

(about : blank)

Página intencionalmente deixada em branco

Estou sentada num quarto cujas paredes são brancas. No final do Inverno comprei um casaco branco que está pendurado num cabide, enganchado na porta. Comprei este casaco para atravessar o Inverno mas não fui a lado nenhum. Fiquei neste espaço em branco por muito tempo ou pelo tempo suficiente para já não saber exactamente quando começara e quando iria acabar.

É possível que a carta do oceano que acompanha “A Caça ao Snark” (1874), de Lewis Carrol seja o primeiro e mais fascinante mapa de lugar nenhum.

As anotações nas margens – *Equador, Equinox, Zénite, Nadir, Zona Tórrida* – não mostram qualquer correlação com a imagem; uma folha *absolutamente em branco* <sup>(1)</sup>.

A tripulação, preparada para esta viagem em busca do monstro nunca por ninguém avistado, e cuja existência não seria portanto confirmada, considerava esse mapa em branco *perfeito*, já que todos o podiam compreender, mas sobre as suas múltiplas interpretações esclareceu o próprio autor: *Receio bem que não queira dizer nada!* <sup>(2)</sup>

Existem, é certo, outros mapas de lugares vazios – mapas dos desertos, mapas comparativos de alturas de árvores e de montanhas, mapas do espaço que circunda as galáxias conhecidas, *terra incognita* – mas nenhum outro, desprovido de qualquer elemento geográfico, configura o nada que não existe, para afirmar de modo tão imperativo a absoluta necessidade da viagem.

O mesmo tipo de fascínio pelo que não é visto exercerá o acto de Robert Rauschenberg ao apagar um desenho de Willem de Kooning.

Distendendo o princípio de arte enquanto ideia, por oposição a artefacto, axioma proposto por Marcel Duchamp com a invenção do *readymade*, Rauschenberg produziu um conjunto de objectos no limite da sua própria definição, entre os quais a série “White Paintings” (1951) – constituída por um número variável de painéis modulares e respectivas iterações, imaculadamente pintados de branco ora pelo artista ora por outros.

Terá a este propósito abordado o artista que mais admirava e conseguido que este lhe disponibilizasse, embora com relutância, um desenho que foi depois laboriosamente apagado, enquadrado e inscrito com o título “Erased de Kooning, Robert Rauschenberg, 1953” <sup>(3)</sup>.

O resultado, é um mapa branco de sucessivos apagamentos – alegadamente o próprio de Kooning apagava extensamente os seus desenhos – que o enquadramento e a inscrição resgatam dos limites do indecifrável.

John Cage, autor da paisagem sonora vazia “4’33” (1952), terá descrito esses objectos como *aerportos para luzes, sombras e partículas, com as suas mudanças subtis de cor; relógios; superfícies receptivas onde é possível ver a passagem do tempo* <sup>(4)</sup>.

É possível, também, traçar um mapa de espaços em branco na história da arte e das artes performativas como caminhos que se bifurcam e convergem em tempos diferentes.

Com o Modernismo, na multiplicidade de movimentos artísticos e estilos que abrange, com os paradigmas estéticos avançados no âmbito da Bauhaus e, paradoxalmente, com o Terceiro Reich na prossecução de um ideal de “pureza” e ainda, com a arte abstracta e os seus sucessivos desenvolvimentos até à década de 1960, a história da arte e dos contextos expositivos do séc. XX alteram-se radicalmente até chegar ao espaço em branco definido por Brian O’Doherty em “Inside the White Cube” (1976) <sup>(5)</sup>.

Até ao final do séc. XIX, seria comum expor obras de arte em salas pesadamente ornamentadas, contra paredes pintadas de cores densas ou decoradas com efusivos padrões, ocupando todas as superfícies disponíveis, do chão ao tecto.

Os grandes museus derivaram principalmente, e a partir do séc. XVIII, da abertura de colecções privadas ao público, como é o caso do British Museum (1759) e do Louvre (1793) – com uma lenta e acidentada abertura dos palácios reais, antes de mais, a uma elite de apreciadores – e o seu modelo expositivo foi definido pelos Salões de Paris, promovidos pela Real Academia Francesa de Pintura e Escultura, tornados públicos a partir de 1737.

A National Gallery (1824), em Londres, terá sido a primeira instituição a dispor espaçadamente as obras de arte, pondo assim em discussão a aparência do fundo e o modo como este interagira com os objectos expostos.

