

O CONTEMPORÂNEO NO INESPECÍFICO DA ARTE

Maria Gabriela Capper

(Universidade Federal Fluminense – UFF)

gabrielacapper@gmail.com

<http://gabrielacapper.wixsite.com/audiovisual>

dobra

A arte contemporânea passa por transformações que manifestam novas formas organização do sensível em que as fronteiras entre linguagens artísticas aparecem cada vez menos demarcadas. Percebe-se a presença de mesclas de materialidades ou de mídias nos trabalhos artísticos atuais como uma das características mais intensas do que vem sendo feito: a mistura ou fusão das linguagens é cada vez mais frequente, fazendo com que a imagem e a música ou o som, a palavra e a imagem, a palavra, a imagem e a sonoridade se misturem em instalações que se utilizam da escultura, da poesia, da arte sonora, do vídeo... A arte contemporânea aprofundou diversas questões em relação à arte moderna, entre elas, a de romper com a ideia de especialização do artista em um meio específico, recusando a discriminação entre o artístico e o não-artístico, ampliando o espaço da arte que se relaciona com outros campos do conhecimento. O artista multimídia se movimenta entre as linguagens, unindo-as em uma mesma prática, poetas atuam como artistas visuais, escritores apresentam performances e instalações, etc..

John Cage, um dos compositores mais instigantes do século XX, tendo sido o precursor da música concreta e eletrônica, foi o criador da música indeterminada, ofertando aos séculos XX e XXI um pensamento singular sobre a arte e a vida. A partir da década de 1950, propondo-nos constantes reflexões, Cage inicia suas pesquisas no campo da música aleatória, criando composições que incorporam elementos sonoros comuns, sons da vida cotidiana, incluindo ruídos, vozes e barulhos diversos. Amigo de Duchamp, que tanto o marcou, ele propõe a música *readymade* e, para ele, a arte e a vida se misturavam, não distinguindo mais o ato artístico do ato cotidiano. Em suas proposições, a indeterminação entre arte e vida é vista no acolhimento do comum em suas criações, na incorporação, por elas, do cotidiano, nas interferências da vida,

assentidas por sua arte. Cage e os demais artistas envolvidos nessa tendência ofereceram experiências artísticas que minimizaram as distinções entre espaço e tempo, solicitando do espectador participativo o uso simultâneo dos olhos e dos ouvidos através de realizações que não se enquadram estritamente como música, nem como pintura, nem como teatro, nem como dança, mas que são entendidas enquanto *happenings*, ou seja, enquanto acontecimentos indeterminados. Como mais uma forma de intervenção, Cage produzia eventos artísticos em que, em um mesmo acontecimento, compareciam a música dele próprio, a poesia de Charles Olson, o teatro de David Tudor, a dança de Merce Cunningham, a arte de Robert Rauschenberg, integrando os diversos meios artísticos. Sobre o papel do artista, Cage afirma ainda que não se deve esperar o surgimento de algum único artista que atenda as demandas de um tempo, as múltiplas possibilidades das novas tecnologias utilizadas abrem diversas direções, expandindo a arte.

Na década de 1950, Hélio Oiticica já buscava uma experiência expandida da arte que não tivesse como meio apenas a pintura e a escultura. Com suas propostas, ampliou os limites dos espaços até então oferecidos pela arte, em sua trajetória, manteve como traço filosófico e artístico a aproximação entre a arte e a vida. A originalidade com que, através de experiências radicais e vitais, Oiticica abordou questões conceituais e formais do campo da arte torna o seu trabalho singular. Visando anular os contornos entre o espectador e a obra, Oiticica propôs uma relação imediata com as cores, com o corpo e com os espaços sensoriais e físicos.

