PATRICIA AZEVEDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.
Orientadora: Profa. Dra. Mabe Bethônico

BELO HORIZONTE, OUTUBRO, 2016

Azevedo, Patrícia, 1964-
Jogos de distância e proximidade [manuscrito] : a construção do espaço dialógico na arte performativa / Patrícia Gomes de Azevedo. – 2016.
400 f., : il. + 47 pranchas + 1 DVD

Orientadora: Mabe Machado Bethônico.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Performance (Arte) – Teses. 3. Espaço (Arte) – Teses. 4. Videoarte – Teses. I. Bethônico, Mabe, II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 709.

PPG Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes
Escola de Belas Artes - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Defesa de tese da aluna **PATRÍCIA GOMES DE AZEVEDO** Número de Registro **2012745568.**

Considerações finais da banca examinadora:

A BANCA ENALTECE A PESQUISA CUIDADOSA, A DEDICAÇÃO E ENALTECE O CARÁTER EXPERIMENTAL DA TESE. RESSALTA AS ESCOLHAS TEÓRICAS E A EXCELÊNCIA DA ESCRITA.

A BANCA SUGERE QUE SEJAM CONSIDERADAS AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DE PUBLICAÇÃO DERIVADAS DO TRABALHO APRESENTADO.

Profa. Dra. Mabe Machado Bethônico – Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus – Titular – PUC/Minas

Profa. Dra. Renata Moreira Marques – Titular - UFMG

Prof. Dr. Thiago Henrique de Souza Honório – Titular - FAAP

Prof. Dr. Felipe Scovino Gomes Lima – Titular – PPGAV/UFRJ

Belo Horizonte, 24 de Novembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

A todos.

À Mabe Bethônico, por me dar asas.
À Kiff Bamford, pelas trocas.

Ao FTC e PPGArtes|UFMG, pelo apoio.

À CAPES, pela Bolsa de Doutorado Sanduíche
que viabilizou um período de pesquisa na Inglaterra.

À Maria Angela, minha mãe, por estar ao meu lado.

À Clare Charnley, por termos sido multiplicadas.

E ao Murilo, por fazer a diferença.

RESUMO

A tese compreende uma investigação que parte de prática artística colaborativa de Patricia Azevedo junto à artista inglesa Clare Charnley. O objeto do trabalho é uma prática flexível que ocorre quando as artistas estão geograficamente à distância, ou juntas, presencialmente, considerando as duas situações espaciais como propulsoras de ações, obras e pesquisa. Ao mesmo tempo, essa prática é tomada como dispositivo disparador de reflexão crítica sobre a construção de espaços dialógicos na arte performativa, observando em particular o gesto de performar para a câmera. Experimentando diálogos entre o visual e o verbal, desdobra-se uma experimentação dinâmica, sobre espaços e ações, considerando obras seminais e artistas de referência em relação aos trabalhos elaborados pelas artistas, que constituem um Livro-Inventário.

ABSTRACT

The thesis includes an investigation based on the artistic practice of Patricia Azevedo in collaboration with British artist Clare Charnley. The work is a flexible practice that occurs when the artists are geographically distant or when they are together, taking advantage of these two spatial situations as triggers to develop works and research. On the other hand, this practice is taken as a device for critical reflection about the construction of spaces in performance art, noting in particular the gesture of performing to the camera. Experimenting dialogues between the visual and the verbal, a dynamic action about spaces and gestures takes place, considering artists and works which are reference to the works developed during the period of research here organized in the form of an inventory-book.

Eis-me aqui — o meu testemunho sou eu-obra e não a obra que fiz.

LYGIA CLARK, *Carta a Hélio Oiticica*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....15

CADERNO I

ENTRE
a arte, o orgânico e o simbólico.....31

CADERNO II

O JOGO
entre o performar, a escrita e a câmera 101

CADERNO III

FALHA
jogos de distância e proximidade 273

APÊNDICE

EXTRACAMPO

notas soltas 347

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA 389

INTRODUÇÃO

Pick-me-up ou o duplo roubo, a evolução a-paralela, não se faz entre duas pessoas, se faz entre ideias, cada uma se desterritorializando na outra, segundo uma linha ou linhas que não estão nem em uma nem na outra, e que carregam um "bloco". (...) Chegou a hora de exercer o método: você e eu, nós, podemos nos servir delas em um outro bloco ou de um outro lado, com suas ideias, de maneira a produzir alguma coisa que não é de nenhum dos dois, mas está entre 2, 3, 4...n. Já não é "x explica x, assinado x". "Deleuze explica Deleuze, assinado o entrevistador", mas "Deleuze explica Guattari, assinado você". "X explica Y assinado Z". A conversa se tornaria assim uma verdadeira função.

DELEUZE, *Uma conversa, o que é, para o que serve?,* 1998

Jogos de Distância e Proximidade é um projeto artístico, assim como uma proposta de leitura crítica da arte performativa — do gesto de performar, em especial o performar para a câmera — sob o ponto de vista singular da produção do artista trazida para o terreno da crítica.

Busquei construir uma reflexão sobre aspectos e sentidos desse gesto na produção contemporânea exercendo o procedimento do "*pick-me-up"* que "se faz entre ideias, cada uma desteritorializando na outra, segundo uma linha ou linhas de fuga que não estão nem em uma nem na outra, e que carregam um 'bloco'". (DELEUZE, 1998, p.26).

O procedimento do "*pick-me-up"* é proposto por Deleuze em um pequeno texto intitulado "Uma conversa o que é, para o que serve?"[1] onde convida a exercer o método — "você, eu, nós" — onde uma conversa se torna "uma verdadeira função", como na matemática[2]. Uma fórmula usada para derivar relações, definir e modular padrões. Não se limita a cálculos e nem mesmo à situações que envolvam números. As funções se definem por relações. Daí se dizer "derivar uma função". Deve-se notar que as palavras "função", "mapeamento", "mapa" e "transformação" são geralmente usadas como termos equivalentes. De forma geral, uma função liga um domínio (conjunto de valores de entrada) com um segundo conjunto, o contradomínio (conjunto de valores de saída). Na vida comum dizemos, "chove em função do calor", assim como "essa ideia conversa com aquela".

Um tipo de conversa que também atualiza um território comum, onde não se trata de partir ou de chegar, mas do que se passa "entre" as diferenças postas a conversar. Pensadas em conjunto, multiplicam-se suas relações possíveis. O que viabiliza encadear, descentrar, agenciando uma produção artística inédita, e, observando trabalhos de outros artistas, movimentar interseções de ideias que vão mudando de natureza à medida que intensificam suas conexões. Assim dinamiza-se uma ciranda de "anéis quebrados" (DELEUZE, 1992, p.37)[3] penetrando uns nos outros, compondo um espaço dialógico numa efetiva atividade, como a dos tecelões.[4]

---

[1]DELEUZE, Gilles. Uma conversa, o que é, para o que serve?, 1998. In: DELEUZE, Gilles e Claire Parnet, Diálogos, 1998, p.9-27.

[2] O conceito matemático de função emergiu no século XVII em conexão com o desenvolvimento do Cálculo, introduzido por Leibniz em uma de suas cartas datada de 1673, na qual ele descreve a declividade de uma curva em um ponto específico, um ponto de singularidade, em função do qual se deriva numa diferença.

[3] DELEUZE, Gilles. *Sobre Mil Platôs*, 1980. Entrevista concedida a Christian Descamps, Didier Eribon e Robert Maggiori. *Libération*, 23 de Outubro de 1980. In: Conversações, 2013, p.37.

[4] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs, Introdução ao Rizoma.* Vol. 1, 1995, p.15.

O dialógico diz de uma "linguagem em ação", de um fluxo que se constrói pelo menos entre-dois, o que, como nos lembra Deleuze, já é muita gente[5]. Essa tese não apenas figura um diálogo sempre entre, como também entre diferentes lugares de enunciação, onde o conhecimento se constrói inserido numa dada situação e em um contexto de comunicabilidade. Ao verter aqui a conversa para um entendimento do método como acontecimento, move-se num território arremessado numa arena de correlações entre modos de pensar e modos de fazer, os mais díspares e anacrônicos. Não se trata de ler criticamente essas obras mas de propor leituras do mundo a partir delas, numa polifonia de textos verbais e audiovisuais compreendida como um processo de aliança que procura elucidar uma linguagem com o auxílio de outra.

Tomo o espaço dialógico como metáfora para projetar alteridades espaciais: espaços-entre, fluxos, campos de força. Não apenas elementos configuradores de um campo, mas dispositivos de uma dinâmica generativa; constructos espaciais impalpáveis, que não exibem uma continuidade, ao contrário, existem renovadamente moldados nos diferentes encontros, sempre na esfera de um acontecimento.

O "entre" se liga de infinitas maneiras aos demais lugares. Espaço aberto às continuidades e descontinuidades, possibilitando a ativação de variáveis incompatíveis ou aproximação de um mesmo termo em relações e amálgamas diferentes, o que se deve a sua pertinência privilegiada como operador de enunciações relacionais. Um terreno onde tanto o gesto de performar quanto o de observá-lo — nessa leitura crítica — se atualizam num jogo de distâncias e proximidades que busca resgatar no acontecimento um gesto conformador de relações.

Nesse campo de forças, uma pesquisa não começa com hipóteses, não chega à conclusões as perguntas brotam no meio construindo um problema que é de coordenadas, dinamismos, orientações. Circulações diferentes, que se estruturam mutuamente, num fluxo cuja correnteza desenha a malha dessa experiência. Linha de encontro de um mundo exterior e interior, da crítica e da prática artística. Um campo alimenta e transforma o outro, fabricando lugares e situações. Não operam com modelos para observar, testar hipóteses e extrair respostas, mas sim como um organismo multiplicador de questionamentos e conceitos, conformando essa conversa entre criadores, obras e crítica.

Assim, movimento nessa investigação um manancial de referências e documentos em "primeira pessoa", tais como entrevistas, cartas, conversas, anotações, conferências, catálogos e

[5] O conceito de dialogismo foi elaborado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, para descrever o processo de produção e trocas simbólicas num universo de signos e para figurar o mecanismo de dialogismo textual, nome dado à interação entre referências que um texto sempre faz de outros, com os quais interage em uma polifonia textual, outro conceito importante em sua obra. Ainda que formulado no final da década de 1920, mantém atualidade ao entender o signo linguístico como um signo social que põe em relação uma consciência individual e um jogo de interação social.

um expressivo volume de escritos de artistas. Aponto tanto para crescente participação do artista no debate crítico, quanto para uma intrínseca relação entre o performar e o escrever.

Minha prática artística orienta e encaminha a pesquisa desenvolvida, compreendendo o processo de doutoramento como possibilidade de imersão na realização de uma investigação aprofundada. Fruto de práticas de colaboração, desenvolvidas ao longo das duas últimas décadas, essa oportunidade abriu caminho para experiências diferentes das anteriores, até então no domínio da fotografia. Esse mergulho me levou a posicionamentos inéditos no meu processo de trabalho, como usar meu próprio corpo em cena e performar para a câmera.

O trabalho parte da colaboração artística desenvolvida com a performer inglesa Clare Charnley[6], cujo trabalho articula atravessamentos entre culturas e processos dialógicos envolvendo a aproximação de pessoas que não conhece. Sua obra reflete seu interesse na linguagem como um espaço de jogo crítico e sua curiosidade em ver o que se modifica quando objetos, palavras e intenções se deslocam entre lugares. Embora vivendo em continentes diferentes, com trajetórias artísticas individuais e consideravelmente distintas, desde 2008 viemos realizando alguns projetos em parceria[7], obras em que experimentamos equacionar observações sobre linguagem, território e relações de poder. Localizamos nosso trabalho não somente nos artefatos produzidos mas também nas relações que se estabelecem entre pessoas e no próprio ato comunicativo. Falamos línguas diferentes, o que demanda enfrentar uma distância considerável e ao longo desses quatro anos, uma proximidade duradoura.

Nesses *Jogos de Distância e Proximidade* inventamos uma prática performática flexível, que funciona tanto quando estamos geograficamente distantes, quanto também presencialmente, tomando partido dessas duas situações espaciais para desenvolver novos trabalhos, tensionando um gesto em específico, o performar para a câmera. Nossa investigação se debruça no manancial de um campo de indeterminação, aberto na interface de espaços entre diferentes localizações, sistemas e alteridades, dando lugar à mediações e à negociação entre diferenças. Um terreno de pontes. Como na metáfora deleuziana da flor e da vespa, lidamos com sistemas que não se misturam nem se separam, mas que compõe um mesmo mapa.

Essa produção artística, além de seu caráter de obra, tem também a função mobilizadora de um espaço dialógico entre nós duas e entre a essa produção entre-dois e o campo analítico recortado a partir dela. A tese ganha corpo nessa interface de convergência, numa estrutura

---

[6] Clare Charnley vive e trabalha no Reino Unido. Foi Professora Titular *Fine Art* na Leeds Metropolitan University. Ver sítio da artista: www.clarecharnley.com/

[7] Projetos viabilizados graças a participação em programas de residência tais como *Artist to Artist*, London (UK) 2008; *Northen Art Prize* 2009, Leeds (UK); *Artist Links* (UK-Brasil) 2010; *Bienaural*, 2011 (Portugal).

dialógica onde imagens e palavras são pensados juntos, postos a operar entre si com possibilidades interativas de leitura[8]. Uma aproximação à arte performativa numa operatividade construtiva e não somente na linguagem demonstrativa de um discurso analítico.

O intento é fazer funcionar uma dinâmica de múltiplas falas. Sua intelecção não é naturalista nem objetiva, entretanto, sem se tornar afirmativa em uma legibilidade explícita, busca fazer com que elementos não homogêneos conspirem e funcionem juntos. Faço uma aproximação não apenas à dinâmica de uma filosofia das relações entre diferenças, mas especialmente com um pensar rizomático, ele próprio uma construção entre-dois, Deleuze e Guattari.

> Trabalhar a dois muitos trabalharam, os Goncourt, Erckmann-Chatrian, o Gordo e o Magro. Mas não há regras, fórmula geral. Eu tentei em meus livros precedentes escrever um certo exercício do pensamento; mas descrevê-lo ainda não era exercer o pensamento daquele modo. (Do mesmo modo, gritar "viva o múltiplo", ainda não é fazê-lo, é preciso fazer o múltiplo. E tampouco basta dizer: "abaixo os gêneros", é preciso escrever, efetivamente, de tal maneira que não haja mais gêneros etc.). Eis que, com Felix, tudo isso se tornava possível, até mesmo se fracassássemos. Éramos apenas dois, mas o que contava para nos era menos trabalhar juntos do que esse fato estranho de trabalhar entre os dois. Deixávamos de ser "autor". E esse entre os dois remetia a outras pessoas, diferentes tanto de uma lado quanto do outro. O deserto crescia, mas povoando-se ainda mais. (DELEUZE, 1998, p.24-25).

> Não ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados. (DELEUZE & GUATTARI 1995, p.10)[9].

De Deleuze e Guattari tomei o pensar vivo que se constrói em espaços-entre, fluxos, reentrâncias. Que não cessa de forjar relações, intercessões e ressonâncias mesmo entre elementos distantes, díspares, irrelevantes ou com os quais não há qualquer afinidade. Um mobilizador do pensamento "em estado de perpétua digressão ou digressividade". (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.36). Me dei conta que ao mesmo tempo fui "roubada por ele", pela vivacidade dessa episteme. Entendi finalmente o conceito de "duplo roubo" a "a-evolução paralela", como Viveiros de Castro roubando o livro nunca escrito, escrito por outro, intensamente imaginado por ele próprio.[10]

> É isso o método de *Pick-up*. Não "método" não é uma boa palavra (...) É antes um procedimento de *Pick-me-up* — no dicionário = restabelecimento, negócio de ocasião, aceleração, captação de ondas; e também o sentido sexual da palavra. (...) *Pick-up* ou o roubo duplo, a evolução a-paralela não se faz entre duas pessoas, se faz entre ideias, cada uma se desterritorializando na outra, segundo uma linha ou linhas que não estão nem em uma nem na outra, e que carregam um "bloco".(...) Chegou a hora de exercer o método: você e eu, nós, podemos nos servir delas em um outro bloco ou de um outro lado, com suas ideias, de

[8] O que se figura o uso das imagens inseridas nas notas de rodapé. Tanto conversam com o texto, quanto compõe um outro eixo de leitura da tese.

[9] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Introdução: Rizoma*,. In: *Mil Platôs*, vol. 1, 1995, p.10.

[10] Ver: CADERNO III.

> maneira a produzir alguma coisa que não é de nenhum dos dois, mas está entre 2, 3, 4...n. Já não é "x explica x, assinado x", "Deleuze explica Deleuze, assinado o entrevistador", mas "Deleuze explica Guattari, assinado você", "X explica Y assinado Z". A conversa se tornaria assim uma verdadeira função. (DELEUZE, 1998, p.26-27).

Uma conversa que, tornando-se função, põe em jogo a dimensão de um agenciamento coletivo de enunciação, ainda que não exista propriamente um enunciado individual,

> nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação (por "agentes coletivos" não se deve entender povos ou sociedades, mas multiplicidades). (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p.49).

> As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos, que são *hecceidades* (quer dizer, individuações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que as atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização. (DELEUZE GUATTARI, 1995, p.8)

> Ocorre que quando se faz do juízo de relação um tipo autônomo, percebe-se que ele se mete por toda parte, que penetra e corrompe tudo: o E já não é nem mesmo um conjunção ou uma relação em particular, ele arrasta todas as relações; existem tantas quantos E. O E não só desequilibra todas as relações, ele desequilibra o ser, o verbo... etc. O E, "e...e...e...", é exatamente a gagueira criadora. (DELEUZE:1992, p.62)[11].

O que conta é pensar com a conjunção E[12] [13], não com o verbo É. O "e...e...e...", acontece de um vizinho a um outro, uma cópula local que sincroniza uma série aberta onde o ser não se aporta em essências mas em circunstâncias. Predicados que se definem somente por um estado a um dado momento, mas de tal maneira que as operações locais se dinamizam globalmente, independente de uma instância central[14]. Numa aproximação ao pensamento da *dobra* em Leibnitz, "qualquer corpo é afetado por tudo o que acontece no universo" (LEIBNITZ,1983,

[11] DELEUZE, Gilles. *Três questões sobre Seis Vezes Dois*, *Cahiers du Cinéma*. N. 271, novembro de 1976. In: Conversações, 1992, p.62.

[12] Na lógica tradicional, conjunção o é o nome que recebe a conectiva binária, as vezes é denominada "função copulativa". In: FERRATER MORA. *Dicionário de Filosofia*, Tomo I (A-D), Editora Loyola, São Paulo, Brasil, 2000, p.546.

[13] Na gramática, conjunção é a palavra invariável que relaciona dois ou mais termos e são classificadas de acordo com o tipo de relação que estabelecem. As conjunções que relacionam termos independentes são chamadas de conjunções coordenativas, já, as conjunções que relacionam termos dependentes, são chamadas de conjunções subordinativas (se, caso, uma vez que). As conjunções coordenativas são classificadas em aditivas [adição, soma (e, nem, mas também)]; adversativas [oposição, contraste (mas, porém, contudo, todavia, entretanto)]; alternativas [alternância, exclusão (ou, ou...ou, ora...ora, já...já, quer), conclusivas [conclusão explicação (quer logo, pois (posposto ao verbo), portanto)] e explicativas [justificativa (pois (anteposto ao verbo), porque, que)].

[14] Ver: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs, Introdução ao Rizoma*, 1995, p.26.

p.61)[15] e assim se conforma, de maneira que não existe "Adão é pecador", mas o desdobramento que atualiza "o mundo em que e...e...e... e Adão pecou". "O que Leibnitz chama de predicado, sobretudo não é um atributo, é um acontecimento". (DELEUZE, 1992, p.204). O E põe em jogo a diversidade, o desmonte das identidades, que não advém da essência mas do que lhes acontece. Deleuze nos lembra que a multiplicidade nunca está nos termos, o portão da fábrica não é um mesmo quando aí se entra e quando se sai e quando se passa na porta desempregado[16].

> A multiplicidade está precisamente no E, que não tem a mesma natureza dos elementos nem dos conjuntos. O E não é nem um nem outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo (...) é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam. (...) Toda uma micropolítica das fronteiras contra a macropolítica dos grandes conjuntos. Sabe-se ao menos que é aí que as coisas se passam. (DELEUZE, 1992, p.62-63).

A "gagueira criadora" —"e...e...e..." — dinamiza tanto o procedimento da investigação artística quanto o dessa leitura crítica, evidenciando nessa escrita o caráter de irredutibilidade entre aquilo de que fala e o modo como isso é feito. *Jogos de distância e proximidade* se dão tanto entre as duas artistas em colaboração nas performances como entre os elementos do conhecimento que são postos a operar juntos. A tese atua como uma espécie de lâmina, contendo todos esses elementos heterogêneos. Sua arquitetura é a do atlas geográfico. Em um atlas, cada um dos mapas que o compõe figura uma aproximação diferente ao mesmo terreno — suas diferenças não se juntam numa coisa só — potencializam-se na construção de um todo que não se dá a ver em nenhuma prancha.

Todo mapa é uma figuração de um espaço que se experimenta, dá asas à aventuras, mitologias e psicogeografias. É preciso andar por ele, se localizar, posicionar pontos de vista, abrir caminho, compor relações, determinando distâncias e escalas. O cotidiano e a literatura se fartam de histórias grandiosas e miúdas que nos ensinam que nenhum mapa, nem qualquer atlas — em seu conjunto de mapas — cobre um terreno. Mesmo quando pequeno. Os mapas são recortes, quanto maior a escala, menos o pormenor. Não cabe agir como aquele que traça primeiro um mapa do seu terreno, depois do vale onde se planta, e quando já cobre o país inteiro, seu terreno e o vale já haviam se transformado. Tampouco como aquele outro, cujo mapa de uma encosta, acompanhando as ranhuras das rochas, figura um fractal se embrenhando ao longos dos anos a cobrir a distância de uns poucos metros.

---

[15] LEIBNITZ. *Monadologie*, 1983. Traduzido do francês: Tout corps se ressent de tout qui se fait dans l'univers. In: LEIBNITZ, Monadologie, Parágrafo 61, 1983, p.61.

[16] DELEUZE, Gilles. *Três questões sobre seis vezes dois*, *Cahiers du Cinéma*. N. 271, novembro de 1976, In: Conversações. 2013, p.62.

O mapa é como um *rizoma*, pode-se tomar o começo em qualquer parte. Deleuze e Guattari usam os termos *rizoma* e *rizomático* em *Mil Platôs*[17] para descrever um modelo epistemológico não-hierárquico, inspirado na estrutura de certas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, assim como engrossar e transformar-se em um bulbo, tanto podem funcionar como raiz, talo ou ramo, independente de sua localização na figura da planta. Assim esse modelo orgânico serve a figurar uma epistemologia onde a estrutura do conhecimento elabora-se simultaneamente a partir de todos os pontos sob a influência de diferentes observações e agenciamentos.

> Resumamos os principais caracteres de um rizoma: diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer e outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+l). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades lineares a "n" dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o Uno é sempre subtraído (n-l). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições. Oposto à árvore, o rizoma não é objeto de reprodução: nem reprodução externa como árvore-imagem, nem reprodução interna como a estrutura árvore. O rizoma é uma antigenealogia. É uma memória curta ou uma antimemória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas. (DELEUZE e GUATTARI,1995, p.43)[18].

O conceito de *rizoma*, tornou-se influente na crítica de arte. Uma estrutura rizomática não é necessariamente flexível ou instável; existem no rizoma linhas de solidez e organização que definem territórios relativamente estáveis. O rizoma, como um mapa, figura uma grande variedade de localizações e influências sem origem ou gênese específica. Em seu movimento planar resiste a cronologia e organização hierárquica vertical, favorece o entendimento da arte como um sistema orgânico de crescimento e propagação[19].

> Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre a coisas. A árvore é uma filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A arvore impõe o verbo ser, mas o

[17] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs.* Vol. 1. *Introdução: Rizoma,* 1995, p.17-49.

[18] Ibidem, p.43.

[19] Ver: CADERNO I.

> rizoma tem como tecido a conjunção "e...e...e...". Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. (DELEUZE e GUATTARI,1995, p.48).

O atlas que essa tese compõe acolhe três Cadernos de Textos e um Extracampo, com notas soltas. Aproximações diferentes ao mesmo objeto, à prática performativa de um único autor; à arte performativa enquanto um campo em construção; à produção performativa realizada ao longo da pesquisa dessa tese. Acompanham um Livro Inventário com 47 pranchas e um DVD. Ainda que encadernados juntos e numerados em sequência, os cadernos podem ser lidos em separado e em qualquer ordem. Não avançam uns dentro dos outros, aprofundando ou desenvolvendo uma tópica até seus apontamentos conclusivos. São aproximações a um mesmo terreno, tomadas a cada vez em uma perspectiva e um lugar de enunciação diferente. O desafio formal da tese é justamente permanecer estruturalmente fragmentária e lacunar, operando num jogo dialógico, como uma máquina de leitura.

> É que há duas maneiras de ler um livro. Podemos considera-lo como uma caixa que remete a um dentro, e então vamos buscar o seu significado, e aí, se formos ainda mais perversos, partimos em busca do significante. E trataremos o livro seguinte como uma caixa contida na precedente, ou contendo-a por sua vez. E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações, escreveremos o livro do livro, ao infinito. Ou a outra maneira: consideramos um livro como uma pequena máquina a-significante; o único problema é: "isso funciona, e como funciona?". Como isso funciona para você? Se não funciona, se nada se passa, pegue outro livro. Essa outra leitura é uma leitura em intensidade: algo passa ou não passa. Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo ligação elétrica. (...) Essa outra maneira de ler se opõe à anterior porque relaciona imediatamente o livro com um fora. (DELEUZE, 2013, p.16-17)[20].

