

Ações performáticas na cidade: o corpo coletivo

Zalinda Cartaxo

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro | UNI-RIO
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas | PPGAC

Resumo

Os questionamentos enfrentados pelas artes visuais a partir dos anos 1960 colaboraram para a ruptura com determinados condicionamentos históricos e para a inauguração de novos valores e práticas estéticas. Com a contemporaneidade, coloca-se em discussão o papel e o lugar da arte promovendo a sua saída dos espaços idealizados das instituições. A arte realizada nos espaços públicos converte-se em estratégia de aproximação com a realidade e com o público. As obras de intervenção nos espaços urbanos e, aqui, especialmente, a performance, lidam, em sua maioria, com o conceito de *site-specific*, caracterizado pela indiscernibilidade entre a obra e o *lugar*. A adoção dos espaços públicos para realização de práticas estéticas imprime novas questões: a imperceptibilidade da obra de arte como tal, o artista-anônimo, a efemeridade da obra e a sua dissolução na estrutura-cidade. As poéticas da arte realizadas no âmbito dos espaços públicos permeiam, além das questões físicas e culturais da cidade, outras fundadas numa *dimensão filosófica*, em que a categoria estética do *sublime* ressurge no contexto contemporâneo, frente à fragilidade humana, às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias etc. A cidade com sua dinâmica converte-se num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade. Tais questões tornam-se visíveis nas ações performáticas do artista carioca Ronald Duarte, *O que rola você vê* e *Fogo Cruzado*, ambas da série *Guerra é Guerra* iniciada em 2001.

Palavras chaves | performance | corpo | realidade | tecnologia | artes visuais

1. A performance e a cidade: a poética do ser

Destacamos dois trabalhos do artista carioca Ronald Duarte da série *Guerra é Guerra* para abordar a questão da performance inscrita num *aberto* de referências estéticas. São eles *O que Rola você vê*, de 2001 e *Fogo Cruzado*, de 2002. Nos dois casos, localizamos a prática da performance indissociável do lugar da ação, o bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro. Como obras de *site-specific* potencializam as questões imanentes ao lugar: um bairro cercado por favelas em meio às linhas de tiros onde ecoam o som dos bailes *funks*. Sob este aspecto, estas ações do artista só fazem sentido no contexto político-social no qual se inscrevem trazendo à tona o conceito de *site-specific oriented*. O trabalho não se constitui

mais como um *substantivo/objeto*, mas como um *verbo/processo*, em que a relação obra/site não ocorre mais pela permanência física, senão pela experiência nesta não permanência (irrepetível e passageira). De acordo com Miwon Kwon (2002), se o que inicialmente caracterizava o *site-oriented* era a crítica ao confinamento cultural da arte e dos artistas, hoje, prevalece a busca de um engajamento mais determinante entre o mundo exterior e a vida quotidiana, em que a arte assume um papel político-social (crises ecológicas, habitacionais, sexuais, raciais etc.) deixando em segundo plano aspectos relativos à estética e/ou à História da Arte. Deste modo, os trabalhos de *site-oriented* atuais ocupam lugares não institucionais, tais como escolas, hospitais, supermercados, igrejas, prisões etc., em que se detecta um sentido de interdisciplinaridade (antropologia, arquitetura e urbanismo, psicologia, informática etc.). A singularidade da arte *site-oriented* atual constitui-se pelas relações da obra com o *lugar* – temporal (atualização) e social (estrutura institucional) – configurando-se como um campo de conhecimento intelectual e cultural.

A ação *O que Rola você vê* (Fig. 1) foi realizado durante o evento *Arte de Portas Abertas* que acontece anualmente em Santa Teresa e fez parte do Projeto *Intervenções Urbanas* que subsidiou obras de *site-specific*. Instalado num caminhão pipa o artista percorreu e “lavou” as ruas do bairro de Santa Teresa com água tingida de vermelho sob os olhares atônitos dos transeuntes. Numa menção óbvia à violência do bairro, Ronald criou uma situação absurda ao lavar as ruas com sangue. As ruas “ensanguentadas” transformam-se num cenário macabro incitando nos populares as mais variadas reações. A ação performática se expande do artista ao público, instaurando um clima polêmico sobre a natureza daquela obra-lugar.

