

4. O corpo e a máquina

4.1. A importância da máquina na obra de arte

Para a compreensão desta temática, é necessário referir o contributo da Revolução Industrial para a o enquadramento das diferentes abordagens artísticas, que iremos referir. Tendo surgido em Inglaterra, no início do século XVIII, a Revolução Industrial, tem um profundo impacto ao nível económico e social, devido à mecanização dos sistemas de produção.

Sendo o seu principal objectivo conceber alternativas para melhorar a produção e exportação das mercadorias, torna possível o avanço tecnológico nos transportes e nas máquinas (a vapor, locomotivas, etc.). Por consequência, faz com que uma nova visão seja implantada, vigorando ideais como o capitalismo e a tecnologia, onde a mudança constante é o elemento triunfante.

Os artistas fazem referência ao apogeu da máquina, representando nas suas obras elementos ligados ao universo da maquinaria. Exemplo disso, é a obra dos dadaístas, sendo já mencionados alguns nomes de artistas, em capítulos anteriores. Considerado um movimento de protesto político, surgiu como reacção à situação política da época, na qual a Europa vivia em 1916. Tendo por objectivo a crítica e a provocação, não só no mundo da arte mas também no mundo político, os seus impulsionadores expressaram um novo tipo de mentalidade.

Dietmar Elger descreve a atitude dos dadaísta afirmando que estes

reagiram com terror e repugnância à brutalidade da guerra, à matança mecânica anónima, e às justificações cínicas avançadas pelas autoridades estabelecidas de ambos os lados, que procuravam usar a suposta lógica dos seus argumentos para legitimar a sua política de guerra. (2005: 9)

Mudaram do ateliê ou estúdio, onde eram produzidas as suas actividades artísticas, para as editoras e palcos. Os dadaístas usaram como meio de comunicação as revistas e jornais para divulgarem as suas obras, manifestando nelas o seu desagrado e descontentamento. Construíram slogans publicitários agressivos, cartazes, capas de livros, ilustrações, caricaturas irónicas, recorrendo a técnicas de fotomontagem e design tipográfico.

Os dois artistas alemães, Hannah Höch (1889-1978) e Raoul Hausmann (1886-1971) retratam nas suas obras, de modo satírico e irónico, a forma como o homem passou a ser manipulado pela máquina, pertencendo esta aos meios de produção.

Como única mulher do movimento Dada de Berlim, Höch em conjunto com os seus colegas dadaístas, “usavam as armas estéticas da colagem e da fotomontagem

como meios (anti) artísticos de chocar o público e, portanto, como forma de desconstruir uma situação considerada absurda” (Grosenick, 2005: 130).

Hannah Höch utilizava a *collage* como técnica fazendo montagens de corpos inteiros ou fragmentados de homens e mulheres e alterando a sua identidade sexual. Usava fotografias de Lenine e Marx, assim como recortes de textos políticos, de forma a criticar o absurdo da guerra.

Em *Incisão com a faca de cozinha Dada através da barriga de cerveja da última época cultural Weimar Alemã*, colagem realizada em 1920, Höch elabora uma composição onde os elementos recortados, estão sobrepostos uns nos outros, correspondendo a figuras e retratos marcantes da época, animais, objectos mecânicos e paisagens urbanas. Segundo Elger:

a colagem apresenta a imagem, característica do Dada, do moderno mundo da máquina. Locomotivas a diesel, uma carruagem do Expresso do Oriente, automóveis e turbinas, rolamentos de esferas, e rodas de engrenagem encontram-se distribuídos sobre toda a superfície da obra, combinando com os cenários individuais. (2005: 44)



Fig. 68 – Hannah Höch. *Incisão com a faca de cozinha Dada através da barriga de cerveja da última época cultural Weimar Alemã*, 1920.

Nas fotomontagens de Raoul Hausmann é dado destaque à figuração do corpo transformado, feito a partir de composições de elementos mecânicos com figuras humanas, apresentando, como produto final, ousadas justaposições de formas, com textos políticos e revolucionários.

Tatlin vive em casa, colagem produzida em 1920, figura o retrato de Tatlin, cuja parte superior da cabeça aparece encimada por uma montagem de um conjunto de máquinas, rodas, parafusos, engrenagens, etc. Dietmar Elger descreve-a como “uma utopia dadaísta na qual o pensamento emocional é substituído pelo pensamento mecânico. Só assim, segundo os dadaístas, poderia surgir uma nova arte (máquina), que defenderia por fim um mundo pacífico, mecânico e racional” (2005: 34).