Proposto por Oiticica, o conceito de “quase-cinema” busca a expansão da arte numa expressão artística não compartimentada, destruindo qualquer ideia de pureza, fazendo com que a arte e o mundo gere “entres”, híbridos. Oiticica e Neville D’Almeida (com quem Hélio realizou os “quase-cinemas”) se interessaram pelas possibilidades híbridas entre as artes visuais e o cinema, desestabilizando nessa transdisciplinaridade os paradigmas que sustentavam essas categorias da arte. Nas *Cosmococas*, a imagem é dessacralizada, desprovida de significados profundos, com o plágio se fazendo norma, a dupla desconstrói a soberania da imagem como o fio condutor da obra ao deslocá-la para outros níveis, sendo seu objetivo incitar o visual, o sensorial, o espacial e o temporal. Neville D’Almeida entende que o “quase-cinema” é composto pelas imagens dos slides em movimento e o movimento da plateia ao ver essas imagens, o que pressupõe a plateia como parte da experiência. No “quase-

cinema”, o espectador é transferido ao papel de “participador”, aquele que, através do corpo inteiro, interage com a obra de forma tátil. A interação do participador com o ambiente, com as imagens e com os sons, o incorpora à obra como mais um elemento. Duchamp afirmava que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho, o público estabelece o contrato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 1975, p. 73). Esta é uma questão central para Oiticica, que sua obra propicie ao outro “estados de invenção”, isto é, ao estar com a obra, qualquer um pode ser atravessado pela experiência de criação, ou seja, ao vestir um parangolé ou explorar um penetrável, o “participador” é ao mesmo tempo parte da obra e recriador da obra, estabelecendo outras conexões e novos sentidos a ela. Sobre a relação artista-obra-público, em consonância com o pensamento e a prática artística de Oiticica, Cage escreveu:

A arte, se você quer uma definição, é um ato criminoso. Não se submete a regras. Nem às suas próprias regras. Todos os que experimentam uma obra de arte são tão culpados quanto o artista. Não é uma questão de repartir a culpa. Cada um de nós recebe toda a culpa. (CAGE, 1985, p. 51)

Nas palavras de Oiticica:

[...] como fazer com que o homem interessado em participar se liberte de si mesmo, do seu medo, do seu preconceito, do seu ramerrão entediante? O que procuro, e devemos todos procurar, deverá ser o estímulo vital para que este indivíduo seja levado a um pensamento (aqui comportamento) criador – o seu ato, subjetivo, o seu instante puro que quero fazer com que atinja, que seja um instante criador, livre. (OITICICA, 1967. PHO 192/67)

Na década de 1990, o conceito de intermídia foi retomado, desdobrando a criação poética iniciada com a utilização dos meios eletrônicos desde 1970, como resultado, painéis eletrônicos, vídeos, laser e efeitos gerados no computador colaboraram para ser igualmente entendidos, quando usados conjuntamente, como poesia intermídia.

Em seu livro mais recente, *Manual do artista etc.*, Ricardo Basbaum apresenta questões sobre as reconfigurações da arte na contemporaneidade. O conceito

expansivo “artista etc.” se refere à multiplicidade que compõe o artista, ao artista-crítico, artista-curador, artista-produtor, artista-pesquisador, artista-educador, artista etc., às muitas funções que passam a integrar a ação artística e levam essas atuações ao limite entre arte e não-arte.

O que se configura na arte contemporânea é um atravessamento múltiplo de oposições, um conjunto de possibilidades que se relacionam em cada trabalho artístico, apontando para um questionamento sobre a limitação dos procedimentos artísticos tradicionais e propondo a expansão, ou a ampliação, dos meios específicos. Como afirma Basbaum, o artista vai buscar eficiência em sua prática [...] sob o signo da transdisciplinaridade (cruzamento e sobreposição de vários campos do conhecimento) e Intermídia (livre trânsito entre diferentes meios de expressão, com a utilização de diversos materiais) (BASBAUM, 2013, p. 30). Outro conceito afim aos anteriores é o de “mistura”, querendo com isso dizer uma situação em que os objetos estabelecem uma relação de acoplamento e contaminação recíproca, resultando numa perda de nitidez dos contornos que os separam uns dos outros. Esta dissolução de fronteiras produz um estado de hibridização em que as unidades ‘possíveis’ são postas em transitoriedade, emergindo enquanto novos objetos instáveis num espaço de problemas compartilhado por todos. (BASBAUM, 2013, p. 77)

