

ESTRATÉGIAS DO CONFRONTO

Ines Linke¹

RESUMO: Esse texto parte do estudo etimológico da palavra “*teatro*” e da recepção como parte essencial do evento teatral. Busca-se analisar o processo entre a recepção da obra de arte e sua disposição espacial, a partir da relação teatral de ver e ser visto, estabelecida nas obras *A família operária*, do artista argentino Oscar Bony que em 1968 exibiu ao vivo uma família acompanhada por uma trilha de sua vida cotidiana, além da instalação *A armadilha* do artista espanhol Santiago Sierra, que em 2007 convidou diversas personalidades chilenas para adentrar em um ambiente de madeira de construção, no qual um corredor estreito levava a um ponto onde essas pessoas foram confrontadas por um numeroso grupo de imigrantes peruanos. Ambos trabalhos identificam tensões entre personagens reais e espectadores, em um espaço que desestabiliza as ideias modernas da fruição da arte. Ali, os artistas estabeleceram encenações de questões sociais ao expor um grupo específico de pessoas perante um público. Tratava-se de situações criadas em que os personagens encontravam-se estáticos, mas sem deixar de levantar questões políticas, econômicas e sociais, bem como questionamentos ao espectador, em especial a sua participação nas dinâmicas do poder.

Palavras-chave: Recepção. Arte contemporânea. Espaço. Instalação. Confronto.

RESUMEN: Este texto parte del estudio etimológico de la palabra «*teatro*» y del fenómeno de la recepción como elemento esencial del evento teatral. En él se pretende analizar el proceso desde la recepción de la obra de arte y su disposición espacial, a partir de la relación teatral de ver y ser visto establecida en las obras *La familia obrera*, del artista argentino Oscar Bony, quien en 1968 mostró una familia real acompañada por una banda sonora de su vida cotidiana, y también en la instalación *La trampa* del artista español Santiago Sierra, quien en 2007 invitó a varias personas chilenas en un ambiente hecho de madera, en el cual un estrecho pasillo conducía a un punto donde dichas personas se enfrentaban a un gran grupo de trabajadores inmigrantes peruanos. Ambos trabajos identifican las tensiones entre personajes reales y espectadores en un espacio que desestabiliza las ideas modernas del disfrute de la arte. Aquí los artistas han establecido escenarios de los problemas sociales mediante la exposición de un grupo específico de personas ante una audiencia. Fueron creadas situaciones en las que, a pesar de que los personajes eran estáticos, se plantean, sin embargo, preguntas políticas, económicas y sociales, al tiempo que se interroga al espectador, en particular, acerca de su propia participación en las dinámicas y circuitos del poder.

Palabras-clave: Recepción. Arte Contemporáneo. Espacio. Instalación. Confrontación.

¹ São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei; professora assistente; Universidade Federal de Minas Gerais; doutoranda; Or. Prof. Dra. Maria Angélica Melendi. Artista plástica e cenógrafa.

A etimologia da palavra “teatro” do grego “theatron” denomina o lugar da plateia, literalmente “o local de onde se vê” (thea”, olhar com interesse; e “tron”, donde), o lugar do espectador. Ou seja, podemos pensar que a arte depende de uma configuração especial que determina a relação entre ver e ser visto, que precisa do envolvimento e da percepção ativa do espectador. A recepção, normalmente se refere a relação do espectador com um trabalho artístico após sua produção. Mesmo assim, a recepção, não se refere somente a um processo de significação feito pelo público a partir da obra finalizada, mas ela forma em muitos casos um elemento essencial e constitutivo da própria obra.

