

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Arte e imagem:  
contextos,  
migrações,  
contaminações**

## Obra, fluxo, acontecimento

Alexandre Emerick Neves

UFES

### Resumo

Acontecimentos em aberto e francamente subordinados ao espectador, presumindo novos acontecimentos, transmutando-se na multiplicidade de atores e gestos prováveis e improváveis, é o que nos sugerem boa parte das obras de arte contemporâneas. Com as possibilidades de ações inusitadas no vídeo e no filme temos o surgimento de acontecimentos singulares, intuímos a identificação do tempo real como o tempo da experiência com o acontecimento.

### Palavras chave

Fluxo temporal; acontecimento; Arte Contemporânea

### Abstract

An happening open and directly subordinated to the viewer, assuming new happenings, transmuting the multiplicity of actors and gestures probable and improbable, is what we suggest much of the contemporary works of art. Taking the unusual possibilities of actions in video and film, we sense the emergence of singular happenings in the identification of the real time as the time of the experience with the happening.

### Keywords

temporal flux; happening; Contemporary Art

Em nosso meio crítico Mário Pedrosa não se limita a acompanhar o amadurecimento das propostas abstracionistas em meados do século XX, assume também o enfrentamento da voragem de tendências, Referências e experiências da *Nova Objetividade Brasileira* alinhavada em *Opiniões e Propostas*. Pedrosa aponta um elo de passagem que se apóia justamente nas distensões formalistas de artistas sob a influência da arte concreta e que se desdobram nas experiências do *Neoconcretismo*, segundo a perspicácia do crítico, um movimento “cuja intuição fundamental esteve na descoberta do tempo”.<sup>1</sup> Na percepção de Pedrosa, Lygia Clark teria sido a primeira a estreitar a identificação do espaço da obra com o espaço real, cujos desdobramentos junto a seus contemporâneos implicariam em obras dobradiças e maleáveis, em compartimentos e labirintos, para mexer, vestir, explorar e eclodir, características exaltadas por Pedrosa de modo exemplar na arte ambiental de Hélio Oiticica. Igualmente comparando as manifestações artísticas contemporâneas com os aspectos plástico-formais da arte modernista, que ele situa entre *Demoiselles d'Avignon* e a *Pop Art*, Pedrosa vislumbra no elemento situacional o potencial daquilo que seria uma arte pós-moderna.<sup>2</sup>

Estou propondo um percurso que examine algumas características do tratamento da questão da temporalidade na obra de arte contemporânea, o que muitas vezes perpassa a idéia de acontecimento. O movimento ou sua possibilidade na obra de Richard Serra pode também ser assinalado neste ponto inicial da questão. Por vezes sugerido pela tensão em algumas de suas esculturas, o movimento difere da ação como gesto humano, mas apresenta-se como um acontecimento físico autônomo. Estamos próximos da crítica de Donald Judd em relação à escultura de Mark di Suvero - seu alvo era de fato todo o formalismo modernista - salientando que suas obras são carregadas de gestos e movimentos naturalistas, de aspecto antropomórfico. Nas relações postas, as partes constituintes das esculturas de Serra tencionam-se, sobressai o jogo de forças, gravidade, peso, um equilíbrio frágil que aponta para a possibilidade de uma nova configuração para o sistema, um acontecimento possível devido às forças do sistema denunciadas pelo arranjo. A consciência do observador é tomada por justaposições e empilhamentos tidos como possibilidades de acontecimentos autônomos.

A trama de relações estabelecida com objetos do cotidiano deriva do repertório de ações artísticas que evocam a noção de acontecimento. A obra *FAUUF RJ69*, de 1969, de Umberto Costa Barros, parece legitimar a idéia de acontecimento, chegando a ser comentada por Ronaldo Brito como um evento<sup>AF</sup>. Bancos ligeiramente equilibrados um sobre o outro somente apoiados pelo mínimo contato de um de seus pés, pranchetas desenvolvendo elevações instáveis com a articulação de seus planos, arranjos atípicos que proporcionam um enlace entre um inicial desconforto e um prazer decorrente, em derivação do embate proposto com as coisas e o lugar. Por tratar-se de empilhamentos de mobília típica das salas de aula de desenho, de arte ou de arquitetura, a obra dilata o desejo do artista em sugerir acontecimentos inusitados, além da proposição da reflexão acerca do

1 Mário Pedrosa, *Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro*, in: Otilia Arantes (org.), *Acadêmicos e modernos*, p. 361.