Fig. 69 – Raoul Hausmann, *Tatlin vive em casa*, 1920.

Com a chegada dos anos 60, Jean Tinguely (1915-1991) fez uma junção no seu trabalho, que envolveu questões da ciência e do progresso tecnológico, dando origem ao período da Arte Cinética.

Ficou conhecido pelo seu fascínio pelo universo mecânico, criando *esculturas-máquinas* com características muito específicas. Eram mecanismos satíricos com funções e formas diversas, com os movimentos descoordenados, tanto eram construtivos como autodestrutivos. Segundo Manfred Schneckenburger:

Ele retirou à máquina a sua aplicação específica, dando-lhe uma utilidade lúdica e tornando-a um veículo das suas próprias emoções. Ele transforma a máquina num teatro global, no qual por um lado, é projectado um vibrante gosto pela vida e, pelo outro, um medo metafísico, sacudindo e chocalhando parte de máquinas, encontradas em ferros-velhos e em briques-à-braques. (2005: 506)

O seu constante e ruidoso funcionamento faz com que as máquinas feitas por este artista produzam emoções no espectador, convocando-o a experiências cheias de vitalidade.

Jean-Louis Pradel descreve Jean Tinguely como “aquele que alegra o movimento com a ajuda de curiosas máquinas, alternadamente burlescas e trágicas” (1992: 59).

Tinguely utilizava para a construção dessas máquinas uma *assemblage* de variadíssimos elementos: desperdícios (rodas, barras, vigas), lixo mecânico, encontrado em sucateiras ou lixeiras, lâmpadas e esqueletos de animais, aos quais introduzia motores eléctricos, proporcionando-lhes movimento e dinamismo.

Segundo Jean-Louis Pradel, Tinguely foi o “instalador ambulante de uma mecânica do acaso” (1992: 59), que expôs em 1959 na Galeria Iris Clert, em Paris, sob o título de *Méta-Matics*, máquinas de pintar. A obra consistia na acção histórica e turbulenta dessa máquina a executar 40 mil desenhos, no período de três semanas.

Jean Tinguely foi um artista irreverente, a começar pela sua obra de arte, realizada a 17 de Março de 1960, que se autoconstruía e se autodestruía no recinto do MoMA, em Nova Iorque, com o objectivo de homenagear de forma irónica e grandiosa a cidade.

Dissecting Machine, uma obra construída em 1965, para uma exposição em Nova Iorque, no Jewish Museum, é referida por Juan A. Ramírez, como: “una extraña máquina negra cuyos convulsos movimientos accionaban serruchos y otros elementos amenazantes” (2003: 226).

As esculturas feitas nesta década foram denominadas pelo artista por “metáforas escuras”, pois tinham uma particularidade, a de se autodestruírem. Assim sendo, em *Dissecting Machine* estavam representados fragmentos ou até mesmo “pedaços” do corpo de um manequim feminino, juntamente com serrotes, lâminas de metal e brocas. “Su descuartizamiento es simbólico, y esa autodestrucción se vincularia” (Ramírez, 2003: 226). O artista apela a que o público assista ao espectáculo, à escultura em funcionamento, que em seguida, se autodestrói.



Fig. 70 – Jean Tinguely, *Dissecting Machine*, 1965.

Tinguely emancipou a máquina da sua história de utilidade, dando-lhe um novo sentido, a de escultura viva, cujos mecanismos anónimos se transformam num objecto de beleza e expressão intrínseca.

A escolha destes artistas para este capítulo deveu-se ao facto de ambos usarem a máquina como meio para a produção dos seus trabalhos e de estarem também relacionados com a temática do trabalho prático (por mim) realizado.

Enquanto Jean Tinguely cria mecanismos a partir de elementos recolhidos em lixeiras e contentores para construir variadíssimas máquinas, algumas até com motor,

Hannah Höch e Raoul Hausmann utilizam a máquina para realizarem composições bidimensionais, recorrendo à técnica da collage.

Da mesma forma que estes artistas, para a concepção do trabalho prático realizado, uso o recorte de diversas máquinas (retiradas de manuais de maquinaria industrial) para construir esquemas do corpo, planos e cavidades, interligando-as com novas características anatómicas e mecânicas.

O objectivo desta representação figurativa do corpo mecânico é reforçar a relação visual e corporal que considero existir entre a máquina e o corpo, uma possível dependência entre as suas formas.

