Anagrama Revista beta

As Paredes de Rebecca Horn: o Limite e a Extensão nas Relações Corpo-Espaciais

Renan Marcondes[1]

Resumo

Estudo de caso da obra "Tocando as paredes com as duas mãos simultaneamente" da artista Rebecca Horn. Estabelecimento de relações com teorias sobre corpo e percepção espacial através de análise da obra e de seu processo de criação dentro da poética e contexto pessoal da artista, com metodologia de trabalho analítica e comparativa.

Palavras-chave: *Corpo; Performance; Extensão; Espacialidade.*

De acordo com Henri Bergson (1859-1941), o corpo é uma imagem determinada, reconhecida interna e externamente e que nos possibilita a apreensão de todas as imagens externas a nós, que se configuram entre si em uma relação de formas que estão, principalmente, sujeitas às condições do próprio corpo enquanto elemento receptivo e ordenando-se "conforme os (seus) poderes crescentes ou decrescentes" (BERGSON, 2006, p. 15). Temos nele uma referência para tudo o que nos circunda, afinal, tudo que está nos rodeando varia com o tempo, com exceção do corpo, que é o nosso centro de percepção e ação.

Assim sendo, pode-se traçar uma relação direta entre a ação do corpo e todo o conjunto de imagens que o circundam, sendo que fatores como a distância, ritmo e tamanho alteram a percepção dessa matéria. Porém, ao se falar em percepção, antes devemos pensar na ação do corpo e nas relações que são estabelecidas entre esses

---

1 Graduando em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e monitor voluntário de arte-educação, possui um vasto campo de experimentação poética com linhas de pesquisas direcionadas ao corpo contemporâneo e a influência da fé e dos objetos cotidianos sobre esse corpo-referência em seus diferentes âmbitos. Academicamente, foca-se na discussão sobre a estética contemporânea e em como se dá a relação espectador x obra.

conceitos e para tal, é importante também pensar no tempo e espaço. Essa ação, como será discutido durante a análise da obra, é uma questão de espaço proveniente de uma limitação da percepção – que está, por sua vez, no âmbito do tempo - e que focará na atenção do corpo para algo, gerando a realização da ação em si. Por exemplo: se um homem move a cabeça para observar algo na rua, essa ação, que altera seu campo de visão (e, portanto, a relação de forças das imagens que ocupam esse campo), foi resultado de uma limitação perceptiva a um assunto em especial.

O universo inteiro é reduzido ao corpo, mas existe fora dele. A imagem e a sensação da imagem dialogam entre si e muito freqüentemente são confundidas, mas na verdade dividem-se entre o que ocorre através do objeto existente e do que se percebe dele, percepção que se dá por um sistema nervoso que dialoga com o mundo através dos sentidos.

Partindo dessa breve introdução da análise de Bergson e considerando que sua primeira publicação foi na França em 1896, próximo ao início do séc. XX, a obra já contém a percepção de que estava ocorrendo uma alteração na relação entre corpo e o mundo que o circunda nos séc. XX e XXI, sendo que:

> Ao abordarmos o sujeito no espaço no século XXI podemos lembrar quanto mudou, nas últimas décadas, a noção de lugar. Da ocupação de lugares de caráter físico, passamos também a ocupar lugares virtuais, como os sites da internet e os ambientes da telefonia móvel. (...) podemos dizer que o espaço social se amplia, promovendo novos desafios à nossa percepção. (MELLO, 2009, p. 276)

A ascensão da telematização dos espaços aliada as experiências sociais da modernidade e das grandes guerras, globalização, enfim, de todas as alterações sociológicas que ocorreram geraram alterações no modo de ver que vem se intensificando na contemporaneidade. Se o corpo está em constante troca com o universo que o rodeia e esse universo se altera, essa relação conseqüentemente será também mudada.