O Caderno I, *ENTRE o orgânico, a arte e o simbólico,* traz uma leitura de Aby Warburg e sua obra mais conhecida, o *Atlas Mnemosyne* (1929). Com enfoque no gesto performático do seu procedimento, o apresento como ferramenta para pensar e fazer arte nos dias de hoje. O caderno é composto de quatro partes, em que recolho apontamentos derivados de uma imersão no "protocolo experimental" que é *Mnemosyne*. Um procedimento de desmontes e remontagens, aberto às continuidades e descontinuidades, ativando variáveis incompatíveis, anacrônicas, em relações e amálgamas diferentes. Dinâmica que se deita confortável no solo de uma episteme rizomática e se aproxima do método do *pick-me-up* proposto por Deleuze onde a conversa é tomada como função. No Caderno I a ênfase recai no estatuto da imagem, e na relação dinâmica que Warburg estabelece entre imagem e palavra, entre o paradigma estético e o paradigma epistêmico. Nos termos de Didi-Huberman, entre a "forma visual do saber" e a "forma douta de ver". Trata-se de uma abordagem onde o modo de ler as imagens não opera pelo viés de seus conteúdos, qualidades visuais e formais, mas em função de sua potência em se relacionar "com

[20] DELEUZE, Gilles. *Carta à um crítico severo*. In: *Conversações*. 2013, 1973, p.17.

um fora", movimentando um mundo de outras imagens, visuais, literárias, filosóficas, afetivas, mnemônicas, sintomáticas. A imagem não tem significado intrínseco, senão em seu movimento. Na última parte desse Caderno I, apresento uma experiência própria, ora em curso — o *Atlas dos Falsos Gêmeos* — livremente inspirado no protocolo mnemônico de Warburg. Esse pequeno atlas traz à luz questões críticas da produção artística contemporânea, figurando como inoperantes conceitos de originalidade e autoria, realçando o lugar dos processos e da escala fotográfica, sob a regência dos quais a obra ganha corpo e fôlego.

O Caderno II, *O JOGO, entre o performar, a escrita e a câmera*, composto de cinco partes, é o mais denso em diferenças. Consiste num "olhar alado", mapeando a amplitude do campo em que na arte acolhem-se práticas onde uma ação se faz obra. Existe em uma multiplicidade de formas e meios, em gestos os mais variados, acolhendo direções, linguagens e procedimentos bem diferentes. Não condiz com uma definição, tampouco ser delimitada em um único terreno. Nesse mapeamento não lanço mão de um panorama, tampouco traço marcos históricos ou fundacionais. Derivo a conversa anacronicamente em ocorrências como o Renascimento; Conceitualismo; a perfomatividade do documento, o viés performativo da própria câmera e dos aparelhos que dela derivam, em especial aqui, o fotográfico; o *Re-enactement;* o Feminismo e as novas tecnologias. No Caderno II, o conceito de jogo é o intercessor que converge e faz conspirar essas diferenças numa mesma conversa, recortada pela estreita relação que se estabelece entre o performar, o escrever e a câmera. No jogo, como na arte performática, uma nova realidade é criada e habitada, são mundos temporários dentro do mundo habitual.

O Caderno III, *FALHA*, *jogos de distância e proximidade*, diz do jogar. Marca uma quebra, pois inesperadamente, muda-se o plano e inverte-se a tomada. Seu traçado parte de dentro. O ritmo da máquina desacelera, aqui o jogo se faz mais demorado. O viés aqui é o aspecto colaborativo que impregna os trabalhos desenvolvidos, parceria no espaço entreaberto pelo *Skype*, trazendo uma problematização tanto conceitual como espacial, atualizando uma estratégia processual e um colapso autoral. O sujeito de enunciação é um "nós", e, à distância tão curta, minha localização também se desloca para uma zona de desconforto. Ocupo o lugar daquele que observa e daquilo que é observado. A escrita se torna mais coloquial, uma artista que comenta sua própria obra buscando ressonâncias e interseções — com o que fazem outros artistas e criadores — num encadeamento quebradiço, conforme critérios afetados por relações de vizinhança, estranhamento, inversões, repetições. Uma abordagem que intenta capturar a intensidade do jogar do ponto de vista do jogador, constitutiva de uma experiência que se dá no encontro com o outro.

EXTRACAMPO compõe um apêndice, trazendo notas soltas, onde toma-se "o mundo em andamento". Traz outros lugares. Os que ficaram sem lugar. O que se fabula, conflita, desorienta.

Experiências, exposições e seus catálogos, conversas, conferências. Destoam, esse é o seu lugar. Não se intenta abrir rotas alternativas, ou facilitar chaves de leitura. Espessa o que ficou fora de cena, os atravessamentos que me afetaram. É um testemunho de uma espécie de alegria.

Finalmente, o Livro *Jogos de Distância e Proximidade*, concebido em colaboração com Clare Charnley, não como um catálogo ou um portfólio, mas sim um inventário dessa experiência artística. Busca transcriar, em um objeto bidimensional, um pensamento em curso. Não se explica às obras. Um pequeno *grid* traz informações técnicas e um jogo de palavras-chave que mais confunde do que esclarece[21].

Concluindo essa breve introdução, o que se coloca como matéria de julgamento não é apenas algo a ser lido e contemplado, mas um *modus operandi* articulando o fazer artístico, o pensar esse fazer e o espaço dialógico para onde convergem dinamicamente na construção de conhecimento. Demanda não apenas voltar-se aos tremores de mundos estranhos entre si, mas voltar-se introspectivamente a si próprio numa "reciprocidade viva" que articula num mesmo gesto o objeto, o sujeito e a forma de conhecimento. Pode-se dizer que, aquilo de que se ocupa não é tanto o real em si, mas sim a relação do nosso pensamento com ele, isto é, o próprio procedimento do homem que o conhece e o recria segundo as suas urgências e as de seu tempo. Uma maneira desse pensamento se colocar em ação.

Merece ser notado, que o pensar, a arte e a vida são uma coisa só. Um tal percurso expõe os próprios limites dos modos de pensamento investigativo. O gesto do pensar, constitutivo das práticas de pesquisa, demanda o fomento incansável às possibilidades de criação de outros jogos, ampliando o campo de ação do próprio pensamento em sua mobilidade de construir outros terrenos. Aqui um esforço que demanda ao pensador uma sensibilidade figurativa e reciprocamente ao artista uma reflexão conceitual crítica. Ao se concluir, essa tese atualiza sua potência, não começa, não termina, abre caminhos, novas perguntas.

[21] O projeto gráfico contou com a colaboração do artista brasileiro Murilo Godoy, que também participa direta e indiretamente em alguns trabalhos desenvolvidos nos Jogos de Distância e Proximidade. Trabalhamos em colaboração no projeto *No Olho da* Rua (1995-2017), juntamente com Julian Germain (UK) e um grupo de jovens que vive nas ruas de Belo Horizonte.

CADERNO I

ENTRE
o orgânico, o simbólico e a arte

1

Da influência do Antigo.
Esta história é fabulosa para contar.
Histórias de fantasmas para gente grande.

WARBURG, *Grundbegriffe II*, 1929

Uma obra de arte, não importa de que época, sempre é algo que acontece e se experimenta no presente. Aby Warburg perscruta essa temporalidade em outra dimensão. Abandona o tempo cronológico da história e se aproxima do tempo descontínuo do movimento psíquico inconsciente onde em um fundo de latências, saltos, lacunas e recalques, o passado atua no presente. Não é aniquilado, nem retorna, não se coloca antes dele, mantém-se vivo ao lado daquilo em que se transforma. Assim nos dá a ver as imagens nesse emaranhado anacrônico de tempos heterogêneos carregados de afeto, que aparecem e desaparecem, suscetíveis a fissuras, resvalos, sobressaltos. Imagens que sobrevivem numa temporalidade própria. Renascem muitas vezes, sem ter nascido propriamente, assim como morrem vez ou outra, mas nunca de vez. Tomam corpo na arte e na cultura como o tomam as reminiscências, sintomas, repetições e fantasmas na nossa psique. Pensamento que se funda em uma vivência da diversidade epistemológica do mundo, borrando fronteiras entre loucura e razão, entre magia, mitologia e ciência, entre experiência psicótica e metodologia dinâmica, "entre Atenas e Oraibi". A vanguarda do seu pensamento, no campo da história da arte e da cultura, se constitui, essencialmente, na medida em que substitui um modelo dos ciclos de vida e morte, evolução e decadência, por um modelo simbólico que acolhe "um outro gênero de vida das coisas"[22].

Recolho nos apontamentos que seguem — derivados de uma imersão no seu protocolo experimental[23] — a dinâmica performativa e dialógica de seus desmontes e montagens como ferramenta para pensar e fazer arte nos dias de hoje. Assim como para articular a dinâmica que orienta metodologicamente essa tese como uma conversa entre diferenças.

> Podemos perguntar-nos se a história da arte — a ordem do discurso assim denominado Kunstgeschichte — realmente "nasceu" um dia. Digamos, pelo menos, que ela nunca nasceu uma vez só. (...) Arriscamos isso: o discurso histórico não "nasce nunca". Sempre recomeça. Constatamos isso: a história da arte — a disciplina assim denominada — recomeça vez após outra. (HUBERMAN, 2002, p.13).

Como recomeça algo que nunca nasceu? Essa formulação, paradoxal o bastante para figurar esse outro gênero de vida das coisas, abre o livro *A imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), onde Didi Huberman introduz o pensamento de Warburg sob o ponto de vista de uma desconstrução dos modelos epistémicos em uso na história da arte vassariana e winckelmaniana, na medida em que, não apenas substitui um modelo natural por um modelo simbólico, mas o tenciona num campo histórico, corpóreo, carregado de afeto. Na leitura de Didi Huberman, Warburg propõe um modelo cultural da história figurado num

[22] DIDI HUBERMAN. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p.167.

[23] Ibidem, p.399.

modelo fantasmal, "no qual os tempos se exprimem por obsessões, sobrevivências, remanências, reaparição das formas. Ou seja, por não saberes, irreflexões, inconscientes do tempo". (HUBERMAN, 2002, p.25). O modelo fantasmal configura-se como um modelo psíquico, é o ponto de vista do movimento pulsional que realiza a decomposição teórica do ponto de vista do ideal racional. Esse modelo é aquele "no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos." (HUBERMAN, 2002, p.167). Warburg, com seu modelo que resiste à progressão histórica tradicional, vem despertando grande interesse ao proceder a uma revisão crítica das ferramentas e métodos historiográficos tradicionais da História da Arte desde Winckelmann, fundada numa figura linear do tempo expresso em etapas cronológicas observadas, tanto no contexto da produção artística quanto no processo de sua transmissão dentro de uma cultura. À diferença das práticas que procuram estudar o fenômeno artístico como elemento autônomo — em separado de outros círculos da cultura — Warburg concebe a imagem como um espaço de embricamento de valores psicológicos, políticos e sociais.

Segundo Carlo Ginzburg, para falar de método warburguiano é preciso esclarecer que sua pesquisa se concentra no estudo da continuidade, rupturas e sobrevivências da tradição clássica. Warburg se pergunta o que significa a influência dos antigos no Renascimento, reflexão tomada não pelo viés de problemas formais, mas sim como sintoma da orientação emocional de uma sociedade. De forma que "um problema de método, muito circunscrito, que foi central nas pesquisas de Warburg, retomado, e de várias formas resolvido, por seus continuadores foi a utlização de testemunhos figurativos como fontes históricas." (GINZBURG, 1989, p.42)[24].

> Serviu-se de uma documentação variada, ou melhor, visivelmente heterogênea. Testamentos, cartas de mercadores, aventuras amorosas, tapeçarias, quadros famosos e obscuros — como escreve Bing, Warburg ensinou "que se pode fazer ouvir vozes humanas articuladas também a partir de documentos de pouca importância", talvez catalogados entre as "curiosidades" capazes de interessar apenas aos historiadores dos costumes. Dessa forma, Warburg quis reconstruir o elo entre as figurações e as exigências práticas, os gostos, a mentalidade de uma sociedade determinada — a sociedade florentina da segunda metade do século XV. (GINZBURG, 2007, p.45).

Warbug observa elementos móveis, se interessa pelas figuras em movimento, no curso do seu devir, e não enquanto formas estáticas. Sua aventura em busca do que significavam as vozes antigas, seus mitos e figurações para os homens do Renascimento, sua busca por resposta do porque o artista volta a fórmulas arcaicas, o levou a considerar, derivando de Burckhard, a cultura numa dimensão antropológica que acolhe arte, literatura, filosofia, ciência, política, astronomia,

[24] GINZBURG, Carlo. *De A. Warburg a E.H.Gombrich: notas sobre um problema de método*,1986. In: GINZBURG, Carlo, *Mitos, Emblemas, sinais: morfologia e história*, 1989, p.42 e 44.

astrologia, magia, etc., numa visão complexa do fenômeno artístico, preciosa para uma aproximação crítica das práticas contemporâneas. Desde seus estudos sobre Botticelli para o doutorado em História da Arte, investiga a sobrevivência de formas clássicas no contexto da cultura do Renascimento italiano. Warburg toma um dado formal, a representação do movimento dos cabelos[25], vestes[26] e gestos[27], acompanhando a "longevidade" e itinerário desse procedimento na antiguidade. Mostra que se retomam fórmulas antigas, não na forma apolínea dos clássicos,

[25] SANDRO BOTICELLI, *O nascimento de Vênus* (detalhe), 1484-1486, Galleria degli Uffizi, Florença
Disponível em: http://upload.wikimedia.org/
Gizele Bunchen, anúncio de shampoo para cabelos.
FONTE: PATRICIA AZEVEDO, *Atlas dos Falsos Gêmeos*, (em curso).

[26] RAFAELLO SANZIO. *Incendio di Borgo*, Stanza dell'Incendio di Borgo, (detalhe), 1514.
Disponível em: http://upload.wikimedia.org/
SANDRO BOTICELLI. *O nascimento de Vênus* (detalhe), 1484-1486, Galleria degli Uffizi, Florença
Disponível em: http://upload.wikimedia.org/
DOMENICO GUIRLANDAIO, The Birth of John the Baptist *afresco* (detalhe). 1486-1490.
Disponível em: http://upload.wikimedia.org/

[27] ANÔNIMO GREGO. *A morte de Orfeu*, século V a.C. Reprodução gráfica de uma pintura de vaso
FONTE: A. Warburg, *Durer und die italienische Antike*, Leipzig, 1905. The Warburg Institute.
MAESTRO FERRARÉS. *Muerte de Orfeo*, Gravado, 1465, Hamburger Kunsthalle
FONTE: Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 2010, p.72, The Warburg Institute.
ALBERT DÜRER. *Death of Orfeu's*, 1465.

mas sim embebidas de *pathos* dionisíaco, de uma expressão física ou psíquica intensificada, que busca representar a vida em seu movimento. Percebe que se tomam obras antigas como modelo, e nvestiga o significado desses empréstimos da Antiguidade pelos artistas do Renascimento observando uma ênfase expressiva na "mímica intensificada" e seu caráter antinaturalista[28], o que também aparece em escritos da época, como os tratados de Leon Battista Alberti[29].

> Eu penso que, primeiro, os corpos devem todos se mover em harmonia com relação à ação. Em seguida, é bom que numa história haja alguém que avise os espectadores do que aí se passa; que de uma mão convide a olhar a pintura, ou então, como se quisesse que a história fosse secreta, com uma fisionomia ameaçadora ou um olhar irritado, pareça interditá-los de se aproximar; ou mesmo alguém que indique que ali se passa algo perigoso ou admirável, ou ainda que com seus gestos nos convide a rir ou a chorar com seus personagens. (ALBERTI, 1992, p.179)[30].

Figurando a produção artística como parte da vida de uma época, essas observações o levaram ao entendimento de uma motivação inconsciente para o renascimento de determinadas formas do passado. Formula o conceito de *Pathosformeln* para explicar sua concepção de transmissão de motivações relacionadas a uma determinada época carregadas para dentro de outras culturas, onde seriam remobilizadas e seus conteúdos reativados em função de novo

[28] ANÔNIMO grego da Ásia Menor, *Nereida* (detalhe do *Túmulo das Nereidas*, proveniente de Xanthos, século IV a.C. Mármore. Londres, Museu Britânico.
Disponível em: http://www.bloganavazquez.com/2009/06/21/templo-de-las-nereidas-en-xanthos-janto-licia-turquia-y-otros-monumentos-licios/
NICCOLÒ DELL'ARCA, *Lamentação sobre o Cristo morto* (detalhe), 1480, terracota. Bolonha, Santa Maria della Vita.
Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/450430400203236406/
GIULIANO SANGALLO, *Standing man tearing a scroll*, 1485, Gabinetto Disegni degli Uffizi
Disponível em: http://arthistorynewsreport.blogspot.com.br/2013/03/fra-angelico-to-leonardo-italian.html

[29] Ver CADERNO II.

[30] ALBERTI. De la Peinture, p.179. No original: "Je pense d'abord que les corps doivent tous se mouvoir emharmonie par rapport 'a l'action. Ensuite, il est bon que dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farrouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y à lá um danger ou une chose digne de admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages."

contextos. O conceito de *Pathosformeln* funciona dinamicamente com o conceito de *Nachleben*, uma espécie de pós-vida dessas motivações, servindo para explicar essa sobrevivência das imagens do passado em outros tempos e culturas. A *Pathosformeln* está tão imbrincada à *Nachleben* que Didi-Huberman, na obra já citada, a introduz através desta última, enfatizando de forma eloquente que "toda problemática da sobrevivência passa, fenologicamente falando, por um problema do movimento orgânico" (HUBERMAN, 2013, p.167), considerando-a como "um contrarítmo do movimento da vida". Um corpo está vivo quando se mexe, não importa como.

Aby Warburg nasceu em Hamburgo em 1866, filho primogênito de uma família de banqueiros judeus alemães. Sua produção carrega um sentido de vínculo entre a vida e a obra e acompanha as vicissitudes de sua extraordinária biografia[31]. Ficou conhecido por seus estudos inovadores como um historiador da arte[32]. Em 1909 começou a organizar a *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura), futuro *The Instituto Warburg*, primeiramente com o intuito de acesso a bibliografia necessária aos seus estudos. Em 1914, começou a acolher outros pesquisadores que o procuravam para consultar a coleção e a tornou pública com publicação de duas revistas com artigos resultantes dos estudos ali realizados. Pretendeu abrir totalmente a biblioteca, oferecendo bolsas para estudantes ligados à futura instituição, mas a Primeira Guerra Mundial e sua internação em uma clínica psiquiática entre 1918 e 1923[33] atrasaram a abertura da Biblioteca, realizada durante o período do seu tratamento por seu assistente Fritz Saxl. Após seu restabelecimento e retomada das atividades, Warburg fez construir um edifício planejado para abrigar exclusivamente a biblioteca, com um espaço para

[31] Aby Warburg com índios Hopi, Novo México, Estados Unidos, inverno de 1895-1896. The Warburg Institute. Disponível em: http://www.anikaentrelibros.com/blogs/alvaro-bermejo/2015/5/29/entre-salvajes/

[32] Ver: Ernst H. Gombrich. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, London, 1970; German Edition Frankfurt, 1981, reeditado Hamburg 2006.

[33] Warburg sofria de depressão e apresentava sintomas de esquizofrenia. Internou-se em 1919 na clínica Bellevue (a mesma clínica em que Friedrich Nietzsche havia se internado trinta anos antes), situada em Kreuzlingen, Suíça, dirigida por Ludwig Binswanger, um discípulo de Sigmund Freud. Teve alta em 1924 depois de demonstrar sua sanidade ao ministrar uma conferência para os médicos e pacientes da clínica sobre sua expedição junto aos índios Hopi no Novo México, Estados Unidos, publicada com o título, *O Ritual da Serpente*, 1927, posteriormente reeditado e traduzido em vário idiomas.

aulas, construído na forma oval[34]. Contava com mais de sessenta mil volumes de uma coleção que abrange não só a arte e sua história, produção, crítica, mas também sociologia, antropologia, religião, astronomia, magia etc. Importa aqui, sua forma de organização que é sua marca e reflete os problemas teóricos aos quais Warburg dedicou-se durante toda a sua vida. Organizava os livros nas estantes sem recorrer a nenhum método de sistematização biblioteconômica, mas em função de uma espécie de conversa entre eles, um sistema que respeitava um critério pessoal, a "lei da boa vizinhança".

> Warburg ordenava seus livros não segundo critérios alfabéticos ou aritméticos em uso nas grandes bibliotecas, mas sim seguindo seus interesses e seu sistema de pensamento, ao ponto de mudar a ordem a cada variação nos seus métodos de investigação. A lei que o guiava era a do "bom vizinho", segundo a qual a solução de um problema não estava contida no livro que se buscava, mas no livro ao lado. Deste modo, fez de sua biblioteca uma imagem labiríntica de si mesmo, cujo poder de fascinação era enorme (...). (AGAMBEN, 2007, p.161).

A singular organização de Warburg não se restringe às estantes, mas performa no espaço como um todo. Um verdadeiro labirinto que conduz o leitor à sua meta numa deriva, desviando-o em uma série de rotas inesperadas. Com a participação de seus colaboradores, dispunha os livros organizando as "conversas" em quatro andares: Primeiro andar: *Drômenon* (Ação); Segundo andar: *Wort* (Palavra); Terceiro andar: *Bild* (Imagem); Quarto andar: *Orientienrung* (Orientação). O que por si só diz de um gesto performativo que se dinamiza no espaço-tempo, incluindo o outro em seu jogo. Não surpreende que "*Mnemosyne*", em grego, tenha sido a palavra gravada na entrada da *Biblioteca Warburg*, em Hamburgo, homenageando a musa grega da memória, e que também dê nome a sua obra mais célebre, o *Bilderatlas Mnemosyne* (Atlas de Imagens Mnemosine).

> A memória, não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois polos limites da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Tal ambivalência é exatamente o que gera incômodo no homem espiritual, um incômodo que deveria constituir o

[34] WARBURG INSTITUTE, Biblioteca e Arquivo, transferida de Hamburgo para Londres em 1933
Disponível em: http://warburg-archive.sas.ac.uk/home/

> objeto profícuo da ciência da cultura, isto é, de uma história psicológica por imagens que seja capaz de ilustrar a distância que se interpõe entre o impulso e a ação. (WABURG, 2010, p.125).

Um homem contra seu tempo. No momento em que escreve haviam poucas imagens em circulação e seu pensamento sua época não precisava, nem tinha olhos para ver. Warburg propôs um novo estudo das humanidades tangenciando várias áreas. Quando o que se buscava era delinear disciplinas autônomas ele as aglutina. Seu pensamento não é disciplinar, compreende tudo numa só dinâmica e, nesse sentido, não se pode ler sua obra pelo viés da interdisciplinaridade. O nosso tempo é que parece precisar desse pensamento móbil e relacional. Warburg não confrontou propriamente seu método às imagens produzidas no domínio da arte de seu próprio tempo mas, sempre atento, percebeu no cotidiano de sua época que a "cultura da máquina"[35] e seus *gadgets* vem destruindo a noção de distância.

> O norte-americano de hoje não tem mais medo da cascavel. Ele a mata. De qualquer maneira, ele não a idolatra. Ela agora defronta-se com o extermínio. O relâmpago aprisionado em cabo – eletricidade capturada – produziu uma cultura que não tem necessidade do paganismo. O que o substituiu? As forças naturais não têm mais modos antropomórficos ou biomórficos; são antes ondas infinitas obedientes ao toque humano. Com essas ondas, a cultura da era da máquina destrói o que as ciências naturais, nascidas do mito, tão arduamente conquistaram: o espaço para devoção, que envolvia, a seu turno, um espaço requerido para a reflexão. O Prometeus e os Ícaros modernos, Franklin e os irmãos Wright, que inventaram a aeronave dirigível, são precisamente aqueles destruidores funestos do senso de distância, que ameaça levar o planeta de volta ao caos. O telegrama e o telefone aniquilam o cosmo. O pensamento mítico e simbólico esforça-se por formar elos espirituais entre a humanidade e o mundo que a rodeia, moldando a distância no espaço requerido pela devoção e reflexão: distância desfeita pela conexão elétrica instantânea. (WARBURG, 2005, p.29)[36].

Entende essa perda como uma ameaça ao mundo humano, afinal é o miolo do processo de simbolização e estrutural na dinâmica do seu pensamento.

> A criação consciente da distância entre o eu e o mundo exterior é aquilo que podemos designar como ato fundamental da civilização humana. Quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística, são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura (...). (WARBURG, 2009, p.128)[37].

---

[35] WARBURG, *O Ritual da Serpente: Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte:* Tradução Jason Campelo. Revisão técnica Roberto Conduru, 2005. FONTE: *Revista Concinnitas*. Ano 6, vol.1, n.8, julho 2005. p.29.

[36] Ibidem.

[37] A tradução para o português da *Introdução ao Atlas Mnemosyne* que utilizo nas referências dessa tese foi realizada por Barbara Szaniecki, realizada a partir da versão italiana que consta em *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Roma: Artemide edizioni, 1998. In: Dossiê Warburg, Cezar Bartholomeu (Org.), Aby Warburg, Giorgio Agamben. Revista Arte & Ensaios Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:dossie.pdf

A distância é o que se interpõe entre o impulso e a ação, o que move esse outro modo de vida das coisas nessa iconologia de intervalos. De um jeito ou de outro sua força não se imobiliza em sua forma e conteúdo, mas sim em sua dinâmica de montagem e desmonte como parte do recompor-se de outras muitas maneiras.

> Uma compulsão para conectar caracteriza a vida e a obra de Aby Warburg. O *Bilderatlas Mnemosyne*, hoje seu projeto mais conhecido, foi concebido para reunir os vários tópicos de suas pesquisas anteriores. Grandes telas com conjuntos de fotografias, desenvolvidos como ferramenta para a elaboração das pranchas do atlas, oferecendo a Warburg a oportunidade de tirar uma grande variedade de conexões entre as imagens escolhidas. Ainda que o Atlas tenha sido apenas a última de suas várias tentativas para realizar uma síntese de todos os seus estudos. (MARCHAND, HEWISH e WEDEPHOL, 2016)[38].

Agamben, no livro *La potencia del Pensamento*,[39] inclui o artigo *Warburg Y La Ciencia Sin Nombre*, considerando o método de Warburg, tal como expresso em seu *Atlas e Biblioteca Mnemosyne*, como "um sopro de ar fresco sobre as águas gélidas do formalismo estético" (AGAMBEN, 2007, p.158). Agamben apresenta a potência crítica dessa ciência que não tem nome, tendo em vista a sua rejeição ao método estilístico formal que dominava a história da arte no final do *Oitocentos*, deslocando o foco da valorização estética, estilos e aspectos iconográficos da obra de arte, para a imagem no movimento em que emerge e tensiona.

