

*ABSTRACT: The author seeks support in phenomenology in order to carry out an analysis of the performances of the German artist Franz Ehrard Walther, brought together within the concept of "Werksatz", the name given by the artist himself to describe his performances in the 60s. Huchet translates the concept of "Werksatz" as "a works proposal" a term that, according to him, incorporates the idea of **work in act, in process** as well as **sketched work**.*

*Focusing on the performances of Walther not so much from the point of view of a body that participates in aesthetic action, but more from that of the **body by the potentiality of the act** (of participation): the author develops her argument based on philosophy in order to assert that the poetics of Walther's performances is phenomenological verification, **a works proposal** signifying the sharing of bodies, faces, experience of intersubjectivity in the dialogue of a discourse.*

KEY WORDS: body, performance, phenomenology, Werksatz (work in act, process).

*RESUMO: O autor busca apoio na fenomenologia para realizar uma análise sobre as performances do artista alemão Franz Ehrard Walther, reunidas sob o conceito de "Werksatz", denominação do próprio artista às suas performances realizadas nos anos 60. Huchet traduz o conceito "Werksatz" como **proposição de obras**, termo que, segundo ele, comporta a idéia de **obra em ato, em processo** e também de **obra esboçada**.*

*Enfocando as performances de Walther menos do ponto de vista de um corpo que participa de uma ação estética, mais sob o enfoque do **corpo revelado pela potencialidade do ato** (de participação); o autor desenvolve sua argumentação fundamentada na filosofia, para afirmar que a poética das performances de Walther é verificação fenomenológica, **proposição de obras** significando o compartilhar de corpos, rostos, experiência da intersubjetividade no diálogo de um discurso.*

PALAVRAS-CHAVE: corpo, performance, fenomenologia, Werksatz (obra em ato, processo).

STÉPHANE HUCHET

A
fenomenologia
viva de
Franz Ehrard
Walther

Tradução
Tânia C. Cardoso



Folhando as revistas especializadas, talvez já se estará acostumado ao que se tem por hábito chamar de um retorno do corpo na arte. Corpo representado. Corpo metafórico. Corpo suporte. Corpo conceito...¹ Disso tudo, somente levar-se-á em conta aqui seu valor de sintoma, sem antes analisá-lo previamente. É uma constatação feita através de leitura de críticas e através de visitas a exposições. Tem-se necessidade de falar do corpo, e alguns estudos colocam aliás pontos de vista interessantes para quem gostaria de fazer uma análise socio-psicológica dessa nova recorrência.²

Elevou-se o corpo ao nível ideológico? Sem dúvida, de uma forma banal, por aquilo que as "ideologias" capazes de marcar os corpos na sua eficiência, ou na utopia da sua eficiência, "estão mortas", leia-se no final das contas. Então haveria corpo. Permanecer-se-á com corpo, ao menos o corpo (que "corpo"?). Do corpo estaria a idéia. Enfim, esqueceu-se de que o corpo não é uma descoberta simbólica recente? Que o corpo não é necessariamente o mais sensível à consciência porque o tornam identificável na imagem da arte? Da mesma forma que toda consciência constitui-se de tantas margens que a afetam quanto de sua suposta presença clara em si e nos objetos, sem dúvida, o corpo é "feito" mais de sua obscuridade do que demonstra a certeza de sua constituição anatômica "normal". Tudo é problema de imagem e nós o sabemos, por fonte de arte.

Tudo o que existe para refletir sobre esse corpo-conceito advém dos anos 90, nós gostaríamos entretanto de interromper essa reflexão para olhar,

apenas um instante, para outros tipos de proposições artísticas em que a crítica, por falta de interesse estético, deteve-se somente muito pouco.

Proposições artísticas para e com um corpo crítico. Crítico nas condições estritas, quer dizer, transcendentais de suas possibilidades enquanto objeto de experiência.³

Poético, com efeito, o universo que nós escolhemos para encontrar, descoberto em tempos já um pouco distantes e em espaços de apresentação efêmeras. Esse universo em que nos será proposto uma visão do corpo e de seu mais elementar existir-no-mundo é o universo de Franz Ehrhard Walther nos anos 60, um artista alemão que desenvolveu "ações", performances (frequentemente potenciais) surpreendentes por sua aparente simplicidade e pela riqueza de suas implicações filosóficas. Um pensamento artístico que tem todos os méritos da discricção, da solidez, da radicalidade, para nós que nos debruçamos sob muitos fragmentos neo-pop de corpo. Mas também um pensamento que é um modo de interrogar artisticamente essa rede complexa que, diante e ao lado de qualquer corpo, é o outro, o horizonte que nós partilhamos com ele, o olhar e a comunidade de olhares, a intersubjetividade, etc.