A ação que “tinge” o espaço urbano localizamos também na obra de Olafur Eliasson. Com suas intervenções da série *Green River* (Fig. 2), realizadas entre os anos 1999-2001 em várias cidades no mundo, o artista atua diretamente na realidade da cidade. Sua ação consiste na aplicação de pigmento verde nos rios das cidades. A intervenção *Green River*, quando ocorre nos domínios da cidade, lida com os medos e as dúvidas do coletivo. Ao lançar pigmento verde num rio localizado em meio à urbe, numa época de atentados e fobias coletivas das mais variadas, o artista cria uma situação paradoxal localizada entre as tensões que a intervenção suscita e a plasticidade da mesma. A ação interventiva nos espaços públicos por Eliasson inscreve-se nas práticas performáticas, cuja efemeridade revela uma total inserção no tempo real.

Artistas como Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, dentre outros, contestaram a ‘inocência’ do espaço, ou seja, sua ênfase nos aspectos físicos e espaciais, incorporando ao *site* aspectos relativos à sua estrutura *cultural* definida pelas instituições de arte. Os espaços institucionais (galerias, Museus etc.) passaram a ser vistos como modelos ideais que expressavam a si mesmos colaborando no distanciamento entre o espaço da arte e do mundo exterior. Daniel Buren acredita que qualquer trabalho, independente do local em que

está exposto, é contaminado pelo *lugar*. Portanto, de acordo com o artista, se ele não enfrenta e considera tal influência, converte a obra num modelo auto-referente. Para Buren, a arte é, antes de tudo, política, existindo a partir da consideração dos seus limites formais e culturais.¹

Quando Ronald Duarte lava as ruas com tinta vermelha, ao contrário de Olafur que lida com outra fobia urbana, a dos atentados, incita os populares à reflexão. Acuados contra as paredes, fugindo dos jatos de tinta, assistindo perplexos as ruas do bairro serem manchadas pelo "sangue" numa ação totalmente subversiva, a população vivencia a complexidade social, cultural e política daquele *lugar* reveladas naquele "quase-atentado". Se a guerra urbana se constitui como fenômeno banalizado, os guinchos de sangue lançados pelo artista chocam pela revelação da visceralidade da cidade, mais especificamente daquele bairro. O sangue jorrado pelas ruas de Santa Teresa materializa as suas chagas sociais escoando pelas suas ladeiras e bueiros tal qual um organismo humano. A performance do artista constituiu-se pela provocação do coletivo oferecendo-lhe outra visão - a real - da aparentemente bucólica Santa Teresa.

Sua outra obra, *Fogo Cruzado* (Fig. 3), faz menção ao crime organizado nas favelas do Rio de Janeiro, onde o bairro de Santa Teresa, pela sua localização geográfica, é alvo constante das facções em guerra. Numa ação coletiva, Ronald, com outros vinte e seis artistas, ateou fogo nos trilhos do emblemático bondinho de Santa Teresa durante a madrugada. Tal qual a obra *O que Rola você vê*, *Fogo Cruzado* é uma ação performática coletiva de *site-oriented*. Tomando como subsídio a realidade político-cultural de Santa Teresa, esta ação confunde-se com a dinâmica cotidiana do bairro.

Como num filme de ficção em que a velocidade de um veículo marca o asfalto desenhando-o com chamas, as ruas do bairro ganharam beleza singular. Contudo, a violência preeminente do lugar faz remeter às ações coletivas de depredação da cidade. Na guerra urbana, ônibus ou trincheiras incendiadas são recorrentes. Os trilhos incendeiam-se tal qual um fio de pólvora atravessando o bairro percorrendo suas ruas por mil e quinhentos metros. A ação do artista cria um cenário de caos urbano. Apesar da madrugada um público noturno participa da ação acompanhando-a. A indiscernibilidade entre artista(s) e transeuntes, entre ação performática e realidade, entre realidade física e dimensão cultural, caracteriza a ação.

As ruas sinuosas de Santa Teresa, com suas subidas e descidas, com sua malha urbana orgânica, são tomadas pelas ações performáticas de Ronald materializando a tensão que lhe é imanente. Ora o "sangue", ora o fogo, tomam as ladeiras do bairro desvelando sua pulsão interna.

As intervenções urbanas de Ronald Duarte conciliam questões múltiplas: as dissoluções do artista performático no corpo coletivo; das realidades física e político-cultural; da obra no lugar (e *vice-versa*); ou do autoral nas ações coletivas.