Ao construir sua poética, o artista contemporâneo tem à sua disposição tanto as tecnologias atuais quanto as do passado. A multiplicidade de procedimentos dificulta a geração de novas classificações, levando a obras singulares em que não há nada que garanta uma especificidade. Elas são, por isso, de difícil nomeação. Na arte contemporânea, objetos muito distintos são realizados em diferentes meios, em diálogo com diferentes tempos, muitos são os tempos que dialogam com a obra contemporânea e muitos são os sentidos adquiridos por ela.

Os termos intermedialidade, intertextualidade, interartes e hibridismo são denominações de processos que envolvem duas ou mais mídias, que tentam denominar o inominável da arte contemporânea. Essas designações têm a intenção de assinalar as singularidades das mesclagens dos trabalhos, colocando em jogo os elementos e as características que os constituem, pretendendo, dessa forma, de alguma maneira a contrapelo, assegurar, ainda, uma designação para o que não tem especificidade. O estudo em interartes tem como proposta destacar a dimensão artística do processo intermediário como

elemento decisivo do fazer artístico e conceitual contemporâneo, favorecendo interações entre as artes antes específicas no processo da realização artística em “campo expandido”.

Para pensar o intermediário das artes, poderia ser traçada uma linha que iria do famoso e necessário “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, de Glauber Rocha, a ideias na cabeça e muitas ferramentas digitais nas mãos. O desenvolvimento tecnológico é uma marca do tempo atual: o acesso aos mais variados tipos de computadores, câmeras, gravadores digitais e programas que desempenham funções variadas tem atingido um número cada vez maior de pessoas. Nesse processo de democratização dos meios, torna-se possível, aos usuários dessas tecnologias, criar trabalhos artísticos variados, calcados nos processos que, nesse contexto, mostram exatamente a importância maior da “ideia na cabeça”.

No contemporâneo, comparece a necessidade de vincular a técnica novamente à *poiesis*, não como uma busca da origem, mas para trazer a sua dimensão produtora e reveladora de um mundo para o presente. Mais do que um utilitário, a técnica é uma ferramenta para a realização de uma fusão entre o produzir artístico e o produzir técnico. Esse reencontro da arte com a técnica e as relações estabelecidas entre os dois campos fazem comparecer uma consciência artística que instaura uma interação com a máquina, explorando suas potências a fim de propor novas poéticas.

Essa interação homem-máquina pode ser vista de forma radical nas propostas de Nam June Paik, em seus trabalhos, entre outras máquinas, televisores e sintetizadores de vídeo sofrem uma real modificação. Ultrapassando a interatividade a priori programada para esses aparelhos tecnológicos, o fazer artístico faz operar desvios, propondo novos significados. Paik desejava fazer vídeo como se faz música, querendo um instrumento em que as imagens pudessem ser tocadas com a fluência da música. Ele desvinculava a imagem de vídeo da realidade, buscando distorções, colorizações e formas visuais sintéticas. Enquanto a televisão era utilizada comercialmente a serviço do poder público e econômico, transformando-se em elemento de massificação, a videoarte colocou-se na dimensão alternativa da multimídia.

Recentes experimentos derivados da poesia sonora e da poesia concreta foram caracterizados como obras intermídia. Hoje, no Brasil, poetas como Victor Heringer, Laura Erber, Ricardo Aleixo e Ricardo Domeneck, entre outros, vêm realizando vídeo-poemas, ou seja, um modo de intermedialidade que leva a

poesia à música, à imagem (parada ou em movimento), ao vídeo e a múltiplos elementos, em um campo certamente expandido.