Exatamente entre 1963 e 1969, Walther concebeu uma fenomenologia surpreendente do corpo, da relação intersubjetiva, da conexão, do face-a-face. São performances em galerias resultantes da experiência que foi feita anteriormente fora das ações hieráticas, apenas sob o olhar dos protagonistas confidenciais da cena e da máquina fotográfica que os registra. Essa "obras" estão reunidas sob o conceito de "Werksatz", que nós gostaríamos de traduzir por "proposição de obras" em vez de "série

de obras". Essa denominação comporta a idéia de obra em atos, em processo, mas igualmente de obra esboçada.⁴

"Werksatz", com efeito, é um conjunto de 58 objetos, trabalhos, concebidos durante sete anos, que Walther destina às ações públicas em que o objeto, sempre feito de tela, envolvido, enrolado, dobrado, esperando sua manipulação, é aberto no espaço, desdobrado em todas suas potencialidades, investido por corpos ativos, submetido a uma experiência plástica. Colocadas em ação, elas são registradas fotograficamente. Há então um modo de existência reunido de trabalhos, um arquivamento fotográfico é operado, quando os focos internos no dispositivo das telas são levados confidencialmente ou publicamente ao ser da experiência: depois, posteriormente a exposição de telas redobradas, esquemas espaciais muito raramente vistos pelo público, em uma sala de exposição.⁵ É nas ações fotografadas que uma análise deve ser consagrada para apreender a lógica do corpo presente nas performances de Walther.

De que se trata? Nada de muito original, se depender da participação do espectador nas ações que ele acompanha. Anos sessenta... Um pouco mais se levarmos em conta a solitude das ações sem público que adquiriram existência somente uma vez fotografadas e mostradas como tais.

Mas muito mais original se quisermos situar a busca desse artista no horizonte único que é o seu: uma supremacia ativa. Para isso, Walther passa

por uma problemática do corpo só, depois do corpo acompanhado.

Seria necessário poder tomar uma a uma as proposições formais de Walther. Suzanne Lange reconhece o fraco eco encontrado pela "Primeira Série de Obras" (1. Werksatz) do artista na crítica. Um eco proporcional ao pequeno número de performances cujos objetos no uso virtual, como nós o chamaremos, foram o objeto de análise nas galerias.

O livro, editado em 1991, tem o mérito de produzir numerosos clichês de ações confidenciais de Walther.⁶ "Der 1. Werksatz in der Benutzung" tal é o título da seção fotográfica desse li-

vro consagrada à prática ou ao uso dos objetos de Walther. Vê-se esses últimos, quer dizer, a "Primeira série de obras", submetidos ao uso, à lógica de sua finalidade, ao desdobramento espacial e semântico daquilo que sua exposição enquanto rolo, enquanto tela dobrada,

mantém oculta. Depende dessa tangibilidade sensível e fenomenológica que é abafada pela sala de madeira em que a série é exposta em museu.

...Walther concebeu uma fenomenologia surpreendente do corpo, da relação intersubjetiva, da conexão, do face-a-face.

CORPO-PARA-ARTE

Notemos de imediato: eles permitem sugerir, nas formas da intuição sensível, através da experimentação física e mental, o que é o corpo individualizado e o corpo relacionado a outro (corpo), algo como um ser de tudo isso.

Stirnstück (peça frontal), onde a frente sobe e desce sobre um pano feito



de cinco segmentos estofados, suspensos na parede; *Gehstück* (pedestal), peça quadrada a ser descoberta com o pé dão o tom: frente e pé ali são nômades, em um espaço, certamente circunscrito, mas a ser descoberto tactilmente.

Com *Ummantelung* (roupagem), Walther propõe dialeticamente o envolvimento do corpo em um saco, por tempo indefinido: repouso da forma e forma de repouso, reversibilidade dos termos quando se trata de melhor preparar o aumento daquilo que as peças para frente e pé já contém: o movimento de relação física para... ou entre... ou com...

Com *Elfmterbahn*, onze metros de tecido são desenrolados e suspensos em cada extremidade nos pescoços de dois protagonistas assim unidos. A experiência disso foi feita na Kunstakademie (Academia de Arte) de Düsseldorf em 69, com Sigmar Polke. O desenrolar liga os corpos, a abertura espacializa, "a gaze conduz e guia". Já há um traço que desenha apenas uma forma insustentável em uma duração infinita, mas uma forma que ocupa um tempo, que corta o tempo para ali colocar uma diferença espacial: onze metros reúnem dois corpos em pé, no tempo de uma pose de que não se conhecem as medidas. Dois corpos valem ainda como pontos cardinais.

Feld und Teilung (Campo e Divisão), propõe o desdobramento de fios tirados de um pano quadrado: a superfície torna-se lugar que conclui, tridimensionalmente, a idéia de Paul Klee da produção de um plano a partir da varredura de uma superfície por uma linha, como no movimento unilateral de um pára-brisa.