2. Arte, realidade e cidade

O desenvolvimento da performance está intimamente relacionado a uma série de transformações ocorridas não apenas no campo das artes visuais como, de modo mais amplo, no mundo. A partir da década de sessenta podemos observar de modo contundente a dissolução das categorias artísticas, assim como, o atravessamento dos diversos campos de saber. Neste contexto, esboça-se uma *poética* contemporânea, manifesta ainda hoje, fundada na aproximação do sujeito com o mundo (*ser-no-mundo*).

Quando a Arte deixou o Museu em busca de um público maior, tornou, conseqüentemente, e de forma mais incisiva, 'pública' a presença da arte e do artista. O artista 'público' contemporâneo trabalha *in situ*, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que o sucesso da obra depende da recepção do observador. Com isto, o artista ampliou seus meios e passou, também, a construir incorporando novas fontes de referência como a ciência, a biologia, a construção, a iluminação, a decoração, o som, a moda, o cinema, os computadores etc. A transição das instalações efêmeras para as construções permanentes estabelece aproximação com a arquitetura, principalmente no que se refere ao modo de conceber o espaço e a sua psicologia de uso. Os limites entre a Arte e a Arquitetura tornam-se difusos à medida que, tanto uma quanto outra, inspiram-se na experiência física do sujeito determinada pela natureza do lugar. A Arquitetura sempre foi, por definição, pública, contudo, as transformações contextuais dos últimos vinte anos levaram esta disciplina a um processo de adaptação (tal qual a Arte).

Toda obra de *site-specific* constrói uma *situação*, isto é, estabelece uma relação dialógica e dialética com o espaço. Ao contrário da escultura modernista que manifestava indiferença pelo espaço ao manter-se sob um pedestal, revelando, assim, uma ausência de *lugar* ou de um *lugar* determinado, a obra de *site-specific* dá ênfase ao *lugar* ao incorporá-lo. Como realidade tangível, a arte *site-specific* considera os elementos constitutivos do *lugar*: as suas dimensões e condições físicas. Estas obras referem-se ao contexto ao qual se inserem oferecendo uma experiência fundada no 'aqui-e-agora', tendo em vista a participação do público (responsável pela conclusão das obras). O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu *site* de instalação. Segundo Miwon Kwon (2002), o surgimento de uma arte acordada à realidade do *site* trouxe implícitas as seguintes questões: a vontade de superação dos meios tradicionais (pintura e escultura), incluindo-se o papel da instituição; a substituição do 'objeto-arte' pela contingência contextual; o deslocamento do sujeito-cartesiano para o fenomenal; e, finalmente, a resistência ao mercado capitalista que reduz a obra a bens mercadológicos.

A saída da arte dos espaços convencionais e o seu ingresso no espaço público – a cidade – foi intermediada pelo *lugar*-arquitetura. Ambas, arte e arquitetura, tiveram os seus limites

diluídos a partir da década de 1960, quando seus objetivos e atitudes convergiram de forma determinante. Estas duas práticas foram afetadas por novos valores culturais e encontraram uma resposta comum a este processo. A principal questão que irá permear estas duas disciplinas será a tendência crescente de uma percepção *sensual* do espaço e a ênfase no papel do observador. Foi neste momento que a arte deslocou-se do museu para o espaço público, dos trabalhos autônomos e autorreferentes para instalações de *site-specific*, em que se exigia a participação do público. De forma uníssona, arte e arquitetura substituíram a contemplação dos objetos pela criação de ambientes para serem experimentados. Nessas circunstâncias, os pioneiros de obras situadas no limite entre o *ser arte* e *ser arquitetura* estabeleceram novas diretrizes estéticas fundadas num diálogo mais incisivo com uma cultura popular: Daniel Buren, Richard Long, Vito Acconci, Gordon Matta-Clark etc.

Se a arquitetura colocou-se como um espaço alternativo àqueles tradicionais, logo o espaço urbano (extensão da arquitetura) constituiu-se como potencialmente rico para experiências fenomenais. A infinitude da Natureza, ou o *Absolutamente Grande*, confrontada à finitude do homem, ou ao *Absolutamente Pequeno*, manifesta-se na atualidade sob os mais variados aspectos: a fragilidade humana frente às catástrofes naturais, às transformações climáticas, à violência urbana, às epidemias etc. A cidade com a sua dinâmica converte-se num reflexo do mundo e o artista, atento a isto, utiliza-a como meio de reflexão das relações entre o sujeito e a realidade.