2 Mário Pedrosa, *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, in: Otilia Arantes (org.), *Acadêmicos e modernos*, p. 354.

mundo da arte e do estatuto da obra, pois a ordem desafiada não é apenas a da arrumação habitual dos objetos, mas do próprio circuito das artes.

Ampliando a discussão ao permitir-se um olhar menos exclusivista que muitos de seus pares, Harold Rosenberg previamente observou como os movimentos de vanguarda teriam como continuidade eventos performáticos de pintores, uma constatação dos desdobramentos das propostas artísticas na primeira metade do século XX. Para Rosenberg trata-se de algo que desponta desde o Surrealismo e o Dadaísmo, o “desejo de trocar o *objeto* de arte pelo *evento* de arte”<sup>MF</sup>. O gesto ofertório de artistas contemporâneos em instalações interativas apresenta dimensões distintas destes eventos. A forma como trabalha Felix Gonzales-Torres não instaura apenas um acontecimento, mas presume novos acontecimentos, como na obra *Sem título (USA Today)*, de 1990. A obra desponta como promotora de um fluxo de acontecimentos. Com um amontoado de doces embalados com as cores da bandeira dos Estados Unidos em um dos cantos da sala de exposição, as ações que a obra promove são exatamente o que viria a consumi-la, o gesto do artista vai gradualmente sendo suprimido pelos visitantes, o fluxo temporal trabalhado no dado relacional, assim como na própria estrutura física da obra, entre supressão e reposição. A discussão acerca da tensão instaurada nas justaposições e empilhamentos de Serra serve de comparação, por ser essa tensão sintoma de um possível acontecimento inerente ao objeto, mas nas propostas emergentes nos anos de 1990, nas quais a questão da temporalidade é tratada nos jogos relacionais com disposições exteriores, e não somente associações interiores à obra, restrita à sua natureza física e aos seus aspectos visuais, os objetos certamente não são o cerne das obras em propostas dessa ordem, senão como elementos catalisadores dos acontecimentos contíguos a eles.

O que estou apontando em particular nesta averiguação é uma identificação do tempo real como o tempo da experiência com o acontecimento. O embate direto do corpo e da consciência com as coisas, os outros, o mundo, pois, segundo Bergson, “eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido”<sup>MF</sup>. A arte contemporânea incorpora ao elenco de recursos artísticos a mediação pelo filme ou pelo vídeo dos acontecimentos, o que se alcança na duração da exposição da imagem de um acontecimento é o tempo real dessa experiência, a transmissão e a audiência desdobrando-se em novos acontecimentos. Na videoperformance o tempo real da ação que foi registrada passa, para então vir como uma reposição mediada. Trata-se de uma ação programada para ser vista posteriormente, não se trata do registro de uma performance pública, presencial, que leva em consideração a presença de uma platéia instruída ou mesmo passantes desavisados, estes são substituídos por uma audiência indireta, sem que haja interação direta do artista com os espectadores, eles interagem com a imagem do artista em ação no vídeo.

Em *Marca registrada*, de 1975, o gesto de Letícia Parente é elevado à obra, gesto que incide sobre o próprio corpo da artista. Imagens recorrentes na História da Arte, o referenciado corpo de mulher, e uma tarefa peculiar ao universo feminino – como não lembrar a dignidade dos afazeres domésticos das mulheres nas pinturas de Vermeer? Com agulha e linha preta, a artista borda na sola do pé os dizeres MADE IN BRASIL. O corpo e o trabalho são indiscerní-

veis nesta videoperformance, o corpo trabalha o corpo, o corpo como agente e suporte da ação. As implicações políticas são evidentes - de posse, gênero, origem, identidade -, mas notadamente a videoperformance trabalha o tempo real dissolvido na mediação, retomado como tempo real de audiência, do retorno do acontecido. O saldo é certa visão do ocorrido que reaparece na audiência, visão que traz consigo o enquadramento da ação, o plano aproximativo de aspecto intimista, o ritmo cadenciado na duração da aparição da escrita-imagem, todo o pensamento da artista para a imagem direcionada à audiência.