Vê-se: de um gesto simples, nascem dois elementos fundamentais do

ser espacial, posicionado plasticamente como dois existenciais artísticos. "Fläche als Ort, Bewegung im Feld"... A superfície como lugar, o movimento no campo... Duas modalidades de espaço e de tempo que funcionariam aqui simbolicamente como fundamentos da expressão plástica.

Essa intrusão dos objetos muitas vezes empacotados na área de um grafismo virtual, ao ar livre, é importante naquilo que ela oferece ao objeto, a possibilidade de desenvolver uma voluminidade viva, mesmo se preconcebida. Na articulação do corpo-ator, ou talvez ainda somente do corpo-agente e do ar ou do solo que o cercam, o objeto participa no tornar-se artista do corpo. É o corpo que menos participa de uma ação estética do que o objeto, que revela ou ergue o véu dessa potencialidade no corpo. Corpo-para-a-arte, tal seria a fórmula, não para dizer uma requisição, mas uma revelação.

É sem dúvida toda a aquisição das sensibilidades e das expressões de arte corporal, das ações, de suscitar não um corpo que participa, mas um corpo revelado na potencialidade do ato (da participação). Assim, a economia utópica do sonho sócio-político de fusão da arte e da vida, tão característica dos anos sessenta (e setenta) permanecem: a questão da pertinência da ideologia não é mais colocada. A utopia produz o que a mantém como tal: possibilidade...

Será uma das primeiras aquisições fenomenológicas: o sentido da ação está na suspensão de suas finalidades naturais.

Tem-se assim uma versão inversa da pretensa alienação do homem nos objetos.

A IMAGEM CAMINHA

Com o *Casaco*, tem-se sob o olhar um agente plástico convincente. A arte (ali) adquire simbolicamente volume sob o efeito da imagem tanto física quanto mental. Nessa ação, o casaco usado pelo caminhante, e que se parece a uma bóia de salva-vidas que se infla, "o volume aumenta" mas "o movimento é limitado". O movimento é alienado pelo objeto? Não. Ele vira do avesso como uma luva: "a imagem caminha" será a tese; não tanto o corpo mas sua imagem é que está em movimento: o movimento é limitado porque ele tem a dizer essa imagem e sabe-se qual pode ser o estrangulamento ao qual se submetem representação e presença quando um corpo é o suporte real da imagem que ele deve produzir.

A proposição pode ser estranha: o volume aumenta, mas é o volume ou o quociente de arte ou de imagem. O todo neutralizado em uma demonstração mínima que deve à intuição o seu principal apoio.

MÔNADES

Prioridade, pois, à superioridade: o volume de imagem aumenta proporcionalmente ao controle do movimento. *Blindobjekt* (objeto cego, visto pelo público, em Aix-la-chapelle em 66) deixa ser visto àquele que ali caminha, fechado em todas as partes pelo tecido, apenas um pedacinho de chão. A visão aqui é reduzida ao pequeno campo que, em contrapartida, assegura ao olhar o funcionamento de uma mônade, mas entretanto perfeito nas condições que lhe são dadas. Uma mônade que percebe, que tem sua porção de espaço percebida, único fundamento perceptual

que faz o mundo real, em sua totalidade, para o corpo que lhe é particularmente atribuído e que ela representa. Nós temos com o *Blindobjekt* a mônade desprovida da visão clássica.

O mesmo ocorre com o *Cinq* (Cinco), dever-se-ia poder dizer que as cinco pessoas, deitadas nos cinco bolsos de um grande e longo saco, formam um mesmo horizonte (conceitual ou concreto) ou que assumem justamente a estrutura de mônade. O todo da forma representa também todo o universo (desse todo e de cada um nesse todo) representando esse corpo quíntuplo.

Para compreender a mônade é preciso sempre colocar *um e outro* em posição de recobrimento mútuo, segundo o princípio de ressonância muito estética, do enunciado 62 da Monadologia de Leibniz, a respeito de corpo e de alma.⁷

Nada a expressa melhor que *Mit Richtung* (Sechs) (Com Direção, Seis). Seis pessoas jazem estendidas, umas ao lado das outras, em um grande e longo tecido que as envolve; apenas suas cabeças emergem desse pano. Elas (com) partilham o mesmo horizonte celeste (para se darem esse universo, por assim dizer, uns aos outros, "nebeneinander", lado a lado, escreve Walther), mas essa visão em seis tempos ou instantes é cada vez somente uma porção de universo ligada a dos outros para formar uma totalidade. Cada espaço (em)quadrado pelo olhar seria como uma parte única de mundo que existiria sobre o modo do contato que a percepção referida produz com o outro e vizinho.⁸