A cidade, que, no passado, era o lugar fechado e seguro por antonomásia, o seio materno, torna-se o lugar da insegurança, da inevitável luta pela sobrevivência, do medo, da angústia, do desespero. Se a cidade não se tivesse tornado a megalópole industrial, se não tivesse tido o desenvolvimento que teve na época industrial, as filosofias da angústia existencial e da alienação teriam bem pouco sentido e não seriam – como no entanto são – a interpretação de uma condição objetiva da existência humana. (ARGAN, 1998, p. 214)

De acordo com Argan (*idem, ibidem*, p. 213), “na história da interpretação da cidade e, depois, do urbanismo como disciplina autônoma, o tema do ‘sublime’ está sempre presente e determinante”. Contudo, na contemporaneidade, o historiador localiza a existência do sublime vinculada à tecnologia, ocorrendo, assim, uma inversão de posições: “o mito do sublime e do terrífico, não mais representado pelas forças cósmicas, transfere-se para as forças tecnológicas,² portanto humanas, que submetem as forças cósmicas e as utilizam” (*idem, ibidem*, p. 213-14).

As questões da *percepção sensual* da arquitetura e da arte contemporânea, da performance, da arte pública, da obra de *site-specific* ou da intervenção, fazem-se aqui presentes a partir de uma *poética* voltada para o encontro do *sujeito* com o *mundo* intermediado pela cidade como *locus*. As intervenções urbanas (sejam ações performáticas ou outro modelo qualquer) como manifestações de arte pública revelam *vontade* de subjetivação de uma estrutura espacial e contextual equivocadamente percebida (como parte integrante de um cenário-cidade), em que se perdeu o seu sentido fenomenal original. Por intermédio da arte pública, a cidade como *locus* funciona como meio de reflexão do *ser-no-mundo* contemporâneo.

Não temos nenhuma dificuldade em admitir que a cidade, no sentido mais amplo do termo, possa ser considerada um bem de consumo, ou melhor, até mesmo um imenso e global sistema de informações destinado a determinar o máximo consumo de informações. Mas a única possibilidade de conservar ou restituir ao indivíduo uma certa liberdade de escolha e de decisão e, portanto, de liberdade e disponibilidade para engajamentos decisivos, inclusive no campo político, é colocá-lo em condições de não consumir as coisas que gostariam de fazê-lo consumir ou de consumi-las de maneira diferente da que gostariam que as consumisse, de consumi-las fora daquele tipo de consumo imediato, indiscriminado e total que é prescrito, como sistema de poder, pela sociedade de consumo.

Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente. (*idem, ibidem*, p. 219)

O campo de ação do urbanismo, a princípio, engloba toda a dimensão social, contudo, "a realidade que a disciplina urbanística assume como estruturável e se propõe estruturar é o mundo inteiro considerado *oiké*, habitação do homem" (*idem, ibidem*, p. 212). Ainda segundo o autor, nos projetos da cidade do futuro (tecnológicas ou 'espaciais'), a cidade constitui-se fora da escala dos seus habitantes, em que o infinitamente grande para o coletivo manifesta-se, relativamente, como infinitamente pequeno para o indivíduo. Estas cidades recusam o nível natural do terreno, recusam o plano, adotando uma estrutura de verticalidade: subterrâneas ('nas entranhas da terra') ou vertiginosamente altas ('tramadas no ar'). A recusa na referência da 'linha do horizonte', ou seja, da estrutura horizontal ou do plano do indivíduo, revela o desenvolvimento de um processo já evidente e que as manifestações de arte pública tentam remediar através da sensibilização do indivíduo nas suas relações com a cidade. A dimensão monumental da cidade, hoje, revela-se, não propriamente na sua escala, mas na sua dinâmica, uma vez que a cidade de nossos dias "não pode mais ser considerada um espaço delimitado, nem um espaço em expansão; ela não é mais considerada espaço construído e objetivado, mas um sistema de serviços, cuja

potencialidade é praticamente ilimitada” (*idem, ibidem*, p. 215). Dentro deste quadro, o papel da arte no contexto urbano faz-se relevante, uma vez que,

o artista – integrado ou apocalíptico que seja – não pode deixar de existir no contexto social, na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade são realidades que não se pode ignorar e com relação às quais não se pode deixar de tomar – mesmo involuntariamente – uma posição. (*idem, ibidem*, p. 221)