> Os estetas hedonistas conquistam facilmente o consenso do público amante da arte quando explicam que tal mudança de forma provém do caráter agradável da linha marcadamente decorativa. Quem quiser pode mesmo contentar-se com uma flora feita das plantas as mais perfumadas e belas, mas com certeza não é disso que se pode extrair uma fisiologia vegetal da circulação da linfa, pois que essa se revela somente a quem é capaz de examinar a vida em seu emaranhamento subterrâneo de raízes. (...) Caracterizar a restituição do antigo como resultado de consciência factual emergente e historicizante, mas também de empatia artística conscientemente livre, significa limitar-se a um evolucionismo descritivo inadequado, a menos que se procure, ao mesmo tempo, descer na profundidade do entrelaçamento instintual que une o espírito humano à matéria estratificada de modo acronológico. Com efeito, só aqui é possível vislumbrar a matriz cunhadora dos valores expressivos da exaltação pagã que brotam da experiência originária orgiástica (...). (WARBURG, 2009, p.126-127).
>
> Ainda assim era demasiado sensível aos "valores formais" e um conceito como *pathosformeln* (fórmula emotiva), onde não se pode distinguir entre forma e conteúdo, já que designa o entrelaçamento indissolúvel de uma carga emotiva e de uma formula iconográfica, é testemunho suficiente de que seu pensamento não se deixa, de nenhuma maneira, interpretar em termos de uma contraposição tão pouco genuína como forma e conteúdo, ou a historia dos

[38] MARCHAND, Eckart, HEWISH, Andrew e WEDEPOHL,Claudia. Texto de apresentação da exposição *Aby Warburg: A Life in Photographs*, 3rd June-1st July, 2016. Curadoria: Eckart Marchand, Andrew Hewish e Claudia Wedepohl. No original: A compulsion to connect characterises Aby Warburg's life and work. The Bilderatlas (picture atlas) Mnemosyne, today his best-known project, was conceived to pull together the various threads of his earlier research. Large screens with assemblages of photographs, the tool he devised to draft the plates for the atlas (as it was coming into being), offered Warburg the opportunity to draw out a wide range of connections between the chosen images. Yet the Atlas was only the last of his several attempts to achieve a great synthesis of all his studies. Disponível em: http://warburg.sas.ac.uk/whats-on/exhibition-verknüpfungszwang

[39] AGAMBEN, Giorgio, *La Potencia del Pensamiento*, 2007. p.157 a 187.

> estilos|história da cultura. O que é único e próprio em sua atitude de estudioso não é tanto um novo modo de fazer historia da arte, mas sim uma tensão em direção a sua superação (...). (AGAMBEN, 2007, p.159).

Na obra já citada, Agamben nos mostra[40], que no entendimento de Warburg, as soluções estilísticas e formais acolhidas pelos artistas se apresentam como decisões éticas que definem a posição do sujeito e de uma época em relação à herança do passado. Frente às imagens herdadas pela tradição não pensa em termos de escolha estética, mas sim em termos de confrontação com energias que, fixadas nas imagens, atuam em uma esfera intermediária entre a consciência e a "reação primeva", cabendo assim a possibilidade de sua regressão ou refinamento. Nessa perspectiva, pela qual a cultura é um processo de *Nachleben*, transmissão, recepção e polarização, concentra atenção no problema de sua existência, figurada como um *engrama*, na memória social.

> O Renascimento italiano procurou interiorizar essa herança de engramas fóbicos em ambivalência particular: por um lado, para os recém-libertados de temperamento mundano, ela representou um estímulo agradável que permitiu comunicar o que era indizível àqueles que lutavam contra o destino e a favor de sua própria liberdade pessoal. Por outro, pois já que esse estímulo se dava como função mnêmica — havia sido como purificado por formas cunhadas precedentemente graças a uma criação artística — tal restituição permaneceu precisamente como ato que acabou por prescrever ao gênio artístico seu lugar espiritual entre a autorrenúncia instintiva ao ego e a consciente criação formal delimitadora: entre Dioniso e Apolo, justamente. Tratou-se portanto de um lugar em que o gênio artístico pôde, de qualquer maneira, dar impostação própria a sua linguagem formal mais pessoal. (WARBURG, 2009, p.128).

Segundo Agambem[41], em Warburg a *imagem-phatos* constituída por motivações relacionadas a uma determinada época, carregada para dentro de outras culturas e remobilizada em outros contextos, revela sua potência. Tem a mesma função do engrama, que no sistema nervoso central cristaliza uma carga energética e uma experiência emotiva que sobrevive como uma herança transmitida pela memória social. Em Warburg aquilo que podia parecer como uma estrutura arquetípica a-histórica — à maneira do *inconciente coletivo* proposto por Jung — se mostra ao contrário como realidade histórica, articulada ao processo de transmissão da cultura.

> O símbolo e a imagem realizam para Warburg a mesma função que, de acordo com Semon, realiza o *engrama* no sistema nervoso central do indivíduo: neles se cristaliza uma carga de energia e uma experiência emocional que sobrevive como uma herança trasmitida pela memória social que, como uma eletricidade condensada na garrafa de Leyden, se reativa através do contato com uma "vontade seletiva" de uma época determinada. Por isso Warburg fala frequentemente de símbolos como dinamogramas, que são transmitidos aos artistas em um estado de tensão máxima, mas não estão polarizadas em sua carga de energia ativa ou passiva, negativa ou positiva, cuja polarização, no encontro com a nova época e suas necessidades vitais, pode levar a uma transformação completa do significado. (AGAMBEN, 2007,

[40] Ibidem. p166.
[41] AGAMBEN, *La Potencia del Pensamiento*, 2007, p.166-168.

> p.168)[42].Em Warburg, precisamente, o que poderia parecer como estrutura arquetípica inconsciente por excelência, a imagem se mostra como elemento decididamente histórico, como o lugar mesmo do obrar cognitivo humano em sua confrontação vital com o passado. O que assim vem à luz, no entanto, não é diacronia ou sincronia, mas o ponto em que, na ruptura mesma dessa oposição, se produz o sujeito, o humano. (AGAMBEN, 2007, p.168)[43]

O *dinamograma* é um conceito formalizado por Warburg para descrever os movimentos e temporalidades da *pathosformeln*. As fórmulas de *pathos*, arcaicas, cujos temas e situações são especialmente intensos, emotivos, e estabelecem uma estrita ligação entre forma e conteúdo são as que "vingam por aí". A *pathosformeln* enquanto expressão dos estados emocionais no limite da tensão, explica sua transmissão e movimenta esse processo de sobrevivência. Em especial, Agamben aponta sua força na configuração de uma relação inédita entre forma e conteúdo, "uma imbricação indissolúvel de uma carga afetiva e uma fórmula iconográfica". (AGAMBEN in HUBERMAN, 2013, p.174)[44].

Warburg, explorando a transitividade entre um estado de espírito e sua expressão, que denota uma dimensão pública da existência, enlaça o *phatos* ao *ethos*, na medida em que essa apropriação do passado passa pelo viés da singularidade do sujeito em moldar-se e servir-se dele, "trata-se de um andamento circular cujo funcionamento mais ou menos preciso, enquanto instrumento espiritual e de orientação, que acaba por determinar o destino da cultura humana". (WARBURG, 2009, p.126)[45]. Observa que a mais alta expressão patética se expressa na transição de um estado para outro, num "momento intervalo", bem especialmente aquele dominado pelo pressentimento de que algo vai acontecer.

> No âmbito da exaltação orgiástica de massa, faz-se necessário buscar a matriz que imprime na memória as formas expressivas da máxima exaltação interior, expressa na linguagem gestual com tal intensidade, que esses engramas da experiência emotiva sobrevivem como patrimônio

---

[42] AGAMBEN. Traduzido da versão espanhola: El símbolo y la imagem realizam para Warburg la misma función que, según Semon, realiza el engram en el sistema nervioso central del individuo: en ellos se cristalizan una carga energética y una experiencia emotiva que sobreviven como uma herencia trnasmitida por la memoria social y que, como la eletricidadad condensada em uma botella de leiden, se vuelvem efectivas a través del contacto con la "voluntad selectica" de una época determinada. Por esto Warburg habla a menudo de los simbolos como dinamogramas, que son transmitidos a los artistas em um estado de ténsión máxima, pero que no están polarizados en cuanto a su carga energéticaactiva o pasiva, negativa o positiva, y cuya polarización, en el encuentro con la nueva época y sus necesidades vitales, puede llevar a una transformatíon completa de significado.
FONTE: AGAMBEM, *La Potencia del Pensamiento*, 2007, p.168.

[43] AGAMBEN. Traduzido da versão espanhola: En Warburg, precisamente aquello que podía aparecer como una estructura arquetípica inconsciente por excelência, la imagen se mostraba en cambio como um elemento decididamente histórico, como el lugar mismo del obrar cognoscitivo humano en su confrontación vital con el pasado. Lo que así salía a la luz no era, sin embargo, ni una diacronia ni una sincronía, sino el punto en el cual, en la ruptura misma de esta oposición, se producía el sujeto humano. FONTE: Ibidem, p.185.

[44] DIDI-HUBERMAN. *A imagem Sobrevivente Historia da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg,* 2013, p.174.
[45] Ibidem. p.125.

> hereditário da memória, determinando de modo exemplar o contorno criado pela mão do artista no momento em que os valores mais altos da linguagem gestual desejam emergir na criação por sua mão. (WARBURG, 1998, p.126)[46].

Notável para figurar a potência desse "momento intervalo" é a realização da segunda porta brônzea do Batistério, em Florença. Segundo a narrativa de Argan[47], um concurso aconteceu em 1401, e para participar os candidatos deviam apresentar a história do Sacrifício de Isaac em relevo em uma placa de bronze. Entre outros concorrentes famosos, participaram dois jovens de pouco mais de 20 anos: Ghiberti e Brunelleschi. Ambos possuíam uma cultura humanista e historicista, entretanto, suas posições divergem, servindo aqui a de Brunelleschi para figurar a construção de um espaço não-natural, de acontecimentos mais do que de coisas, pensado enquanto uma ação interrompida em seu curso, recortada em seu clímax.

A placa de Ghiberti[48], que saiu vitorioso, descreve o espaço numa sucessão de planos e de episódios, evocando um antigo rito sacrificial, mas sem representar um drama. Lista todos os elementos do episódio bíblico — Isaac, Abrão, o anjo, o carneiro, o servo, os jumentos e a

[46] WARBURG, Introdução ao *Atlas Mnemoyne*, 2009, p.126.

[47] ARGAN. *Historia da Arte Italiana: De Giotto a Leonardo*, v.2, 2003, p.138-139.

[48] LORENZO GHIBERTI. *Sacrifício de Isaac*, placa do concurso para a segunda porta do batistério, 1401, bronze dourado, 45x38 cm, Museo Del Bargello, Florença.
FONTE: ARGAN, Giulio Carlo. *História da Pintura Italiana.* v.2, 2003, p.156.

montanha — mas sem qualquer articulação e pungência emotiva. A ação propriamente está suspensa, o golpe não foi ainda proferido, o anjo está longe e Isaac não está aterrorizado.

Já Brunelleschi em seu bronze constrói um espaço homogêneo, onde os corpos, os gestos e a ação das pessoas, cujos atos são simultâneos, compõem um só movimento[49].

Abraão impele uma mão a afundar a faca e com a outra empurra brutalmente para trás a cabeça da vítima, deixando a garganta indefesa. Um anjo precipita-se do céu e segura o seu pulso.

[49] FILIPPO BRUNELLESCHI. *Sacrifício de Isaac*, placa do concurso para a segunda porta do Batistério, 1401, bronze dourado, 45x38 cm, Museo Del Bargello, Florença. FONTE: Ibidem.

2

Tudo nele é perenal;
mas em algo peregrino
transforma-o o mar de contínuo.

SHAKESPEARE, *A tempestade, Ato 1, Cena 25*

A ciência de Warburg segue sem nome, nenhum dos termos que usou, "história da cultura", "psicologia da expressão humana", "história da psique" e "iconologia do intervalo", o satisfez propriamente. Esse último é usado com frequência por seus críticos, e boa parte da historiografia o toma como o "pai" da Iconologia, o que não se refere ao significado das figuras, conforme as análises de Erwin Panofsky, mas às relações que mantêm entre si instaurando um saber que se dinamiza a partir da montagem, das relações entre imagens. Embora, como aponta Agamben, ao concluir seu mencionado artigo,[50] o problema preliminar no desenvolvimento dessa "ciência sem nome" é relativo ao estatuto da imagem e a relação particular entre imagem e palavra.

Boa parte do pensamento de Warburg foi concebido para ser performado na arena pública, aulas, palestras e conferências para as quais preparava roteiros "ajustáveis", articulando a palavra falada a uma série de imagens, montadas em painéis. Os *Bilderreihen*[51], construídos a partir de 1911, especialmente para estudo de temas específicos configurados para suas performances

[50] AGAMBEN, *Aby Warburg Y La Ciencia Sin Nombre*, 2007. In: AGAMBEN, *La Potencia del Pensamiento, 2007,* p.186.

[51] ABY WARBURG. *Bilderreihen Menschenopfer Medea*, Painel da Exposição de Medea na Sala de Leitura, 1927.
FONTE: Warburg Institute Archive, Documento III.108.7.2

públicas e para exposições visuais sobre assuntos determinados[52]. É fascinante que quando construídos para serem expostos no Gabinete de Leitura da KWB, eventualmente observados sem a presença de Warburg e sua fala articuladora, tragam livros amarrados às telas, onde a palavra, agora não viva na voz de Warburg, marca sua presença corpórea.

> O caráter efêmero e performativo da palestra pública de Warburg o habilitava a expressar seus pensamentos sem ter que corrigí-los em uma forma definitiva, publicável. Grande parte dos roteiros de aulas de Warburg consistem em listas de imagens normalmente acompanhadas de notas curtas que lhe permitiam extemporisá-las. De 1911 em diante, Warburg começava a criar o chamado *Bilderreihen*, sequências de imagens que foram montados em telas, chassis de madeira cobertos de veludo preto, como uma ferramenta para desenvolver suas ideias. Estes painéis lembram o esboçado em suas palestras na medida em que o conteúdo permanece ajustável. Mas, enquanto os *scripts* de conferências eram ainda prescritos em progressão linear, o Atlas permitia a Warburg cruzar uma ampla gama de conexões *ad hoc*, em pé na frente dos painéis, sem ter de se comprometer com qualquer um delas com antecedência. Por volta de 1920 tais exibições usadas como meios para para apresentar regularmente materiais visuais durante suas palestras, às vezes em conjunto com as projeções de slides, em outros casos funcionavam como exposições, vários dias normalmente exibidos para a exegese de Warburg, trazendo a flexibilidade do formato de uma visita guiada. Embora o espectador nunca capte o significado da tela, sem a explicação de Warburg. (MARCHAND, HEWISH e WEDEPHOL, 2016)[53].

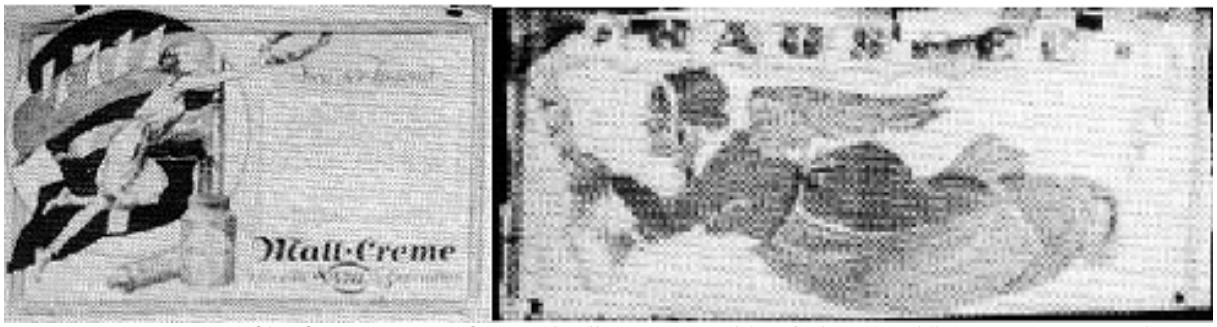
[52] ABY WARBURG. *Bilderreihen Raub Proserfina*, Painel da Exposição de Ovídio na Sala de Leitura,1927.
FONTE: Warburg *Atlas Mnemosyne*, 2010, p.IX

[53] Eckart Marchand, Andrew Hewish e Claudia Wedepohl. Ibidem, 2016. No original: The ephemeral and performative character of the public lecture enabled Warburg to render his ideas without having to fix them in a definitive, that is, publishable form. Subsequently, large parts of Warburg's lecture scripts usually consist of lists of images accompanied by short notes that enabled him to extemporise. From 1911 towards Warburg had created so-called Bilderreihen, sequences of images which he mounted on canvas-covered wooden frames. As a tool to develop his ideas, these panels resemble the loosely sketched middle parts of his lectures in as much as the content remains adjustable. But while the lecture scripts still prescribed a linear progression, the Bilderreihen enabled Warburg to make a wider range of ad hoc cross-connections while standing in front of the frames, without having to commit to

Sua sensibilidade, irreverência e ironia aliada à sua capacidade de improviso e de estabelecer relações entre imagens e acontecimentos de toda sorte[54] é notável na *Conferência na Festa dos Dutores* (1929), onde lança mão de uma acontecimento corriqueiro e uma página do jornal[55], Frendemblatt, de sua edição nº 208 do dia 29 Julho de 1929.

> Quando eu estava em Roma, me perguntaram porque estudava a influência da Antiguidade no Mar do Norte, quando é essencialmente um assunto da bacia Mediterânea. Eu duvidava que isso fosse verdade. A herança espiritual da bacia do Mediterrâneo, não é apenas um assunto Europeu, como também Euroasiático: seria preciso mesmo levá-lo até o Oriente Próximo (até Pérsia), caso se queira um método científico sólido. (...) Uma amostra deste entendimento e estado de ânimo nos oferece agora qualquer jornal ilustrado, que sempre dá a impressão de falar sobre coisas *intrascedentes*. Aqui vemos:
>
> 1. A vitória de um jogador de golfe
> 2. Membros de um clube de golfe observando um jogo
> 3. A vencedora de uma partida de golfe, saudada por um soberano
> 4. O prefeito de Bozienburg
> 5. As comissões de estudos franceses em um porto
> 6. Uma regata de remo
> 7. Um *corps-commers*
> 8. Jovens observadores antes de partir para Inglaterra
> 9. Um participante em uma competição de natação de 4.000 metros
> 10. Uma dupla de cavalos de corrida
> 11. O papa Pio XI sendo transportado pela guarda na Praça de São Pedro, Roma, em 25 de Julho
>
> Mesmo nesta salada de imagens está presente o princípio de uma memória da Antiguidade: a égua à esquerda se chama Alejandria, e o garanhão Hércules. Mas, mesmo ante esse resto de espírito civilizado, a sequência de treinamento de ginástica, o observador reflexivo deve reconhecer que, no caso de Alexandria, o seu nome, que evoca a cidade egípicia, se deve a pertencer à série A do registro de criadores, e o mesmo deve ter acontecido no caso de

any of them in advance. By the 1920s Warburg used such displays regularly a as means to present his visual material during lectures, sometimes in tandem with slide projections. In other instances such Bilderreihen functioned as exhibitions, usually displayed for several days during which Warburg's exegesis took on the more flexible format of a guided tour. Never though was the viewer supposed to grasp the meaning of the display without Warburg's explanation.
Disponível em: http://warburg.sas.ac.uk/whats-on/exhibition-verknüpfungszwang



[54] ABY WARBURG. *Bilderatlas Mnemosyne, Plate 77* (detalhe): FIG. 8, *"Triunfo da Juventude" (Victoria), Anuncio de Matt-Cream* e FIG. 12, "*Casa de Fadas", Anúncio de Papel Higienico.* The Warburg Institute.
Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1077

[55] Ver: Haron Farocki*, Catch Phrases, Catch Images: a conversation with Vilém Flusser, 1985*. EXTRACAMPO dessa tese.

Hercules, ainda que aqui haja comparação entre a musculatura do herói, dos atletas, entre Deus e o animal. O Papa Pio XI foi um alpinista insuperável (...)[56]. (WABURG, 2010, p.181) [57]

[56] ABY WARBURG. *Bilderatlas Mnemosyne*, Plate 79, Figura 12 página *Jornal Frendemblatt* nº 208, Edição vespertina, do dia 29 Julho de 1929. (Detalhe) The Warburg Institute. FONTE: Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 2010, p.133.

[57] WARBURG, *Conferência na Festa dos Dutores*, 1929. No original: Cuando estuve en Roma, me perguntaron por qué estudiava la influencia de la Antiguidad en el mar del Norte, cuando esté es essencialmente un assunto de la cuenca mediterránea. Pero yo dudaba de que esto fuera cierto. La herancia espiritual de la cuenca mediterránea no es solo un assunto europeo, sino también euraasiático: habria que hacer sitio incluso ao cercano Oriente (hasta Persia), si quiere tener um método cientifico sólido. (...) Una muestra de esto estado del ánimo y del entendimento nos la ofrece ahora cualquier diario ilustrado que dé la impresión de estar hablando de cosas intrascedentes. Aqui vemos:
1. La victoria de un jugador de golf
2. Miembros de un club de golf observando una pelota
3. La vencedora de un partido de golf, saludada por un soberano
4. El acalde de Bozienburg

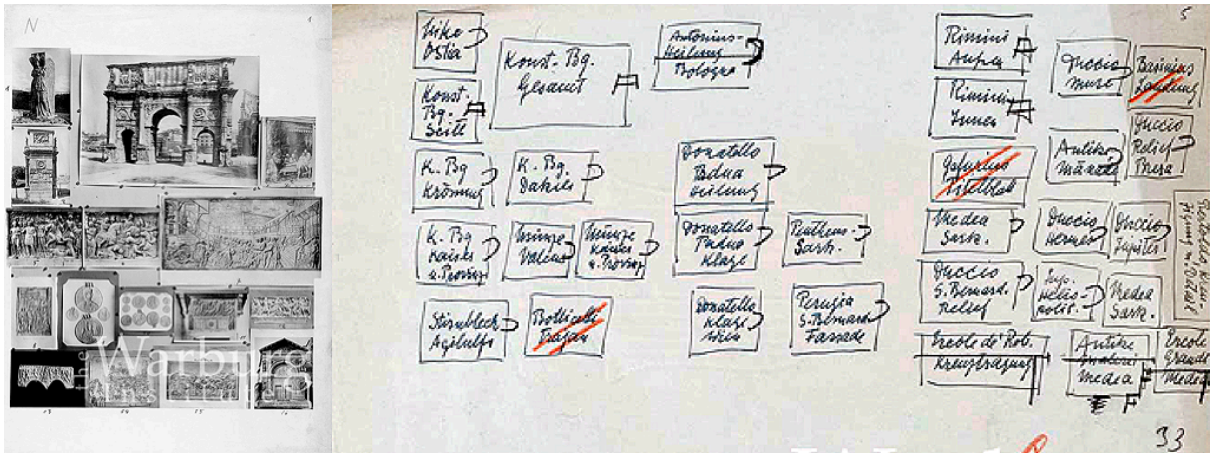
O *Bilderatlas Mnemosyne* o foi o último grande projeto de Warburg, ao qual se dedicou entre os anos de 1924 e 1929. A gênese do projeto reside no passado, constituindo-se desde os primeiros painéis temáticos *Bilderreihen*. Para a palestra intitulada *Antiguidade Romana na oficina de Domenico Ghirlandaio*, realizada na Bibliotheca Hertziana, Roma, em 19 de janeiro 1929, Warburg montou um de seus últimos *Bilderreihen*[58], usando mais de 300 imagens, muitas feitas especificamente para a ocasião.

> As exposições com material gráfico são o mais claro precedente do método de trabalho de *Mnemosyne*, onde a predominância retumbante de imagens e sua justaposição refletida em palavras, pode ser considerada como atividades preparatórias para o Atlas, com o qual muitas vezes coincidem. Algo semelhante poderia ser dito das conferências (...). (CHECA, 2010, p.137)[59].

---

5. Una comisión de estudios francesa en un puerto
6. Una regata de remo
7. Un corps-commers
8. Jóvenes observadores antes de salir para Inglaterra
9. Un participante en un concurso de natación de 4.000 metros
10. Un caballo de carrera de la bienal
11. El papa Pio XI tal como era transportado ante la custodia en la plaza de San Pedro de Roma el 25 de julio

(...) Incluso en esta ensalada de imágenes está presente el princípio del recuerdo de la Antiguidad: La yegua de izquierda se llama Alejandria, y el semental Hércules. Pero incluso ante este resto de espíritu civilizado debe el observador reflexivo con restos de formación gimnástica reconocer que, en el caso de Alejandria, su nombre es tal sólo porque pertenece a la serie A del registro de criadores, que ha evocado la ciudad egipcia, y lo proprio habrá ocurrido en el caso de Hércules, aunque aquí la homogeneidad de la musculatura de héroe de Hércules estableció un tertium comparationis entre dios y animal. El papa Pio XI era un alpinista consumado, insuperable (...).
FONTE: WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, 2010, p.181.



[58] ABY WARBURG. Painel 1 e Notas da série "N" realizada para a *Conferência em Hertziana*, 1929.
A letra "N" que aparece na reprodução fotográfica do painel, se refere às diferentes versões desenvolvidas consecutivamente. O número 1 na fotografia indica que este foi o primeiro painel (final) na versão N.
Disponível em: http://warburg.sas.ac.uk/whatson/exhibitionverknüpfungszwang/bilderreihe-hertziana

[59] CHECA, Fernando. *La idea de imagen artística en Aby Warburg:el Atlas Mnemosyne (1924-1929),* 2010. No original: Las exposiciones com material gráfico son el más claro precedente del método de trabajo y de exposición de Mnemosyne, con el rotundo predominio de las imágenes y su meditada yuxtaposición sobre las palavras, y pueden ser consideradas como actividades preparatorias para el Atlas, con el que en muchas ocasiones coinciden. Algo parecido podriamos decir de las conferencias (...).
FONTE: WARBURG. Atlas Mnemosyne, 2010, p.137.

> Com o atlas de imagens *Mnemosyne* (1928-1929) Warburg procurou traduzir a estrutura efêmera de suas palestras com *Bilderreihen* em uma publicação duradoura, monolítica. Considerando que pouco antes da publicação, quando Warburg morreu em 26 de outubro de 1929, existia em três versões consecutivamente desenvolvidas, incluindo a chamada sequência "final". Composta por 63 painéis, a versão "final" continua a ser um *work in progress*, incompleta, com alguns painéis faltando e ainda sem comentários**.** (MARCHAND, HEWISH e WEDEPHOL, 2016)[60].

Com a ajuda de seus associados na *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* em Hamburgo (KBW), entre os quais Fritz Saxl e Gertrud Bing, Warburg trabalhou nos painéis do *Bilderatlas Mnemosyne* c deixou páginas de cadernos com comentários, notas de leitura, esboços para novos projetos, aforismos, diagramas, etc. O projeto *Mnemosyne*, interrompido com sua morte súbita, não veio a público como uma figura das realizações teóricas de Warburg, mas sim como um atlas visual, nos termos do próprio autor como "um inventário". As imagens são acompanhadas de algumas poucas notas e um diagrama localizando as figuras e suas referências.

