



Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido

A theater without theater: the theatricality as expanded field

Un teatro sin teatro: la teatralidad como campo expandido¹

Ileana Diéguez²
(Tradução: Eli Borges)

Resumo

O texto busca refletir sobre a teatralidade para além do campo do teatro, retomando teóricos como Alain Badiou, e Michael Fried.

Palavras chave: Performance, Teatro, Teatralidade, Vida

Abstract

The text aims to reflect on the theatricality beyond the field of theater theorists like Alain Badiou and Michael Fried.

Keywords: Life, Performance, Theater, Theatricality.

O estar presente é uma graça.
M. Fried

Há vários anos tenho me interessado em pensar a *teatralidade*, entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico. A *teatralidade* como dispositivo que tem caracterizado uma parte importante da arte contemporânea desde a segunda metade do século XX. Muito antes de o teatro se apropriar de outras linguagens na era do chamado teatro pós-moderno, a *teatralidade* já havia se disseminado, contaminado, infiltrado e expandido nos territórios da vida e das artes.

A *teatralidade* é uma disposição complexa e mutante e, como precisou Alain Badiou (2007), não é redutível à cena nem à interpretação de um dado prévio. Quando, nos anos 60, o teatral esteve no centro dos debates artísticos, o reconhecimento de

¹ Título original.

² Professora pesquisadora da Universidade Autônoma Metropolitana (UAM-Cuajimalpa, Mexico).

uma *teatralidade* que emergia na cena artística visual deu espaço para que um crítico como Michael Fried (2004, p. 190) declarasse: “O que tem se instalado entre as artes é o teatro”, ao mesmo tempo em que tentava advertir: “A arte degenera quando adquire a condição de teatro” (FRIED, 2004, p. 189).

Essa polêmica em torno de uma modalidade discursiva que permeou as artes visuais durante a segunda metade do século XX orientou boa parte da crítica e da teoria artística contemporânea, alimentando não poucos prejuízos em torno do teatral e impulsionando a polarização entre as práticas performativas e as teatrais.

O texto em que Michael Fried expressou as citadas declarações foi publicado na [revista] *Artforum* 5, em junho de 1967, com o título “Art and Objecthood”, integrando várias publicações posteriores, entre elas *Minimal Art: A critical Anthology*, organizada por Gregory Battcock (1968) e publicada depois pelo próprio Fried junto a outros textos, sob o título *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, em 1998³.

No ensaio, Michael Fried alertava sobre uma transformação radical que vinha se produzindo no campo da escultura e que ameaçava instalar-se entre as artes. Tal transformação foi analisada uma década depois por Rosalind Krauss em seu histórico ensaio “A escultura no campo expandido”⁴ e tornou-se evidente no comentário de Donald Judd: “A metade ou mais das melhores obras dos últimos anos não têm sido nem pinturas nem esculturas” (MARZONA, 2004, p. 11). Ao questionar o fundamento das concepções tradicionais da escultura e da pintura, a chamada Minimal Art – na qual se incluía a obra de Judd – começou a introduzir a problemática dos campos expandidos.

Esse foi um período no qual alguns artistas deixaram de produzir quadros ou pinturas a serem colocados sobre paredes planas para então instalar objetos nas salas de arte e em espaços abertos. Os objetos, com sua imponente presença, tomaram os espaços e produziram uma *presença cênica* que demandava atenção ou expectativa. Ante tal tipo de obras, Fried observou a emergência de uma *teatralidade* instalada nas artes visuais e que operava por meio da exibição de objetos expostos em uma dimensão temporal à percepção e à experiência do espectador. Em diálogo com a perspectiva de Clement Greenberg, Fried não via com bons olhos a instalação de objectualidades⁵ por

3 Consultamos a versão em espanhol **Arte y objetualidad: ensayos y reseñas**. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

4 Publicado pela primeira vez na [revista] *October* 8 (Primavera, 1979).

5 N. do T.: De tradução controversa, optamos por corresponder o termo “objectualidades”, em espanhol, ao verbete “objectualidade”, que no português parece se aproximar mais ao significado pretendido na versão original, ou seja, a ideia de materialidade ou a condição de objeto.