Também o primeiro Salão de Recusados (1863) realizado em protesto contra o Salão oficial, e onde expuseram entre outros Manet e Cézanne, seria um ponto de viragem não apenas artístico, determinando o início do Impressionismo, como expositivo, rejeitando o modelo ortodoxo.

O crescimento de acervos e colecções privadas viria por outro lado colocar questões de armazenamento, e suscitar sucessivas experiências de selecção, organização expositiva, definição e uniformização de ambientes de luz.

O espaço em branco, modo expositivo que se tornaria dominante, antes de mais no contexto dos museus e depois em galerias, foi definitivamente instituído pelo MoMA, em Nova Iorque, com a exposição “Cubism and Abstract Art” (1936).

Num espaço composto por várias salas, a atenção focava-se nas obras expostas, por uma operação de sedução que já não dependia da monumentalidade da arquitectura mas do movimento inverso de aproximação, e da relação que era possível estabelecer com cada um dos objectos como experiência individual.

O espaço em branco propunha uma ideia de pureza e de neutralidade, configurada num ambiente vazio, em que cada obra podia ser considerada em si mesma e sem distrações supérfluas propondo, ao mesmo tempo, uma estratégia de homogeneização – uma passagem sem acidentes entre espaço expositivo/museu/galeria e espaço privado/casa.

Se com o Impressionismo os limites da perspectiva foram substituídos pelo plano transversal da linha do horizonte, e a cor é luz emanante, com o Cubismo e o Abstracionismo, a pintura prescinde de qualquer enquadramento físico, assumindo o espaço expandido e redefinindo o plano da imagem, sobre o plano anónimo da parede branca.

O espaço em branco, como território neutro, a que o cinema aliás também recorre como prefiguração do vazio e da morte, seria o local onde se encontravam o artista e o público aceitando o estranhamento do mundo.

O primeiro registo de um acontecimento em que o nada é exposto, terá sido de “O Vazio” (1958), onde Yves Klein apresentou o espaço da Galeria Iris Clerc, em Paris, inteiramente esvaziado e pintado de branco, instalando um ambiente pictórico invisível, mas presente.

O espaço em branco é aqui o suporte da cor em que a própria pintura surge desmaterializada, ou seja, como experiência pura de luminescência activada nos corpos presentes.

Klein terá afirmado a este propósito: *Trabalhar com a cor levou-me, contra minha vontade, à criação de matéria com uma estrutura de suporte e decidi pôr um fim ao conflito; presentemente as minhas pinturas são invisíveis* (6).

O estudo da performance, e da extensão do teatro que dela deriva, reconhece a importância discursiva do espaço e o modo como, a partir da segunda metade do séc. XX, tais práticas artísticas resultam de um enquadramento conceptual e material particular.

Poderemos, neste sentido, considerar que a argumentação de O’Doherty relativamente ao *cubo branco* no contexto da história da arte pode ser aplicada à análise da construção teatral.

Os processos pelos quais é possível pôr em relação a Arte Abstracta e o espaço em branco podem ser accionados relativamente à prevalência da *caixa preta*, como formato convencionalizado no teatro, e a sua subsequente transformação até à utilização da *caixa branca*, precisamente através do estudo das condicionantes de desenvolvimento da *performance* e dos modos como se ramifica no teatro.

O *cubo branco* e a *caixa preta* são, antes de mais, espaços igualmente carregados de sentido ideológico. Onde o *cubo branco* se apresenta como modelo de pureza, neutralidade, objectividade e de deslocalização temporal quer de si próprio quer dos objectos por si contidos; a *caixa preta* propõe um lugar homogéneo, não geográfico, mas depende ainda da manutenção da ilusão como estratégia de criação de sentido, entendido como verdade.

Ambos constroem e hierarquizam pontos de vista ideais e privilegiados, numa perspectiva unívoca, dependentes da aceitação de comportamentos normativos.

A *caixa preta*, no entanto, é auto-referencial como fenómeno autológico e experiência de veracidade. Como argumenta Alain Badiou (7), o teatro, como prática artística, é constituído por ideias teatrais que apenas se tornam visíveis através da acção (*performance*) e age como iluminação da história e da vida quotidiana. As ideias teatrais não podem ser produzidas noutro lugar ou por outros meios, sendo portanto verdadeiras no seu próprio território e não como representação de outra realidade.

