abertos ao *campo de possibilidades*, sendo instaurada a forma como processo e fazendo da obra de arte um acontecimento no mundo.

Deste modo, os significados propostos pela obra de arte não mais se encerram no sujeito, num entendimento subjetivado, mas surgem durante o acontecer artístico, na fusão entre arte e vida. O corpo, então, entra em cena como estrutura, em que abdica de ser a morada do ser subjetivo para se realizar em sua fisicalidade plena, sendo a experiência do observador-participante uma experiência essencialmente corporal.

No trabalho *Parangolé* de Hélio Oiticica, de 1964, o movimento corporal do participante 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 assim 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...” (OITICICA, 1996, p. 67) 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 completação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta.” (idem, p. 92), que se propõe a ser uma *arte ambiental*.

Na obra *Shift* de Richard Serra, de cerca de 1970 a 1972 (obra localizada em King City, Ontario, norte de Toronto), temos um outro tipo de “desterritorialidade” do sujeito,

¹ Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Titulação: Mestre em História.

ou seja, temos uma apreensão corporal da obra, sem que se restrinja somente à organização racional e subjetiva.

Em seu texto *Schift* (texto publicado originalmente em 1973), que descreve a obra que leva o mesmo nome - talvez sendo o próprio texto parte do trabalho - o artista descreve a sensação de descentralização decorrente do experimentar a obra. Esta consiste em seis seções de cimento retilíneas de 1,50 m de altura e 20 cm de espessura, postas em um *site* que compreende *um campo de lavoura que consiste em duas colinas separadas por um vale em ângulo agudo*.

Colocada num campo amplo e irregular, com subidas e declives, torna-se necessária a caminhada do observador ao longo do *site*. Desta forma, a apreensão da obra é provocada pela experiência no local, do próprio local, em que a temporalidade da obra é gerada pela duração de quem passa pelo processo de percepção tátil desse campo vasto e indeterminado.

A intenção do trabalho é uma consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento. (...) A pessoa anda colina abaixo para entrar na peça. Quando faz isso, os elementos começam a se destacar em relação ao nível dos olhos da pessoa que vem descendo (SERRA, 2006, p. 327)

A noção de uma “paisagem móvel”, resultante do caminhar do observador no terreno indeterminado, seria ocasionada por uma modulação advinda do *estar* simultâneo da paisagem e do observador no espaço. Desta forma, o entorno também se “locomoveria”, se deslocaria conforme a pessoa ali caminhasse, pois “Entre ele [o vidente] e o visível, os papéis se invertem inevitavelmente.” (MERLEAU-PONTY, 1975, p.282)

É assim deflagrada uma descentralização entre sujeito e objeto, uma vez que neste trabalho de Serra o entendimento em sua totalidade é somente dado em simultaneidade à movimentação do observador, assim como esse mesmo observador só apreende o trabalho enquanto caminhando no terreno, em uma relação de reciprocidade. Sendo dado o entendimento da obra através da experiência corporal, não há partes para serem organizadas racionalmente, os significados são apreendidos através da experimentação no espaço da realidade tangível. Isto porque a “paisagem móvel” de *Schift*, não se situa diante de nossos olhos, mas tem sua existência no mesmo campo no qual estamos imersos.

Aqui se faz necessária uma breve exposição da passagem sobre o *Quiasma*, de Merleau-Ponty, no qual expõe o que seria sua noção de *visão tangível*. Nesse texto ele diz que aquele que vê só vê porque também é visto, assim como aquele que toca só toca porque é tocado, mas que só se vê porque o ver apalpa o que é visto. Ou seja, o olhar é tangível, não concluído na retina.

(...) o espetáculo visível pertence ao tocar nem mais nem menos do que as “qualidades tácteis”. É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado (...) Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível (...) (MERLEAU-PONTY, 2007, p. 131).

A partir dessa noção de prolongamento das coisas no *mundo tátil*, um suposto sujeito se encontra nos limites de *ser* objeto. A noção cristalina de sujeito se embaralha com a noção de *coisa*, coisa esta que ocupa o espaço tal como qualquer outro elemento que também esteja ali presente. E desta forma, ou seja, sem distanciamentos, tudo se encontra no mesmo espaço. Tudo se esbarra nos limites dos corpos, criando uma tensão provocada pelo prolongamento de *si* em outra coisa, que também está a se estender em outra e assim por diante, em uma relação de reciprocidade.

O corpo como não se limitando a ser o território do *eu interior* é, assim, instaurado devido a essa continuidade entre corpos e coisas, não definíveis singularmente, exatamente por serem entrelaçamentos constituintes da mesma espacialidade.

De forma semelhante é a apreensão por parte do espectador da obra *Untitled, Three L-Beams*, de 1965, de Robert Morris. 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 e na simultaneidade entre o espaço, as vigas e a pessoa ali presente, de maneira semelhante à *Shift*, de Serra.

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 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. Deste modo, o espectador não se restringe em ver a obra de arte não se restringe em ver a obra de arte de maneira distanciada, mas se torna um participante ativo da realização da mesma, deslocando então a morada íntima do sujeito para a fisicalidade de seu corpo.

Bibliografia

MERLEAU-PONTY, M. **O Entrelaçamento – o quiasma**. In: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O olho e o espírito**. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

MORRIS, Robert. **O tempo presente do espaço**. In: *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OTTICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

SERRA, Richard. **Deslocamento**. In: *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.