Muitas práticas artísticas dos anos 1960 e 1970 ampliaram o campo de atuação da arte para fora do sistema e investiram a relação entre obra e espectador. Por meio do envolvimento, o espectador vira participante, colaborador, coautor e atuante e a percepção em forma de experiências substitui a ideia da recepção de uma obra de arte na sua forma final. Em seus trabalhos *Corredor – Instalação Nick Wilder* (1970) e *Corredor de luz verde* (1970) Bruce Nauman investiga os estados físicos, emocionais e psicológicos do espectador, criando ambientes interativos nos quais a experiência estética substitui o objeto real (NAUMAN, 2003). A própria percepção, o encontro com o próprio corpo numa situação especial, gera uma situação que desorienta. As passagens claustrofóbicas com câmeras de vigilância obrigam o espectador a confrontar seus próprios limites experienciais. Os corredores de Nauman solicitam uma experiência fenomenológica que depende da experimentação do espaço pelo público (Figura 1).

No texto “Arte e Objetividade”, Michael Fried crítica as estratégias que se concretizam no mo-



Figura 1. Bruce Nauman. Corredor de luz verde, 1970.

mento presente e em contextos reais. Para o autor, a experiência em questão persiste no tempo e depende de uma interminável ou indefinida duração que nega a especificidade dos meios artísticos e se aproxima ao teatro (FRIED, 1968). Mas a inserção da arte nos espaços reais e sua teatralização também geraram novas possibilidades no campo das artes e estabeleceram outras investigações artísticas da relação teatral de ver e ser – visto.

Oscar Bony explora os efeitos não-convencionais sobre o espectador em *A família operária* (1968). Para este trabalho o artista argentino contratou uma família para permanecer numa sala do museu sobre um plataforma, remunerando-a com o equivalente ao dobro de um salário da época. Considerada subversiva, a obra foi interdita pela polícia.

Quase quarenta anos depois, o artista espanhol Santiago Sierra estabelece um outro confronto. No trabalho *A armadilha* (2007), Sierra faz um convite personalizado para diferentes personalidades chilenas. Cada pessoa entra em um ambiente de madeira de construção, no qual um corredor estreito leva a um ponto em que pessoas se deparam com



uma plateia sentada de trabalhadores peruanos (Figura 2). As reações dos espectadores são registradas. O artista divulga que a recompensa financeira dos modelos contratadas que reproduz as estruturas econômicas do mundo real. No trabalho, a exploração comenta os termos sociais e econômicos desses trabalhadores.



Figura 2. Santiago Sierra. A armadilha, 2007.

Se os trabalhos de Nauman propõem experiências em espaços opressivos, os trabalhos de Bony e Sierra criam tensões entre personagens reais e espectadores. São encenações de questões sociais ao expor um grupo específico de pessoas perante um público individualizado.

Alain Badiou identifica os efeitos e as consequências da contingência do real da seguinte forma:

Uma parte grande da grandeza do século encontrou-se no comprometimento de pensar a relação – frequentemente obscura no início – entre violência real e semelhança, entre o rosto e a máscara, entre nudez e disfarce. Esse ponto pode ser encontrado nos registros mais variados da teoria política à prática artística (BADIOU, 2004, p.48).

Para o autor esses confrontos condensam e problematizam o plano representativo e o político:

[...] a violência do real só é eficiente na brecha entre os efeitos reais e sua representação dominante. O conceito de ideologia é em si a cristalização da certeza “científica” segundo a qual representações e discursos devem ser lidos como máscaras do real que ao mesmo tempo o denota e encobre (BADIOU, 2004, p.49).

Em nosso cotidiano minimizamos situações de conflitos e exposições ao perigo. Mas que tipo de perigos deveríamos experimentar? Hal Foster fala de um "realismo traumático"; um tipo de conceitualismo pervertido que invoca os fundamentos ilusionistas da representação realista e o legado de teatro clássico. No livro *The Return of The Real*, o historiador destaca uma mudança em relação à conceitualização do realismo e define uma tendência de expressar eventos com a

menor intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror (Foster, 1996, p.147). Esses trabalhos de arte que provocam efeitos violentos e colocam a subjetividade do espectador em questão, se enquadram em essa concepção mais radical do realismo. Eles tem suas raízes nas estratégias das vanguardas históricas, criando experiências que remetem ao que Claire Bishop chamou de "antagonismo relacional" e Chantal Mouffe transformou na noção de "agonismo". Tratam-se de uma forma de readymades humanos que realizam um conflito social sem pudor. No caso de *A família operária* e *A armadilha*, o *readymade* tende a exaltar a alienação ou segregação social e a acusar os fundamentos econômicos que incomodam. O "politicamente incorreto" do discurso estético, parece denunciar uma contradição evidente entre a crueza das propostas artísticas e a violência das condições sociais e econômicas nas quais se baseiam os trabalhos.