A dimensão espacial no teatro é portanto um conceito que depende de corpos em movimento e é, neste sentido, produzido por uma construção ontológica, social e política.

É com a construção do Teatro de Bayreuth (1876), de acordo com o plano de Richard Wagner, que incluiu a remoção das vistas laterais, a inserção de um proscénio duplo, a invenção do fosso de orquestra e a imersão do público no escuro, privilegiando a vista frontal e reforçando o carácter onírico

da cena, que a *caixa preta* começa a estabelecer-se como convenção, sendo que antes disso o teatro como acontecimento estaria cheio de distrações periféricas, sobretudo sociais.

Antonin Artaud e Adolphe Appia seriam os primeiros defensores da construção de uma *caixa preta* – um espaço vazio para um teatro centrado na acção e na elocução, usando um mínimo de elementos técnicos ou decorativos – que se instalou como convenção na década de 1960 no contexto do teatro experimental vindo além do mais responder a questões relativas à flexibilidade e economia de produção, e foi fundamentalmente fixada por duas publicações – “Para Um Teatro Pobre” de Jerzy Grotowski e “Espaço Vazio” de Peter Brook (ambas em 1968).

Se aceitarmos a divergência proposta por Richard Schechner entre teatro clássico, onde prevalece o princípio da mimese, e um novo teatro, próximo de uma concepção de jogo ritual em que o actor, uma vez livre de direcção e das regras do drama, faz uso pleno de convecções de comunicação e sobretudo do espaço definido pela acção, poderemos desenhar o movimento, *não neoprimitivo, mas pós-moderno* <sup>(8)</sup>, pelo qual o teatro (como prática) sai do teatro (como lugar instituído).

A *performance*, cujo mapa poderia ser traçado desde o início do séc. XX, era plenamente aceite como meio de expressão artística na década de 1970 no momento em que a Arte Conceptual estava no seu auge, em que vários espaços institucionais e alternativos se abriam a modos inteiramente novos de pensar a prática artística, e em que o gesto vivo foi sistematicamente usado como meio de quebrar convenções.

Recorrendo indiferenciadamente a todas as disciplinas – literatura, teatro, música, dança, arquitectura, pintura, etc. – a *performance* evadia uma definição exacta, o que teria negado aliás a possibilidade da sua própria existência, e assumiu-se como prática transgressiva e sem limites. Ou, como declara Roselee Goldberg: *arte viva feita por artistas* <sup>(9)</sup>.

Procedendo das experiências da *performance*, primeiro no contexto dos movimentos Futurista, Dadaísta e Surrealista e, mais tarde, no da Arte Conceptual, o teatro assimilou uma ideia de colagem que viria a estruturar as práticas de vanguarda nas décadas seguintes, e embora o Naturalismo, como mecanismo de construção da verdade, tivesse já sido posto em causa, é neste cruzamento que por fim se redefine a relação entre o público e a cena – uma transformação operada por incursão da acção no espaço em branco da galeria.

Se o teatro, enquanto gesto, está na origem da *performance*, também a deslocação desta, em si mesma transgressora, entre estruturas arquitectónicas e institucionais diferenciadas e a sua ocupação do espaço da galeria, é uma força transformadora do teatro.

A *performance* terá começado por desvirtuar as convenções do teatro, antes de mais, ao prescindir dos seus requisitos técnicos e do texto narrativo, e através da criação de acontecimentos visuais situados na realidade espaço-temporal do público.

Considerando que, num primeiro momento, a *performance* surge como gesto teatral em relação directa sobretudo com a pintura e a escultura, ou como afirma Kaprov, como *representação espacial de uma actitude múltipla relativamente à pintura* <sup>(9)</sup>, a oposição entre plano visual e profundidade espacial seria uma das primeiras problemáticas a enfrentar – a relação entre a geometria do plano e a heterometria do espaço mediada pelo movimento dos corpos.

No espaço em branco da galeria, o corpo do actor (*performer*) ocupa o lugar do objecto forçando o público a reavaliar e negociar o seu próprio lugar, entre as convenções da própria galeria e as do teatro – *Where do I stand?* <sup>(5)</sup> – sendo que os limites entre essas mesmas convenções não só se confundiam, como eram base de constante experimentação.