> [Warburg] Esperava publicar o Atlas Mnemosyne. Na verdade, planejou completar o volume das pranchas com dois volumes de texto, contendo material histórico e interpretativo. No entanto, como foi interrompido no momento da sua morte, o saldo da palavra e da imagem é decididamente inclinado em direção à última. Cabe a nós, então, completar cuidadosamente as lacunas, para conectar o *Wanderstrassen* que Warburg deixou esboçado. (...) Sabemos, que o plano de Warburg tinha sido para completar os 79 e talvez até 200 painéis.
>
> A intenção de Warburg não foi plenamente realizada. Como nós o temos, o Atlas é congelado em um estado provisório: painéis aparecem sem títulos; imagens individuais — há 971 no total — a maior parte aparece sem títulos ou outras informações de identificação; e enquanto algumas fotografias são emaranhadas, a maioria não o é.
>
> Felizmente, porém, em um caderno intitulado *Überschriften: Sinopse de placas* [WIA, III.104.1], Gertrud Bing, seguindo o exemplo de seu mentor, nos oferece breves títulos para cada painel, fornecendo, assim, uma espécie de taquigrafia conceitual sinalizando os temas principais. (...) Tais indicações aforísticas abreviadas do que, e como devemos interpreta-los, assemelham-se às posições de uma entrada enciclopédica. Ainda que uma enciclopédia que consiste inteiramente de imagens. As fotografias dos painéis servem como um conjunto de *grisailles* pós-modernas, um palácio de memória tardia, que nos convida a contemplar a visão sincrética de Warburg da sobrevivência do simbolismo, cosmografia e pensamento pagão nos períodos medieval, renascentista e pós arte renascentista. (D. JOHNSON, 2013)[61].

---

[60] MARCHAND, Eckart HEWISH, Andrew Hewish e WEDEPOHL, Claudia. Texto apresentação exposição *Aby Warburg: A life in Photographs*, 2016. No original: Warburg aimed to translate the ephemeral structure of his lectures with Bilderreihen into a lasting, monolithic publication. Considered close to publication when Warburg died on 26 October 1929, it exists in three consecutively developed versions, including the so-called "final" sequence. Consisting of 63 panels, the "final" version remains an incomplete "work in progress" with some panels still missing and without a commentary.
Disponível em: http://warburg.sas.ac.uk/whats-on/exhibition-verknüpfungszwang

[61] D. JOHNSON, Christopher, *About The Mnemosyne Atlas*, 2013. No Original: He also hoped to publish the Mnemosyne Atlas. Indeed, he planned to supplement a volume of plates with two volumes of text, containing historical and interpretive material. However, as he left the Atlas at the time of his death, the balance of word and image is decidedly tilted toward the latter. It is left to us latecomers, then, to carefully supplement the gaps, to connect the Wanderstrassen that Warburg adumbrated. (...) We know, then, that Warburg's plan had been to complete at least 79 and perhaps as many as 200 panels. Typically, though, Warburg's vision was not fully realized. As we have it, the Atlas is frozen in a provisional state: panels appear without titles; individual images – there are 971 in all – were for the most part displayed without titles or other identifying information; and while some photographs are matted, most are not. Fortunately, though, in a notebook titled Überschriften: Synopsis of Plates [WIA,

O conjunto de quadros fotográficos[62], composto de painéis montados em telas de tecido preto esticadas sobre chassis no formato de um metro e meio por dois, acolhem uma disposição de fotografias em formatos variados fixadas de forma a ser fácil manipular e combinar esse material ao infinito, se configurando como um pensamento em movimento. Warburg e seus assistentes fixavam por meio de alfinetes, fotografias de obras de arte; imagens fotográficas, algumas de sua própria autoria, tomada em suas viagens; mapas, gravuras; páginas manuscritas e imagens contemporâneas extraídas de jornais e revistas; selos; cartões postais, anúncios e outros conteúdos da cultura visual de sua época. Lamentavelmente, enquanto objetos, se perderam na mudança da KBW de Hamburgo para Londres, restando dos grandes painéis montados apenas as múltiplas versões reproduzidas em frágeis e preciosas placas de vidro, filmes de grande e médio formato.

Warburg parecia entender o *Atlas Mnemosyne* como um instrumento pedagógico, e solução para dificuldades conceptuais e acadêmicas. Figurando suas idéias sobre a natureza da sobrevivência, repetição, recepção e polarização das imagens, ilustra a história da permanência de determinados valores expressivos, dotados de uma "força formadora de estilo", que são transmitidos em forma de imagens, como um patrimônio coletivo. Ao montar e desmontar sequências de imagens em uma série de telas, torna palpáveis as *fórmulas pathos* em sua miríade de sobrevivências. Traça uma cartografia da sua polarização através dos tempos, numa rede de

III.104.1], Warburg's colleague Gertrud Bing, following her mentor's lead, offers brief headings for each panel, furnishing thereby a kind of conceptual shorthand signposting main subjects and themes.(...) Such abbreviated, aphoristic indications of what and how we are to interpret resemble the headings of an encyclopedic entry – albeit an encyclopedia consisting entirely of pictures. Or, if you will, the photographs of the panels serve as a set of post-modern grisailles, a belated memory palace, which invites us to contemplate Warburg's syncretic vision of the afterlife of pagan symbolism and cosmography in medieval, Renaissance, and post-Renaissance art and thought. Disponível em: http://warburg.library.cornell.edu/about

62 ABY WARGURG. *Bilderatlas Mnemosyne*, painéis abertos instalados na KWB,1929. The Warburg institute. Disponível em: http://www.engramma.it

intervalos que se movimenta simultaneamente entre orgânico e simbólico, figuração e abstração, imagem e palavra, desejo e orientação, enfim, entre o homem e o cosmos. Figura também um descentramento do conhecimento da obra de arte, deslocando-a para o domínio da imagem no campo da cultura, apontando uma dimensão ética que acolhe o conceito de *Sophrosyne,* termo grego que representa um *ethos* advindo da moderação, autocontrole e autoconhecimento. Warburg escreveu em 1929 uma breve introdução ao *Bilderatlas Mnemosyne*, ainda que não tenha chegado a desenvolver uma redação definitiva[63], apresenta seu projeto nos seguintes termos:

> Com seus materiais visíveis, o *Atlas Mnemosyne* pretende justamente ilustrar esse processo que poderia ser definido como a tentativa de incorporar interiormente valores expressivos que existiam antes da finalidade de representar a vida em movimento *Mnemosyne*, com a sua base de material visual que o atlas anexado apresenta reproduzida, deseja sobretudo ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento. Foi precisamente a ausência, nesse âmbito, de trabalhos sistemáticos, preparatórios e sintetizadores que fez com que uma semelhante consideração comparativa se tenha limitado à análise da obra geral de alguns poucos tipos fundamentais de artista. Tal consideração comparativa foi, portanto, obrigada a tentar compreender, mediante profundo estudo sociopsicológico, o sentido desses valores expressivos que são conservados na memória, pois que eles representam as funções mais significativas de uma técnica espiritual.
>
> A ideia de que precisamente esse processo tenha significado extraordinário, até então ignorado, para a formação dos estilos no Renascimento europeu, nos levou à hipótese que denominamos Mnemosyne. Antes de mais nada, Mnemosyne deseja, com sua base de material visual, ser um inventário de pré-cunhagens documentáveis que propuseram a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões. (WARBURG, 2009, p.126).

As pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne*, dispositivos móveis e expressivos, mobilizam processos bem diferentes das montagens da vanguarda artística e também dos atlas cientificistas que proliferavam no final do século dezenove e início do vinte.

> Ele o definiu certa vez, ainda que enigmaticamente, como "uma história de fantasmas para adultos." Considerando a função por ele atribuída à imagem, como um órgão da memória social e engrama das tensões espirituais de uma cultura, se entende o que quer dizer seu "atlas": uma espécie de gigantesco condensador em que se reúnem as correntes energéticas que animaram e seguem ainda animando a memória da Europa, e que tomaram corpo em seus "fantasmas". (AGAMBEN, 2007, p.172)[64]

[63] A tradução para o português da *Introdução ao Atlas Mnemosyne* que utilizo nas referências dessa tese foi realizada por Barbara Szaniecki, realizada a partir da versão italiana que consta em *Mnemosyne. L'Atlante della Memoria di Aby Warburg*, Roma: Artemide edizioni, 1998. In: Dossiê Warburg, Cezar Bartholomeu (Org.), Aby Warburg, Giorgio Agamben. Revista Arte & Ensaios Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e19:dossie.pdf

[64] AGAMBEN, *Aby Warburg Y La Ciencia Sin Nombre*, 2007. In: AGAMBEN, *La Potencia del Pensamiento*, 2007. Traduzido do espanhol: Él la definió una vez, bastante enigmáticamente, como "una historia de fantasmas para personas verdaderamente adultas". Si se considera la finción que él asignaba a la imagen como órgano de la memoria social y engrama de las tensiones espirituales de una cultura, se comprende qué quiso decir: su "atlas" era una especie de gigantesco condensador en el que se reunían las corrientes energéticas que animaron y todavia seguían animando la memoria de Europa, y que tomaram cuerpo en sus "fantasmas".

Seu gesto performativo recorta, apropria, desloca, tenciona, embrinca, desconstrói, remonta e ainda assim é sintético o bastante para nos encaminhar ao ponto que lhe convém. Recoloca a mesma questão sob agenciamentos e arranjos visuais diferentes, o que leva seu próprio pensamento a se rever muitas vezes, reorganizando-se sempre em outras formas. Os três primeiros painéis do *Bilderatlas Mnemosyne* são nomeados pelas letras A, B e C, ao contrário dos que se seguem, identificados por números de 1 a 79. A posição e identificação revelam que estão relacionados, e são distintos dos demais painéis. Funcionam juntos, como uma espécie de paratexto, compondo o abre-alas do atlas que conduz ao labirinto, que é *Mnemosyne*. Os *Painéis A, B, e C* existem apenas na "versão final",[65], reforçando o entendimento de que foram pensadas para introduzir o princípio utópico operativo que move todo o projeto, o pensar as imagens em conjunto, no movimento de todas as suas relações possíveis. O tema que tangencia os três primeiros painéis do atlas tenciona orientação e deslocamentos, permitindo traçar rotas numa busca interior, bem como exterior, a fim de se localizar e não se perder nessa viagem que é sempre sobre a migração e regresso,

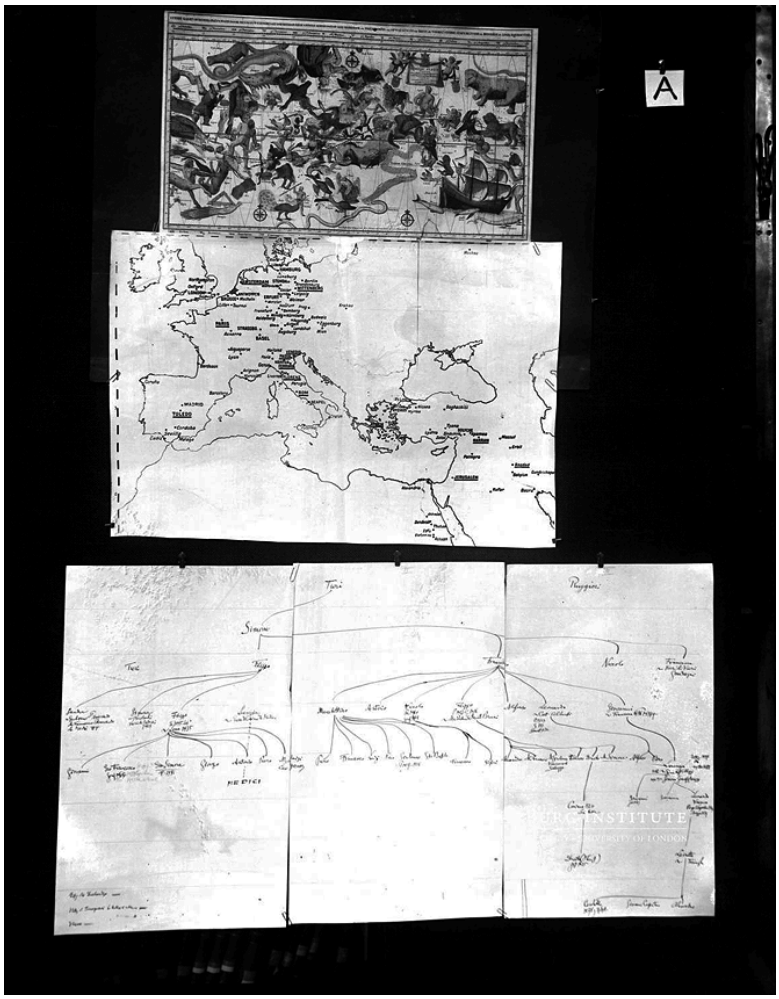
> e nas profundezas as cenas simbólicas estão emparelhadas no ciclo de vida como o aspirar e o espirar. Nesta viagem podemos levar como único equipamento a pausa sempre passageira entre o impulso e a ação, mas depende de nós o quanto conseguimos estender, com ajuda de *Mnemosyne*, esta pausa respiradora. Mas fora dessa música do futuro, espero ter esclarecido hoje uma coisa: pode-se perguntar a Antiguidade se "classicamente serena" ou "demonicamente animado" mas sem colocar-lhe, como um assaltante, uma pistola no peito para reaver "um ou outro" [engrama]. Do carácter subjetivo do revividor da Antiguidade, e não da realidade objetiva do todo da sua herança, depende de sermos incitados à ação passional ou sossegarmos na iluminada sabedoria. (WARBURG, 2010, p.178)[66].

[65] ABY WARBURG, *Bilderatlas Mnemosyne,* Paineis 1, 2, 3, Penúltima Versão, 1929. The Warburg Institute.
FONTE: Warburg Institute Archive. Documentos [Pasta nº III.105.1.]

[66] WARBURG, Aby. *Conferência sobre Rembrant*, Maio de 1926. No original: (...) a las profundidades son escenas simbólicas tan emparejadas en el ciclo de la vida como el aspirar y el espirar. En este viaje podemos llevar como único equipage la pausa siempre pasajera entre impulso e acción, y de nosotros depende cuánto demos en alargar con ayuda de Mnemosyne esta pausa respiratoria. Pero, fuera de esta música del porvenir, espero haber clarificado hoy una cosa: se puede preguntar a Antigüedad si "clásicamente serena" o "demonicamente excitada", pero sin ponerle en el pecho la pistola de atracador del o lo uno, o lo outro. Del carácter subjetivo del revividor de la Antigüidade, no de la realidad objetiva del todo de su herencia, depende que seamos incitados a la action pasional o nos soseguemos en la luciente sabiduría.
FONTE: Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 2010, p.178.

Painel A
Distintos sitemas de relações em que o homem encontra-se imerso: cósmico, terrestre e genealógico. Implantação de todas estas relações no pensamento mágico, pois a distinção entre origem, lugar de nascimento e situação cósmica pressupõe já um ato de pensamento. 1. Orientação; 2. Trocas 3. Classificação social[67].

O painel que abre o atlas, *Painel A,* traz apenas três imagens. Constelações no topo, rotas de trocas no mundo compondo o miolo e, na base, ligeiramente separada, a árvore genealógica emaranhando às suas raízes a condição do sujeito singular e histórico que dá vida ao jogo. Muitas leituras se entrelaçam. Ilustra três princípios de mapeamento, apresentando a astrologia como uma cosmografia que reflete sobre a topografia e genealogia, anunciando uma relação metodológica que se dinamiza entre diferentes usos da mesma lógica cartográfica. Coloca de pronto em cena o protagonismo da orientação. Seja reconhecendo nas constelações um céu figurado em caracteres mitológicos; seja traçando mapas e rotas na terra, entre Norte e Sul e Leste e Oeste; seja no desenho da árvore genealógica que representa as relações entre os

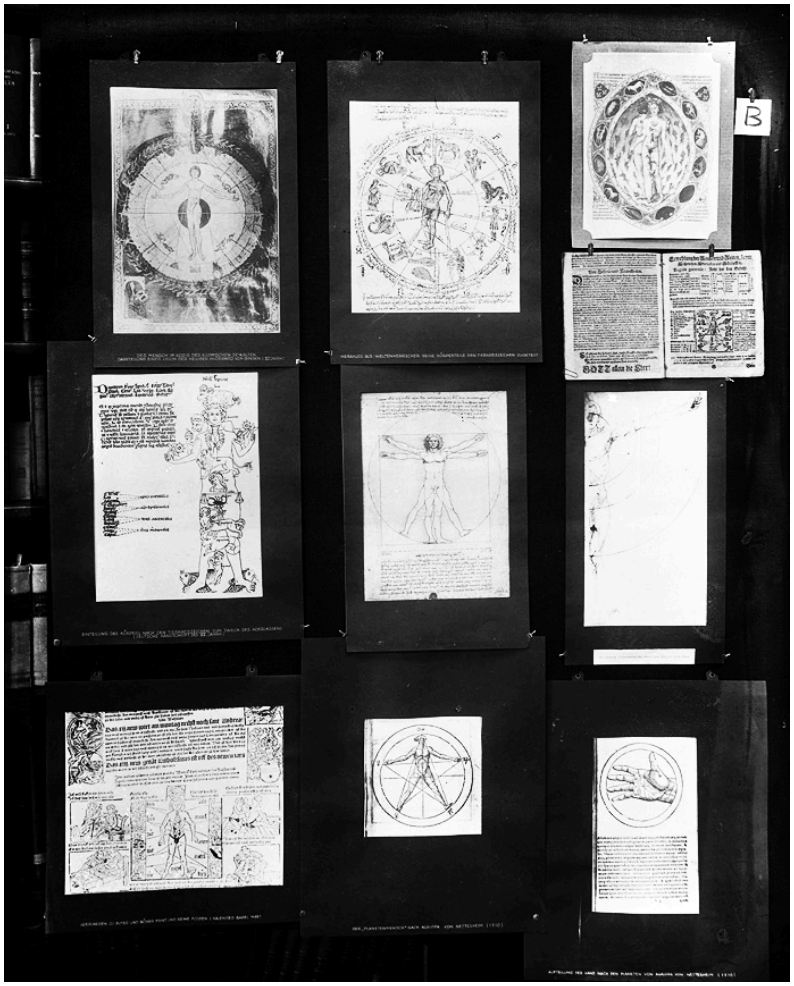


[67] ABY WARBURG. *Bildertlas Mnemosyne, Painel A*, 1929. The Warburg Institute. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=10001

membros da família dos Medici-Tornabuoni, e o processo de geração e corrupção. Fundamental, nos lembra sua nota, nesse jogo que simultaneamente junta e separa, é o ato de pensamento.

> Painel B
> Diversos graus de projeção do sistema cósmico sobre o homem. Correspondência harmônica. Posterior redução da harmonia à geometria abstrata, em lugar do que está cosmicamente condicionado (Leonardo da Vinci)[68].

O segundo, *Painel B,* fecha o plano no sistema de relações cósmicas e detalha seus diversos graus de projeção sobre o homem. Dez imagens, desenrolam a passagem de uma correspondência harmônica e figurativa para uma geometrização abstrata, apresentando o desenvolvimento da relação entre o micro e o macrocosmo via um antropocentrismo que desdobra três itinerários temáticos identificáveis: o primeiro é cosmológico, o segundo antropométrico e o último mágico. Figura as relações entre o corpo humano e o cosmos em sua transição da Idade Média para a Era Moderna, revelando um mundo que pode ser conquistado,



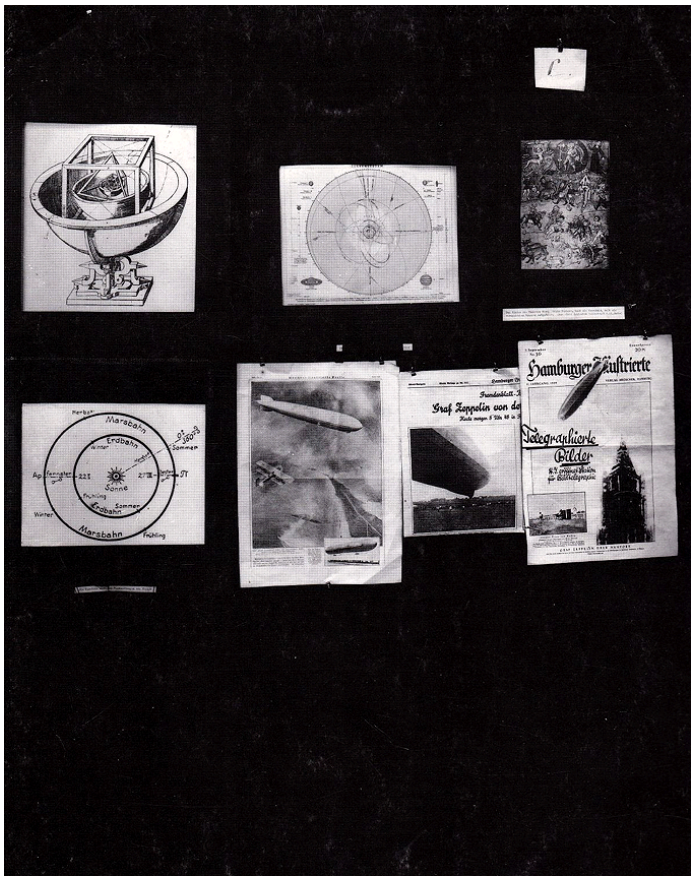
[68] ABY WARBURG *Bilderatlas Mnemosyne*, Painel B, 1929. The Warburg Institute.
Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=10002

medido e representado. É significativo ver ao centro da montagem a *Hominis Dignitas* de Leonardo da Vinci, impondo ao cosmos suas próprias proporções e limites.

As relações formais são expressivas. O escuro da tela, tanto isola as imagens do fundo quanto destaca sua presença como uma aparição. Nos espaçamentos entre as imagens — aglomeram-se por vezes, se sobrepõem, se afastam, se juntam, se encaixam, pesam de um lado mais do que do outro — se atraem, repulsam ou se contradizem visualmente. Também a escala das imagens acaba por orquestrar variações de ênfase. Espelham a dinâmica posta em jogo, numa rede intervalar que se desdobra tanto no tempo quanto no espaço do painel.

> Painel C
> A evolução das ideias sobre Marte. Superação da noção de antropomorfismo da imagem — sistema harmônico — signo[69].

Inesperadamente, o *Painel C* muda o plano e inverte a tomada, apresenta a evolução das projeções humanas sobre o Cosmos, mais especificamente, sobre o poder de Marte, o planeta que simboliza a guerra e a destruição. Sete imagens desdobram a superação de uma concepção



[69] ABY WARBURG. *Bilderatlas Mnemosyne*, Painel B, 1929. The Warburg Institute
Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=10003

antropomórfica caminhando do Renascimento à Era Moderna. Abrem o painel três gravuras. A primeira figurando as órbitas dos planetas (1621), a segunda dando a ver a órbita elíptica de Marte (1609), ambas de Joahannes Kepler; a terceira, figura mais uma vez as órbitas planetárias, agora sob a perspectiva de uma concepção moderna (1905) que desmente a harmonia do cosmos representada pelas esferas concêntricas. Não surpreende que, aparentemente destoando das demais, o que lhe agrega potência, a quarta figura seja um códice extraído de um manuscrito alemão do séc. XV representando Marte e a ação de seus filhos violentos, nos lembrando que, apesar das conquistas tecnológicas e científicas, deve-se contar com sua influência destrutiva irracional. Três recortes de jornal, acoplados em sequência fecham o *travelling* com um Zeppelin voando mundo afora. Uma viagem do homem através do firmamento onde vem plantando, nesses painéis introdutórios, a trajetória que leva à aquisição de conhecimentos e desenvolvimento técnico que combinam a potência de criar e destruir. O próprio dirigível foi usado na Primeira Guerra Mundial para vigilância e bombardeio, como ilustra o primeiro dos três recortes. A elipse, antagonista da representação do cosmos como esférico, perfeito e ordenado, mostra seu protagonismo por um outro viés, como constante formal na órbita de Marte e contorno do Zeppelin. Circundando o globo e se comunicando com a terra por rádio, como anuncia a manchete de jornal, última figura dessa constelação de imagens simbólicas a animar a nossa própria memória.

> Para aqueles que atravessam o labirinto do Atlas, a possibilidade de múltiplas leituras que se entrelaçam e se proliferam é anunciada de início, no grupo das *Pranchas A, B e C,* colocadas num limiar virtual, orientando o acesso à floresta do Atlas, embora simultaneamente confirmando que o processo de composição e a natureza interativa de cada painel e de Mnemósyne como um todo complexo, que não cede. (...) As *Pranchas A, B e C*, anunciam e antecipam essa jornada, a incursão nessa selva, o que não pode ser simplificado, sob pena de rasgar os fios descontínuos de memória. Através das imagens somos informados de que os limites que irradiam o mapa dessa viagem não estão rigidamente fixos e definidos. Em torno do Mediterrâneo, as rotas são atraídas pela convergência contínua e separação dos trajectos entre o Oriente eo Ocidente, que às vezes se fundem, tornando um caminho, e em seguida atraídos para outras órbitas. Na tradição ocidental, nada é definitivo, as formas e fenômenos aparecem e desaparecem, são sempre dinâmicos e reversíveis: sinais e formas sobrevivem apenas quando capazes de suportar a experiência da viagem, seja através de espaço ou de tempo, ou da fronteira permeável entre o Oriente e o Ocidente, transmigração — física, conceitual e symbolica. As *Prancha A, B e C*, se inserem no *Atlas Mnemosyne*, anunciando que muitos sinais da tradição clássica não desaparecem porque estão esgotados, ou desprovidos de significado. Eles deixam traços, embora, por vezes, difíceis de decifrar (...). No entanto, a sobrevivência, submersa ou aparente, é evidência de que a tradição não é preservada e protegida, nem confinado a museus; mesmo quando motivos sobrevivem apenas na forma de um engrama, se eles são fortes o bastante, podem se defender. Caso contrário, eles permanecem sementes estéreis. Giordano Bruno, um filósofo que foi essencial para Warburg ao final de de sua vida, escreveu: "(...) Se de fato a fantasia que faça uso de imagens sensíveis não bater com energia suficiente na faculdade cognitiva irá falhar em abrir-lhe as portas, e se a faculdade cognitiva que é o custodiante não lhe abrir as portas, a mãe das Musas, [Mnemosine]

> irá desprezá-las, recusando-as". (GIORDANO BRUNO, *Sigillus sigillorum ad omnes animi dispositiones comparandas*, p.11, 19-20). (CENTANNI, DE LAUDE, SACCO e URBINI, 2015)[70].

A composição das *Pranchas A, B e C*, são anunciadoras do método de rastreamento de rotas do *corpus* da tradição clássica em suas andanças, revelando no espaço entre lacunas, saltos, intervalos, a tecitura que desvenda a sintaxe com o qual se pode ler os painéis posteriores.