Ver cegamente. Eco ao *Blindobjekt*, o interior de um tubo de pano oferece a um corpo a possibilidade de percorrê-lo por doze metros. Ali o corpo nada, quase espremido, cego, perdido em um espaço que pode parecer



interminável em consequência da clausura. Ele restabelece no nível de uma percepção contraída em relação à ameaça de uma perda no espaço oceânico do céu na ação precedente. A mônade é tanto lugar onde se formam as possibilidades (do interior) quanto fonte de radiação dos fenômenos de mundo... Ver cegamente, quer dizer, ver sem se sentir, nem assistir seu próprio olhar. Uma forma de gênese estática ontológica, se se deve dar a Walther a sentença que faz de sua obra plástica uma filosofia em ato. Então, leiamos isso como uma metáfora em direção de suas pesquisas: "a mônade individual expressa um mundo de acordo com a relação de outros corpos com o seu próprio e expressa essa mesma relação de acordo com as relações entre as próprias partes de seu corpo. Um indivíduo está, pois, sempre em um mundo como círculo de convergência, e um mundo apenas pode ser formado e pensado em função de indivíduos que o ocupam" (DELEUZE, 1973, p.149-150). É a lição de uma plasticidade do pensar do qual o volume de arte constitui uma singularidade.

FENOMENOLOGIA

Em *Totalité et Infinité* (Totalidade e Infinito), Emmanuel Lévinas enuncia o reencontro absoluto do Outro diretamente com o rosto. Esse conceito de rosto pode também ser psicologicamente hipostasiado como metáfora do corpo e de uma forma mais ampla do olhar que o anima, quando dois seres partilham um horizonte ou o horizonte. Há, com efeito, alguma coisa de totalmente nova, de radicalmente irreduzível no reencontro ou na descoberta de um rosto, qualquer que seja ele, estima o filósofo. Aqui é um horizonte que aparece e se anuncia.

O rosto é a condição do reencontro de um horizonte intersubjetivo, como ponto de vista outro.

Não é o caso aqui de lembrar as teses de Lévinas. Proposições de obras de Walther funcionam perfeitamente para canalizar as idéias do filósofo sobre a questão. Vêem-se filosofemas maiores da fenomenologia aflorarem, insistirem e subsistirem na trama da obra.

União, Quatro campos, Centrado, Face-a-face na face, Cabeça, corpo, membros, frente-a-frente, Proximidade, Para dois, Cruz, formas ligantes, Quatro pesos de corpo, etc.: esses títulos dão conta da promessa feita, por cada uma deles, de se fundar na colaboração de várias pessoas, em vista de dar suporte ao material. Com efeito, elas são feitas principalmente de corpos que traçam posições simétricas a uma pessoa, duas pessoas, quatro ou cinco pessoas. Um tecido, um pano, uma tira macia e extensível permite propor esquemas relacionais entre corpos e posturas de corpos simetricamente organizadas.

Têm-se, então, centragens, simetrias, geometrias obtidas na maciez e na infirmitade inicial do material têxtil, mas também na condição de possibilidade da tomada e da formação dessas proposições de obra na colaboração dos atores, colunas ou eixos vivos das performances ou desenhos espaciais. Walther, sem dúvida, criou desenhos, grafismos no espaço, quer dizer, mais precisamente, formas perfiladas sobre um horizonte (a natureza, os velhos planaltos alemães nas fotos que aqui nos interessam) com corpos nulamente estetizados no caso presente, verdadeiros materiais brutos, como pincéis em pé, mas sem os quais o traço de uma cruz em tecido macio não poderia ter sido feito no lugar escolhido.⁹

Por exemplo, *Nahe (Proximidade)* representa, sobre a fotografia que dele é conservado, dois homens em pé: um frente ao outro, seus corpos em contato, simplesmente separados até o peito por uma tela suspensa em seus pescoços; seus rostos, um em frente ao outro.

Em *Fur Zwei (Para dois)*, os dois homens são ligados por um pano que repousa sobre seus ombros, os rostos emergindo por uma abertura no tecido encontrando-se ainda em um frente-a-frente, em um face-a-face irreduzível, segundo o próprio Lévinas. A cruz de *Kreuz Verbindungsform* (cruz, forma de ligação) é ainda uma outra modalidade da relação no face-a-face (desta vez, em quatro), o longo pedaço de pano sendo uma extensão daquela, muito curta ligando os protagonistas de *Para Dois*.

Em *Gegenüber* (Frente-a-frente), dois corpos são estendidos em alguns metros de distância sobre coberturas, "mantendo contato através da corda", estendida entre eles no chão, "uma maneira de falar", acrescenta Erhard Walther na legenda da foto da performance.

A propósito dessa maneira de "falar", notemos que em *Totalité et Infini* (Totalidade e Infinito), Lévinas não parou de situar a prática do "Discurso" na idéia de um exercício da transcendência na qual se lança à procura de Outrem. O laço de linguagem simbolizada por Walther pela corda convém perfeitamente essa idéia de um Discurso, de um (se) falar baseado na estrutura do face-a-face que é o encontro absoluto com Outrem.