4.2. A máquina como elemento sensorial e extensão do corpo na obra de arte

Retomando um tópico já abordado, no capítulo 3.1, que assinala o apogeu da performance, como um período em que os artistas usavam o próprio corpo como base das suas produções artísticas, englobando e misturando técnicas e suportes diversificados de expressão e apresentação dos trabalhos, podemos afirmar que o espectador passa a ter uma função activa na concepção da obra artística, tornando-se participativo, vivenciando as experiências das sensações corporais, sendo convidado a descobrir inúmeras formas que esta estrutura permite.

Uma artista cujo trabalho envolve, em todos os aspectos, a situação anteriormente descrita é Lygia Clark (1920-1988), cujas obras com maior relevância foram produzidas nos anos 60 e 70. Segundo Manuel J. Borja-Villel, esta artista brasileira

buscó la inmanencia del acto y la no separación del sujeto del objeto. Rechazó la definición del artista como demiurgo distanciado del espectador que, ante la obra como representación de las necesidades poéticas que él mismo es incapaz de comunicar, se mantiene en una completa pasividad. Entregó, por el contrario, la autoría de la obra al espectador, para que cesara de comportarse como tal, redescubriera su propia poética y se convirtiera en sujeto de su propia experiencia. (1998: 14)

Ao longo da sua obra, Clark leva a experimentação a campos jamais imaginados, fazendo com que o espectador dialogue com o objecto, permitindo o seu conhecimento, por meio de objectos sensoriais (pedras, conchas, luvas, fatos, etc.), de forma a despertar nele sensações e fantasias. As suas obras eram expostas, em espaços interiores ou exteriores da galeria, passando mais tarde a incluir também os espaços públicos, em que o espectador teria de ter em consideração a sua nova tarefa, a da manipulação do objecto, seguindo as indicações descritas pela artista.

É o caso de *Bicho de bolso*, 1996, esculturas feitas a partir de placas de metal, articuladas com dobradiças, apelando à participação do espectador para que manipulasse as partes que a compõem, explorando sensações tácteis.

En realidad, el Bicho representa un esfuerzo de la artista para recuperar el vínculo con la realidad y no solo la realidad de los seres vivos sino también la realidad social y la convivencia; un arte de participación, como pondrá en práctica más tarde. (Borja-Villel, 1998: 65)

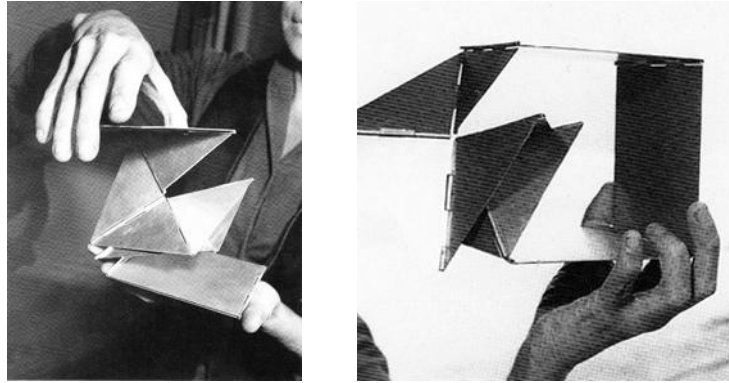


Fig. 71 – Lygia Clark, *Bicho de bolso*, 1996.

Numa outra fase, a artista inicia as denominadas “experiências em grupo” ou “terapia de grupo”, onde incluía como participantes nessas actividades artísticas, o público em geral e um grupo de estudantes universitários. Realizadas em espaços exteriores, os seus intervenientes, para além de estabelecerem um contacto mais directo com a natureza, partilhavam vivências, emoções e sentimentos. As obras que iremos de seguida referenciar, são um exemplo desse estudo “psicoterapêutico” desenvolvido pela artista.

Diálogo de mãos, 1996, uma obra que consistia, de acordo com a descrição dada por Clark, numa “fita de Möbius”¹⁰ elástica, construída de forma a unir os pulsos dos intervenientes na acção. Mais tarde, surge a partir desta peça uma performance com o objectivo de estabelecer um diálogo através dos movimentos das mãos dos intervenientes.



Figs. 72 e 73 (pormenores da performance) – Lygia Clark, *Diálogo de mãos*, 1996.

¹⁰ Uma fita de Möbius pode ser construída em papel ou tecido. E obtém-se com a colagem das duas extremidades da fita, dando só uma volta numa delas. O nome deve-se ao seu inventor August Ferdinand Möbius, que começou por estudá-la em 1858, publicando-a só em 1865.