> Painel 46
> Ninfa. "Eilbringitte" no circuito de Tornabuoni. Domesticação[71].

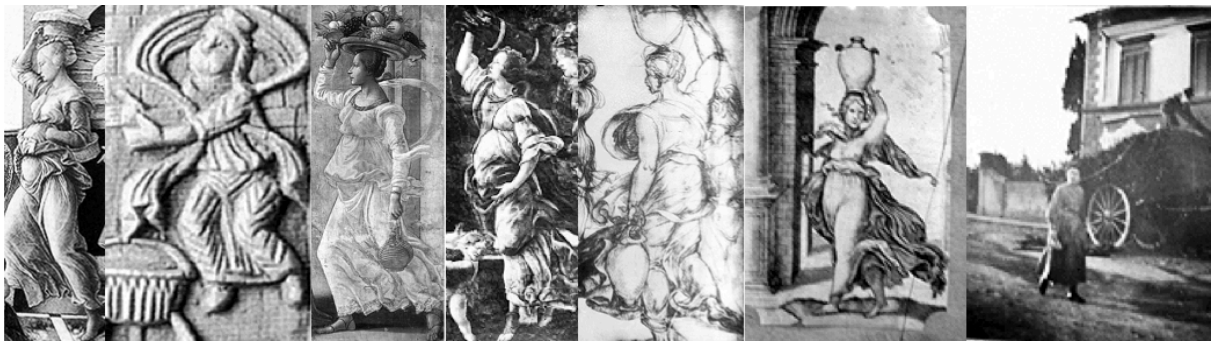
[70] FONTE: The Mnemosyne Seminar group of Classica - Centre for Classical Studies, co-ordinated by Monica Centanni, Silvia De Laude, Daniela Sacco, Silvia Urbini. English version by Elizabeth Thomson In: La Rivista di Engramma (online)" ISSN 1826-901X.Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2341

[71] ABY WARBURG. *Bilderatlas Mnemosyne,* Painel 46, 1929. The Warburg Institute.
Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1046

[72] ABY WARBURG. *Bilderatlas Mnemosyne,* Painel 46, 1929. The Warburg Institute.
Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1046

O *Painel 46*, *Ninfa* apresenta uma série de variações sobre a ninfa de Ghirlandaio, que também figura no *Painel 45,* cujo tema é o *Superlativo da Lingagem Gestual*. Sob a figura da ninfa antiga, personificando a energia, alegria e força, Warburg examinou intensamente as figuras femininas[72]. No painel inclui, entre outras, imagens de Filippino Lippi, Rafael, Botticelli, e uma fotografia tomada por ele de uma camponesa italiana. Assim como páginas manuscritas, apontando o papel da expressão literária no desdobramento dos valores iconológicos e contextos históricos associados com a figura que ele também ironicamente apelida de "Miss Hurry-Bring-It".[73]

> Em uma serie de obras comparadas pelo assunto de que tratam — o quadro de Boticelli, o poema de Poliziano, a novela arqueológica de Francesco Colonna, o desenho procedente do circulo de Boticelli e as descrições de obras de arte de Filarete — manifesta a inclinação, nascida do conhecimento do mundo antigo, recorrer as obras de arte da Antiguidade sempre que se trata de encarnar a vida em seu movimento externo. (WARBURG: 2010:87)[74]



ABY WARBURG. *Bilderatlas Mnemosyne,* Painel 46, 1929. The Warburg Institute (Detalhes Painel 46)
FILIPPO LIPPI. *Madonna col bambino*; sullo sfondo, Scene della vita di Sant'Anna: nascita di Giovanni il Battista (con canefora), cosiddetto Tondo Bartolini, dipinto, (detalhe)1452 ca., Firenze, Palazzo Pitti
ANÔNIMO. *Annunciazione; Visitazione; Nascita di Cristo e Annuncio ai pastori, bassorilievo in avorio*, (detalhe) sec. VII, Bologna, Museo Civico.
DOMENICO GHIRLANDAIO. *Nascita di San Giovanni Battista*, affresco, 1486, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni.
BOTTICELLI. *Portatrice, particolare dalla Tentazione di Cristo*, affresco, 1481-1482, Vaticano, Cappella Sistina.
RAFAEL. Dibujo de una mujer con cántaros tomado del fresco del incêndio de Borgo, Florencia, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, sem data.
AGOSTINO VENEZIANO. forse da Raffaello, *Donna che porta un vaso sulla testa*, acquaforte su rame, 1528
ABY WARBURG. *Contadina a Settignano*, fotografia , 1900, London, The Warburg Institute
Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1046

[73] Ver. Disponível em: http://warburg.library.cornell.edu/panel/46

[74] WARBURG, Aby. *O Nascimento de Venus e a primavera de Sandro Boticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no primeiro renascimento italiano*, p.87.

> Painel 79
> Missa. Comer a Deus. Paganismo na Igreja. Milagre da hóstia sangrenta. Transubstanciação. Criminosos italianos recebendo a extremunção[75].

No último painel da versão "final" do *Atlas Mnemosyne*, o Painel 79, Warburg toma por tema principal a Eucaristia — reconhecimento e celebração da morte e ressurreição de Cristo, também denominada Comunhão, Ceia do Senhor. Sua gama cronológica, caminhando do século IX à 1929, e amplitude geográfica, passando pelo Japão, Alemanha, Roma, também figura a dimensão do projeto *Mnemosyne*. Uma cena de *hara-kiri* junto de arcanjos de Giotto, acima da pompa de uma procissão Eucarística, de um desfile da Guarda Suíça e de uma carroça carregada de munições. Sintetiza a arte combinatória e a gramática do *Atlas Mnemosyne*. Imagens pausadas, justapostas e pensadas em conjunto, buscando provocar aparições que figurem o movimento das fórmulas de *pathos* em suas andanças.

Como diz Warburg, ao descrever as figuras da Morte de Orfeu,

> os superlativos ambulantes da linguagem gestual da Antiguidade andaram de Atenas via Roma, Mantua e Florença a Nuremberg, onde encontraram acesso à alma de Dürer. Este concedeu àqueles retóricos antigos direitos diversos em épocas diversas. (WARBURG, 2012, p.71)[76].

Uma viagem fabulosa, aventura que depende do quanto conseguimos nos estender nessa selva espessa em lacunas, afetos, sementes.

[75] ABY WARBURG, *Bilderatlas Mnemosyne, Painel 79*, 1929. The Warburg Institute.
Disponível em: http://www.engramma.it/eOS2/atlante/index.php?id_tavola=1079
[76] WARBURG, Aby. *Dürer e a Antiguidade Italiana*, 2012, p.71.
Disponível em: http://150.164.100.248/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/5-11-Warburg_Duerer.pdf

3

[O poeta] assemelha-se a um sismógrafo que qualquer tremor faz vibrar, mesmo que se produza a milhares de léguas. Não é que ele pense ininterruptamente em todas as coisas do mundo. Mas elas pensam nele.

HOFMANNSTAHL, 1906

A imagem não tem significado intrínseco, senão em seu movimento. Suas linhas de fuga correm para fora, se abrem para um mundo de outras imagens. No encontro com as demais é que se produz sentido. O que se move no *Atlas Mnemosyne* não são apenas as figuras nas cenas e as "andanças do antigo", mas uma outra forma de pensamento, que em sua performatividade põe em movimento não apenas fotografias estáticas, mas o pensador e aqueles que adentram seu labirinto.

> Movimento pensado simultaneamente como objeto e como método, como sintagma e como paradigma, como característica das obras de arte e como o próprio desafio do saber que pretende dizer algo sobre elas, (...) um *saber-movimento*, um saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis. (DIDI-HUBERMAN in MICHAUD, 2013, p.18)[77].

Díspares e descontextualizadas, arrancadas de camadas hererogêneas do tempo, as imagens se aproximam nesse jogo intervalar, cuja expressividade não decorre da pura comparação, ganha força em função da distância entre os corpos. É o que determina a potência do choque, desestabilizando o conjunto e soltando as vozes fossilizadas nas imagens em associações inesperadas. Um movimento que constitui-se de camadas arqueológicas e de uma experiência atual,

> trata-se não apenas de *encarnar as sobrevivências*, mas também de criar uma espécie de reciprocidade viva entre o ato de saber e o objeto do saber. (...) Para isso é preciso que o próprio estudioso entre em movimento, desloque seu corpo e seu ponto de vista, proceda à uma espécie de transferência pela qual o "timbre das vozes inaudíveis" — poderíamos dizer, parafraseando Benjamin, o *inconsciente da visão* — transpareça de repente. (DIDI-HUBERMAN in MICHAUD, 2013, p.25).

Montando e desmontando seus painéis segundo uma lógica intuitiva, cultivada por décadas de estudo rigoroso, seu processo combinatório de adição, subtração e repetição de imagens, como na poesia, opera por tremores, saltos, ritmo, silêncios, pausas e aparições. "Torna-se um hieróglifo: para ser lido, e não para ser simplesmente olhado." (WARBURG, 2005, p.12)[78]. Uma sintaxe frouxa o bastante para uma aproximação ao processo inefável que anima a memória coletiva e constrói a cultura. Ao mesmo tempo, a objetivação do pensamento e a alegoria fabulada do mundo e das imagens que aí se movem, encaminham o leitor a experimentar a performatividade dessas sobrevivências por si mesmo, na floresta de sua própria memória.

---

[77] DIDI-HUBERMAN. *O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*, 1998. Prefácio MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013, p.18.

[78] WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte: Ritual da Serpente*. (1927). Tradução Jason Campelo. Revisão técnica Roberto Conduru, 2005. p.12. FONTE: Revista Concinnitas ano 6, vol. 1, n.8, julho 2005.

Os *insights* de Warburg sobre as relações entre imagens foram possíveis graças à fotografia[79]. Imagens de obras de arte, que podem ser recortadas a vontade, em ângulos e tomadas diferentes, ter ampliados seus detalhes, e, bem especialmente, podem estar soltas, todas juntas sobre uma mesma mesa.

> A novidade do meu método prende-se a que, para explicar a psicologia da criação artística, reúno documentos provenientes do campo da linguagem, bem como das artes plásticas ou do mundo do drama religioso. Para consegui-lo, eu e meus companheiros de pesquisa precisamos ter diante de nós os documentos, isto é, livros e imagens, dispostos em grandes mesas, a fim de podermos compará-los, e esses livros e imagens devem estar ao alcance da mão, sem dificuldade e instantâneamente. Por isso necessito de uma verdadeira arena (...) (WARBURG, 2013, p.233)[80].

Suas ferramentas são fotografias, livros[81] e grandes mesas. Espaço aberto à inumeráveis possibilidades de conversa que podem ser ativadas entre as imagens passadas de mão em mão entre Warburg e seus companheiros, se movendo, e, as suas ideias em torno delas. Tomadas

[79] ABY WARBURG. *Bilderatlas Mnemosyne, Plate 35*, 1929 The Warburg Institute
FONTE: Warburg Institute Archive. Documento [Pasta nº III.108. 5.].

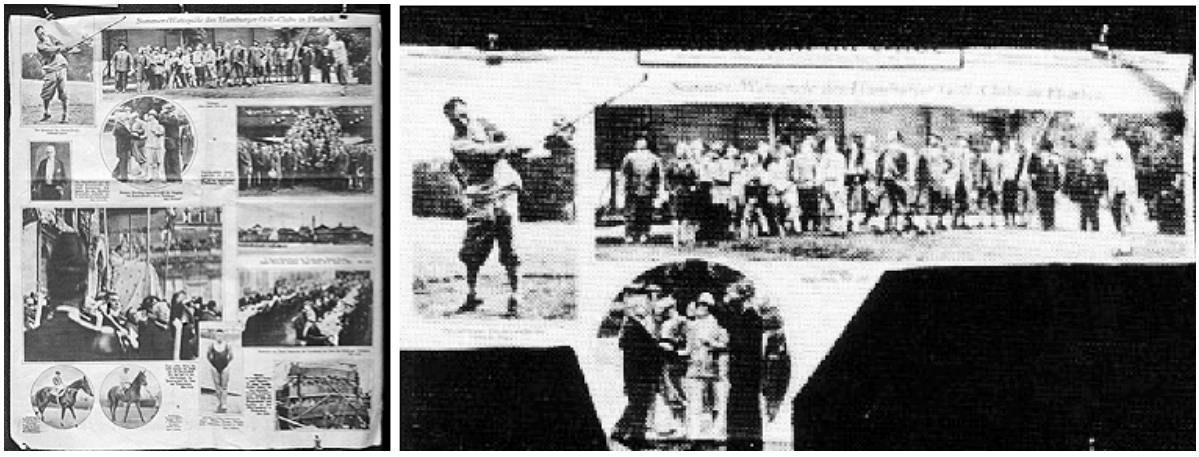
[80] WARBURG, Aby. *Recordações de uma viagem à terra dos Pueblo.* Notas inéditas para a conferência de Kreuzlingen sobre "o Ritual da Serpente",1923 In: MICHAUD, 2013, p.233.

[81] Quando esteve em Florença, em 1889, Warburg escreveu numa carta para sua mãe, "Agora preciso ter em mãos meus instrumentos (livros e fotografias)."
FONTE: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013. p.233.

isoladamente são mudas. Espalhadas sobre as mesas, recortes e figuras, palavras e imagens soltam suas vozes nos deslocamentos, cortes e repetições [82] até compor uma sequência vazada, descontínua. Tomada em seu movimento atualiza sua potência dinâmica, que em uma consideração isolada permaneceria adormecida. O encadeamento das imagens em sequências, vai sendo construído, deslizando nas mesas, logo instaladas com prendedores no painel, em seguida, numeradas e ordenadas para criar sequências maiores em conjunto com as demais, formando uma entidade orgânica e complexa. Diferentemente dos *Bilderreihen*, construídos para para suas performances em conferências e exibições visuais, os painéis do *Atlas Mnemosyne* eram montagens destinadas não a serem expostas, mas sim, a serem fotografadas. Performam para a câmera, se assim se pode dizer.

A *Biblioteca* e o *Atlas Mnemosyne* de Warburg, aos olhos de hoje, podem ser vistos como obras de arte? Performance? Instalação? Intervenção? Montagem? Fotografia? Apropriação? Arquivo? Livro-obra? Arte relacional? Auto retrato? Tangenciam várias formas expressivas sem se deixarem conter propriamente em nenhuma. Visto a lista de aproximações, percebe-se a contemporaneidade e potência do seu gesto, enquanto seu desencaixe, que ainda contesta as classificações um século adiante, denota a possibilidade de uma ocorrência inédita. Teria criado um outro gênero de fazer arte, também ainda sem nome, ainda sem se entender como arte? Dínamogramas? Atlas? Dariam nome a essa nova forma expressiva?

O *Bilderatlas Mnemosyne* se desenvolve num momento onde o paradigma da montagem está em ascenção, presente nas vanguardas históricas e no cinema que também emerge no período. À luz do gesto de apropriação e da emergência do arquivo nas práticas artísticas contemporâneas, fruto da proliferação da fotografia, encontra-se na crítica sobre Warburg esboços de uma aproximação entre o *Mnemosyne* e obras realizadas por outros artistas por meio do desenvolvimento de atlas. Alguns pesquisadores como Wolfgang Kemp, Werner Hofmann e



[82] ABY WARBURG. *Bilderatlastlas Mnemosyne*, Plate 79 (Detalhes)Figura 12 e Plate 77, Figura 4: *Jornal Frendemblatt* nº 208, Edição vespertina, do dia 29 Julho de 1929.
FONTE: Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 2010, p.133.

Kurt Forster aproximam aspectos do atlas de Warburg às técnicas de fotomontagem dos anos 20, ainda que cientes de que operam de modo bem diferente. Benjamin Buchloh[83] em seu artigo *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico* (1999) faz uma ponte entre o *Bilderatlas Mnemosyne* e o *Atlas* desenvolvido pelo artista alemão Gerhard Richter[84], um extenso arquivo de fotos, organizado em inúmeras pranchas de papel.

> Teríamos de reconhecer, antes de qualquer coisa, que embora ambos os projetos obviamente se dirijam a possibilidades da experiência mnemônica, eles operam sob circunstâncias históricas dramaticamente diferentes: o primeiro no alvorecer da destruição traumática da memória histórica, o momento do cataclismo mais devastador da história humana, conduzido pelo fascismo alemão; o último, com base em uma derradeira posição de repressão e negação, olhando para o passado e tentando reconstruir a memória no interior do espaço social e geopolítico da sociedade que infligiu o trauma. (BUCHLOH, 2002, p.199).

Recortes de jornal, esboços, desenhos, planos de construção, colagens, fotografias pintadas e esboços de pinturas. Richter como Warburg opera por meio de um processo mnemônico que

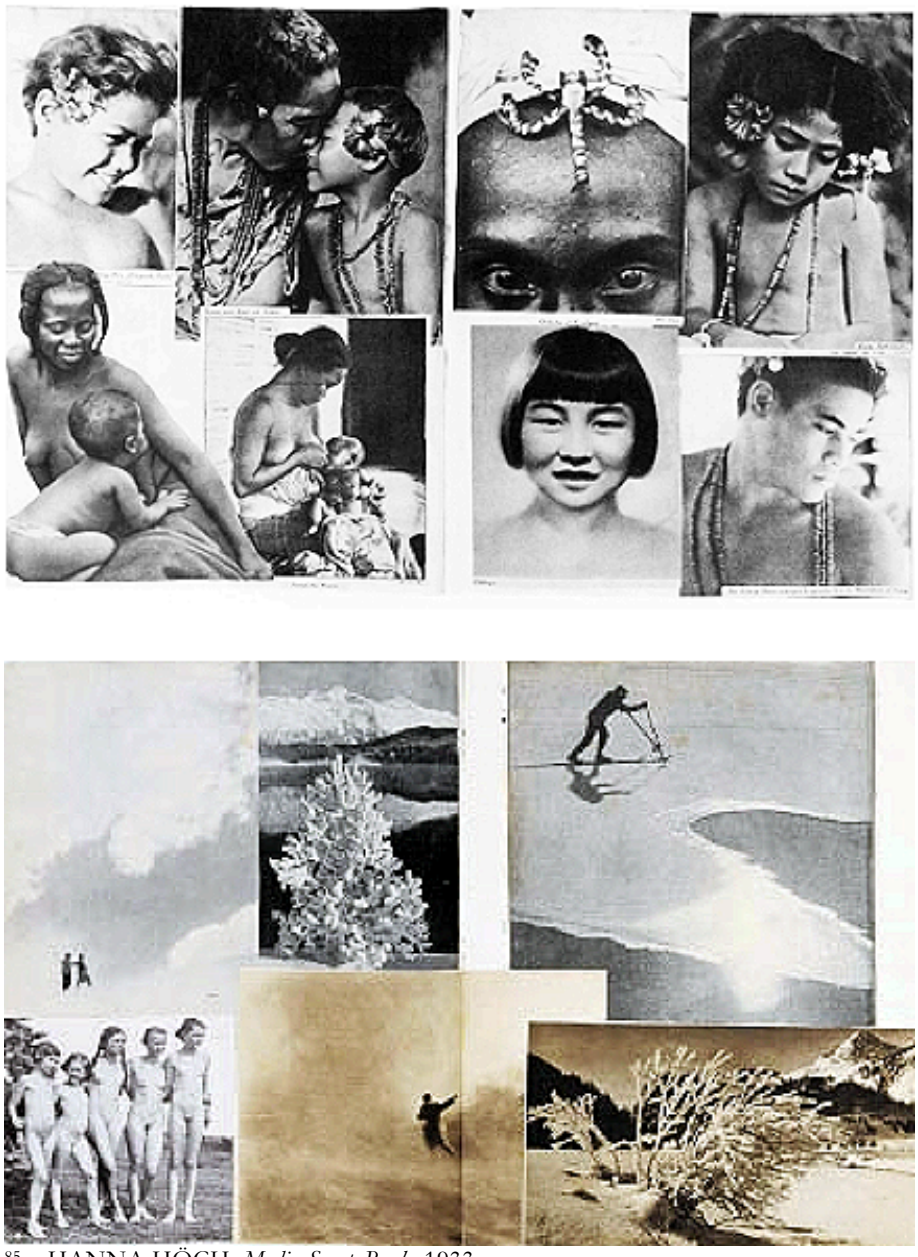
83 BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico*, 1999. Tradução para português Bianca Tomaselli . Revisão técnica Felipe Scovino. Este texto encontra-se publicado em alemão e italiano em Warburg, Aby. Mnemosyne: L'atlante delle immagini. Marene: Nino Aragno Editore, 2002.
FONTE: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae22_Benjamin_Buchloh-.pdf

84 GERHARD RICHTER. *Atlas: Zitungfotos*, Prancha 9, 1962.
Disponível em: https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/newspaper-amp-album-photos-11590/?&p=1&sp=32

desconsidera a cronologia, mas ao contrário, interessado na ordem iconográfica e tipológica, compõe um cosmos autônomo, onde seu pensamento se move por meio de aproximadamente cinco mil imagens.

> Se as dimensões tumultuosas e libertadoras da fotomontagem tinham nascido do desejo de transformação radical das relações hierárquicas de classe e das estruturas que regem a produção e a autoria, o *Atlas* de Richter parece considerar a fotografia e suas várias práticas um sistema de dominação ideológica, e, mais precisamente, um dos instrumentos com que a anomia coletiva, a amnésia e a repressão são inscritos socialmente. (BUCHLOH, 2002, p.203).

Media Scrap Book[85], assinala a expressão precoce de estratégias artísticas que buscam acomodar de



[85] HANNA HÖCH. *Media Scrap Book,* 1933.
Disponível em: http://www.hatjecantz.de/hannah-hoech-1392-1.html

forma arquivística grandes quantidades de fotografias. O trabalho desenvolvido a partir de 1933, pela artista alemã Hanna Höch, membro do movimento Berlin *Dadá*, é um atlas de imagens em que, mais do que empreender a fragmentação e a fissura, gesto típico nas fotomontagens das vanguardas históricas, toma como princípio dinâmico da montagem a competência mnemônica do sujeito em face da ascensão de uma cultura de midiática. Inclui cento e quatorze páginas combinando mais de quatro centenas de imagens fotográficas de temas diversos, montadas pela artista em contiguidade com sua própria experiência, num dos poucos precedentes de um procedimento artístico conforme métodos mnemônicos na história da vanguarda.

O artista americano Ron Kitaj acolhe o método de Warburg em *Mnemosyne*, a quem estudou e mesmo dedica uma obra intitulada *Warburg como Mênade,* 1962. Suas montagens revelam um procedimento mnemônico[86], por repetições, remontando as mesmas figuras em sequências diferentes. Nan Goldin, também americana, em *Skopophilia* (2010), revisita a coleção permanente do *Louvre* e seu arquivo pessoal, buscando os engramas de seus flagrantes fotográficos na pintura e escultura. Sobrevivências, num diálogo vivo entre passado e presente[87]. Poderiam ser elencados

[86] RON KITAJ. *Photographs and Philosophy* 1963-64.
Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/kitaj-photographs-and-philosophy-p04416

outros inúmeros artistas, como fez Didi-Huberman na curadoria da exposição *Atlas: How to Carry the World on One's Back?* (2011), realizada no Museo Reina Sofia, em Madrid: Christian Boltanski, Bernd e Hilla Becher, Étienne Julles Marrey, Arthur e Vitalie Rimbaud, Aby Warburg, Marcel Broodthaers, On Kawara, Gordon Matta-Clark, Guy Debord, Sol Lewitt, August Sander, Salvador Dalí, Hans Peter Feldmann, Giuseppe Penone, Marcel Duchamp, Kasimir Malewich, Aby Warburg, entre outros[88].

Retomando a relação entre imagem e texto, uma obra espetacular e ainda pouco conhecida é a do artista brasileiro Wlademir Dias-Pino, que vem desenvolvendo a fabulosa *Enciclopédia Visual* (1970-2016). Uma espécie de inventário que contém mil e uma figuras em trinta e seis volumes divididos em vinte e oito séries de imagens, tomadas de várias épocas da história da arte.

[87] NAN GOLDIN,. *Skopophilia: Hair*, 2010.
Disponível em: http://whitehotmagazine.com/articles/nan-goldin-matthew-marks-gallery/2440

[88] Nesse mesmo viés, outro projeto curatorial que vale ser mencionado aqui é a exposição *Boticelli Reimagened*, realizada em 2016, no Vitoria and Albert Museum em Londres. O recorte dá a ver as aparições do *Nascimento de Vênus* de Boticelli em seuas andanças do período pré-Rafaelita até os dias de hoje.

Como em toda enciclopédia, movimentam-se figuras e palavras,

> mas não se trata de uma enciclopédia ilustrada, mas, sim, de um trabalho em que a iconografia substitui o caráter ordinal da ordem alfabética. Para tanto, receberá um tratamento cardinal ou emblemático. (DIAS-PINO, 2016)[89].

Dias-Pino conecta imagem e texto num jogo de referências cruzadas e ressonâncias em camadas, aqui sobrepostas em modulações que reabilitam procedimentos da montagem gráfica por meio de colagem, recorte, xerox e meios digitais. Cada uma dessas imagens é numerada e acompanhada de uma nota ou verbete[90].

[89] Disponível em: http://danowskidesign.com/O-poema-infinito-de-Wlademir-Dias-Pino

[90] WLADEMIR DIAS-PINO. *Enciclopédia Visual*, 1970-2016, (Detalhe). Foto: Thales Leite.

> 10. O homem sempre procurou um apoio entre o seu corpo e as coisas: destrezas do intervalo.
> 50. A iluminação supersticiosa da forma.
> 63. Os degraus sensíveis do sexo /:/ O pedestal de tudo o que é prazer.
> 65. A dificuldade de imaginar a beleza renovável do milagre.
> 84. O outro mundo, a relatividade do significado(constituição) da imagem.
> 156. A luz na contraluz (o catastrófico).
> 157. A página deserta da natureza /:/ A disponibilidade absurda do deserto.
> 251. Estamos escutando a torre de Babel como se fosse um caracol.
>
> Esses são alguns exemplos dos títulos — ou melhor, enunciados, chamados, conjuros — que se vertebram nas 28 diferentes séries da enciclopédia (...). (MONTEJO, 2016)[91].

Sua fabulação, alude, como em *Mnemosyne* ou no *Museu Imaginário* de André Mauraux o substrato movediço em seus deslocamentos, espessuras. A imagem é sempre um fóssil onde muitas outras se deitam. Reanimam-se nas destrezas do intervalo um campo de forças, dinamizando em múltiplas frequências seu poema do inefável.