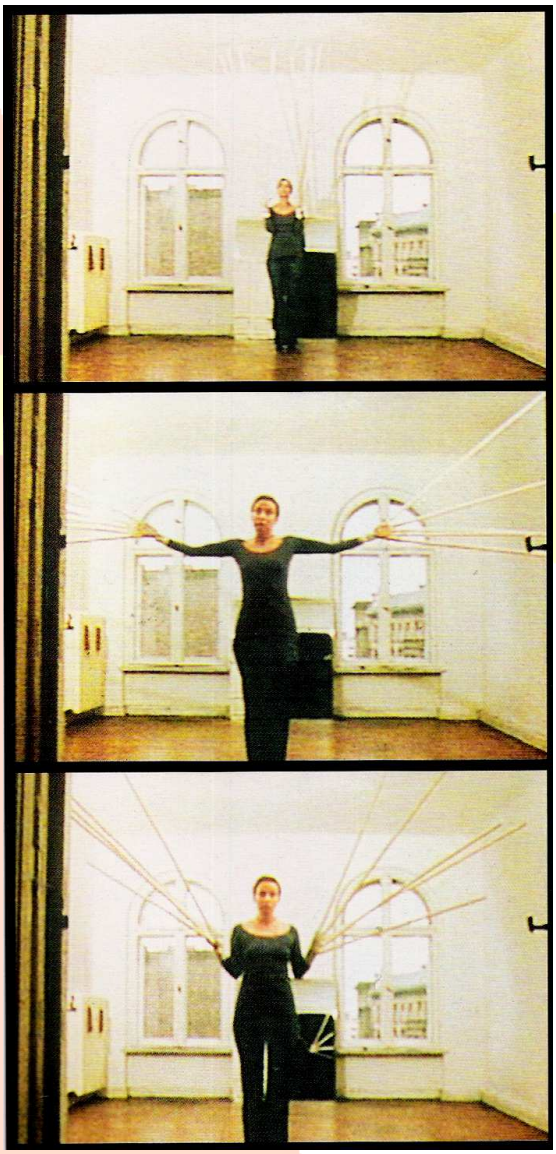
Em uma análise da produção geral da artista Rebecca Horn apresentada no catálogo da exposição "Rebelião em Silêncio", a teórica e professora Doris Von Drather[2], para citar uma de suas obras, narra uma antiga lenda cabalista que, analisada sob o viés corporal, aplica-se a um sentimento constante na sociedade contemporânea:

---

[2] Doris von Drathen é professora alemã de história e teoria da arte na Universidade de Cornell, que vive em Paris e New York. Publicou livros como *Vortex of Silence: a proposition for an art criticism beyond aesthetic categories* (Charta, 2004).

> (...) no final de um caminho, havia uma grande pedra sobre a qual um velho estava sentado. Ele tinha uma varinha em uma das mãos e estava traçando sinais com a ponta na areia a seus pés. O rabino inclinou-se até o homem e perguntou: "O que está fazendo, velho?". Sem tirar os olhos de seu trabalho nem interromper o que fazia, o velho respondeu: "Você não vê que estou escrevendo no livro dos sete selos, o livro da vida?". "Mas por que" pergunto o rabino "está escrevendo na areia? "O vento virá e apagará tudo". "Este", disse o velho, "é o segredo do livro". (DANTAS, 2010, p.125)

Mais do que nunca, a percepção da fragilidade do corpo humano e de sua efemeridade habitam o pensamento humano de forma tão constante que já nos habituamos a lidar com esses limites psicológicos ao estarmos em contato com o mundo externo. Como dito, a visão humana das capacidades corpóreas de permanência e destruição foram totalmente alteradas após as duas grandes guerras, assim como, com a globalização e fenômenos decorrentes dessa mudança, a consciência de unidade e vida em comunidade / conjunto deixa de ser tangível e torna-se tão fragmentada a ponto de ser volátil. O corpo está sujeito a inúmeras inquietações: "No nível internacional, o terrorismo e seus estragos (...). No nível local, a poluição urbana, a violência nas periferias; no nível pessoal, tudo o que fragiliza o equilíbrio corporal e psicológico." (LIPOVETSKY, 2004, p. 28)