J. Antonio Ramirez (2003: 163), define-a como sendo uma peça em que os seus participantes “ dialogaban entre sí mediante los movimientos de sus manos. Era una espécie de prótesis, un añadido artificial destinado a incrementar las cualidades sensitivas y las posibilidades comunicativas de los usuarios” (2003: 163).

Um ano mais tarde, Lygia Clark, cria *Máscaras sensoriais*, proporcionando ao espectador/interveniente um acontecimento no âmbito da descoberta dos sentidos. Feitas a partir de tecidos de várias cores, estas máscaras tinham cosidas na zona do nariz umas bolsas com diferentes cheiros; perto dos olhos, uns orifícios circulares, onde eram introduzidos elementos que causassem diferentes sensações visuais; por último, à altura das orelhas, tinham também umas bolsas, onde eram inseridos diferentes materiais, de forma a provocarem sons diversificados no espectador.

Nesta experiencia, e segundo Borja-Villel, “el participante, al ponerse la máscara, experimenta sensaciones nuevas que oscilan desde la integración en el mundo que le rodea hasta una interiorización que llega al aislamiento absoluto” (1998: 221).



Fig. 74 – Lygia Clark, *Máscaras sensoriais*, 1967.

Um outro trabalho, *O eu e o tu: série roupa-corpo-roupa*, de 1967-1968, consiste numa performance em que um homem e uma mulher, vestidos com um macacão de plástico, estão atados por um género de cordão umbilical de borracha. Ao tactearem-se um ao outro, descobrem cavidades no fato, em forma de fecho-ecler, possibilitando a exploração táctil e o conhecimento do corpo de cada um.

Borja-Villel considera que nesta acção de descoberta do corpo do outro “el hombre se encuentra en la mujer y ella se encuentra en el cuerpo del hombre” (1998: 214). Ambos concebem através de experiências e sensações tácteis, a descoberta sexual do outro, das suas características, semelhanças e diferenças.

Para J. António Ramírez, a artista convoca o espectador/participante à descoberta d' "el cuerpo ajeno" (2003: 167), um corpo que não lhe pertence e que é exterior a si, necessitando por isso de o explorar. Deste modo assegura que "sus trajes son máquinas hiperbólicas para la apropiación física del otro, y el aspecto vagamente mecánico o industrial de sus monos parece acentuar esta dimensión" (2003: 167).



Fig. 75 – Lygia Clark, *O eu e o tu: Série roupa-corpo-roupa*, 1967.

De facto, ao longo de toda a sua obra, Lygia Clark torna evidente que sem a presença do corpo, a realização dos seus trabalhos não era viável. Convertendo-o no centro de toda a acção, torna possível a analogia do mesmo a uma máquina (pela forma como experiencia as sensações dos sentidos), produzindo uma génese de rituais em série, partindo de gestos mecânicos e rotineiros.

Clark ao explorar áreas como a pedagogia, a psicologia e a psicanálise, torna o espectador participante, fazendo com que este vivencie um conjunto de experiências libertadoras, em relação aos hábitos sociais e aos impulsos comportamentais impostos pela sociedade.

Enquanto que Clark elabora um conjunto de peças, as quais podemos denominar "máquinas sensoriais", pois reproduzem sensações que podem ser exploradas individualmente ou em grupo, Rebecca Horn cria uma série de aparelhos e dispositivos cuja função principal reside no facto de estes se adaptarem ao corpo, funcionando como extensão do mesmo.

Rebecca Horn (1944), cuja formação artística foi obtida na Escola de Belas Artes de Hamburgo e mais tarde na Escola de Arte St. Martin em Londres, utiliza na concepção das suas obras conceitos como Performance, Land Art, Arte Conceptual, Arte Minimalista, Arte Povera e Body Art, estabelecendo uma relação directa com os seus trabalhos artísticos.

Ao produzir uma das suas primeiras esculturas, em 1967, em fibra de vidro e poliéster, danificou gravemente os pulmões, tendo que ser hospitalizada e internada, num sanatório, de Dezembro de 1968 a Junho de 1969. Enquanto recuperava da infecção pulmonar, a artista foi exposta a um isolamento, de tal forma que lhe despertou um interesse pelo corpo, por poder comunicar através dele e das suas sensações corporais.

Relatou as várias emoções e sentimentos da altura, tais como fobias, ansiedades, claustrofobias, alguns episódios da sua infância, etc. Utilizou registos e anotações, recorrendo a textos e desenhos para relatar esses acontecimentos, que mais tarde foram transformados em objectos escultóricos, produzindo acções onde a arte do corpo é dominante.