Se no período moderno a cidade foi pensada na sua dimensão de *função*, hoje ela se inscreve numa dimensão de *existência*, em que as artes visuais têm participação ativa nesta nova condição. A arte que *existe* nos espaços públicos não se constitui como produto (não lida com as questões de compra ou venda), mas como *objeto de consumo*, contudo, de algo já consumido, uma vez que já faz parte do organismo da cidade. A indiscernibilidade entre a obra de arte pública (performances, intervenções etc.) e o espaço urbano, sua dissolução no espaço, revela a própria estrutura espacial contemporânea, em que não existe a distinção entre os espaços interno e externo, individual e coletivo, privado e público. A arte nos espaços públicos é, simultaneamente, meio de reflexão e de ação, assim como, um *lugar*.

3. Relações de poder e performance

As performances que expõem e potencializam as problemáticas das cidades através das ações coletivas *in situ*, pode-se dizer, de um modo geral, inscritas nas práticas das *intervenções urbanas*. A intervenção implica numa ação num dado lugar ou numa dada situação potencializando ou transformando a sua estrutura ou dinâmica original. A ação do artista ou do grupo performático é decorrência da necessidade de colocar como questão crítica e reflexiva tudo aquilo que fere a sua consciência e ética humanista. Intervir significa, aqui, no âmbito das práticas performáticas, oferecer uma visão crítica de dada situação. Para tanto, a abordagem engloba desde as questões políticas, sociais, culturais, assim como, àquelas filosóficas.

... as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (...) o artista habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro. Ele toma o mundo em andamento: é um *locatário da cultura*... (BOURRIAUD, 2009, p. 18-19)

Segundo Nicolas Bourriaud, "a arte é o lugar de produção de uma sociedade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos 'estados de encontro fortuito' propostos pela Cidade" (*idem, ibidem*, p. 22). O autor questiona ainda as possibilidades da arte no desenvolvimento de novos enfoques culturais e políticos, localizando, contudo, o seu lugar no sistema global da economia (simbólica ou material): além do seu caráter comercial e do seu valor semântico a obra de arte representa um "interstício social". Bourriaud esclarece:

o interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nessa sistema. É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das 'zonas de comunicação' que nos são impostas. (*idem, ibidem*, p. 22-23)

Para Bourriaud, a mecanização das funções sociais minimiza o espaço relacional¹ inscrevendo a arte contemporânea num projeto político "quando se empenha em investir e problematizar a esfera das relações". (*idem, ibidem*, p. 23) Sob este contexto localizamos as ações performáticas realizadas no âmbito do espaço urbano como potencialmente detentoras de poder sobre as instâncias as quais investe criticamente. Como ação coletiva ganha ressonância, ecoa, transforma. À realidade velada do cotidiano desvela-se a realidade-imanência com todas as suas contradições e conflitos. A ação performática não propõe transformar o *lugar* (físico, político, social, cultural etc.), senão, criar uma *situação* de encontro e confronto do sujeito com o mundo. Aí se localiza o seu poder: como instância reveladora e deflagradora das transformações no mundo.

¹ Segundo Nicolas Bourriaud, "toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários O mundo da arte, como qualquer outro campo social, é relacional por essência na medida em que se apresenta um 'sistema de posições diferenciais' que permite sua leitura". (2009, p. 37)

O caráter participativo das obras performáticas tem como legado irrevogável as obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, no caso da arte brasileira. O conceito de participação está relacionado ao restabelecimento das relações entre o *sujeito* e o *objeto*, ou seja, da consideração do *outro* na obra. Contudo, tal referência ampliou-se: de uma fenomenologia resultante do embate entre o sujeito e a obra vigente durante os anos sessenta e ressonante até os anos oitenta, observa-se na arte atual o *mundo* como elemento de interação entre o sujeito e o objeto. Estão presentes na produção artística atual duas variantes que encerram a dimensão do *estar-no-mundo* como referência, ou como elo, na relação do sujeito com a obra: a primeira, relacionada ao indivíduo, divide-se entre trabalhos que tem como referência o corpo e trabalhos autobiográficos (autoral); a segunda, relacionada ao coletivo, divide-se entre trabalhos que tratam de uma esfera política e social e trabalhos que endossam o anonimato da imagem (não autoral).