É na trajectória de afastamento da produção de objectos para a formalização de ideias, através de uma acção, que a *performance* se instala no espaço em branco da galeria e o artista assume ele próprio a postura de um objecto, como afirmaria literalmente Marina Abramovic com “Rythm 0”: *I am the object* <sup>(10)</sup>.

Os múltiplos desenvolvimentos quer da *performance* quer do teatro, através de elementos fundamentais como forma, cor, luz, som, movimento, música ou tempo, assumem o espaço como objecto maior, factor determinante do gesto e da presença do corpo.

Quando Kaprow afirma: *o nosso espaço hoje é um não espaço (...) um espaço distendido* <sup>(9)</sup>, expressa uma visão poética oposta à da *caixa preta*, idealizando um espaço livre que recusa categorias estéticas fechadas e inaugurando um tempo em que a acção está em diálogo com a sua efectiva presença.

Com o teatro Pós-dramático – termo proposto por Hans Thies Lehman (1999) <sup>(11)</sup> para definir a estratégia em que o texto deixa de ser o centro e a base epistemológica da construção teatral, e em que a narrativa clássica é substituída por formas abstractas, constituídas sobretudo por imagens visuais e sonoras, e onde a abstracção da pintura modernista e as rupturas radicais de convenções operadas no âmbito da *performance* são referências constantes – o apagamento da configuração arquitectónica deixa de fazer sentido, tal como deixa de fazer sentido a distinção entre espaço ficcional (de representação, de narrativa) e espaço real (vida).

Do período entendido como pós-modernidade (entre 1960 e meados de 1990, embora esta cronologia seja controversa), e das práticas que o caracterizaram – fragmentação, *pastiche*, desconstrução, ironia e subsequente problematização da realidade – emergiria uma nova estrutura, que excede os seus limites e faltará porventura caracterizar, onde tais estratégias estão ainda presentes mas já não são prevalentes. Os termos de acordo com os quais se definiam a realidade, o conhecimento e o tempo alteraram-se, e a emergência de novas tecnologias reestruturou irrevogavelmente a natureza do autor, do espectador e da obra, bem como as relações entre eles.

De modo abrangente, o espaço em branco é hoje aceite e continuado, por exemplo nas feiras de arte como metonímia da galeria <sup>(12)</sup> – e muito ficará por analisar, neste sentido, relativamente ao uso directo e à simulação de espaços de galerias em vídeos promocionais de música <sup>(13)</sup> – mas não tomado como uma realidade espaço-temporal concreta, e portanto necessária, situando-se antes num território abstracto em que o valor estético é substituído por uma ideia de capital cultural.

No teatro, o público permanece consciente dos mecanismos de produção de verdade (veracidade) e de simulação mas é parte activa do jogo de procura de uma experiência real que vai além da “suspensão da descrença”, e é a definição espacial que põe o comportamento convencional sob tensão.

A experiência real só pode ser individualizada, e para que esta se concretize terá de existir um espaço vazio que tenderá, no limite, a desmaterializar-se.

A *caixa branca* existe também no teatro, primeiramente talvez como idealização romântica do espaço da tragédia, como afirmação do espaço pluridisciplinar, como derivação da abertura da cena e exposição dos seus mecanismos concretos sob uma luz crua, e como aceitação, da luz branca e da cor branca como norma de neutralidade.

Presentes ainda na imagem fotográfica e na imagem publicitária (fundo infinito), bem como em apresentações de colecções de moda, as paredes brancas podem ser vistas como ciclorama perfeito para que se reproduza um objecto em *jpeg*, e potenciam essa nova relação de processo entre o artista e a obra, e entre a obra e o público para quem esta é experimentada principalmente, senão exclusivamente *online*, como uma imagem.

É o objecto-imagem definido por Artie Vierkant, para quem *a obra de arte reside igualmente na versão do objecto visto na galeria ou museu, as imagens e outras representações difundidas através da internet ou em publicações, imagens pirateadas do objecto ou das suas representações, e variações de qualquer um destes formatos editados e re-contextualizados por qualquer outro autor* <sup>(14)</sup>.