parte dos chamados artistas minimalistas⁶, pois se tratava de objetos “em situação” que implicavam uma experiência (FRIED, 2004, p. 179). Ambos os críticos consideraram que tal arte, a que chamaram de “literalista”, gerava uma “presença em cena”⁷ por meio da imponente aparência dos objetos que exigiam ser levados em conta e solicitavam uma relação de cumplicidade com os espectadores⁸. Esse era o efeito ou qualidade teatral contra a qual se expressou tal crítica, inaugurando uma espécie de manifesto que falsamente enfrentava o teatral e o pictórico⁹ e que abertamente se opunha à expansão de uma sensibilidade “corrompida ou pervertida pelo teatro” (FRIED, 2004, p. 186). Não era a distinção entre os regimes modernos e pós-modernos o que estava se evidenciando nesse temor ao teatral?

Em explícita confrontação com a ideia de que “a sobrevivência das artes tem dependido, cada vez mais, de sua habilidade em vencer o teatro” (FRIED, 2004, p. 188), e justamente para demonstrar o contrário, concebe-se a exposição *Um teatro sem teatro*, organizada pelo Museu d’Art Contemporani de Barcelona em coprodução com o Museu Coleção Berardo – Arte Moderna e Contemporânea, de Lisboa, e exibida em ambos os museus entre maio de 2007 e fevereiro de 2008. Em catálogo homônimo¹⁰, incluem-se importantes documentos e registros fotográficos que dão conta da “outra cena” que foi se impondo no campo das artes visuais; ou como expressou Manuel Borja-Villel (2007, p. 20), diretor geral do projeto, buscou-se examinar o modo em que “o teatral tem transformado nossa percepção da natureza da obra de arte e sua situação na divisão do visível”.

6 A *Minimal Art*, assim chamada pelo crítico e filósofo Richard Wollheim em 1965, em sentido estrito somente acolheu os objetos, esculturas e instalações de cinco artistas de uma mesma geração, todos residentes em Nova York durante a década de 60: Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin e Sol LeWitt.

7 Segundo Fried (2004, p. 180): “Diz-se que algo tem presença quando esse exige ser levado em conta pelo espectador”.

8 Tal situação foi muito acentuada nas obras de Robert Morris, particularmente em suas caixas antropomórficas e nos cubos de Tony Smith, o qual por sua vez declarava que não os concebia como esculturas senão “como presenças” (cit. em FRIED, 2004, p. 182).

9 Cito as radicais palavras de Fried: “... o imperativo de que a pintura modernista anule ou suspenda sua objectualidade é, no fundo, o imperativo de que aquela *anule ou suspenda o teatro*. E isso significa que há uma guerra constante entre o teatro e a pintura modernista, entre o teatral e o pictórico” (2004, p. 185). Ou inclusive que: “o teatro e a teatralidade não estão hoje em guerra, simplesmente, com a pintura modernista (ou com a pintura e a escultura modernistas), senão com a arte como tal – e na medida em que as diferentes artes possam ser descritas como modernistas, com a sensibilidade modernista como tal” (2004, p. 188).

10 *Un teatro sin teatro*. Barcelona/Lisboa: Museu d’Art Contemporani de Barcelona e Museu Coleção Berardo - Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007.

A concepção geral do catálogo está entremeada pela problematização da desacertada visão de Michael Fried, o que se expressa na opinião de Patricia Falguières (2007, p. 28), segundo a qual o texto do referido autor representa “um dos ensaios críticos em menos conformidade com sua época produzidos pelo século XX”¹¹. Tal ensaio fora contraditoriamente escrito nos anos da eclosão e do impetuoso desenvolvimento do *happening*, da *performance*, dos eventos de John Cage e Merce Cunningham, do movimento *Fluxus*, do Acionismo Vienense, dos *assemblages*, dos *environments*, da pop art, da land art, dentre muitos outros, quando a temporalidade e o princípio de a tudo encenar tomaram as artes visuais, e emergiu essa outra cena que poderia ser denominada como a *teatralidade da plástica*. A *teatralidade* gerada pelas disposições de objetos e encenações escultóricas desenvolveu-se de maneira paralela às teatralidades do corpo exploradas por *performers* e criadores do espaço teatral, como Artaud e Grotowski. Desvinculado de origens dramáticas e textuais, esse “outro teatro” implicava reconhecer outras genealogias, não de raízes dramáticas, mas cênicas e plásticas, tal como experimentado e teorizado por Tadeusz Kantor.