No período compreendido entre 1968 e 1972 encontramos características semelhantes nos trabalhos de Horn: concebe uma série de próteses e extensões, que correspondem a extremidades ou outras partes do corpo; o interveniente nestas acções era isolado e colocado num espaço exterior, o que iria permitir-lhe um contacto mais directo com a natureza, impulsionando-o a experiências concretas (pessoais e emocionais) onde o ambiente envolvente era propício à introspecção e à reflexão.

Das obras concebidas neste período, fazemos referência a *Cornucópia*, *Einhorn* (O Unicórnio), sendo a segunda uma das primeiras curtas-metragens a ser produzida pela artista.

Cornucópia: sessão para dois peitos, realizada em 1970, é uma escultura construída em tecido, que se adapta ao corpo de qualquer participante que a queira experimentar. Nesta peça, a artista representa o corpo com um aspecto fragilizado, apelando a experiências sensuais e eróticas, através da sua forma e volume.



Fig. 76 – Rebecca Horn, *Cornucópia: sessão para dois peitos*, 1970.

Segundo Juan A. Ramírez, há nela uma semelhança com alguns trabalhos de Lygia Clark: “pues era un tubo de tela que unía la boca con los pechos desnudos de una portadora feminina. Horn tenía gran interés en reforzar con estas cosas lo que podríamos llamar autoconciencia del cuerpo” (2003: 169).

Em *Einhorn*, produzida em 1970, a artista cria uma escultura, que funciona como uma extensão da cabeça. A sua forma assemelha-se a um chapéu pontiagudo cuja intencionalidade é simbolizar a figura mitológica do unicórnio. A modelo interveniente na acção aparece semi-nua, com umas fitas brancas à volta do corpo e caminha sobre um campo de trigo.



Figs. 77 e 78 (pormenor do vídeo) – Rebecca Horn, *Einhorn* (Unicórnio), 1970.

Ramírez considera que a mesma ao se movimentar, durante o decorrer da performance, demonstra “las referencias míticas del ente evocado en el título, con su asociación secular a la pureza virginal y a la fertilidad” (2003: 170). Funcionando também como símbolo da revelação divina e poder da alma, o unicórnio era visto por alguns alquimistas como um ser hermafrodita, que transcendia a própria sexualidade.

Rebecca Horn reporta-se necessariamente aos tradicionais modelos iconográficos da mitologia, da lenda e da literatura, relativamente aos instrumentos que exploram a comunicação com o próprio corpo e com o outro, os quais representam, nos anos 70, uma forma própria de expressão no contexto da Body Art e da Performance. (C. C. B., 2005: 50)

Entre 1968 e 1974, desenvolveu um conjunto de esculturas, que eram adaptadas ao corpo, tendo em conta os seus princípios anatómicos, funcionando como uma extensão do mesmo, cujo movimento era impulsionado pelos gestos repentinos e mecânicos de cada indivíduo. As suas acções eram marcadas por um perfeccionismo extremo, sendo cada gesto ou movimento estudado e pensado meticulosamente e ao pormenor.

É o caso de *Die Bleistiftmaske* (A Máscaras de Lápiz de Grafite), uma máscara que ao ser encaixada na cabeça do interveniente, se transforma num instrumento para desenhar, e *Handschuhfinger* (Dedos de Luva), um género de luva que encaixava na mão, cujo objectivo seria prolongar os dedos das mãos. Mais tarde, em 1974-1975, esta peça foi documentada numa performance, realizada por Horn, em que tocava com estas próteses nas extremidades das paredes de uma sala. Ambas as obras foram realizadas em 1972.



Fig. 79 – Rebecca Horn, *Die Bleistiftmaske*, 1972.

Tendo explorado diversas áreas, como a poesia, a escultura e o desenho, para a concepção do seu trabalho, foi também realizadora de filmes. Os seus vídeos e ambiciosas instalações eram concebidas especificamente para os locais onde a obra era apresentada. Fazia das “esculturas do corpo” por ela criadas os protagonistas principais da acção, podendo ser manipulados pelos intervenientes, em actos controlados e ensaiados. É o caso da escultura *Der Eintänzer* (O Prisioneiro Gentil), realizada em 1978, que resultou num filme 16mm, com som e a cores, com a duração de 47 minutos.

