



Corpo, caminhos e lugares

Alexandre Emerick

Representado, apresentado ou intuído, o corpo relaciona-se com o espaço trilhando caminhos que nos levam a meditar acerca dos sentidos e significados suscitados por esse enlace, margeando as concepções estéticas envolvidas no processo de elaboração das obras na arte moderna e contemporânea.

Corpo, movimento, mídias, lugar.

Modelos nus evoluindo com liberdade em seu ateliê; assim Auguste Rodin familiarizava-se com os movimentos dos corpos em gestos espontâneos. Em conversa com Paul Gsell,¹ Rodin aponta como, na busca de uma imagem naturalista, a ilusão da vida se obtém por um bom modelado e pelo movimento. Esclarece que em escultura o movimento é a transição de uma atitude para outra. O espectador é convidado a percorrer o corpo da escultura acompanhando em suas partes a indicação de momentos sucessivos pelos gestos, do limite do precedente ao limiar do seguinte. A completude da ilusão do movimento é dada quando a percepção apreende todo o corpo da obra. Aí está o “desdobramento progressivo do gesto”² que tanto importa a Rodin, e que, para ele, a fotografia não é capaz de revelar. Refletindo sobre imagens de homens caminhando em fotografias instantâneas, Rodin conclui que elas teriam “o aspecto bizarro de um homem repentinamente atacado de paralisia e petrificado em sua pose”.³ Em sua opinião, isso se daria porque na imagem fotográfica todas as partes da figura retratada congelam-se em um mesmo momento da ação, respondendo a um único gesto, anulando a dimensão temporal na imagem. Impressionado com a arte de Théodore

Géricault em *Corrida de cavalos*, de 1821, Rodin realça como o espectador pode observar parte da figura do animal esforçando-se em saltar enquanto o restante de seu corpo responde ao primeiro impulso como se estivesse já em pleno salto, gerando a impressão de movimento pela observação sucessiva dos gestos. Rodin cita seu *Homem que caminha*, de 1900, como exemplo de seu empenho em alcançar o domínio do corpo escultórico para chegar à sutileza da passagem do imediatamente anterior para o por vir. Por suscitar movimento, o que vincula a imagem artística com a vida, Rodin reclama à arte a proximidade com a natureza, sendo nesse sentido mais sincera do que a fotografia. Impelida pela busca de representação do movimento, a arte apresenta a ilusão tomada como verdade.

Alberto Tassinari vê em *Homem caminhando II*, de 1960, de Alberto Giacometti, uma “sobrevida do naturalismo”,⁴ que para o autor implica, em seu contexto cultural, a “imitação de um instante da ação de um ser em movimento”.⁵ Na soma da fotografia, que segundo Rodin mente em relação à natureza, com a obra de Giacometti, Tassinari assevera sua discussão sobre as transformações no espaço da arte moderna. A foto-

Peter Campus
Three Transitions.
1973, vídeo, 5min

grafia de Ernest Scheidegger do caminhante solitário de Giacometti situada em estrada erma estampa a capa do livro *Espaço moderno*, de Tassinari – imagem sugestiva para a discussão do movimento do caminhante que percorre o espaço do mundo, movimento imaginado que circunscribe a ação do corpo da escultura no espaço que com ele se comunica, o que ficou ligeiramente para trás e o que se aproxima. O caminhante de Giacometti apresenta, mais do que a possibilidade de movimento, a tensão entre possibilidade e impossibilidade de ação. Não é só o instante intermediário entre o passo anterior e o seguinte, mas, pelo desgaste da acidentada caminhada, com o corpo da escultura em sua materialidade quase residual, o gesto como fôlego entre entrega e permanência. Mais do que limítrofe entre estágios de uma seqüência de gestos, o instante como tensão instaurada no corpo da escultura, o momento como instabilidade.

A intensidade da caminhada é sugerida pelo gesto e pela matéria do corpo da escultura de Giacometti. Ausentando-se o corpo, restaria o caminho. Richard Long apresenta-nos essa situação em trabalhos como *Uma linha feita pela caminhada*, de 1967. Os caminhos de Long são índices de movimento, não mais a ação, e sim pistas residuais do evento. Intui-se, com esses caminhos, uma ação que os tenha aberto, movimentos insistentes e repetitivos. Apartado o corpo do caminhante, põe-se o tempo em suspenso com os gestos acumulados. O instante pode ser pinçado do passado ou supostamente posto como futuro. A obra não é o caminhante, o sujeito da ação, mas o resultado de sua presença que deixa marcas no espaço físico, como cicatrizes no corpo do mundo. Assim como a escultura de Giacometti não referencia um indivíduo – tamanha a perda dos detalhes descritivos pelo desgaste do corpo no embate com o espaço da existên-

cia –, mas a humanidade em uma condição limite, a imagem deixada por Long não evoca apenas a presença de um suposto homem, o artista, mas também um esforço coletivo em diferentes tempos derivados de uma ação continuada no espaço do mundo, a caminhada. Corpos ausentes lembrados pelas marcas de suas ações. Em exercício indiciático, o corpo é lembrança, o gesto é rastro, o espaço da obra é paisagem como lugar de presença memorial.