CRUZ E GREVE

Em uma outra série de proposições, Walther organiza estruturas esquemáticas particularmente fortes. Aqui, a

Benutzung, o uso, a prática plástica e corporal veiculam uma intuição do espaço que funciona em imagem como em *Ensaíos (e conferências)* visuais que têm parentesco com os enunciados heideggerianos publicados pelo filósofo alemão há uns dez anos atrás.

Ainda, *Reunião, Quatro campos, Centrado, Face-a-face na face, Cabeça, corpo, membros, Frente-a-frente, Proximidade, Para dois, Cruz, formas ágeis*. Modos universalizantes da simetria e do ordenamento: grade, cruz, duplas, centragens, reversibilidade, quiasmas...

Em *Centrado*, quatro corpos são estendidos sobre uma cruz de pano e reúnem suas cabeças perto de seu centro.

Remeter-se-á ao Quadripartido heideggeriano dos deuses, dos mortais, da terra e dos céus. Reler-se-á a conferência sobre a coisa onde se desenrolam as imagens do aro, da roda, em fórmulas como esta: "que faz resplandecer o Aro, por tudo e abertamente transpropria as Quatro e as entrega ao enigma de seu ser"... (HEIDEGGER, 1988, p.215)

Em *Streik* (Greve), os dois protagonistas estão estendidos simetricamente sobre uma tira de pano, com os pés frente-a-frente. Walther escreve na legenda que eles estão em um estado, de "separação-mútua relação-mútua". Pé contra pé, os personagens parecem tomar (se se tem conta do título: "greve") o contrapé do trabalho. Eles não entram mais na objetivação do ser. Eles se descobrem separados, mas reunidos pela diferença produzida pela separação, na medida em que são afetados pela mesma situação. Teçamos a metáfora¹⁰ dessa greve: lugar de fronteira onde se determinam mutuamente o mar fluente e a terra estática sobre uma matéria, a areia, que é a imagem de uma terra aproximando-se das condições do ele-



mento marinho... Flutuação do significante, em um significado que desfaz os contornos do sentido e da identidade, que se subtrai na tematização. Não se abrange o rosto de Outrem. A ecologia suprematista de Walther nos sugeriu que Outrem, tanto pode ser o homem quanto o elemento de sua representação: em todos os sentidos do termo, a natureza... Greve, a praia onde se repousa o sentido, o cruzamento dos braços quando o que deve ser rejeitado, aqui uma filosofia da requisição do outro em identidade e em tema, é claramente prevista ou concebida.

Greve ainda, *Armstuck* (peça com braços): os braços são aprisionados e imobilizados em um tecido estendido. Seria isso um repouso no interior da própria arte? Ao contrário de aprisionados, os braços estão relaxados, ou são o objeto de uma contemplação teórica ou de uma suspensão crítica de sua função habitual.¹¹ A sugestão de um parêntese em forma de braço reforça a idéia de enfatizar a função criadora como tal naquilo que a submete negativamente e matricialmente ao repouso: desnudado... Escutemos Lévinas quando ele nos ensina a ver o outro nascer por si próprio, ou melhor, sobrevir a si próprio como a alteridade absoluta:

"A conjuntura entre o Mesmo e o Outro (...) é o acolhimento de frente e de face do Outro pelo eu. Conjunção irreduzível na totalidade, porque a posição de frente-a-frente não é uma modificação de "ao lado de...". Mesmo quando eu tiver ligado Outrem a mim pela conjunção "e", Outrem continua a me fazer face, a se revelar em seu rosto." (LÉVINAS, 1990, p.79)

PESO DE CORPO

"Flexível, maleável, macio, dócil, fácil, diz-se em nosso velho alemão ring et gering. O jogo de espelho do mundo em formação - esse jogo que é o Contorno circulante do anel - libera, pelo seu circulamento os Quatro Unidos, conduzindo-os em direção ao que eles têm propriamente de suave, em direção ao que há de maleável em seus seres. A partir do jogo de espelho do Contorno Circulante do Maleável, produz-se a união própria à coisa." (HEIDEGGER, 1988, p.215)

Em uma obra como *Vier Körpergewichte* (Quatro pesos de corpo), realizada igualmente, em uma galeria de Munique, em 1969 com Walther de Maria, quatro pessoas, em pé, mantêm um quadrado na perfeição de sua forma, mantendo esticada a tira de tecido que cria o espaço. Aqui, a criação é simbolizada pela operação de uma tensão perfeita, da qual se poderia dizer com o filósofo, "que jamais se saberá que vontade (...) puxa as amarras do jogo (...) mas (que) um princípio transpassa toda essa vertigem e todo esse tremor, quando o rosto se apresenta"... (LÉVINAS, 1990, p.327)

Aqui, ainda, o que dizíamos acima sobre a necessária colaboração, sobre a reunião das energias para criar e dar forma a um material previamente disforme, verifica-se em um grafismo vivo, particularmente simples e sumário. Mas suporta, perfeitamente, a idéia da constituição de um horizonte em uma troca generalizada de olhares, pela expressão perfilada de uma visão (concepção) partilhada... Seria necessário que o face-a-face acontecesse, e que o frente-a-frente e que a troca acontecessem sempre para que se mantivesse um contato criador de forma.