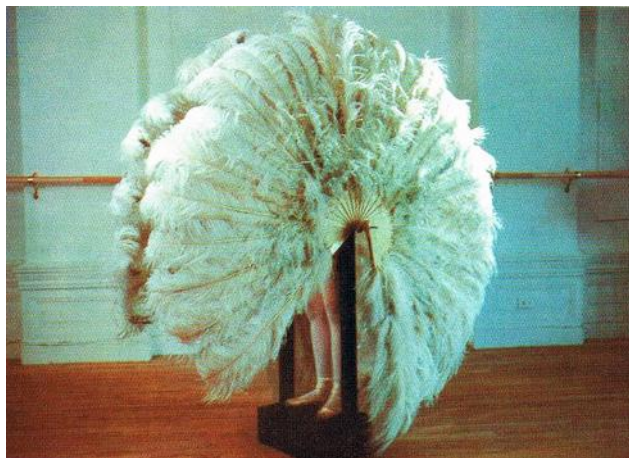


Fig. 80 – Rebecca Horn, *O Prisioneiro Gentil*, 1978.

Segundo Ingo F. Walther, “os vídeos e as representações de Horn são autênticos rituais coreográficos girando em volta das extensões do corpo e da identificação mística do homem com a natureza” (2005: 741).

Esta artista alemã introduziu uma linguagem original na arte, produzindo um conjunto de objectos e dispositivos mecânicos, abrindo caminho para a exploração de novas experiências e fantasias, onde o corpo “age de um modo livre e autónomo e que, na sua expressividade, torna visível a harmonia entre a sensualidade e a espiritualidade, a leveza e a austeridade” (CCB., 2005: 10).

Rebecca foi influenciada não só pelos futuristas, mas por todo um apogeu mecânico que se vivia na década de 60 do século XX, com o domínio da tecnologia, e por um conjunto de artistas que tinham como temática dominante nas suas obras a máquina, sendo um exemplo o artista Tinguely.

Na década de 80 do século XX, Horn criou máquinas/autómatos proporcionando ao espectador uma série de sensações: “associados a uma esfera de memória, evocando o passado e sugerindo um horizonte de experiências espirituosas [...]. As tarefas atribuídas [...] são simples e fáceis de compreender, mas evocam uma atmosfera plena de poesia e segredo.” (2005: 24). O seu objectivo não é conceber um produto *hight tech*, pelo contrário, a artista recorria a técnicas artesanais, criando autómatos com motor, fazendo dos movimentos imprevisíveis de certos objectos e instrumentos a essência da obra. De aspecto monumental e estético, ostentavam um valor simbólico, pois eram marcadas por sensações enigmáticas, leis do acaso e do jogo, entre outros.

No que respeita à criação das máquinas de pintar, Horn desenvolveu um conjunto de aparelhos mecânicos e independentes, impulsionados por motores eléctricos, para que através dos seus movimentos contínuos e fluidos pudessem “actuar”, durante alguns minutos, sobre a superfície do papel ou de outro suporte.



Fig. 81 – Rebecca Horn. *Painting Machine*, 1988.

Painting Machine e *Les Amants* são exemplos de autómatos, concebidos pela artista com a finalidade de imitar a acção humana de pintar, mas neste caso reproduzida por uma máquina. No primeiro trabalho, a 13 metros do solo da galeria, está localizado um aparelho que faz com a tinta projectada através de salpicos, atinja as várias telas, de tamanhos diferentes que estão presas na parede. Por outro lado, *Les Amants* é uma obra constituída por um mecanismo assente na parede da galeria, composto por dois copos, um com tinta-da-china e outro com champanhe. A mistura destes dois componentes vai permitir o salpico dos mesmos na parede.



Fig. 82 – Rebecca Horn, *Les Amants* (Os Amantes), 1991.

Rebecca Horn utiliza a máquina para criar momentos de repetição, oferecendo uma visão de eternidade. As máquinas criadas são vulneráveis, centradas no ser humano, no “inexplicável da existência com todas as suas subidas e descidas, processos e retrocessos, e que para tal encontram sempre novas imagens, novos desenhos, símbolos e metáforas” (CCB., 2005: 32).

A obra desta artista, “centra-se no corpo humano, ao qual se arrancavam os invólucros impostos pela civilização, de modo a mostrá-lo na sua forma original e com a sua capacidade de expressão elementar” (CCB., 2005: 7).

O trabalho prático por mim realizado, apesar de abordar também a temática do corpo, faz uso da máquina como um elemento figurativo para a construção de um corpo, que é representado na totalidade ou em fragmentos, constituído por elementos mecânicos, que substituem a estrutura do corpo humano.