Realizada em 2005, a instalação “História Antiga”, de Laura Erber, apresenta uma proposta intermediária instigante. O trabalho situa-se entre a performance, o vídeo e a instalação. A artista estabelece um contágio entre a ação, as palavras e as imagens, criando, a partir dessa mescla de linguagens, um híbrido, em que elas não se sustentam como autônomas e suas fronteiras se diluem. A performance acontece diante de páginas em branco ou impressas com os poemas “Historia Antigua” e “La mascara y el poema”, de Alejandra Pizarnik (1936-1972). A ação se inicia quando um peixe dourado vivo é colocado sobre essas páginas. Tal gesto dificulta a leitura do poema, permitindo que este seja lido em partes, propondo a quem experiencia o vídeo uma procura pela leitura integral, unindo as partes fragmentadas para formar o todo do poema. Num primeiro momento, o peixe é colocado por sobre as páginas, fora da água, o que o faz se sentir asfixiado e debater-se. Tal situação causa incômodo. Em movimentos de tentativa de fuga sobre a página em branco, cada lugar em que o peixe se fixa é marcado, circulado com traços a lápis, em uma tentativa de demarcação de territórios criados pelo peixe que se debate. O incômodo gerado inicialmente se desfaz quando as páginas são submergidas na água e os peixes colocados novamente sobre os poemas submersos já não se sentem mais aflitos nem ofegantes, nadando nas águas dos poemas. Segundo Laura Erber, o vídeo traduz sua experiência de leitura da obra completa da poeta argentina: *“This work is both a tribute to the writings of the argentinean poet Alejandra Pizarnik (1936-1972) and a way of translating the experience of reading her complete works, the effect of which is both asphyxiating and fascinating”*. [“Este trabalho é tanto um tributo aos escritos da poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) quanto um modo de traduzir a experiência de ler a sua obra completa, sendo o efeito de ambos asfixiante e fascinante”].

(ERBER, 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=5h7Lmk17vkw>). Toda a performance foi registrada em vídeo, montada e projetada sobre um livro em branco colocado sobre uma mesa retangular, localizada em uma sala com paredes brancas. Quando registradas em vídeo, as relações entre o corpo, o espaço e o tempo, antes estabelecidas na performance se alteram: o que se deu como experiência, na performance, se atualiza como um registro imagético, capturado pela câmera de vídeo, o corpo performático torna-se imagem, uma imagem do corpo que, passível ao deslocamento, à contaminação e à mescla

com outros elementos passa a se mostrar, então, em uma instalação criada para outros espaços e outros tempos.

Na obra intermidiática, todo o processo de realização está nela exposto, com um desdobramento do poema em performance, da performance em instalação, da instalação em vídeo, em diversos modos de lidar com ideias escritas em palavras, gestos, imagens, espaços, tempos entrelaçados, cada qual com suas materialidades e potencialidades a estabelecerem uma rede de ligações que provocam o corpo a se confrontar com o sensível.

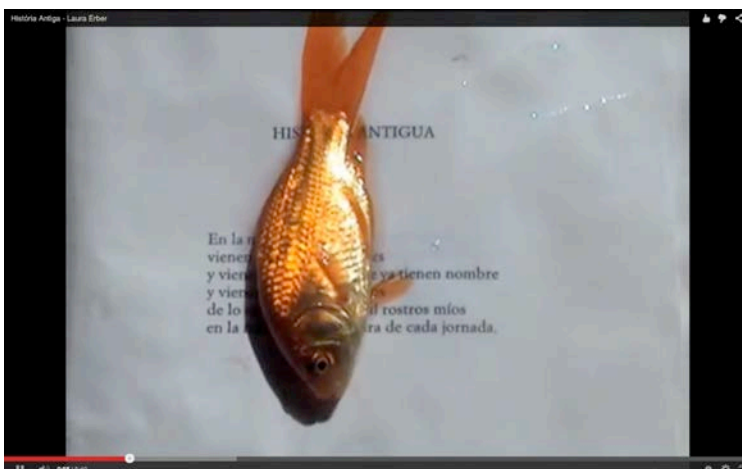
Figura 1 – Historia Antiga



Fonte: Laura Erber (2005)