Lia Chaia também transmuta virtualmente a identidade visual de seu corpo na obra *Desenho de corpo*, de 2002. Em gestos autorreferenciais e autorreceptivos, novamente o corpo da artista fica diante de uma câmera que registra sua ação de modo direto. A artista risca seu corpo com uma caneta formando progressivamente um emaranhado de linhas que aos poucos encobre a pele, parecendo indicar o desejo da artista de transmutar sua aparência. Como em *Marca registrada*, o corpo recebe inscrições, mas as marcas no corpo de Chaia são mais espontâneas e abstratas, sobretudo menos mordazes. Entre o espaço disposto pelas partes do corpo percorridas pela caneta e a dimensão das linhas, a duração da imagem está diretamente associada à quantidade de tinta gasta. Aos 51 minutos de circulação pelo corpo nu da artista por uma esferográfica vermelha, a ação se encerra pelo esgotamento da tinta na caneta que caminhava deixando seu rastro.

Como nas performances presenciais, obras em vídeo como as de Chaia ou Parente tem sua duração intrincada com a duração da ação ofertada à audiência. Desse modo, a duração da obra é definida pela ação do artista ou pela participação do público. Mais que o sentido cronológico do tempo, a série de performances *Ritmos* de Marina Abramovic exemplifica enfaticamente esses contextos nos quais as obras trabalham a duração como tempo de um acontecimento. Por vezes a artista assume ações exaustivas que se encerram por esgotamento, como gritar até que lhe falte voz ou dançar até cair de cansaço, ou Abramovic convoca o público à ação sobre seu próprio corpo, como em *Ritmo 0*, de 1974, que é encerrada com o gesto abusivo de um espectador que coloca na boca da artista o cano de uma pistola, um dos 72 objetos ofertados ao público na galeria. Com a videoperformance, entretanto, o tempo real não é mais o tempo da execução da ação presencial, mas a duração estabelecida para a imagem, para experiência com a recepção da obra.

Os aspectos da duração instaurados pelos ritmos dos acontecimentos videográficos são trabalhados em particular por Eric Baudelaire. O título *Sugar Water*, dado a seu vídeo de 2006, faz referência à descrição que Henri Bergson faz da duração como um processo invisível, como o açúcar dissolvendo em um copo de água. A obra exhibe a tomada de uma estação de metrô evidencia em primeiro plano um grande painel publicitário coberto uniformemente de azul. Chega à estação um funcionário que imediatamente começa a preencher o painel com uma imagem que aos poucos vai se formando, conforme o homem vai colando as partes do suposto anúncio. Concluída a colagem percebemos a imagem banal de alguns carros estacionados sobre uma ponte. Mas o funcionário, sem descanso, recomeça seu trabalho sobrepondo à imagem inicial outra, que logo descobrimos ser a mesma imagem em outro momento, acrescentando uma

violenta explosão de um dos carros. A sequência continua, tanto do trabalho do funcionário quanto do acontecimento apresentado nas imagens do painel, sendo acrescentada uma nova camada, agora com o carro envolto em uma nuvem de fumaça, e ainda outra na qual resta apenas a carcaça do carro consumido pelo fogo. Por fim o homem reveste o painel com uma nova camada de papel azul, retomando a neutralidade inicial com a homogeneidade da superfície do painel, como se, terminado o trabalho do funcionário, o violento acontecimento apresentado no painel ficasse também no passado, uma cumplicidade da duração da ação do trabalhador anônimo com a duração do acontecimento ofertado na sequência fotográfica.

Com *Sugar Water* o surgimento da imagem fotográfica, a explosão, a consumação do carro pelo fogo, a volta da tela azul como sinal de término de um fato, estão em pleno acontecimento enquanto o homem reconstrói habilmente a imagem fragmentada. Tem-se o aparecimento da imagem como um acontecimento concomitante ao andamento aparentemente normal do funcionamento da estação metroviária, um lugar de passagem da cidade que supostamente mantém seu fluxo cotidiano de acontecimentos. Não deixa de ser significativo, para este ponto, lembrar que esta obra em vídeo tem pouco mais de uma hora de duração. Mas percebe-se um andamento dissonante quanto ao ritmo, senão quanto à espera, pois em dados momentos um tipo de suspensão se impõe no acontecimento da imagem videográfica como um todo. Soma-se o interstício entre um trem e outro, no qual os passageiros permanecem praticamente inertes em espera, e o tempo que a imagem no painel fica em suspensão, quando aguardamos que o trabalhador cole um número suficiente de partes da imagem fotográfica para que seu conteúdo se torne compreensível e o acontecimento siga seu curso. Apenas o diligente trabalho de colagem do funcionário aparece como um movimento mais grave, que tanto demarca mais vividamente a passagem do tempo, quanto serve de elo dissonante entre os demais acontecimentos incorporados no vídeo: o funcionamento normal da estação e o incidente apresentado no painel. Durante a espera, os passageiros não se dão conta do acontecimento da imagem no painel. O enorme painel coberto uniformemente de azul passa gradativamente a apresentar uma violenta explosão, uma vigorosa nuvem de fumaça, uma carcaça consumida, e restabelece despercebidamente a neutralidade de sua aparência original. A violência muda que aos saltos vai acontecendo é ofertada a um fluxo de audiência cega. A junção desses dois modos de espera, coletivo e individual, os dois fluxos de imagens dados, um colhido diretamente da realidade pelo vídeo, o outro já mediado pela fotografia e inserido no fluxo de acontecimentos do lugar, nos é dado em síntese na imagem videográfica tomada pela consciência, um acontecimento em uníssono, de azul a azul.