O distanciamento do hábitat preferencial dos corpos caminhantes, os centros urbanos, afasta a possibilidade de audiência das performáticas caminhadas de Long, que são transpostas ao espectador por registros, entre os quais a fotografia. Abstraído o corpo do caminhante, que segundo Rodin estaria estranhamente petrificado em sua pose e certamente congelado em um momento de seu gesto, na obra de Long a fotografia é conceitualmente o veículo de toda possibilidade de movimento que se pode intuir no espaço capturado. O registro mecânico torna-se abordagem estética.

Com a crescente presença das novas mídias na arte contemporânea, somos seduzidos a flertar com a possibilidade de *Uma linha feita pela caminhada* ser-nos apresentada em registro fílmico ou em vídeo, enfim, o registro das imagens em movimento. Apoiado na patente constatação de que o tempo não pára, Rodin elogia a arte, em detrimento da fotografia, pela capacidade de iludir-nos com a impressão de um gesto engendrado em movimento, que é construído por vários instantes. O movimento capturado, ou, nos termos de Rodin, o desdobramento progressivo do gesto, tornou-se recorrente na arte desde meados do século passado. A busca de novos meios pelo experimentalismo observado principalmente entre as décadas de 1960 e 1970, com a ampliação do campo

Auguste Rodin
Homem que caminha,
1900, bronze.
213,5 x 71,7 x 156,5cm
Fonte: Foster, Hal. Krauss,
Rosalind. Bois, Yves-Alain.
Buchloh, Benjamin H. D. *Art since
1900: modernism, antimodernism,
postmodernism.* Londres: Thames
& Hudson, 2004: 58



da arte para além das categorias tradicionais, leva os artistas a transitar por meios tecnológicos que se colocam à disposição. O filme, que com os aparelhos mais acessíveis deixou de ser privilégio do cinema, e finalmente o vídeo, que familiarizou o público com os registros de imagens em movimento, são elementos de importância nas transformações da vida e da arte na segunda metade do século 20. Nessas circunstâncias é que podemos pensar os experimentos filmicos e videográficos como contribuição, e ao mesmo tempo consequência, do afastamento do artista de seu dever de dominar as técnicas e os procedimentos artisticamente elevados para representação naturalista. O uso do dispositivo sem compromisso com habilidade, acabamento, perícia ou domínio do meio, como possibilidade gerada pelo mundo contemporâneo, é próprio da proposta de captura de imagens do corpo em movimento em situações cor-

riqueiras. John Baldessari vê a falta de acabamento como descarte de posições pretensiosas quanto ao grande fazer artístico, a que adere a figura do gênio.⁶

Na performance a obra é dada na relação dinâmica entre o corpo e o espaço, abrindo mão do terceiro elemento do circuito gerado pela arte, o objeto. A obra se instaura na situação presencial do corpo no espaço. Condensados no movimento, corpo e espaço são, em sua duração, a obra. A presença e manipulação do corpo e sua inserção no espaço e no tempo, cronológico e psicológico, passam a ter o filme e principalmente o vídeo como espaço da performance. Parece desafiadora aos artistas a tensão entre o real, o presente e a mediação. Por mais instantâneo que possa parecer o registro do real, ele é sempre algo recuperado e mediado. Assim como o poder da fotografia em aproximar-se do real foi discutido, os artistas parecem jogar com essas possibilidades de aproximação e mediação do espaço e tempo reais.