Warburg nos últimos painéis de *Mnemosyne* toma as imagens diretamente em suas mídias, cartão postal, propaganda, selos, jornais, explorando-as pelo viés de sua circulação.

> Se concebemos a formação do estilo do ponto de vista da troca desses valores expressivos, então surge a necessidade imprescindível de indagar a dinâmica de um tal processo com relação a técnica de seus meios de difusão. (WARBURG, *Atlas Mnemosyne*, p.129)

WLADEMIR DIAS-PINO, *Enciclopédia Visual*, 1970-2016. (Detalhe) Foto: Thales Leite.
Disponível em: http://danowskidesign.com/O-poema-infinito-de-Wlademir-Dias-Pino

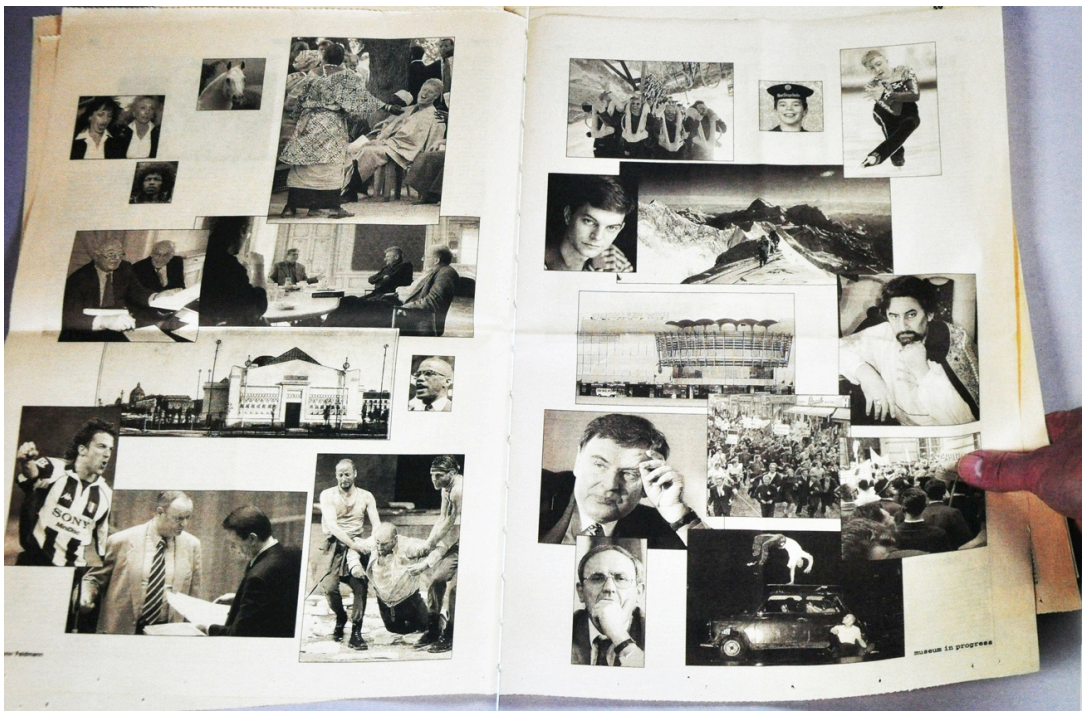
[91] MONTEJO, Adolfo. MUNDUS IMAGINALIS (Algumas notas), 2016.
Disponível em: http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/texto_adolfo.pdf

Como na obra do artista alemão Hans Peter Feldmann, movimenta uma crítica aguda à nossa maneira de lidar, arquivar e polenizar essas imagens, que agora proliferam perigosamente sem distâncias. O tríptico *Seated women in paintings* (2008), uma montagem feita a mão onde um grande número de reproduções de pinturas — cujo tema são mulheres posando sentadas — se sobrepõem umas às outras, presas por alfinetes, como fazia Warburg, aqui numa Gestalt já sem forma e fundo[92]. As obras de Feldmann plantam a ação no espaço da própria mídia, tencionando as imagens entre a polarização e os meios de difusão. No projeto *Standart* (1999), todas as fotografias usadas ao longo da edição do dia em diferentes seções do jornal *Standart, Viena*, foram

92 HANS-PETER FELDMANN, *Seated women in paintings*, Offset e digital prints and pins and, (165 x 210cm), 2008. Disponível em: http://www.projectesd.com/index.php/exhibitions/detail/tres_obres_de_hans_peter_feldmann_2011

impressas de novo juntas na página dupla central, sem qualquer texto explicativo[93]. Juntas abrem rotas e sentidos improváveis. Como a imagem de Bill Clinton dando risada ladeado por paraquedistas em queda e observado pelo olhar firme de um cavalo branco e duas figuras apressadas. Mais embaixo, isolado, Jimmy Hendrix encara os fatos que misturam. Entre outros assinatura de documentos, celebração de um gol, a violência de um homem sendo arrastado, duas figuras preocupadas, malabaristas e uma paisagem alpina. Em apenas duas imagens vê-se figuras femininas, e em outras duas, negros. O leitor surpreendido por essa página, talvez nunca mais volte a ler seu jornal como antes.

No projeto *Profil* (2000), usa uma revista política da Áustria e faz uma cópia idêntica, mas subtraindo todo o texto e reproduzindo apenas as imagens[94]. Esse esvaziamento cria distâncias que explicitam o jogo de força entre elas. As relações formais são significativas, na proporção das



[93] HANS-PETER FELDMANN. *Standart Magazine*, 1999.FONTE: FELDMANN, Peter. *272 Pages*, 2002. p.130-131.

[94] HANS-PETER FELDMANN. *Profil Magazine*, 2000.FONTE: FELDMANN, Peter. *272 Pages*, 2002. p.136-131.

figuras revela-se ênfase, confronto, valores, abusos, transformando o gesto que subtrai numa força de propulsão, evocando significados, simultaneamente em todas as direções.

As obras citadas nessa reflexão já seriam renascimentos na fôrma expressiva dos Dínamogramas? Warburg parece encarnar, um século antes, o protótipo do artista contemporâneo. Não considerava o projeto *Mnemosyne* como obra de arte, nem a si próprio como artista. Hoje é aceito como objeto de vanguarda, mas não é ponto pacífico considerar, retrospectivamente, sua obra e seu gesto como artísticos. Didi-Huberman, percebe a necessidade de inventar um "protocolo experimental"[95] concebido para expor em conjunto, visualmente, as imbricações e as polaridades da *Nachleben*. Em outro texto, *O saber-movimento,* escrito como prefácio ao livro de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*[96], Didi-Huberman fala de um *saber-montagem*.

> Inventar um saber-montagem era renunciar as matrizes de inteligibilidade, quebrar proteções seculares. Era criar, com esse movimento, com essa nova "aparência" do saber, uma possibilidade de vertigem. Ainda hoje basta percorrer as estantes da Biblioteca Warburg para sentir (...) (DIDI-HUBERMAN, in MICHAUD, 2013, p.21)[97].

Na obra citada, Michaud observa a justaposição da pesquisa de Warburg com o desenvolvimento do cinema[98].

---

[95] DIDI HUBERMAN. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p.399.

[96] MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução Vera Ribeiro. Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2013, 341p.

[97] DIDI-HUBERMAN. *O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)*, 1998. Prefácio MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013, p.21.

[98] SERGEI EISENSTEIN. ***Encouraçado Potemkin***, 1925.
Disponível em: https://espacoacademico.wordpress.com/2012/08/15/eisenstein-e-o-cinema-sovietico-i/

> Essas analogias têm o mérito de arrancar Warburg do contexto das ciências humanas no fim do século XIX, onde Gombrich ainda procurava confiná-lo. Mas talvez possamos encontrar em outro lugar, na história do cinema contemporâneo, o equivalente mais exato do tensionamento das imagens e da movimentaçãoo das superfícies que Warburg produziu em Mnemosyne: Jean-Luc Godard, em suas *Historias do Cinema*, "procurando aproximar as coisas que não se dispõe a sê-lo", trabalhou o material fílmico tal como fez Warburg com o da história da arte, fazendo surgir o sentido da atualização das imagens pela revelação recíproca que somente a técnica da montagem permite. (...) Em seis oportunidades, (...) Godard cita um texto de Pierre Reverdy, intitulado *L'image*. A imagem é uma criação pura do espírito. Não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais distantes e exatas forem as relações de duas realidades aproximadas, mais forte será a imagem — mais força emotiva e realidade poética terá. Duas realidades que não têm nenhuma relação não podem se aproximar de maneira proveitosa. Não há criação de imagem. Duas realidades construídas não se aproximam. Opõem-se. Raras vezes se obtém uma força dessa oposição. Uma imagem não é forte por ser brutal ou fantasiosa, mas porque a associação de ideias é distante e exata. Essa poderia ser, igualmente bem, a descrição de Mnemosyne. (MICHAUD, 2013, p.303)[99] [100].

Inspira uma exploração que não cabe aqui, onde o foco da conversa é outro. Michaud afirma que o *Atlas Mnemosyne*, "continua a ser até hoje, um dos objetos mais fascinantes e enigmáticos da moderna história da arte." (MICHAUD, 2013, p.293). Em uma entrevista, esclarece que "*Mnemosyne*, não é uma obra de arte, mesmo se Warburg contribuiu para redefinir os métodos de história da arte, borrar os limites entre interpretação e invenção poética". (MICHAUD, 2015).[101]

[99] Uma primeira versão desse texto, foi publicada na Revista Trafic nº45, primavera de 2003 e, posteriormente, em Philippe-Alain Michaud, *Sketches- Histoire de l'Art et cinema*, Paris: Kargo & L'éclat, 2006.

[100] GODARD. *Les Carabiniers*, still filme, 1963. Disponível em: https://theseventhart.info/tag/les-carabiniers/

[101] MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução Vera Ribeiro, Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2013, 341p.

[101] MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg created marvellous theoretical fictions*, 2015. Entrevista concedida à Simen Joachim Helsvig. In: Artikkel på Norsk|28.05.15. Traduzido do inglês: Mnemosyne is not a work of art, even if Warburg contributed to redefining the methods of art history, blurring the limits between interpretation and poetic invention. But the question of anachronism is obviously central (...)
FONTE:http://www.kunstkritikk.no/nyheter/aby-warburg-created-marvellous-theoretical-fictions/

Pode-se dizer que não são poucos a considera-lo uma genuína heterotopia da História da Arte. Seja como for, no meu entender, permanece o anacronismo do pertencimento de *Mnemosyne* a um certo *modus operandis* da arte que se faz hoje. Warburg não dá pistas de um entendimento sobre o sentido do seu fazer como sendo um processo artístico, embora, na referida introdução a *Mnemosyne*, explore a tópica da expressão e do ato artístico explicitando um outro lugar do artista. Já não aquele do gênio demiurgo que cria algo novo e original, mas do criador que enfrenta uma herança de engramas. Massa de tempos heterogêneos macerados em fórmulas emotivas com energia dinâmica. O intervalo entre o impulso e a ação, entre o que é involuntário e o que é consciente. "Alguém faz uma marca o outro a lê e produz-se a trama". (MELENDI, 2013)[102]. A articulação que movimenta os conceitos estruturais da *Pathosformeln e Nachleben* passa pela expressão na fôrma singular do sujeito, assim não lhe retira a condição de gênio criador, ao contrário, a amplia e potencializa no movimento vivo da cultura.

> A obrigação de confrontar-se com o mundo das formas constituídas por valores expressivos já cunhados — provenientes ou não do passado — assinala a crise decisiva para cada artista que intenta afirmar sua própria personalidade, (…) propõe a cada artista o problema da rejeição ou então da assimilação dessa massa compressora de impressões. (WARBURG, 2009, p.128)

Não é justo o que faz Warburg? Não realiza esse confronto no *Bilderatlas Mnemosyne*, movimentando essa "massa de impressões"? Não afirma sua personalidade singular em suas fabulações teóricas e visuais? Performa defronte as imagens, com sua voz articulada àquelas que carrega em seus painéis. Nas exposições visuais amarra os próprios livros às telas. Que tipo de gesto seria esse? Se como propõe, as soluções estilísticas e formais acolhidas pelos artistas dizem de escolhas éticas e afetos que figuram a posição do sujeito e de uma época em relação ao mundo circundante e a herança do passado, Warburg é mesmo o fantasma que se diz ser, o fantasma de Kreuzlingen[103] como ele próprio, não sem razão, se chamava. Suas soluções são performativas e processuais, parecem se conformar ao futuro. É também fantasma de um outro gênero, suas aparições vem da posteridade.

[102] MELENDI, Maria Angelica. *Notas de Seminário WARBURG Pós Graduação.* UFMG, 2013.

[103] DIDI HUBERMAN. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p.398.

4

É a lição de um antigo livro: o parentesco entre Atenas e Oraibi.

ABY WARBURG, *Ritual da Serpente*, 1927

Vivemos numa cultura telemática, onde um turbilhão de imagens se movimenta em redes, disponíveis em poucos toques na tela. Uma dificuldade que se coloca a essa iconologia de intervalos — e a todos que se propõe pensar o nosso tempo — é o fato de confrontar-se com uma cultura do instantâneo, uma trama quase sem intervalos, onde as imagens já não ressurgem do breu macerado por um esquecimento profundo, mas sim de uma conexão fugaz, de uma manobra, de um excesso. Nossa escuridão é esse clarão.

Ao colocar em movimento essa história da arte por imagens o pensamento de Warburg se arrisca em relações abertas, na colisão de espaços e temporalidades heterogêneas. A potência dessa aproximação decorre "da distância, da detonação, da deflagração: não almeja evidenciar invariantes em meio a ordens de realidade heterogêneas, mas introduzir a diferença e a alteridade no seio da identidade". (MICHAUD, 2013, p.295). Nessa tensão planta-se a dinâmica de seu campo de forças. Mas sob esse clarão saturado de imagens em que vivemos, é operante pensar em sobrevivências? Pode-se falar em renascimentos a tão curta distância? Como a experiência mnemônica poderá continuar a ser construída numa cultura mediatizada pela imagem bombardeando suas figuras instântaneamente?

Para examinar essas questões me vi em posição de realizar meu próprio mergulho no protocolo experimental de Warburg buscando, mediante a construção de relações concretas entre imagens, uma aproximação a problemas delimitados. Venho construindo um atlas ao qual dei o nome de *Atlas dos Falsos Gêmeos*. Segue em curso. Encontrei um contratempo, um terreno nebuloso o bastante na tessitura da investigação proposta nessa tese, o escrever e conversar sobre obras de arte. A descrição, tradução ou transposição de imagens em palavras, poucas vezes soam à altura do que descrevem. Não é comum ter um Goethe descrevendo uma obra como *Laooconte*[104], assim fica mais simples, em poucas palavras, a pedra ganhar vida e valor.

> O que explica a importância dessa obra é a escolha do momento representado. Para que uma obra de arte plástica realmente se anime ao ser contemplada é necessário escolher um momento transitório (...). É assim que a obra sempre encontra vida nova para milhões de espectadores. Para captar bem o projeto *Leocoonte*, o melhor é ficar de frente para ele, a uma distância conveniente e de olhos fechados. Se em seguida estes forem abertos, e novamente fechados logo depois, veremos todo o mármore em movimento; teremos medo de encontrar o grupo inteiro modificado, ao reabrirmos os olhos. Digo que, tal como se apresenta atualmente é um raio imobilizado, uma onda petrificada no momento em que corre para a praia. O mesmo efeito se produz ao vermos o grupo à noite, iluminado por uma tocha. (GOETHE, in DIDI-HUBERMAN 2013, p.181).

[104] *Laocoonte*, é uma escultura em mármore branco, realizada por Athenodoros de Rhodes, Polydorus de Rhodes, de datação incerta, estimativas variam entre 140 a.C. até 37 d.C. Uma das expressões mais importantes da Antiguidade, sobretudo do período helenístico. Representa Laocoonte e seus filhos sendo atacados pela serpente. A obra foi objeto de estudo por vários historiadores da arte após sua redescoberta no século XVI. Museu do Vaticano. Fonte: Wikipedia

Já não basta se colocar de frente das obras e vivenciá-las deixando que nos provoquem. É o bom começo, serve a deixar-se afetar, mas não pode mais ser vista imobilizada fora do seu fluxo relacional, sem um entendimento do seu movimento no contexto no qual se inscreve e perturba. A obra de Sherrie Levine, *After Walker Evans*[105] (1979), que literalmente reproduz a fotografia de Evans, ou a obra de Rauschemberg, *Erased De Kooning Drawing*[106] (1953), em que

[105] SHERRIE LEVINE. *After Walker Evans,* 1979.
Disponível em: https://photographyfromedyta.wordpress.com/category/contextual-studies/page/2/

[106] RAUCHEMBERG. Erased De Kooning Drawing, 1953.
Disponível em: http://www.instantencore.com/buzz/item.aspx?FeedEntryId=127603

apaga um desenho de De Kooning, servem de exemplos. Sem o conhecimento do processo, do que se passa no extracampo da cena, mas lhe dá corpo, a obra sequer existe enquanto aquilo que é. Para realmente vê-las é preciso olhar para outros lugares. Rauschemberg, recém saído da escola de artes, se aproxima de De Kooning, já famoso, pedindo um desenho com o propósito de ser apagado e apresentado como trabalho conceitual de sua própria autoria. De Kooning acolhe a proposição e Rauschemberg apaga-o como combinado. A obra é o gesto relacional e conceitual em jogo, o fato consumado, materialmente, só dá conta do recado à medida em que conhecemos o processo que conforma seu sentido e plasticidade. O título serve a orientar o leitor, mas não basta para dar conta desse apagamento que enche esse vazio de coisas para ver.

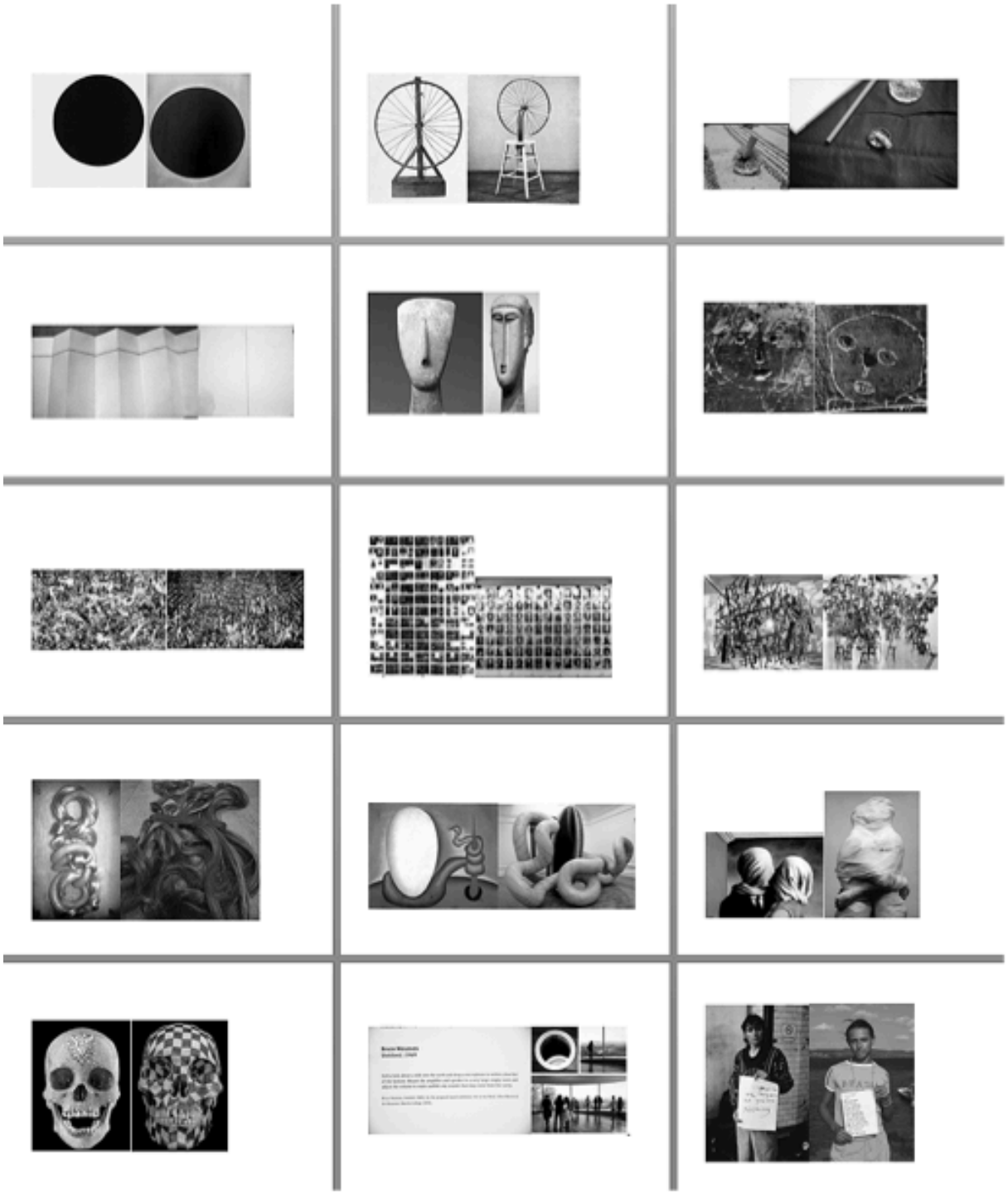
O contratempo que as descrições trazem à tona é que a obra em si nunca existe. Nenhuma obra existe enquanto aquilo que é, senão nessa potência que movimenta maneiras de ser em cada sujeito, num híbrido de criação e performance.

O *Atlas dos Falsos Gêmeos* emerge nesse terreno de uma visualidade que já não dá conta da obra de arte. Um fazer que já não se dá a ver na ausência de uma restituição do movimento relacional em que vem a tona.

Se desdobra, até o momento, em oitenta pranchas. Lado a lado, combina obras da história da arte bem diferentes — embora, visualmente, semelhantes o bastante para que uma descrição sucinta, restrita a sua forma visual e iconográfica, soe como falsos cognatos[107] , ser a mesma coisa e ter o mesmo sentido, quando são coisas distintas que, construídas com intenções e processos diferentes, não significam o mesmo.

A Série I, conta vinte e seis pares de falsos gêmeos. Cada par ocupa sua própria prancha. Não funciona como um atlas na forma dinamográfica, é mais uma experiência de aproximação à sua dinâmica mnemônica. Sempre atenta à aparição de um novo par de falsos gêmeos, o atlas vai crescendo.[108]

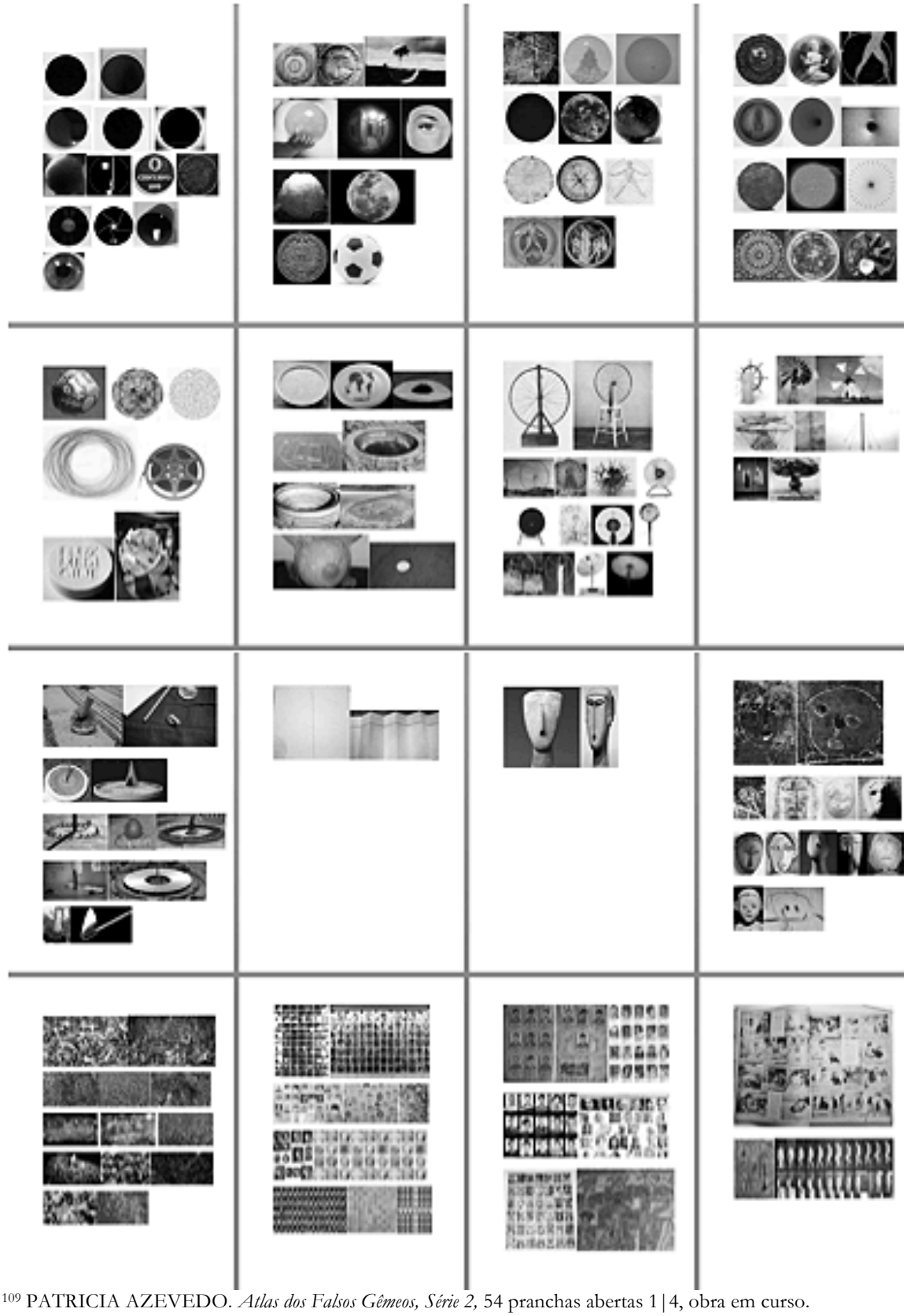
[107] Palavras em diferentes línguas com grafias semelhantes mas origens e significados distintos.