Em um dos primeiros textos do catálogo (2007, p. 20), Alan Badiou, em entrevista a Elie During, afirma estar convencido de que derrotar a *teatralidade* é uma tarefa tão difícil quanto anular a representação: “talvez não seja tão fácil «sair» do teatro ou anulá-lo interiormente. De fato, o teatro não é redutível à cena e a sua perspectiva, nem sequer à interpretação de um dado prévio (um texto ou um protocolo para as improvisações...). O teatro é uma disposição complexa, cuja sequência material não resulta imutável”.

Além do teatro habitual, a arte é o cenário de “outro teatro”. Cria-se espaço cênico em uma instalação plástica: um espaço de encenação e expectativa como nas instalações de Christian Boltansky; ou nas cenas e narrativas visuais, prévias à instantânea fotográfica, criadas por Joel-Peter Witkin. Durante o século XX, as artes experimentaram cada vez mais as hibridações e impurezas, de maneira que aquilo inicialmente sugerido como “outro teatro” é, na realidade, o reconhecimento da *teatralidade* como um campo expandido.

Como já se tem legitimado ou polemizado, a *teatralidade* tornou-se uma das características mais relevantes da arte contemporânea. Contra toda possibilidade de pureza, de uma essencialidade que depura e separa radicalmente as diversas formas artísticas, a arte reconhece-se hoje como “uma estrutura de acontecimento”, de situações, de práticas *in situ*, de teatralidades, de performatividades e (re)apresentações.

¹¹ “Playground”, em *Un teatro sin teatro* (2007, p. 28-34).

A prática da ação *in situ* (site specific) implicou o desenvolvimento cênico de uma arte que já não queria ser vista na caixa branca das galerias e museus, nem em seu contrário, nas caixas pretas do teatro. As transformações e expansões do performático, do teatral e do cênico não têm ocorrido somente por conta das contaminações e disseminações indisciplinadas das artes, senão insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem à arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas e teatralidades das polis. Dessa forma, a *teatralidade* como campo expandido não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a *teatralidade* que habita na vida e nas representações sociais, tal como o fizeram Artaud e Evreinov. *A teatralidade* como campo expandido para além das artes.

Curiosamente, as últimas palavras de Fried, ao finalizar *Art and Objecthood*, evidenciam seu temor e, ao mesmo tempo, seu reconhecimento à “enorme penetração” – prefiro dizer, expansão – da *teatralidade* “em relação a nossas vidas”; ao modo em que nos envolve e em que compromete a *presença*: “O estar presente é uma graça” (FRIED, 2004, p. 194).

Referências

- ARTAUD, Antonin. **El teatro y su doble**. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1969.
- BADIOU, Alain y DURING, Elie. Un teatro de la operación. En: **Un teatro sin teatro**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museu Colecção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007, pp. 22-27.
- BORJA-VILLEL, Manuel. Un teatro sin teatro: el lugar del sujeto. En: **Un teatro sin teatro**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museu Colecção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007, pp.20-21.
- EVREINOV, Nicolás. **El teatro en la vida**. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.
- FALGUIÈRES, Patricia. Playground. En: **Un teatro sin teatro**. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museu Colecção Berardo-Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa, 2007, pp. 28-34.
- FRIED, Michael. **Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas**. Madrid: A. Machado Libros, 2004.
- KANTOR, Tadeusz. **El teatro de la muerte** (selec. y presentación Denis Bablet). Buenos Aires: La Flor, 1984.
- KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido. En: **La posmodernidad** (Sel. y pról. Hal Foster). México: Kairós, 1988, pp. 59-74.
- MARZONA, Daniel. **Arte minimalista**. Köln: Taschen, 2004.

Recebido em 17/03/2014
Aprovado em 30/04/2014
Publicado em 25/06/2014