Neste ponto cabe lembrar os caminhos traçados por Bruce Nauman em suas performances intimistas. Em *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, de 1968, o artista desprende-se de qualquer emblema temático e faz da ação corriqueira seu motivo de experimentação da imagem em movimento. Passos despreziosos e anti-heróicos traçando caminhos desconcertantes em distanciamento da imagem do corpo como portador de energia e paixão da escultura de Rodin ou persistência existencialista em Giacometti. Por não ser mais uma imagem que sugere movimento, mas que se apresenta como imagem em movimento, ampliam-se as questões ligadas ao tempo. Os registros em movimento têm duração que faz parte de sua estrutura estética. Somada ao tempo psicológico do ob-

servador está a duração da obra. Esse fator psicológico é importante para apreensão da obra, pois é o que determina se o observador vai demorar-se ou não diante de uma pintura ou se vai assistir aos vídeos até o fim. Um vídeo de cinco minutos pode ser uma experiência tranqüila para alguns, mas enfadonha para outros. A duração ou o tempo em que o filme ou vídeo se oferece à fruição é determinado pelo autor. A repetição dos gestos praticada por Nauman é intensificadora do sentido de tempo. Em *Nu descendo uma escada nº 2*, de 1912-16, Marcel Duchamp também apresenta uma ação corriqueira de movimento repetitivo, o que ativa uma mudança na estrutura do corpo desmembrando-o ritmicamente; para Argan, trata-se de aproximação com o tipo tecnológico de funcionamento.⁷ Além do tempo de duração da obra e o tempo elaborado pelo ritmo dos gestos, a câmera lenta, a repetição e a aceleração das imagens e suas variantes são recursos dos dispositivos que ampliam as experiências.

O ateliê era o lugar em que o artista elaborava suas construções plásticas explorando o espaço nos limites do pictórico ou na delimitação das massas escultóricas. O estúdio passa a ser o espaço explorado em situações propostas pelo artista em ações performáticas. Os artistas propõem um diálogo direto com o observador em situações envolventes em sua duração. Situações de tensão extrema, como nas propostas por Chris Burden, situações de intimidade ou narcisistas impostas por Vitto Acconci em auto-investigações corporais que põem o observador na situação de *voyeur*; propondo o jogo psicológico entre o eu e o outro. Nauman explora as possibilidades escultóricas do corpo nas quais o espaço físico do ateliê é redimensionado pelas posições e situações do artista. *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of*

a square segue o empenho comum entre os primeiros videoartistas em capturar as imagens de modo direto e sem edição, o que corrobora a literalidade na ligação entre título, ação e imagem.

É interessante lembrar que a instantaneidade disponibilizada pelo vídeo na transmissão de imagens assevera a possibilidade de envolvimento pessoais dos artistas com as obras. Se a questão de tempo se torna premente com as imagens em movimento, um meio como o vídeo, que ao contrário do filme não precisa ser processado, potencializa a idéia de tempo presente e oferece ao espectador um convite mais convincente à participação. O jogo entre passado e futuro faz intensificar o dado presencial que vem do enlace entre tempo e espaço. Para Dan Graham, a reposição de elementos colhidos do próprio ambiente intensifica as possibilidades expressivas.⁸



Richard Long
Uma linha feita pela caminhada. 1967
Fonte: <http://www.richardlong.org/sculptures/1.html>

O registro de imagens em movimento surge como possibilidade real de imersão do artista em sua obra. Joan Jonas entendeu o vídeo como “algo para eu escalar e explorar como elemento espacial e comigo dentro”.⁹ O auto-retrato traz a inserção do artista em suas representações do mundo e das coisas, como na imagem criada por Velásquez, em que o artista se inclui na cena inicialmente formada para representar figuras da corte espanhola em *As meninas*, de 1590, e aparece em sua atividade criadora, referenciando o próprio fazer artístico. O auto-retrato somado à performance e com registro fílmico ou em vídeo aparece como uma celebração crítica da atividade artística.

Peter Campus cria performances interativas com o dispositivo e seus recursos técnicos. Em *Three transitions*, de 1973, são três auto-retratos apresentados em seqüência. Diferente das performances de Nauman, os

exercícios curtos de Campus com uso de técnicas básicas de manipulação da imagem em vídeo são performances concisas que fazem do vídeo, mais do que o veículo, a possibilidade da ação, indo além da teleperformance. São ações que só alcançam pleno sentido no jogo entre ilusão e realidade disponibilizado pelo vídeo. Ilusão não como o retorno ao naturalismo, mas como trato das relações internas do espaço e do tempo do vídeo. A negociação com a dualidade não se dá sem que Campus exerça também sua ironia.

Nosso interesse aqui está no primeiro momento de *Three transitions*, em que duas câmeras registram, pelo ângulo frontal e pelo posterior, a mesma ação: o artista cortando uma superfície de papel que sugere um anteparo a limitar os movimentos do corpo no espaço. A sobreposição das imagens sugere que o artista, ao cortar o suporte, corta a si mesmo e, ao atravessar de um lado para o outro, acaba por traçar um curto mas denso caminho através de seu próprio corpo. Metáfora de espaço interior e exterior, aqui os dois ângulos reais somam-se no imaginário. Caminho e caminhante fundem-se no espaço-tempo do vídeo.