Tocando as paredes com as duas mãos simultaneamente (1974) - videoperformance – Fonte: HORN, Rebecca. **Rebecca Horn**. 3. Ed. New York: Guggenhein. 1995

Nota-se no corpo humano essa característica dialética da contenção de tudo que justifica sua autodestruição, e quando se fala nessa destruição não se trata da pessoalidade de cada um, mas sim nas características do próprio ser humano em destruir seu grupo de convívio de diferentes formas: psicológicas, verbais, corporais, etc. A partir do momento que essa percepção é intensificada na mente humana, a relação

entre o ser humano com o espaço que ocupa e com as pessoas que o habitam altera-se completamente. Os limites físicos e sensoriais de um corpo passam a ser mais ou menos aguçados e sujeitos a diferentes sensações. Esse corpo, porém, está tão habituado a essas sensações e tão condicionado a outros focos durante o quotidiano que a percepção das relações entre os corpos que ocupam o mesmo espaço em um ônibus, em ruas ou espaços públicos em geral não se nota. Do mesmo modo que entre o que se vê e o corpo que vê há uma relação de forças, os corpos que dividem os espaços sujeitam-se a esses eixos que nos movem, alterando-se em uma relação sensório-motora direta. Em um transporte público, cada pessoa que entra ou sai altera toda a composição daquele espaço; ao andar em uma rua, o corpo que se move em uma direção altera seu percurso e ritmo constantemente para lidar com quem divide esse espaço em comum, esquivando-se, ultrapassando e recuando em atos quase instintivos.

Rebecca Horn passa a perceber de modo mais apurado essa relação entre os corpos após passar um ano internada em um hospital devido a uma intoxicação que teve decorrente do uso de fibra de vidro nas aulas de sua faculdade. A artista passou todo esse período trancada em um quarto, e o convívio com seu próprio corpo e os limites físicos impostos pelas quatro paredes e psicológicos gerados pelo isolamento geraram reflexões que se presentificaram em sua produção geral, mas que estiveram de forma mais intensa e direta nas primeiras performances e vídeos de Horn, dentre elas, a obra específica a ser analisada.

Inicialmente é importante apontar a questão performance *x* videoperformance na análise: em muitas das referências analisadas, a obra parece como registro de performance, enquanto em outras como vídeoperformance. Ao analisarmos a performance, primeiro deve-se levar em conta que sua ocorrência foi somente registrada em vídeo, e nunca realizada ao vivo posteriormente, sendo que os registros são o vídeo e os extensores usados por Rebecca e por se tratar de uma área de tamanho específico, a ação necessita daquele espaço que comporta exatamente o corpo mais as extensões das mãos. Portanto ao tratar-se das características do vídeo, ou seja, o caráter final da produção e que chega ao público será usada a expressão videoperformance e ao discutir a execução da ação e o momento e contexto, usar-se-á performance.

Primeira de uma série de performances gravadas em vídeo datadas entre 10 de novembro de 1974 e 28 de Janeiro de 1975 (nomeado "Exercícios de Berlin – sonhando sob a água com coisas distantes"), a videoperformance "Tocando as paredes com as duas

mãos simultaneamente" é reflexo direto das primeiras experimentações da artista com as próteses de extensão dos limites do corpo, com referências diretas à outra performance datada de 72 ("*Finger Gloves*" ou Luvas para dedos) que já discutia a intensificação da sensação tátil da mão ao alterar a distância entre o objeto tocado e os outros sentidos da artista e que pode ser analisada como um estudo e projeto para a obra analisada. Ao alterar uma relação apenas do contato com o objeto, a artista muda toda a percepção de seu entorno: a realização de esforço é menor, o controle da posse do objeto também. Retomando Bergson, podemos ver como é complexa e fragmentada a relação do corpo com o espaço, e como esses níveis de percepção dialogam entre si de maneira direta e quase instantânea.