Geralmente associada à performance, a arte participativa, na verdade, ultrapassa tal categoria. O conceito de *instauração*, mais abrangente, aponta o deslocamento do próprio corpo para os demais corpos estabelecendo, assim, uma integração com o *outro* herdada das 'proposições' de Lygia Clark. Dessa forma, observam-se trabalhos de interação com o público através de ações que lidam com a participação espontânea do mesmo e que, por isso mesmo, faz com que cada trabalho seja um novo trabalho, visto que é definitiva e conclusiva a participação de cada grupo (o público). Tal recorte temporal insere essas ações, sempre, no presente – *ser como duração*: a *presentificação* desses trabalhos está intimamente relacionada ao seu processo, aqui estabelecido como o 'conceito em formação'.

Somado a essa 'estética do fortuito' está o espaço em que a mesma se dá: o *mundo*, ou seja, aquele intermediário entre o sujeito e a obra, ou ainda, aquele lugar que a tudo abrange (recorte infinito) menos restrito que o lugar da arte, a galeria (recorte finito).

Vídeo, fotografia, instalação, performance, intervenção, ou quaisquer outros meios, cumprem-se como categorias artísticas que afirmam, cada uma a seu modo, não apenas a sua presença, como também a do *outro*; contudo, este último não existe como mero *sujeito contemplativo*, conforme a história da arte atestou no que se refere a determinadas manifestações, mas sim como *sujeito reflexivo*, à medida que sua presença está condicionada à intermediação do *mundo*. Conforme visto, apesar da arte atual lidar com duas variantes antagônicas (individual e coletivo) mantém-se unívoca através da consideração do *mundo como presença*; pode-se concluir daí que toda a manifestação artística atual que opere de tal forma lida com a questão da participação.

A ênfase na experiência do sujeito localizamos na narrativa de Tony Smith, quando realiza percurso pela auto-estrada de New Jersey ainda em construção:

Quando eu dava aulas na *Cooper Union* no início da década de 1950, alguém me informou como chegar à *New Jersey Turnpike*, ainda inacabada. Levei comigo três estudantes e dirigi de algum lugar em *Meadows* até *New Brunswick*. A noite estava escura, e não havia postes de luz, marcos, faixas, guarnições nem mais nada além do asfalto escuro varando a paisagem de montanhas recortadas a distância, mas pontuada por coisas empilhadas, torres, vapores e luzes coloridas. Essa corrida foi uma experiência reveladora. A estrada e quase tudo na paisagem eram artificiais, e ainda assim aquilo não poderia ser chamado de uma obra de arte. Por outro lado, aquilo fez por mim algo que a arte nunca havia feito. No início eu não sabia o que era, mas seu efeito foi liberar-me de muitas opiniões que eu tinha antes sobre arte. Pareceu-me que ali se apresentava uma realidade que nunca havia sido expressa na arte.

A experiência na estrada foi mapeada, mas não reconhecida socialmente. Deveria estar claro que isso era o fim da arte, pensei comigo mesmo. Depois disso a pintura em grande parte fica parecendo consideravelmente pictórica. Não há como você a enquadrar, você só precisa experimentá-la. (*Apud* CARTAXO, 2006, p. 91-93)

A descrição do artista, segundo Michael Fried (*Art and Objecthood*), traz à tona o caráter teatral inerente à ideologia literalista. De acordo com o autor, a adoção literalista da objetividade seria um apelo a um novo gênero de teatro, ressaltando que o teatro seria a negação da arte. A teatralidade estaria nas circunstâncias factuais em que ocorre o encontro do sujeito com a obra, visto que a experiência da arte literalista é aquela que localiza objeto e observador numa *situação*. A teatralidade da obra literalista está na cumplicidade que o trabalho "*quer extorquir do observador*". Segundo Fried, uma coisa é dotada de *presença* na sua relação com o observador, ou seja, quando se tem consciência da coisa.