Podemos falar de um teatro sem teatro. “Você vê o que você vê”; a presença do corpo do espectador nos encontros com a escultura viva no espaço museológico e o no labirinto construído forma parte de uma ação temporal, que realiza uma instante de recepção que é emoldurado como uma pintura. A experiência da teatralidade que caracteriza essa situação improvável é informada pelas convenções da pintura e da escultura, das linguagens conceituais e performativas. A ideia de um teatro sem teatro implica um teatro onde não há atores ou espectadores, mas onde existe uma inversão que envolve corrosão da base deixada pelo teatro. Desafiam-se a concepção purista imposta por autores como Michael Fried, ao lamentar a inserção das obras de artes no mundo dos objetos da vida cotidiana.

Sierra encena uma trajetória onde os protagonistas são os espectadores. Como o meu corpo lida com as experiências? Qual é o efeito do espaço físico. Como enxergo a cena exposta? O espectador faz parte de um experimento comportamental num espaço construído onde se encena os efeitos dos modos de produção da realidade. Cria-se confrontos (internos e externos) entre noções estéticas, econômicas e socioculturais que interrogam a autonomia da obra de arte e sua capacidade em produzir um discurso (independentemente da sua recepção e seu contexto).

Os trabalhos relembram o efeito de *distanciamento* brechtiano. Cria-se uma ficção com uma poderosa semelhança com o real que revela os mecanismos da sua potência ficcional. Os trabalhos não são baseados na representação, mas encenam confrontos que questionam o primado visual do objeto artístico. Eles lançam o debate sobre a importância da experiência e remetem a origem do termo que deriva do latim *ex periri*. A palavra “experiência” pode ser lida como lançar-se a uma travessia perigosa, ou a um provar perigoso, ou ainda a um provar o perigo numa travessia perigosa.

Nos trabalhos de Bony e Sierra, o perigo é uma reafirmação de crescente perversidade que relacionam o discurso da arte e do discurso econômico. O distanciamento formal e estético que repete os mesmos processos de exploração econômica fomenta uma crítica radical do sistema capitalista. Os trabalhos recriam o sistema da exploração do tra-

balho assalariado e reproduzem uma série de condições sociais fundadas na desigualdade e no abuso do poder. As desigualdades sociais e econômicas e os efeitos da industrialização e da globalização são conteúdos sem uma rejeição em termos éticos.

Esse “realismo extremo” procura expressar o inexprimível e intolerável do mundo real. Realiza-se uma cirurgia estética das relações de trabalho na qual as figuras do operário e do trabalhador remetem as condições socioeconômicas que os artistas se apropriam de processos tradicionalmente associados ao teatro e reinventam a relação teatral de ver e ser visto influenciando os nossos modos de ver, os modos de perceber e os modos de ser. As pessoas contratadas se encontram estáticas, sem, contudo, deixar de levantar questões políticas, econômicas e sociais, em especial a sua participação nas dinâmicas do poder.

REFERÊNCIAS:

- BADIOU, Alain. *Le siècle*. Paris: Seuil, 2004.
 FOSTER, Hal. *The return of the real*. Londres: MIT Press, 1996.
 FRIED, Michael. Art and objecthood. In: BATTYCK, Gregory (org). *Minimal art: a critical anthology*. New York: E. P. Dutton, 1968.
 MACHUCA, Guillermo. *Fabula sin moraleja*. Em: Gonzalez y Gonzalez. Disponível em: <http://www.gonzalezzygonzalez.org/files/fabulasinmoraleja.pdf>. Acesso em: 04.08.2012.
 NAUMAN, Bruce. *Theaters of experience*. Berlin: Deutsche Guggenheim, 2003.