Para Margaret Wertheim “o espaço para mover-se é a essência da liberdade tanto para a mente como para o corpo”.¹⁰ Para além da liberdade de movimento do corpo material no espaço físico, Peter Campus alcança ampla liberdade pela lida com os dispositivos eletrônicos que ofertam ao artista seu caminho imaginário por um lugar fora do mundo. Um lugar que se encontra além das cercanias do espaço e tempo reais. O que se deu em algum lugar em uma localidade específica é transportado como ação para o aqui, e retoma sua duração pela audiência no agora. Mais do que registrar a ação, potencializa-a ampliando suas possibilidades. A ação concreta do artista está no passado,



Alberto Giacometti
Homem caminhando II, 1960, bronze, alt. 187cm
Foto de Ernst Scheidegger
Fonte: Tassinari, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cossac & Naify Edições, 2001: 52

enquanto a imagem do vídeo está em suspenso no tempo aguardando a audiência para então se tornar presente, imediatamente passado e potencialmente um futuro presente em seu estado de suspensão. Uma associação com o corte da tela operado por Lúcio Fontana mostra-se pertinente. Mas no espaço do vídeo a ruptura com a superfície oferece o mergulhar no espaço e o emergir em seu próprio corpo. Tratando-se de trânsito pelo espaço, é fácil lembrar *Formas únicas na continuidade do espaço*, de 1913, de Umberto Boccioni, para o qual o fator determinante é a velocidade, que opera uma síntese das anatomias do corpo e do espaço,¹¹ cuja identidade assume forma única. Ao fim do evento, em *Three transitions*, todo o espaço se mantém inalterado, assim como o corpo, e apenas o corte na superfície do

papel denuncia o ocorrido, como vestígio da ação, lembrando-nos dos caminhos residuais de Richard Long. O discreto curativo de fita adesiva deixado pelo artista fica como interrogação sobre a natureza deste espaço, entre o registro de uma materialidade ferida e uma virtualidade imune.

A performance pressupõe um espaço para o corpo em movimento. O vídeo de Nauman registra a ação em seu respectivo espaço, que constitui o lugar da ação na intimidade do estúdio. Mais do que registrar uma ação no espaço físico, *Three transitions* traz ações disponíveis apenas no espaço próprio do vídeo, estabelecido pela proposta da obra dentro das propriedades expandidas do meio, que a princípio parecem ilimitadas no corpo da imagem videográfica.

Peter Campus
Three Transitions, 1973,
vídeo, 5min
Fonte: http://www.moma.org/collection/printable_view.php?object_id=88833



Se a idéia de lugar sugere um espaço em que está um corpo, um espaço habitado, e um transbordar de sentidos desse envolvimento, basta saber se o corpo imaterial, como a imagem de Campus no vídeo, é suficiente para revelar esse habitar, o que garantiria ao espaço videográfico o estatuto de lugar. Assim, o espaço do vídeo constituiria, como na visão heideggeriana de desvelamento,¹² um lugar onde um mundo se instaura.

Nauman poderia caminhar diante de nossos olhos em uma performance presencial; claro que outras questões surgiriam à discussão. O que parece relevante aqui, entretanto, é que Peter Campus não poderia cortar-se ao meio e perpassar seu próprio corpo em nosso espaço físico; não o poderia fazer senão no espaço e na duração do corpo do vídeo. Desse modo, Campus assinala um lugar em que a ação performática ocorre condicionada às possibilidades dadas pela manipulação dos dispositivos.

Na imaterialidade do vídeo não há coerência em tratar de contornos ou limites entre corpo e espaço, comportando um movimento de enlace em espessura, elasticidade e extensão no fluxo temporal. Um espaço que, pleno de possibilidades de movimentos, permite gestos inusitados por caminhos ilusórios. Toma-se inefável o lugar que se esquia de qualquer designação espaço-temporal.

Alexandre Emerick é artista e professor de História da Arte na Universidade Federal do Espírito Santo.

Notas

1 Rodin, Auguste. *A arte [em] conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990: 53.

2 Id., *ibid.*: 60.

3 Idem.

4 Tassinari, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cossac & Naify Edições, 2001: 51.

5 Id., *ibid.*: 63.

6 Rush, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006: 87.

7 Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992: 438.

8 Rush, *op. cit.*: 78.

9 Id., *ibid.*: 91.

10 Wertheim, Margaret. *Uma história do espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001: 53.

11 Argan, *op. cit.*: 441.

12 Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977: 38.