CABEÇA CORPO MEMBROS

É partilhando o mesmo horizonte que se vê, em uma outra obra, *Tête Corps Membres* (Cabeça Corpo Membros) cinco pessoas que tentam manter, em pé, um pano, em forma de paralelepípedo. Mas, precisa Walther na legenda, eles “fazem a experiência da fadiga, e perdem a forma”. Penetra-se, talvez, aqui, nos segredos da criação: manter o mundo com os próprios braços e experiência da fraqueza, mas uma experiência partilhada, colocada em um horizonte, partilhado pelos homens, no momento que uma produção, que uma obra, além dos princípios da objetividade, os colocam a serviço da transcendência.

O que é ela? Ainda essa união dos deuses, dos mortais, dos céus e da terra. Depois metáfora de morte ou de queda: a cabeça é o suporte de nossa estatura e de nossa vida de homem que ocupa o tempo, como o corpo e os membros são seu suporte. Afundamento, então, posterior, latência, expectativa, inconsciente, sem-forma, amorfo, acéfalo, e tantas palavras que George Bataille aplicou para significar o ser *que seria*, sem o intermédio do cérebro, da inteligência, da racionalidade e que seria (por seu) corpo, pelo poder de (seu) corpo, pela ingenuidade de (seu) corpo: o “não-saber comunica o êxtase” (BATAILLE, p.66). Isso é particularmente importante, no momento de repetir o caráter suprematista da fenomenologia plástica de Walther.

A expressão artística de Erhard Walther é filosófica. Essas obras são como discursos visuais. Elas constituem proposições supremas. Werksatz é um pensamento...

A análise da intersubjetividade é aqui enunciada em uma absoluta sim-

plicidade: um fio de tecido no chão, dois seres em cada extremidade. Para significar a relação intersubjetiva, Walther propõe uma expressão tênue, mínima, rudimentar, corporal, sustentada pelo despojamento do visual. Alguns sinais dispostos no espaço liberam um sentido ontológico, um estar-no-mundo mínimo do homem. Isso é a dimensão suprematista de Walther: Um despojamento que confina ao palimpsesto das imagens, mas que, simplesmente, infla o coeficiente icônico da obra em um nível optimal. Greve, sono das imagens? Não, peso de imagem no corpo. *Schlaf* (Sono), por exemplo, é feito de um corpo estendido, repousando. “Material Schlaf. Schlaf als Form”. O sono como material é “o sono do material” e “o sono como forma”. Enunciado sumário, mas sem *décorum*.

MÍMICA SUPREMATISTA

“O que é um pensamento? Um fenômeno que trai um espírito - sua tela - e o que essa tela desejaria?” (HENRI, 1986, p.37)

Espantar-se-á que *Frame* (Centro) *Ways*, que Caminhos da tela (*Centro*) sejam uma das proposições centrais do Werksatz de Walther? É uma tela de tecido provido de bolsos. Esse quadrado, branco, emblemático, da centralização, da constituição de um lugar, capta nesses espaços pré-concebidos os objetos circundantes. Na história da pintura, a tela (*Frame*) sempre estruturou e informou o espaço, o espaço-plano da representação colecionadora dos objetos. Aqui, aquilo que enquadra, que encerra, se distancia dele próprio para melhor retornar a si, mas rico de um desvio alegórico por sua negatividade. Afugente o natural, ele retorna a galope. Afas-



te-se da tela, ele envelhecerá ainda sobre as velhas estruturas liberadas.

Walther atingiria aqui o *Phatos* malevitchiano ao se desfazer dos objetos de/na representação, mas um único gesto, o de livrar os bolsos do quadrado de tecido dos objetos que eles continham e ali recolocar outros, invalida a luta contra os objetos e suas evicções filosóficas e plásticas do horizonte da consciência espectadora. Os objetos agarram-se à superfície da consciência, disse Malévitch. E além do mais, um *quadrado branco em fundo branco* é ainda um objeto para a consciência formadora de imagens. Colocando nos bolsos objetos do "Umgebung", do ambiente, do horizonte objetual necessário a toda correlação, Walther diz, melhor que ninguém, ou melhor, para todo mundo e para todo o mundo, a inevitável presença dos objetos. Mas é para melhor reinscrevê-los em uma aceitação purificada das coisas, da coisa. Uma maneira de nos fazer habitar nosso sítio, de nos situar, de nos reconduzir ao enigma de nosso ser. Lugar que rememora a evicção malevitchiana dos objetos na pintura, *Frame (Centro) Ways* é também um sintagma inteiramente concebido para dar uma medida a um pensamento do corpo ambiental tomado na estrutura de horizonte que a fenomenologia enunciou. O discurso é mais de abertura que de neutralização do *pathos* ligado à correlação consciência-objetos.