Vimos algumas obras que propõem o enfrentamento direto do real, uma experiência com o tempo do acontecimento. Mas importa ainda salientar como os desdobramentos da videoarte potencializam as possibilidades de experiência com o acontecimento, de modo singular com as videoinstalações. Para Peter Pál Pelbart a busca de uma relação intensa com o acontecimento é “querer o acontecimento como tal, isto é, em querer o que acontece enquanto acontece”<sup>16</sup>. O meio videográfico permite a reposição direta do real, o somatório do tempo real

do acontecimento com o tempo real da audiência, anunciando um novo acontecimento. Quando a ação captada é ao mesmo tempo repassada, registro, emissão e recepção coincidem, emerge uma audiência em tempo real. O que de fato está acontecendo e está sendo registrado agora é também transmitido considerando-se ínfima a defasagem de uma extremidade à outra do circuito, simultaneidade entre captura e exposição das imagens. Nas salas preparadas por Bruce Nauman em *Obra de vídeo para vigilância (sala pública, sala privada)*, 1969-70, um presente é dado no qual o acontecimento dá-se com outro presente, em proximidade com o que Peter Pál Pelbart define como “o próprio Emaranhado Virtual enfiado como um Acontecimento”<sup>MF</sup>. A videoinstalação é composta por duas salas, uma aberta e outra fechada, com idênticos arranjos: um monitor no chão em um dos cantos da sala, e uma câmera de vigilância no canto superior oposto ao monitor. Cada monitor transmite simultaneamente o acontecimento da outra sala. Assim, aquele que entra na sala aberta vê no monitor diante si a imagem do monitor que está na sala fechada, este último exibindo justamente a imagem do espectador que está na sala aberta. As condições e as intenções, assim como as repercussões envolvidas na captura e veiculação das imagens de circuitos fechados de vídeo estão evidenciadas no título da obra, mas não pretendemos estender a discussão das estâncias pública e privada, nosso maior interesse está na mediação do presente instaurado pela obra. Visto como multiplicidade busca-se revelar no presente o que o pensamento de Pelbart identifica como “um acontecimento que o atravessa e o transborda, no qual justamente não há mais passado, presente, futuro, enrolados que estão no acontecimento “simultâneo, inexplicável”<sup>MF</sup>. O presente revisitado em um acontecimento como transbordamento, os presentes reagrupados para além de sua linha de sucessão. As salas coexistem, as ações coexistem, estar em uma sala é experimentar um acontecimento coexistente a outra sala. Mais que ter consciência da existência da outra sala e do que nela acontece, tomar parte dela. Não apenas o senso comum do percurso de uma sala após a outra, mas a desconcertante imposição de uma ordem não cronológica, a ordem da simultaneidade.

Para além da idéia de acontecimento suscitada pelas relações internas dos elementos constitutivos das obras de arte, a arte contemporânea promove gestos, eventos, ambientes e trocas como obras. Levado a uma relação mais direta e intensa com os objetos, com o ambiente e com os outros, o visitante se vê situado de modo a experimentar o que Norbert Elias realça como “poder de síntese”<sup>MF</sup>, a saber, o exercício da capacidade natural de “estabelecimento de relações entre os acontecimentos”<sup>MF</sup>. Mais que reveladora de imagens de acontecimentos, a obra de arte contemporânea tida como acontecimento trabalha o tempo em fluxo, o tempo comportando um fluxo de acontecimentos simultâneos e tangenciais.

**Referências Bibliográficas**

ARANTES, Otília (org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II/Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1996.

----- *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III/Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1998.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica – textos selecionados*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PELBART, Peter Pal. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSEMBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.





Umberto Costa Barros  
FAUFRJ69, 1969



Eric Baudelaire  
Sugar water, 2006



Bruce Nauman

**Obra de vídeo para vigilância**

(sala pública, sala privada), 1969-70