A arte pós-internet – termo desenvolvido por Marisa Olson e Gene McHugh no blogue com o mesmo nome (2009-2010), para analisar, num tempo em que a *internet* é já uma banalidade, objectos que podem ser transferidos com facilidade da existência física para a existência meramente digital – capitaliza assim na aparente usurpação do espaço expositivo pelo do *écran* e veio exigir a permanência de um espaço em branco a que são estranhas as particularidades geográficas.

É o contexto referido igualmente por Alan Kirby (como *digimodernismo*) <sup>(15)</sup>, sugerindo uma continuidade modulada de formatos híbridos e de limite.

Da convergência do espaço em branco da galeria e da *caixa preta* teatral, sob a presente pressão de novas tecnologias resultará talvez um espaço onde operem em simultâneo múltiplas perspectivas, sistematicamente registadas e partilhadas no espaço privado-público das plataformas digitais.

Um espaço calibrado e modulado para ser mediado por um *écran* ou visto como tal.

A construção de um espaço genérico pela repetição de fundos brancos, paralela à experiência de uma janela de um *browser*, que parecerá nesse sentido corresponder à literalização do ideal modernista de extensão, ou à concepção puramente matemática de um espaço, ou seja, um mapa em branco.

Este será porventura o espaço distendido e desmaterializado que presentemente habitamos.

*Avec le vide, les pleins pouvoirs* <sup>(16)</sup>

Mariana Sá Nogueira  
Escola Superior de Teatro e Cinema

Lisboa, Maio 2020

*about:blank* – Página em branco incorporada automaticamente num *browser* entre outras páginas e mostrada quando não existem outros conteúdos para apresentar. Essa página não existe na *internet*, pode resultar de um vírus ou da sua remoção ou aparecer para impedir o acesso a conteúdos questionáveis.

1 CARROLL, Lewis – *The Hunting of the Snark, An agony in 8 fits*. 1876.

Disponível em <https://www.poetryfoundation.org/poems/43909/the-hunting-of-the-snark>

2 *Ocean-Chart [The Bellman's Map]*

Disponível em <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:19343175>

3 ROBERTS, Sarah – |Rauschenberg Research Project| *Erased de Kooning*. San Francisco MOMA, 2013.

Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>

4 BEAVEN, Kirstie and BONESSO, Lily – |Tate Digital| *The rules of art according to Rauschenberg*

Disponível em <https://www.tate.org.uk/rules-of-rauschenberg/>

5 O'DOHERTY, Brian – *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica/ S.Francisco: The Lapis Press, 1976, 1986.

Disponível em <https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/arc-of-life-ODoherty Brian Inside the White Cube The Ideology of the Gallery Space.pdf>

6 KLEIN, Yves – excerto de *My Position in the Battle Between Line and Color*, 1958. In *Overcoming the Problematics of Art -The Writings of Yves Klein*. Ashland, Ohio: Spring Publications, 2007.

Disponível em <http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-matiere-premiere-en-sensibilite-picturale-stabilisee-le-vide-the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-into-stabilized-pictorial-sensibility-the-void/>

7 BADIOU, Alain – Um Teatro da Operação, Uma conversa entre Alain Badiou e Elie During. In *Um Teatro Sem Teatro*. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Coleção Berardo/ Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2007.

8 SCHECHNER, Richard – *Performance Theory*. London, New York: Routledge Classics, 1988, 2003.

9 GOLDBERG, Roselee – *Performance Art, desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Thames and Hudson/ Ediciones Destino, 1996.

10 ABRAMOVIC, Marina – *Rhythm: 0*, 1974.

Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>

11 LEHMAN, Hans-Thies – *Teatro Pós Dramático*. Lisboa: Orfeu Negro, 1999, 2018

12 KORODY, Nicholas – *White Space: The Architecture of the Art Fair*, 2020

Disponível em <https://archinect.com/features/article/117976955/white-space-the-architecture-of-the-art-fair>

13 SOLANGE – *Scales, An Ode To*. New York: Guggenheim Museum, 2017

Disponível em <https://vimeo.com/232856248>

14 VIERKANT, Artie – *The Image Object Post Internet*, 2010

Disponível em <http://artievierkant.com/writing.php>

15 KIRBY, Alan – *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum, 2009

16 CAMUS, Albert – Nota escrita no livro de visitas da exposição *O Vazio*, de Yves Klein, 1958

Disponível em <http://www.yvesklein.com/en/documents/view/86/with-the-void-full-powers-albert-camus/>