A obra de 74 consiste em um vídeo de aproximadamente cinco minutos onde a artista, usando novamente extensores para seus dedos, anda de uma extremidade a outra de um quarto vazio, sempre tocando as duas paredes ao mesmo tempo com esses extensores. Porém, diferente de sua referência de 72, a videoperformance analisada cria uma situação que só é possível devido à extensão desse corpo: se inicialmente a pesquisa era a realização de um ato possível (pegar um objeto) de forma que as relações do corpo e espaço fossem alteradas, nesse caso cria-se uma situação que, no estado normal do corpo é impossível, que é o ato de tocar as duas paredes paralelas de uma sala de extensão horizontal maior que o corpo humano ao mesmo tempo. Para sua realização a artista confeccionou um par de luvas feitas de madeira balsa – por sua característica leve e resistente, como pode inclusive ser notado no vídeo -, tecido e metal pintado, que após a utilização foi guardada dentro de uma caixa como registro junto ao vídeo (sendo que a caixa é hoje aquisição do Tate Museum, sendo apenas o vídeo exposto fora dele), dada a importância que a prótese montada tem para a obra da artista, sendo um modo de investigar e perceber estados internos.

Como já apontado, a gênese da criação dessa performance e da produção inicial de Horn parte da situação de estar trancada dentro de um quarto. Sendo que "os contextos não são entidades fixas; eles resultam de estados de relacionamento" (OSTROWER, 1999, p. 29), é importante pensar em como a relação que o corpo da artista com o espaço do quarto de hospital foi elemento gerador primário da obra analisada. Em outra instância, durante o processo de criação após a percepção, alguns desenhos podem ter sido feitos pela artista. Não há registro desse processo de criação - assim como da construção dos extensores - e o único registro gráfico está contido na caixa que contém as próteses, como pode ser

observado na imagem abaixo, porém não há informações se o registro na caixa foi realizado anterior ou posteriormente a execução da obra. Não somente, a qualidade de estudo é notada também durante o vídeo, estando no limiar entre uma obra finalizada e uma pesquisa pessoal sobre o corpo, utilizando de um elemento recorrente na sua produção inicial que são as próteses. De uma forma primária, podem-se ver nesse vídeo alguns elementos que constituem sua poética e aparecerão depois em instalações, esculturas e desenhos, onde, de acordo com seu site pessoal, é sempre dado "um passo em direção a quebra completa dos limites do tempo e espaço, abrindo fissuras a um universo, á existência a qual nós só podemos sentir" (tradução livre). Assim, chega-se a uma situação no qual a própria obra é também parte de uma série de exercícios da artista, idéia que se reforça pelo próprio nome da compilação dos vídeos: "Berlim Exercises".

Mas como considerar a presença do desenho nessa obra específica? Onde se traduz essa linguagem em um corpo que atravessa uma sala continuamente, sendo que não existem ao menos registros de possíveis desenhos de projeto para a execução da performance?

Inicialmente pode-se levantar uma análise a partir do próprio nome da obra: ao utilizar o verbo em gerúndio durativo (tocando) e não no infinitivo (tocar), Horn retira a importância do ato e da ação do toque em si, focando a situação para o comportamento da ação no tempo e no espaço no qual se situa, ou seja, qual o percurso dessa ação e o que resulta dela. Vale também ressaltar a tensão gerada entre as extensões de madeira e a parede; a possibilidade da audição do som causado por essa tensão citada e a repetição do percurso, que possui um fluxo contínuo interrompido sempre que se chega a uma extremidade do quarto, momento no qual a artista levanta as mãos de modo a analisar suas extensões, podendo assim medir as dimensões do espaço interior.

Tocando as paredes com as duas mãos simultaneamente, 1974/75 – Escultura. Tecido, madeira e metal pintado. 70 x 1735 x 45 mm. Aquisição do Tate Museum em 2002.