A poética de Walther é verificação fenomenológica, proposição de obra que significa a partilha dos corpos, rostos, experiência da intersubjetividade no diálogo de um discurso. Ela se sustenta sobre a base, sobre o fundamento dessa alteridade pela qual encontramos o outro que não se mede, que não se engloba, não se objetiva, mas, abre sobre a dimensão transcendente, segundo

Lévinas, imanente, segundo Deleuze, do acontecimento de "carne", da exceção incorporal do ser sobre a plasticidade de sua forma.

Em *Plastik - 5 Studen* (Plástico - 5 estudos), uma outra mímica de encarceramento utópico acontece. Coloca-se palha nos bolsos arranjados em um quadrado de tecido colocado no chão, fecha-se os bolsos, abre-se-os, dispersa-se a palha. Toda obra que desejasse encobrir o mundo e a natureza está fadada ao fracasso. É apenas passagem para margem e contém diretamente seus mecanismos reguladores, categoriais, específicos, o gérmen de seu ultrapassar, de sua saída para o mundo. Grade centrífuga, que se abre à virtualidade do exterior, seu outro, que por sua vez a afeta através de todos os parâmetros do imponderável.

É uma lição de corpo: o elemento natural (ou artístico, durante muito tempo com a organização das imagens, como na disciplina neo-plástica de Mondrian, por exemplo) confinado e comprimido em uma estrutura é levado pela desconstrução dessa estrutura a encontrar uma presença forte. Presença disseminada de corpos.

Poder-se-iam multiplicar os ângulos de abordagem das ações efêmeras e confidenciais de Walther. Todas colocam o homem e o protagonista em uma forma de Gestalt viva, sob os auspícios de um heratismo semiológico responsável por sua eficácia teórica. A radicalidade das proposições e dos modelos visuais apóiam-se sobretudo sobre uma simplicidade de signos tanto mais ricos que nos coloca frente às grandes linhas organizadoras das quais se sustentam nossos atos, frente aos vetores plásticos de nosso comportamento: universais Kantianos (as formas do espaço e do tempo), plasticistas (a vertical, a hori-



zontal, o ângulo, a cruz, o equilíbrio em ato) vividos em uma fenomenologia suprematista do existir. Uma sensibilidade da qual encontrar-se-iam formas nas performances de Ulay e Marina

Abramovic, nos anos setenta, mas as ações de Walther têm alguma coisa de musical, tanto os timbres são variados quanto as harmonias filosóficas infinitas.



NOTAS

¹ Recentemente, em 1994, uma galeria parisiense fornecia o seguinte comunicado ao público: "'Formantropos'. Leituras do corpo, atravessado ou redobramento endógeno, leitura de sua imagem interna e de sua topografia na imagem de seu espaço, de seu lugar desertado, e a retificação de sua imagem pela transferência desse espaço para o objeto manufaturado (...) não podendo representar-se no espaço social ele pode, entretanto, mostrar o local ainda aquecido de sua presença." (Galeria Philippe Gravier)

² Cf. Vincent Labaume, "L'avenir d'une promotion: le corps". In: *Art Press*, n.175, Paris, dezembro de 1992, p.32-27, artigo rico em pistas para uma crítica da morfologia artística mais contemporânea.

³ É, pois, a uma fenomenologia que se abre, ainda. A fenomenologia funciona sempre como a zona de sensibilidade teórica, em que uma abstração do sentir nos coloca na soleira (mas a soleira é a passagem em direção ao coração) do sentido das coisas. Uma abstração toda tecida de emoções. Um tecido de emoções e de percepções de alguma maneira submetidas a um hieratismo. Que será como o momento da colocação em forma, da formação do sentimento do objeto, em que seria necessário uma pausa, um apaziguamento na sensibilidade e na emoção para vê-los nascer na própria forma. Nada de muito clássico. Mas sempre poético, apesar das secas virtudes da técnica e da *épokhè*.

⁴ Consultar a obra de Suzanne Lange. *Der 1. Werkzatz (1983-1969) von Franz Erhard Walther, Museum für Moderne Kunst* (Museu de Arte Moderna), Frankfurt am Main, 1991. Todas as ações ao ar livre ou em salas aqui evocadas são reproduzidas nesse livro.

⁵ Cf. illustration n.1 *in ibid.* que Suzanne Lange descreve da seguinte forma (tradução do inglês): a primeira série de obras "consiste em 58 objetos, empilhados em cima e ao lado um dos outros, a maioria envolvidos em coberturas de algodão alvejado, cada um numerado individualmente. Eles são estocados em uma sala de madeira com dois compartimentos, fechados em cima e nos lados, mas aberto no sentido do comprimento. Os próprios objetos são subtraídos do olhar e seu material efetivo pode ser apenas adivinhado. Pode-se caminhar ao redor da sala, examinar os objetos, interpretar ângulos e curvas à luz do conteúdo imaginado sob as coberturas, mas como de costume em uma demonstração museológica parece que não se tem o direito de tocar" (p.28).