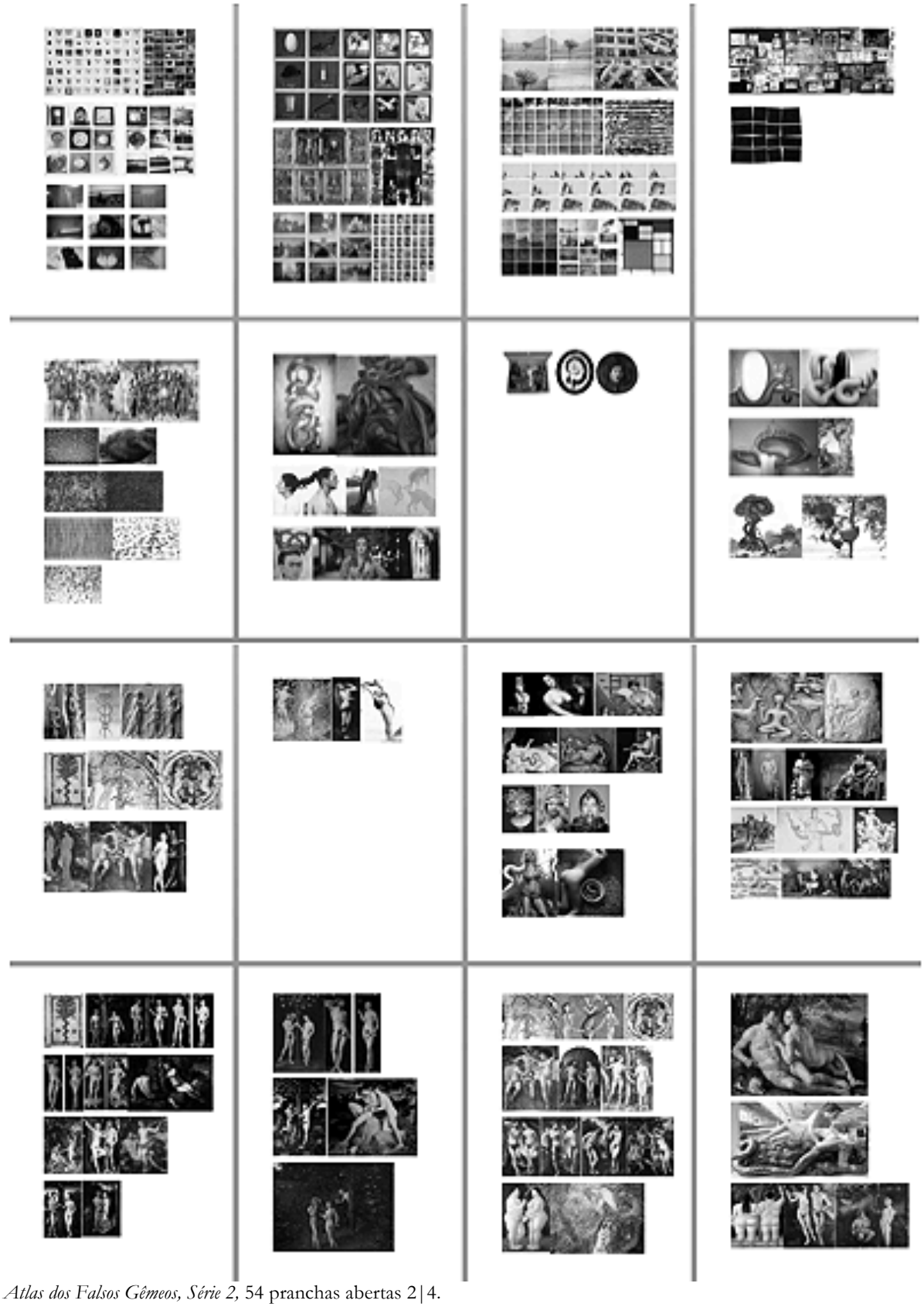
[108]PATRICIA AZEVEDO. *Atlas dos Falsos Gêmeos, Série 1*, pranchas aberta 1|2, obra em curso.

Na Série II, desdobro, também mnemonicamente, uma espécie de dinamograma para cada um desses pares. Uma infinidade de múltiplos, sempre diferentes. A partir de um primeiro par busco um segundo que, como num dominó, dê sequência ao jogo. Não há regras, senão buscá-las na minha memória[109].

Atlas dos Falsos Gêmeos, Série 1, pranchas abertas, 2|2.

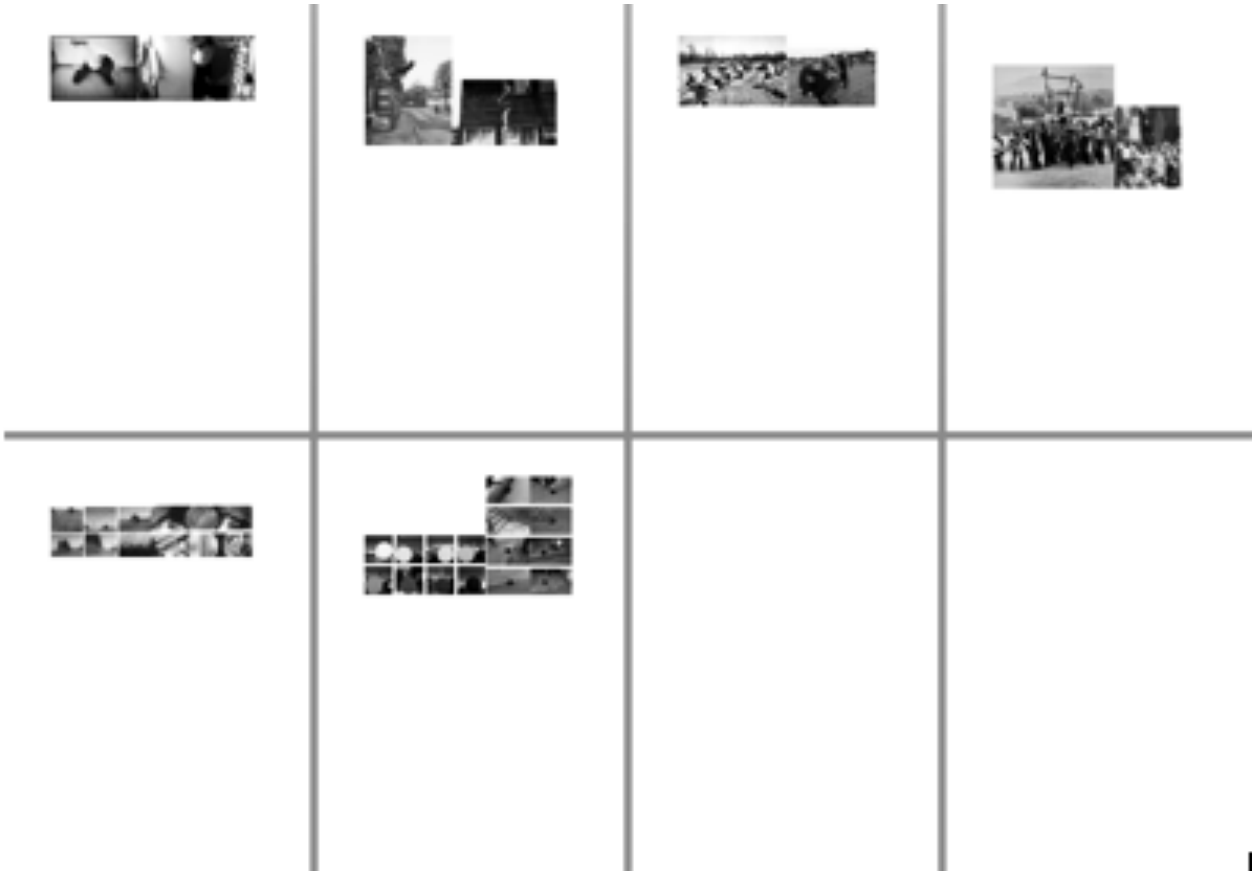


[109] PATRICIA AZEVEDO. *Atlas dos Falsos Gêmeos, Série 2,* 54 pranchas abertas 1|4, obra em curso.



Atlas dos Falsos Gêmeos, Série 2, 54 pranchas abertas 2|4.

Atlas dos Falsos Gêmeos, Série 2, 54 pranchas abertas 3|4.



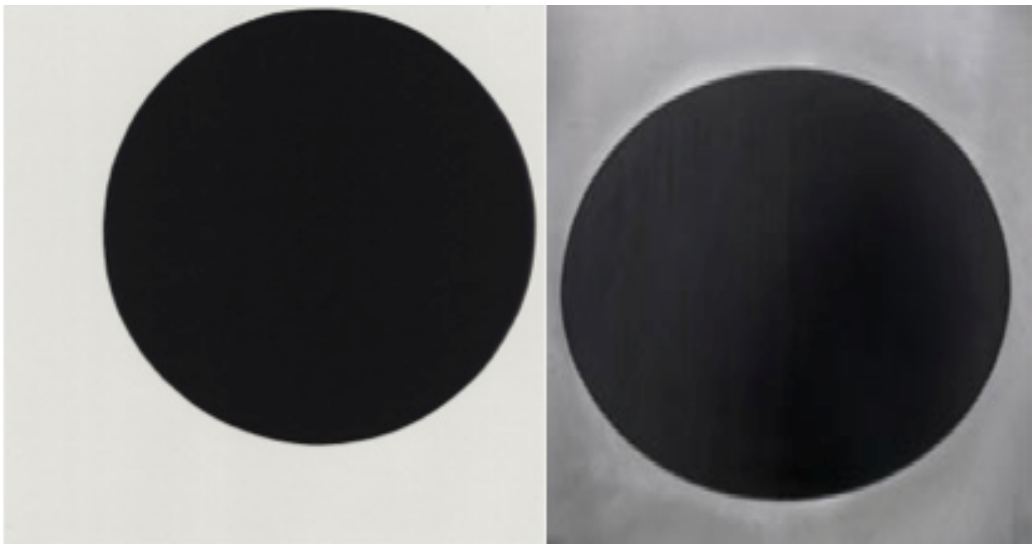
[109] *Atlas dos Falsos Gêmeos, Série 2,* 54 pranchas abertas 4|4.

O par que abre o atlas, formado por *Black Circle* (1915), do artista russo Malevich e *North, East, South, West* (1967-2002), do artista americano Michael Heizer, é paradigmático[110]. As duas obras parecem ser quase uma repetição do mesmo, mera cópia uma da outra e ambas cópias do próprio referente. Círculo preto, simplesmente, que qualquer um pode fazer. Sem pistas visuais da singularidade dessa prática, da novidade e originalidade que lhe configurou valor como obra de arte e aquele que a cria como autor, gênio artístico, esse par nos desconcerta.

Desorienta nosso entendimento da autoria equacionada em termos de uma oposição entre aquilo que é cópia e aquilo que é único, entre o que se repete e o que é original. Originalidade e repetição não operam como conceitos mutuamente exclusivos, funcionam imbricados.

O *Atlas dos Falsos Gêmeos* traz à tona a performatividade do dispositivo fotográfico[111], também aparelho de recortar, montar e desmontar. Era esperado, está implícito nesse tensionamento, mas pode-se dizer que apareceu sem ser propriamente chamado, emergindo da própria dinâmica em jogo.

Não se pode deixar passar desapercebido o fato de que na história da arte estamos a lidar com imagens fotográficas que reproduzem obras de arte, e que uma é bem diferente da outra. A fotografia, a obra de arte, a fotografia de uma obra de arte, a fotografia de uma fotografia. Para figurar essa diferença, omiti da legenda abaixo um dado crucial, que nem sempre é informado ao leitor. A fotografia que aqui reproduz a escultura negativa de Heizer, é uma tomada em detalhe e vista superior, o que altera não só a perspectiva, como a escala e o entendimento do que estamos



[110] PATRICIA AZEVEDO. *Atlas dos Falsos Gêmeos*, *Série 1,* prancha 1, MALEVICH. *Black Circle* (1915) e *North,* MICHEL HEIZER. *East, South, West* (1967-2002), 2013.

[111] Ver: CADERNO II dessa tese.

a ver[112]. Artifício oportuno também para perceber as complexas imbricações do aparelho fotográfico na conformação dinamográfica dos painéis do *Atlas Mnemosyne*.

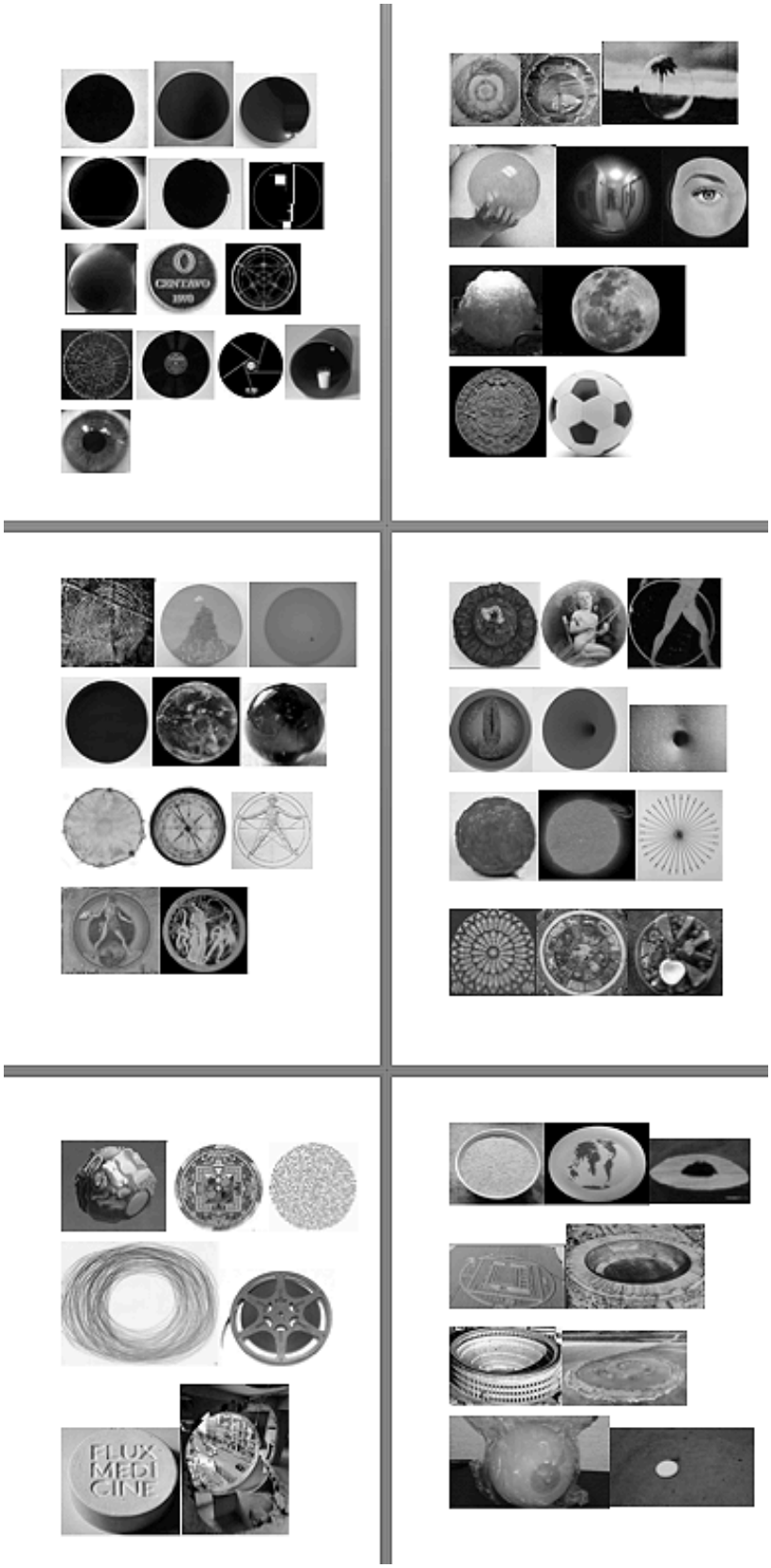
O protocolo experimental de Warburg funcionou. Os argumentos aqui desdobrados foram extraídos da relação entre as imagens e não o inverso.

Ainda que o método de Warburg tenha sido o mote, o *Atlas dos Falsos Gêmeos*, emerge carregado de diferenças. Numa visualização digital, as imagens que o compõe ganham a mobilidade necessária ao jogo. Em oposição a Warburg, que constrói as pranchas do seu atlas num fundo preto, assumi o fundo branco, em referência a cultura contemporânea onde as imagens emergem de um clarão saturado. Quanto à sua aparição gráfica, agarradas umas a outras e em linhas, fazem lembrar uma tela do *Google*.

A Série 2 do *Atlas dos Falsos Gêmeos* é o desdobramento dinamográfico, se assim se pode dizer, dos pares que compõem a Série 1. Desloca de vez um entendimento da autoria em termos de uma contradição entre o que se repete e o que é original. Imagem nenhuma é original, assim como nenhuma é puramente cópia quando sobrevivem renascendo e morrendo vez ou outra.

[112] MICHAEL HEIZER. *North, East, South, West*, 1967/2002. Dia Art Foundation; Gift of Lannan Foundation. Photo: Tom Vinetz

Lidar com essa sobrevivência das imagens mobiliza um deslocamento entre o corpóreo e o incorpóreo, o um e o outro, e bem especialmente entre o individual e coletivo[113].



[113] PATRICIA AZEVEDO. *Atlas dos Falsos Gêmeos*, *Série 2, Círculo*, 6 pranchas abertas, em curso.
.

Por isso a ninfa é a musa e os fantasmas são os personagens dessa história fabulosa. Segundo Agamben[114], no tratado de Paracelso a ninfa é o objeto da paixão amorosa, criada não à imagem de Deus mas à imagem do homem. Se conforma numa espécie de sombra deste, ou de sua imago. O que singulariza essas criaturas é não terem alma mas possuírem razão e linguagem, de forma que são híbridos de corpo e espírito.

> Como homens não humanos, os espíritos elementares de Paracelso constituem o arquétipo ideal de toda separação do homem de si mesmo (...). O que define a especificidade das ninfas em relação às outras criaturas não adâmicas é o fato de que elas podem receber uma alma, se elas se unirem sexualmente a um homem e gerarem com ele um filho, (...) se isso acontece, tanto a ninfa como sua prole recebem uma alma e se tornam assim verdadeiramente humanas. (AGAMBEN, 2012, p.49).

> Assim como as ninfas, é no encontro com o sujeito histórico que as imagens adquirem alma e ganham vida, "a história da ambígua relação entre homens e ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens" (...). Do mesmo modo, os fantasmas precisam, como as ninfas e as imagens, que um sujeito histórico una-se a eles, os fecunde e assim proliferem por aí, "nós estamos habituados a atribuir vida somente ao corpo biológico. O ninfal, por sua vez, é uma vida puramente histórica". (AGAMBEN, 2012, p.53-54).

> A história da humanidade é sempre histórias de fantasmas e imagens porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. (AGAMBEN, 2012, p.63).

Agamben tangencia a aporia central do pensamento de Averrois, que formula a relação entre o intelecto único e cada indivíduo singularmente, acreditando que se unam em cópula por meio dos fantasmas que se encontram na psique, sobretudo na imaginação e memória. Este é o ponto, "essa possibilidade não pode ser realizada individualmente por um homem, mas somente pela multidão, no espaço e no tempo, no plano da coletividade e da história". (AGAMBEN, 2012, p.60).

Para adentrar essa fantasmata, comecei o *Atlas das Aparições,* que não mais desdobra as sobredeterminações dos pares do *Atlas Falsos Gêmeos,* mas outros gêneros de vida "vistos por aí". A primeira série faz um inventário da aparição de fantasmas, em princípio, luzes, fumaça, sobras, reflexos ou erros fotográficos é que os fazem aparecer. Intrusos, deslocados do contexto surgem em temporalidades e escalas anacrônicas. Em geral sua presença é notada pelo sujeito que os

[114] AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*, 2012, p.49.

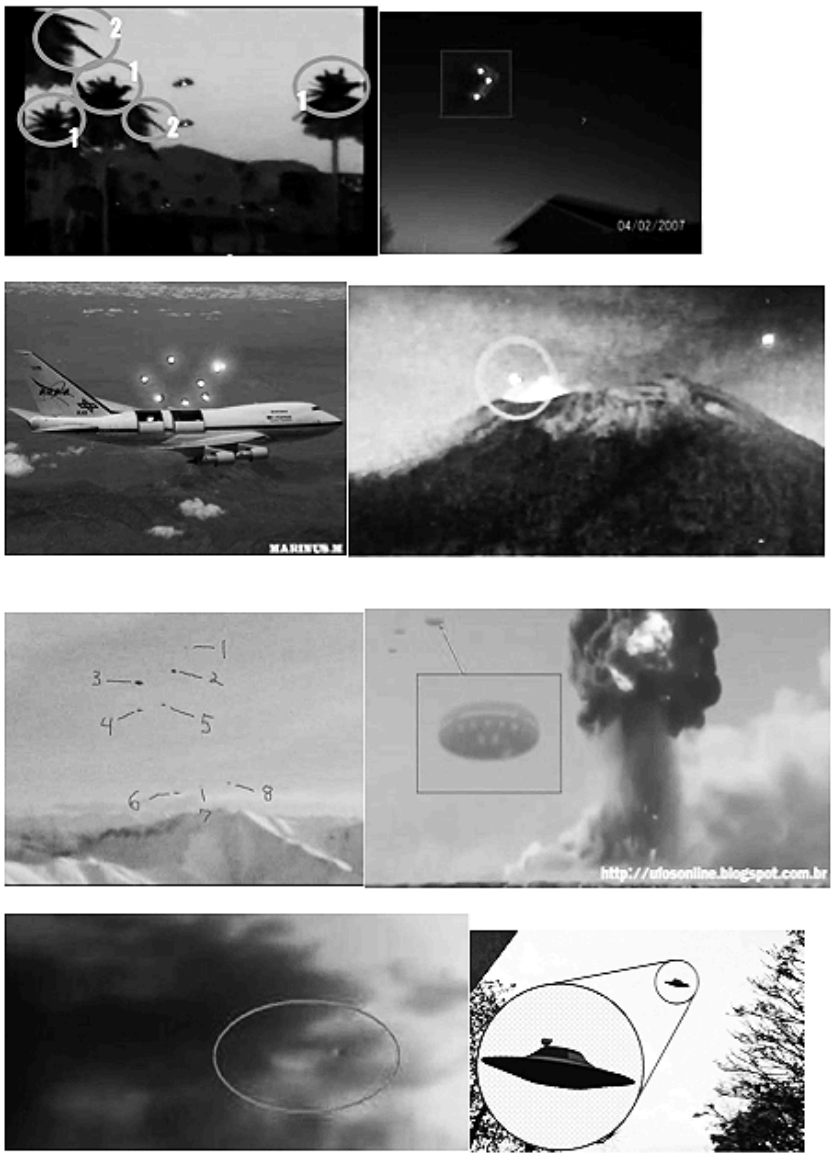
reconhece em uma imagem, às custas de suas próprias inconsciências[115]. Para esmiuçar a singularidade da aparição de gênero fantasmal, que ganha vida na cópula com um sujeito, contrasto essa primeira série a uma segunda, as aparições de OVNIs. Também surgem inesperadamente, mas sempre em forma de discos ou pontos de luz. Sem anacronismos, não estão deslocados nem provocam desordens na cena[116]. Sua aparição é percebida, a imagem não a

[115] PATRICIA AZEVEDO. *Atlas das Aparições: Fantasmas*, prancha 1, em curso.

revela, intenta capturá-la. Vem de outros mundos, não vem como as ninfas e os fantasmas moldados pelo sujeito, espécie de retrato do que é sem imagem.

O movimento vivo das imagens que o protocolo performativo de Warburg dinamiza, assim como o mergulho obsessivo na minha própria memória, serviu para articular conceitos relevantes para o desdobramento dessa tese. Em particular, serviu para recortar, no pensamento de Warburg, se assim se pode dizer, o fundamento metodológico para essa pesquisa. O interesse pelo protocolo proposto por Warburg se deve a permutabilidade e deslocamento combinatório

---



[116] PATRICIA AZEVEDO *Atlas das Aparições*, Série OVNIs, prancha 6, em curso.

das imagens, movimentando-se de uma para outra e atualizando-se em múltiplos sentidos. Tal como o descreve Didi Huberman:[117]

> os agrupamentos podem ser formais (círculo, esfera) ou gestuais (morte, lamentação). Uma mesma imagem, pode deslocar-se no fracionamento repetido de seus próprios detalhes. Um mesmo lugar pode ser sistematicamente explorado de longe e de perto e, por assim dizer, em *travelling* (...). A unidade cromática do conjunto serve, paradoxalmente, para por em cena todas as heterogeneidades possíveis: contrastes entre conjunto (estátua) e seu detalhe (o tema do pedestal); jogos de perspectiva entre fotografias (objetos de arte) e fotografias de fotografias, violências praticadas contra a escala (o Arco de Constantino ao lado de uma Gemma Augusta tão grande quanto ele); inversões de orientação espacial (uma vista aérea bem ao lado de uma vista subterrânea). E anacronismos, enfim (Giorgine com Manet, uma medalha antiga com um selo postal); ou montagens voluntárias de níveis contraditórios da realidade (a Missa de Bolsena, de Rafael, ao lado de Pio XII, fotografado ao vivo. (...) Seu denominador comum é a escala fotográfica. Ela lhe permite pôr tudo isso na mesa de trabalho, depois ordená-lo de acordo com suas hipóteses, a fim de produzir uma série comparativa desses objetos tão distantes no tempo e no espaço. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.385-386).

Um procedimento da arte de recortar, compor e mobilizar imagens em relações onde cooperam tensões, contradições e contrastes, deixando para trás o terreno da fisiognomia e subvertendo a cronologia histórica com um tempo descontínuo, que se evidencia numa lógica proliferativa de aproximações dissociativas.

Lanço mão dessa "ciência ainda sem nome" me apropriando de sua potência para organizar e mobilizar uma articulação entre a produção artística e a produção teórica. Imagens, textos não mais confinados ao conteúdo sólido, imobilizado em objetos visuais ou textuais, mas sim tomados em movimento, no jogo relacional, que na própria articulação de deslocamentos produz conhecimento.

Assim, faço uma aproximação metodológica. A transitividade da prática de Warburg é tal, que possibilita uma obra operar de diferentes modos, implodindo suas fronteiras, sem procurar uma unidade pacificadora. Seu pensamento conforma um emaranhamento com a própria vida, onde há tantos fios que se pode puxar a meada a partir de qualquer ponto que o todo se mexe em ordens imperceptíveis de coerência.

[117] DIDI HUBERMAN. *A imagem sobrevivente. História da arte tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013. p.383-422.