Por outro lado, a coreógrafa Helena Katz[3] aponta o corpo em relação às teorias evolucionistas e como essas alterações entre variação e seleção alteram o design do corpo no seu estado de movimentação e, dessa forma, nos possibilita analisar essa obra sob a ótica da linguagem do desenho expandido. De acordo com esse pensamento, a presença do desenho na obra analisada não está presente somente no movimento do corpo dentro da sala, mas sim na alteração mecânica e externa que a artista propõe ao seu próprio corpo ao estendê-lo, provocando o surgimento de um novo design ao alterar os "processos evolutivos de um corpo vivo" (KATZ, 2006, p. 203) com base nas experiências pessoais de contenção do próprio corpo em um espaço fechado, através da criação de uma cartografia das funções subjetivas e corporais do ser humano a também de que tipos de extensões físicas são possíveis de serem estudadas e desdobradas no campo artístico.

Assim sendo, Rebecca Horn nos possibilita olhar para o corpo humano de modo a materializar a sensação do limite que o ele próprio nos impõe pela sua forma através da criação da extensão física de seus extremos. Porém, ao criar essa alteração, a percepção e relação com o espaço e percurso corporal também se altera, gerando uma nova configuração e modo de se comportar dentro e com o ambiente. A situação gerada na performance é única dado o contexto de duas paredes com extensão maior do que o corpo, mas que são tocadas simultaneamente, possibilitando assim, a exploração desse corpo em um design específico e conscientemente alterado, já que ao se alterar a extensão, toda a organização do corpo se altera: o peso aplicado às mãos muda o ritmo, modo e possibilidades da locomoção padrão da artista.

Ao estabelecer um percurso criado e alterado conscientemente, gera-se o desenho no espaço, não apenas no percurso em si, mas no processo de composição e alteração corporal proposto pela artista. O artista e professor Carlos Fajardo, ao falar sobre desenho[4], o explica como o que é gerado quando uma superfície mais rígida exerce pressão sobre uma mais maleável. O corpo humano, automaticamente, exerce essa pressão com seus vetores de força que existem em relação com o espaço e que, na obra analisada, são

---

[3] Doutora em comunicação em semiótica pela PUC, crítica de dança e professora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e no Curso Comunicação das Artes do Corpo, na PUC-SP, onde coordena o Centro de Estudos em Dança. (fonte: http://www4.pucsp.br/pos/cos/docentes/helena_kartz.html)

[4] Entrevista concedida ao programa O mundo da Arte, no canal SESCTV. (grade horária: http://www.sesctv.com.br/tema.cfm?id=19828)

forçosamente intensificados pela artista com as próteses, gerando um percurso constante de pressão entre parede *x* corpo *x* parede somente interrompido ao final do percurso estabelecido pela artista.

Não somente, se "a forma como reconhecemos o espaço está em transformação, gerando com isso, novas formas de o experimentarmos" (MELLO, 2009, p. 179) a artista, através de uma experiência pessoal, consegue validar essa sensação e vivência, mas mostrando como o percurso pessoal é de extrema importância no processo de criação artística. Outro aspecto importante levantado refere-se à condição de estudo da própria obra analisada, levantando questões sobre quais os limites entre percurso e resultado dentro do processo de criação artística.

Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo. *In:*_____**Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. – 3ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 11 – 83

DANTAS, Marcello. **Rebecca Horn - Rebelião em Silêncio.** Tradução por Renato Rezende. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 2010. Disponível em: http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatalogoRebeccaHorn.pdf. Acesso em: 15 Ago. 2010

DERDYK, Edith (org.) **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2007.

KATZ, Helena. Corpo, Design e evolução. *In:* DERDYCK, Edith (org). **Desenho. Disegno. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac. 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos Hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MELLO, Christine. Espaço em relação: fluidez e simultaneidade. *In:* **Trilhas do Desejo:** a arte visual brasileira – São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1999.