⁶ Há 58, visíveis em *ibid.*, p. 38 à 57. As breves citações que perpassam as descrições das obras foram extraídas das legendas, nas páginas 59-61, em alemão e inglês. Elas funcionam como uma espécie de motete moral, de rubrica que sublinha os jogos fenomenológicos da ação.

Suzanne Lange faz o levantamento de 3 ações efetivas realizadas em galeria até 1968 (em Aix-la-Chapelle em 66 com Jorg Immendorf; e em Kunstakademie de Dusseldorf em 67 - Academia de arte de Dusseldorf) (p.31).

⁷ Assim, embora cada Mônade criada represente todo o universo, ela representa mais distintamente o corpo que lhe é atribuído em particular e do qual faz a Entelúquia: e como esse corpo expressa todo o universo pela conexão de toda matéria em sua plenitude, a alma representa também todo o universo que representa esse corpo, que lhe pertence de uma maneira particular. In: G. W. Leibniz, *Principe de la philosophie ou Monadologie*, PUF, 1954, p. 109 (ortografia respeitada).

⁸ Aqui os rostos não se encontram, eles não são transcendentemente uns em relação ou pelos outros. Mas trocam uma mesma porção de mundo, eles animam uma estrutura de horizonte. Não se pode negar que o grupo dos seis é aqui colocados em um espaço intersubjetivo, monádico, porque a seus olhos abre-se uma mesma porção de e sobre o universo. Cada porção de espaço enquadrada pelos olhares seria uma parte única de mundo que existiria sobre o mundo do contato que a percepção referida produz, mesmo se esse aspecto que separa e completa, entre os seis “separamento-conjunto” (Walther) vê-se também virtualmente elevado pela perda da vista do céu - a vertigem de Lévinas em *Totalité et infini*: icônico e oceânico, o céu contemplado e examinado pelos seis pares de olhos é o não-lugar onde os seis se encontram (todos e cada um) unidos, perdidos, no oceano. Aqui o céu é como um rosto fosforescente e radiante que “ultrapassa toda essa vertigem” (Lévinas) aos olhos de seres que reduzem o horizonte em seis porções minimamente diferenciadas, contraindo-o na conjunção de seus seis olhares.

Associar-se-á esses céus e vertigem àquilo que Deleuze, em sua *Logique du Sens*, fazendo transitar a questão pelo problema husserliano da V Meditação cartesiana de um sentido transcendente do mundo, para ultrapassá-lo, (1973, 10/18, p.153) expõe nesses termos na conclusão de uma travessia filosófica do espaço das possibilidades: “... alguma coisa é identificada entre séries convergentes, entre mundos incompassíveis (...) um objeto = x aparece, transcendendo os mundos individuados, ao mesmo tempo que o Ego que o pensa transcende os indivíduos mundanos, dando ao mundo, desde então, um novo valor frente ao novo valor do sujeito que se funde”. E acrescenta: “Deve-se sempre voltar ao teatro de Leibniz - e não às pesadas maquinarias de Husserl”...

⁹ Notemos, entre parênteses, que nós possuímos talvez aqui, nesses grafismos espaciais minimalistas, um modo de Contra-Antropometria. Os Antropométricos de Yves Klein eram uma reflexão pictural sobre o pincel vivo: cobrir de pinturas corpos de manequins colocando, em seguida, suas impressões sobre uma tela virgem. Os dispositivos formais de Walther, poucos anos após, parecem mais alegorias de desenhos sem material tradicional, preparados mentalmente, realizados em um espaço, moventes, móveis, efêmeros, dobráveis e redobráveis.

¹⁰ Metáfora possível, pois o termo francês *grève* semanticamente também significa areia.

¹¹ NT - Nota-se que se tem um responsável ativo do repouso matricial no qual as telas são enroladas, dobradas, fora de uso, quando são expostas sobre duas estantes de madeira em um museu ou em uma *Kunsthalle* (sala de arte).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, George. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles. Logique du sens. *UGE*, v.10, n.18, 1973.
- HEIDEGGER, Martin. *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 1988.
- HENRI Michaux, un barbare en Asie. Paris: Gallimard, 1986.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini*: livre de poche. Biblio, 1990.

Titulo original *La phénoménologie vive de Franz Walther*. Texto recebido em maio de 95 e aceito em dezembro de 95.

STÉPHANE HUCHET (França): Doutor em Teoria da Arte pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, França. Professor Convidado pela ECA/USP e pelos Institutos de Arte da UNICAMP e da UNESP. Colaborador dos Cadernos do Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris, França.

TÂNIA C. Cardoso: Acadêmica orientada pela Profa. Elsa Ortiz, do Instituto de Letras da UFRGS.