<<https://www.youtube.com/watch?v=5h7Lmk17vk>>

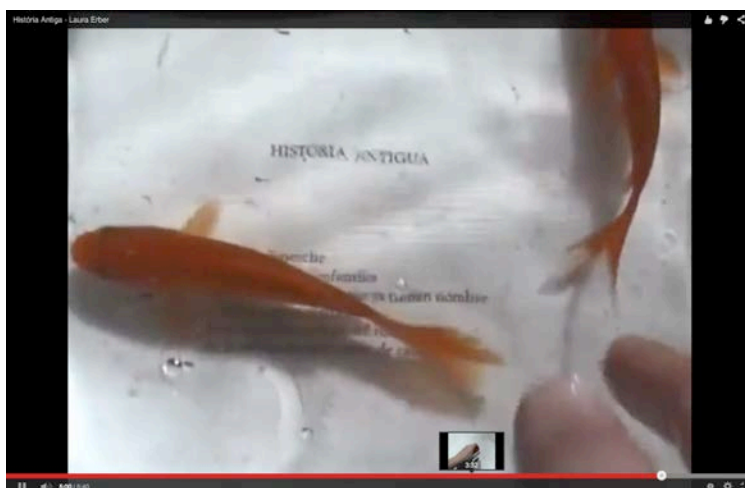
Figura 2 – Historia Antiga



Fonte: Laura Erber (2005)

<<https://www.youtube.com/watch?v=5h7Lmk17vkw>>

Figura 3 - Historia Antiga



Fonte: Laura Erber (2005)

<<https://www.youtube.com/watch?v=5h7Lmk17vkw>>

Figura 4 - Historia Antiga



Fonte: Laura Erber (2005)

<<https://www.youtube.com/watch?v=5h7Lmk17vkw>>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista etc.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013.

CAGE, John. *De segunda a um ano.* Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

CLUVER, Claus. Estudos Interartes. Conceitos, termos, objetivos. Revista Literatura e Sociedade. USP.
<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267/15085>.

CANONGIA, Lígia. *O legado dos anos 60 e 70*. Jorge Zahar Ed. Rio de Janeiro. 2005

FLORES, Thaís e VIEIRA, André - organizadores. Intermidialidade e estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea - Volume 2. (Belo Horizonte – Programa de Pós-Graduação em estudos literários. Faculdade de Letras da UFMG) – 2012. (pp 41 e 75).

GARRAMUÑO, Florencia. *Espécie, especificidade e pertencimento*. New York: Bio/Zoo, volume 10, número 1, invierno 2013. New York University, Hemispheric Institute E-misférica (<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e101-ramos-multimediao-ensayo>).

HIGGINS, Dick. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (Studies in Writing & Rhetoric). Illinois: Southern Illinois University Press, 1983.

HIGGINS, Dick. “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”.
 IN:<http://am2intermedia.wordpress.com/intermedia/>.

KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Edited by Jeff Kelley. Berkley: University of California Press. p. 92.

KRAUSS, Rosalind. “A escultura no campo ampliado”. IN:*Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MCLUHAM, Marshal. • Os meios de comunicação como extensões do homem (trad. Décio Pignatari). São Paulo: Cultrix, 1971.

MORAIS, Frederico. “Audiovisuais”. In: *Crítica da arte no Brasil: Temáticas contemporâneas*. Org. Glória Ferreira. Rio de Janeiro. Funarte. 2006.

OITICICA, Hélio. *COSMOCOCA - programa in progress*. Catálogo da exposição *Hélio Oiticica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam, Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Walk Art Center, Minneapolis, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997.

PUCHEU, Alberto. “Efeitos do contemporâneo”. In:*Demoras na aporia, bordas do pensamento e da literatura*. Organização Piero Eyben. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.

RAJEWSKY, Irina. “Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. Trad. Thais F. N. Diniz e Eliana

Lourenço L. Reis. In: DINIZ, T. F. N. (org.). Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
SANTOS, Roberto Corrêa. O campo expandido da crítica. Aula inaugural da Universidade Federal da Bahia.

Texto inédito.

Dobra nº1, 2017