A sua experiência na auto-estrada, segundo o próprio artista, não se enquadrava em nenhum modelo estético, visto que consistia, simplesmente, numa experiência. Fried conclui que uma auto-estrada ou pistas de pouso, ou ainda campos de treinamento, nada mais são, senão, *situações* vazias, que possibilitam uma experiência relacionada com o caráter teatral da arte literalista, sem, contudo, a *presença* do objeto, isto é, da arte. O objeto é substituído por uma experiência dada por um lugar e por uma *situação* determinada pela *presença* de Smith; ele é substituído pela infinitude dada pela ausência de referências. A experiência constitui-se, aqui, como um objeto, que faz de Smith um sujeito. Para Fried, o discurso do artista parece sugerir que, quanto mais determinante se torne o espaço que recebe a obra, mais supérflua se torna a própria obra, revelando assim, a hostilidade do teatro em relação às artes, demonstrando, na ausência do objeto e naquilo que o substitui, a teatralidade da objetividade.

A experiência entre sujeito/obra *persiste no tempo*, visto que é interminável, indefinida, é *duração*. Para Fried, a preocupação literalista com o tempo (*duração da experiência*) é, paradigmaticamente, teatral: como se o teatro confrontasse o espectador, isolando-o com a

interminabilidade da objetividade e do tempo; ou como se o sentido que o teatro promove, no fundo, fosse um sentido de temporalidade (tempos presente e futuro, simultaneamente). Tal preocupação marca uma profunda diferença entre a arte literalista e a pintura e escultura modernistas. A experiência que se tem destas últimas é como se não houvesse *duração*, visto que a todo momento o próprio trabalho se faz totalmente manifesto. É essa *presentidade* (contínua e inteira) que equivale a uma perpétua criação de si mesma, que se experimenta como uma espécie de instantaneidade. O autor afirma que, devido a sua *presentidade* e instantaneidade, a pintura e escultura modernistas eliminaram o teatro.

A consideração de um *lugar* determinando de forma apriorística a realização da obra, assim como a experiência subjetiva que obtemos dele (de um trabalho de *site-specific* ou de algo similar ao relato de Tony Smith), traz, neste âmbito, diversas referências espaciais (espaços públicos e privados, internos e externos, institucionais e alternativos). Tais referências atravessam as obras (também são atravessadas por elas) com suas memórias e suas ideologias (políticas, culturais etc.). A ação performática comporta todas estas nuances espaço-temporais.

Referências

- ARGAN, G. C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- KWON, Miwon. **One Place After Another. Site-specific art and locational identity**. London: The MIT Press, 2002.
- CARTAXO, Zalinda. **Pintura em Distensão**. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2006.

ZALINDA CARTAXO é graduada em Licenciatura em Artes Plásticas e especializada em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É mestre em História e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e em Artes Visuais pela UFRJ. Realizou pós-doutorado na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. É Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). É artista visual e autora do livro *Pintura em distensão*.

Notas

¹ Daniel Buren *apud* Miwon Kwon, *op. cit.*, p. 14. "Art, whatever else it may be, is exclusively political. What is called for is the analysis of formal and cultural (and not one or the other) within which art exists and struggles. These limits are many and of different intensities. Although the prevailing ideology and the associated artists try in every way to camouflage them, and although is too early – the conditions are not met – to blow them up, the time has come to unveil them".

² Em 1983, Costa e o artista francês Fred Forest criaram o 'Movimento de Estética da Comunicação' que consiste menos numa poética e mais numa reflexão filosófica sobre a nova condição antropológica. Este movimento estava voltado para as novas estéticas decorrentes das tecnologias comunicacionais, revendo a situação das categorias estéticas tradicionais. De acordo com Costa, o *sublime* é determinado por uma crise do simbólico, isto é, por aquilo que não pode ser *dito* e não pode ser *colocado-em-forma*. (...) Para o autor, a tecnologia deve ser entendida como algo '*absolutamente grande*', ameaçadora para o homem nos planos da sensibilidade e da razão. Com a tecnologia, o *sublime* pode ser *objetivado*, isto é, 'tornado objeto'; porém, um objeto sem forma que nasce da relação da alma com a *situação-objeto*. Se o *sublime* da Natureza é individual e causal, o *sublime tecnológico* é socializado. Com a tecnologia, o *sublime* deixa de pertencer somente à Natureza passando a pertencer também à arte. (CARTAXO, 2006, 145-151)