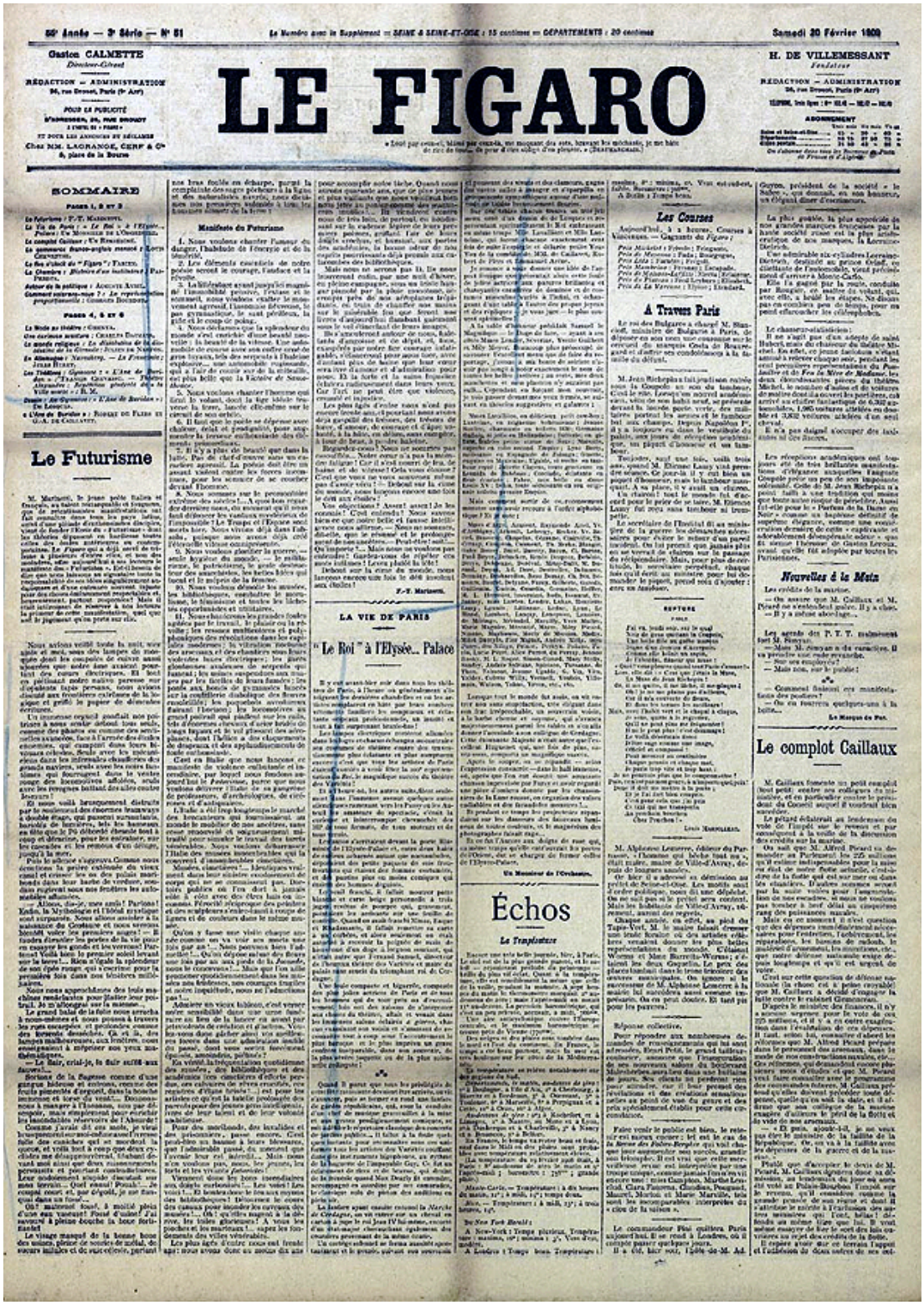
CADERNO II

O JOGO
entre o performar, a escrita e a câmera

1

A pintura é uma poesia que se vê e não se sente,
e a poesia é uma pintura que se sente e não se vê.
Portanto essas duas poesias, ou se quiseres dizer duas pinturas,
têm permutado os sentidos através dos quais elas deveriam penetrar no intelecto.
A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura cega
e uma e outra vêm imitando a natureza quanto é possível com suas potências.

DA VINCI, *Tratado Della Pictura*, 1480



LE FIGARO

Gaston CALMETTE
Directeur-Gérant

H. DE VILLEMESSANT
Fondateur

Samedi 20 Février 1909

SOMMAIRE

PAGES 1, 2 ET 3

Le Futurisme : F.-T. MARINETTI.
La Vie de Paris : « Le Roi » à l'Elysée... Palace : UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE.
Le complot Caillaux : UN RENSEIGNÉ.
Le gouvernement franco-anglais menacé : LOUIS LATZARUS.
Le fils d'Ubu du « Figaro » : FANFEU.
La Chambre : Histoire d'un banquet : PAUL PERRET.
Autour de la politique : AUGUSTE AVRIL.
Comment entraîner vos 7 : Le reproducteur proportionnel : CHARLES BOUDOUX.

PAGES 4, 5 ET 6

La Mode au théâtre : CHANTAL.
Une curieuse aventure : CHARLES DANCOURT.
Le monde religieux : La Bénédiction de la deuxième Basilique de Fourvière : LOUIS LATZARUS.
En Allemagne : Nuremberg. — La Franconie : JULES HURET.
Les Théâtres : Ophélon ? « L'Ane de Buridan » : FRANCIS CHEVASSU. — Théâtre Antoine : Napoléon gouverneur de la Ville sainte : H. K.
Demain : Ophélon ? « L'Ane de Buridan » : PAUL LINDAU.
« L'Ane de Buridan » : ROBERT DE FLERS ET G.-A. DE CAILLAVET.

Le Futurisme

Nous avions veillé toute la nuit, moi-même et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupoles de cuivre aussi sonores que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en prélassant notre naissante paresse sur d'opulents tapis persans, nous avions dépassé aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de divagantes écritures.

Un immense orgueil gonflait nos poitrines à nous avoir défendu tous seuls, comme des phares ou comme des sentinelles perdues, face à l'armée des étoiles ennemies, qui campent dans leurs bivouacs célestes. Seuls avec les mécaniciens de nos infernales chaudières des grands navires, seuls avec les noirs fantômes qui fourgonnent dans la ventre rouge des locomotives affolées, seuls avec les rerognes haïtant des ailes contre leurs cages !

Et nous voilà brusquement distraits par le roulement des énormes tramways à double étage, qui passent survoltés, hérissés de lumières, tels les hameaux en fête que le Pô débonde chaque hiver à coup et démarine, pour les entraîner, sur les cascades et les remous d'un déluge, jusqu'à la mer.

Puis le silence s'agrandit. Comme nous écoutions la carcasse calmante du vieux ciel et crisser les os des pâles marbrés dans leur barbe de verdure, soudain éclatèrent sous nos fenêtres les automobiles affamées.

Allons, dis-je, mes amis ! Parions ! Enfin, le Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure et nous verrons bientôt voler les premiers anges ! — Il faudra élargir les portes de la vie pour en faire entrer les grands et les ouvrages ! Parions ! Voilà bien le premier soleil levant sur la terre !... Rien n'égale la splendeur de son épée rouge qui s'ecrime pour la première fois dans nos ténèbres millénaires.

Nous nous approchâmes des trois machines ronflantes pour flatter leur poitrail. Je m'allongeai sur la mienne...

Le grand bolid de la folie nous arracha à nous-mêmes et nous passa à travers les rues exsangues et profondes comme des torrents desséchés. Ça et là, des lanternes malhonnêtes, aux fenêtres, nous enseignaient à méfiner nos yeux mauvais piégeurs.

— Le Roi, criai-je, le fait suffit aux fauves !...

Bondons la Sagesse comme d'une garce hideuse et enlevons, comme des fruits pourrissant d'orgueil, dans la bouche amère et tordue du vieillard... Donnons nous à manger à l'homme, sans par dé-vorer, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde !

Comme j'avais dit ces mots, je vins brusquement contre-choir avec l'irrémédiable des cauchers qui se mordent la nuque, et, vrilla lent à rouge que deux cyclistes me désappointèrent, titubant devant moi ainsi que deux monstrueux pervenus et pourtant contestables. Leur accablement stupide discutait sur mon terrain... Quel vacuol Pouah !... Je vomis tout et, par dégoût, je me fis sauter dans un tour...

Oh ! maîtresse tour, à moitié pleie d'une eau vaseuse ! Fossé d'usine ! J'ai savouré à pleine bouche la boue fortifiante !

Le visage masqué de la honte bone des usines, plaies de soudes de métal, de suifs infâmes et de nuit-odeur, parlant nos bras fouillé en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dîmes nos premières volontés à tout les hommes vivants de la terre :

Manifeste du Futurisme

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.

2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.

3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fébrile, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.

4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile rugissante, qui semble courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre, lancé cle-même sur le circuit de son orbite.

6. Il faudra que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.

7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles !... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

9. Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde, — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme.

10. Nous voulons détruire les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.

11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte ; les remous multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes ; la vibration nocturne des arsenaux, et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques ; les gares gloutonnes avalant des serpents qui fument ; les usines suspendues aux nuages par les torches de leurs fumées ; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la cruelletrie diabolique des fleuves ensoleillés ; les paquebots aventureux flairant l'horizon ; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste.

C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires.

L'Italie a été trop longtemps le marché de fripes. Nous voulons qu'elle redevienne un vaste atelier de travail et d'hygiène sous le ciel clair, sur le sol exprimentateur de la *Joie*, le magnifique succès du théâtre des Variétés !

Il est heure ou, les autres nuits, Alcest soulevait dans l'immense avenue quelques cavaliers cramoisis vers les Pares où les Actuel va amasser du spectacle, c'était la grande et lumineuse chevauchée des 200 de tous formats, de tous auteurs et de tous styles.

Les chevaux s'arrêtaient devant la porte Rinaldo de l'Hyde-Palace et, entre deux haies de gardes urbains armés qui semblaient, cependant des petits paquets de nos trop fraîches qui étaient des hommes enchantés, et des paniers plus ou moins comiques qui étaient des hommes déguisés.

Rodolphe Rancel, le célèbre boxeur parisien, et cette belge personnelle à trois jupes roulées de pourpre qui, grassement, pendent les ambassades sur le feuillet de comédie. Quand on avait bien bu Xinos, Eugène et Rhadamante, il fallait remettre sa carte à chacun des autres pour avoir le droit d'entrer à recevoir la poignée de main de chacun d'eux. Depuis la largeur, nous avons acclamé notre que Fernand Samuel, directeur de l'heureux théâtre des Variétés et maire de Paris, nous avait demandé la téléphonie et de Cuverville.

Un bel bolid compacte et légendé, composé des plus jolies actrices de Paris et de tous les hommes qui de tout près au d'exercice. Quand on nous eut reconnus, on nous mena au théâtre, allait et venait dans les immenses salons éclairés à giorno, chacun de nous put voir ses meilleures connaître tout à coup sous l'accoutrement le plus surprenant, le plus imprévu un grand auteur inconnu, dans son ensemble, de la plus sévère jaquette ou de la plus noire cotte prêtresse !

Quand il parut que tous les privilégiés de cette fête nouvelle devaient leur arrivée, on vit, dans le fond de la scène, s'ouvrir une porte de grande république, qui, sous la conduite d'un chef de musique gravissaient à pas et aux grosses prodigieusement comiques, et mêlés à-de-le répertoire classique des concerts de Paris, — il faut à la louange de ces messieurs leurs tenues pour ressembler aussi aux salles de concert, — ils jouèrent, pendant dix mortelles minutes, la fameuse marche, et de la bagarre de l'impayable Guy. Ce fut un enthousiasme et un vacarme, qui dura de la journée quand Max Dearly fit entendre, accompagné en sourdine par ses camarades, le chanson solo de deux des meilleures pièces de.

Le lendore ayant ensuite terminé la *Marche de Cendagne*, on vit entrer sur un chenil en carton à pâte le roi Jean IV lui-même, escorté d'un état-major chevaucha à quelques-uns des chevaliers provenant de la même cuate.

Un cortège ordonné de forma assistés sous tantarant et le grenade, suivant nos nouveaux pour accomplir notre tâche. Quand nous aurons quarante ans, que de jeunes et plus hardis que nous viennent nous jeter notre tête au pied, comme des matières premières de notre génie !

Il faut absolument couvrir nous de très loin, de partout, en fondant sur la cadence légère de leurs pas éternels, le bruit de leurs grands éventails, et hurlant, aux portes des antichrèses, la honte odieur de nos petites passions déjà pourries aux cadavres des bibliothèques.

Mais nous n'en serons pas là. Ils nous trouveront enfin, par une nuit d'hiver, en pleine campagne, sous un triste hangar pleurant par la pluie monotone, accroupis près de nos aéroplanes trépidants, en train de chauffer le moteur sur la misérable foi que leurs nous livrés d'aujourd'hui flambant gaiement sous le vol d'interdit de leurs ironies.

Ils s'amuseront autour de nous, ricaneront de mépris et en dépit, et, nous, exaspérés par notre fier courage infaillible, volontariat pour nous tuer, avec d'autant plus de haine que leur cœur sera rive d'amour et d'admiration pour nous. Et la forte et la saine Injustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.

Les plus forts d'entre nous n'ont pas encore trente ans, il pourtant nous avons déjà gaspillé des trésors, des trésors de force, d'amour, de courage et d'apre violence, à la hâte, en aveugles, sans compter, à tour de bras, à perdre haleine.

Regardez-nous ! Nous ne sommes pas essoufflés... Notre cœur n'a pas la moindre fatigue ! Car il n'est nourri de feu, de haine et de vitesse ! Cela vous étonne ? C'est que vous ne vous souvenez même pas d'avoir vécu ! — Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi aux étoiles !

Vos objections ? Assez ! assez ! Je les connais ! C'est entendu ! Nous avons bien ce que notre belle et fausse intelligence nous affirme. — Nous ne sommes, dit-elle, que le résumé et le prolongement de nos ancêtres... Peut-être ! soit !... Qu'importe !... Mais nous ne voulons pas entendre ! Gardez-vous de répéter ces mots infâmes ! Levez plutôt la tête !

Debout sur la cime du monde, nous lançons encore une fois le défi insolent aux étoiles !

F.-T. Marinetti.

LA VIE DE PARIS

" Le Roi " à l'Elysée... Palace

Il y eut avant-hier soir dans tous les théâtres de Paris, à l'heure où généralement s'allument les dernières chandelles et où les artistes remplacent en hâte par leurs oreilles vivement fardées les rougeurs et relations trop prématurées, un instant où la fièvre est à son paroxysme, un instant où tout a fait apparaît brusquement.

Les longs électriques éteignent subitement dans les loges et chacun échangea mécaniquement ses cravates de chasse contre des cravates comportant plus élégantes et plus appropriées à l'heure que vous les artistes de Paris élaient censés à voir filer la nuit représentation du Roi, le magnifique succès du théâtre des Variétés !

Il n'y avait pas, les autres nuits, Alcest soulevait dans l'immense avenue quelques cavaliers cramoisis vers les Pares où les Actuel va amasser du spectacle, c'était la grande et lumineuse chevauchée des 200 de tous formats, de tous auteurs et de tous styles.

Les chevaux s'arrêtaient devant la porte Rinaldo de l'Hyde-Palace et, entre deux haies de gardes urbains armés qui semblaient, cependant des petits paquets de nos trop fraîches qui étaient des hommes enchantés, et des paniers plus ou moins comiques qui étaient des hommes déguisés.

Rodolphe Rancel, le célèbre boxeur parisien, et cette belge personnelle à trois jupes roulées de pourpre qui, grassement, pendent les ambassades sur le feuillet de comédie. Quand on avait bien bu Xinos, Eugène et Rhadamante, il fallait remettre sa carte à chacun des autres pour avoir le droit d'entrer à recevoir la poignée de main de chacun d'eux. Depuis la largeur, nous avons acclamé notre que Fernand Samuel, directeur de l'heureux théâtre des Variétés et maire de Paris, nous avait demandé la téléphonie et de Cuverville.

Un bel bolid compacte et légendé, composé des plus jolies actrices de Paris et de tous les hommes qui de tout près au d'exercice. Quand on nous eut reconnus, on nous mena au théâtre, allait et venait dans les immenses salons éclairés à giorno, chacun de nous put voir ses meilleures connaître tout à coup sous l'accoutrement le plus surprenant, le plus imprévu un grand auteur inconnu, dans son ensemble, de la plus sévère jaquette ou de la plus noire cotte prêtresse !

Quand il parut que tous les privilégiés de cette fête nouvelle devaient leur arrivée, on vit, dans le fond de la scène, s'ouvrir une porte de grande république, qui, sous la conduite d'un chef de musique gravissaient à pas et aux grosses prodigieusement comiques, et mêlés à-de-le répertoire classique des concerts de Paris, — il faut à la louange de ces messieurs leurs tenues pour ressembler aussi aux salles de concert, — ils jouèrent, pendant dix mortelles minutes, la fameuse marche, et de la bagarre de l'impayable Guy. Ce fut un enthousiasme et un vacarme, qui dura de la journée quand Max Dearly fit entendre, accompagné en sourdine par ses camarades, le chanson solo de deux des meilleures pièces de.

Le lendore ayant ensuite terminé la *Marche de Cendagne*, on vit entrer sur un chenil en carton à pâte le roi Jean IV lui-même, escorté d'un état-major chevaucha à quelques-uns des chevaliers provenant de la même cuate.

Un cortège ordonné de forma assistés sous tantarant et le grenade, suivant nos nouveaux

Un Monsieur de l'Orchestre.

Échos

Le Trapéziste

Encore une très belle journée, hier, à Paris. Le ciel était pur et bleu, le soleil brillait... et cependant pendant de printemps — brille du plus vif éclat. Quant à la température, elle était exquise. Ce fut une journée de vieille, pendant la matinée. A midi beau du matin le thermomètre marquait 15 degrés de zéro ; mais l'après-midi on monta jusqu'à 18 degrés, et le soir on atteignit 20 degrés, c'est un peu précoce, paraît, à mois, trop. Une autre météorologique nouvelle : l'Europe centrale, et le thermomètre barométrique se trouve fixé à « beau temps ».

Des orages en plus grand nombre troublent dans le nord et l'est du continent. En France, le temps est assez beau partout, mais le vent est très fraîchement sur les côtes de la Méditerranée.

La température en toutes actuellement est très agréable.

Cependant, à Marseille, le matin, au-dessous de zéro ; à Bordeaux, à 1 de 2 au, 2° à Cherbourg, à 3 Biarritz et à Bordeaux, 3° à Clermont, 2° à Nancy, 1° à Marseille, 1° à Perpignan et à Cette, 10° à Orau, 10° à Alger.

Maximum de hier : 18° à Rochefort et à Limoges, 17° à Nantes, au Mans et à Evreux, 16° à Dunkerque et à Charleville, 3° à Nancy et à Besançon, 2° à Belfort.

En France, le temps va rester beau et frais, sauf dans le nord où des pluies sont probables. Quelques températures relativement élevées.

Le temps probable pour demain, à Paris : 8° au-dessous de zéro le matin et 9° l'après-midi ; baromètre : 750mm ; grande fraîcheur.

Monte-Carlo. — Température : à dix heures du matin, 12° ; à midi, 13° ; temps à midi, beau.

Nice. — Température : à midi, 13° ; à trois heures, 14°.

The New York Herald :

A New-York : Temps pluvieux. Température maxima, 10° ; minima : 3°. Vent d'est, modéré.

A Londres : Temps beau. Température : maxima, 8° ; minima, 0°. Vent est-sud-est, faible. Baromètre : pluie.

A Berlin : Temps beau.

Les Courses

Aujourd'hui, à 2 heures, Courses à Vincennes. — Gagnants du *Figaro* :

Prix Maréchal : Frivole ; Fougueux.
Prix Lutèce : Fanfan ; Frivole.
Prix Mandeville : Frivole ; Lorgnette.
Prix de Maisons-Laffitte : Xiesta ; Kilmarnock.
Prix de Pontoise : Noël Lecharpy ; Elisabeth.
Prix de la Varenne : Elysée ; Standard.

A Travers Paris

Le roi des Bulgares a chargé M. Stancioff, ministre de Bulgarie à Paris, de déposer en son nom une couronne sur le cercueil du marquis Costa de Beauregard, mort avant-hier. Depuis Napoléon Ier, il y a toujours eu dans le vestibule du palais, aux jours de réception solennelle, un plateau d'argent et un tambour.

Toujours aussi une fois, voilà trois ans, quand M. Etienne Lamy vint prendre séance. Ce jour-là il y eut bien un plateau, mais le tambour manquait. A sa place, il y avait un clairon.

Un clairon ! tout le monde fut d'accord pour trouver que c'était bien. M. Etienne Lamy fut reçu sans tambour ni trompette.

Le secrétaire de l'Institut fit un mirifique de la guerre les démarches nécessaires pour obtenir le retour d'un pareil instrument. On lui promit que jamais plus une séance publique ne serait troublée par le passage du régimentaire. Mais, pour plus de certitude, le secrétaire perpétuel, chaque fois qu'il écrit au ministre pour lui demander le piquet, prend soin d'ajouter : sans un tambour.

RUPTURE

Fini.

J'ai vu, lundi soir, sur le quai
Tout de gris vêtue la Chagrin,
Une belle fille au gaîte cœur
Jeune d'une douzaine d'années,
Qui, sans doute, venait de rompre
Avec un amoureux.
Elle était jolie, et, malgré l'heure
Et le froid, elle était sans manteau.
Elle avait un petit châle noir
Qui ne la couvrait que devant,
Et dans les tresses de ses cheveux
Mais, d'un ruban rouge, elle avait noué
Un bouquet de violettes.
Elle était seule sous un réverbère,
Et elle pleurait.
Elle pleurait comme on pleure,
Offrant au passant
Le spectacle navrant
De son premier chagrin d'amour !
Pleurait sans se soucier
Si quelqu'un la regardait.
Et moi, je me suis arrêté
Et je me suis dit :
Ah ! si j'étais un peintre,
Je ferais un tableau
Qui serait un chef-d'œuvre !
Et j'ai pensé à Greuze,
Et j'ai pensé à Chaplin,
Et j'ai pensé à Willette,
Et j'ai pensé à Forain,
Et j'ai pensé à Steinlen,
Et j'ai pensé à Jeanniot,
Et j'ai pensé à Guillaumin,
Et j'ai pensé à Lautrec,
Et j'ai pensé à Carrière,
Et j'ai pensé à Rodin,
Et j'ai pensé à Bartholomé,
Et j'ai pensé à Dalou,
Et j'ai pensé à Meunier,
Et j'ai pensé à Puvis de Chavannes,
Et j'ai pensé à Besnard,
Et j'ai pensé à Cazin,
Et j'ai pensé à Lhermitte,
Et j'ai pensé à Raffaëlli,
Et j'ai pensé à Gervex,
Et j'ai pensé à Roll,
Et j'ai pensé à Henner,
Et j'ai pensé à Benjamin-Constant,
Et j'ai pensé à Detaille,
Et j'ai pensé à Meissonier,
Et j'ai pensé à Manet,
Et j'ai pensé à Monet,
Et j'ai pensé à Sisley,
Et j'ai pensé à Pissarro,
Et j'ai pensé à Renoir,
Et j'ai pensé à Degas

Tome um suporte de garrafa para si mesma.
Eu estou fazendo um ready-made, remotamente.
Você vai inscrever na parte inferior e no interior do círculo de baixo,
em letras pequenas pintadas com um pincel em óleo, na cor prata clara,
a inscrição que vou dar-lhe aqui e, em seguida,
assiná-lo da seguinte forma: Marcel Duchamp.

MARCEL DUCHAMPS, *Carta para Suzanne Duchamp*, 1910

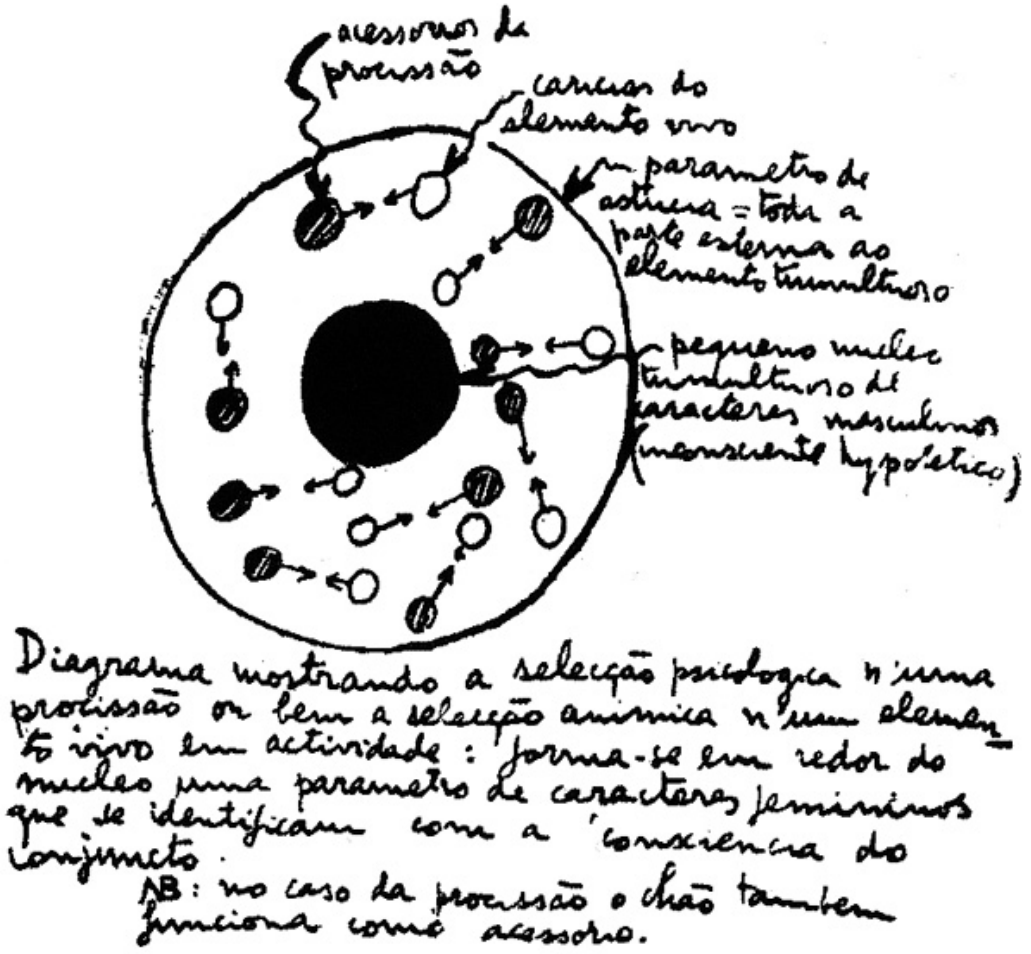


FIG.2 - FLÁVIO DE CARVALHO, *Experiencia nº 2*, 1931

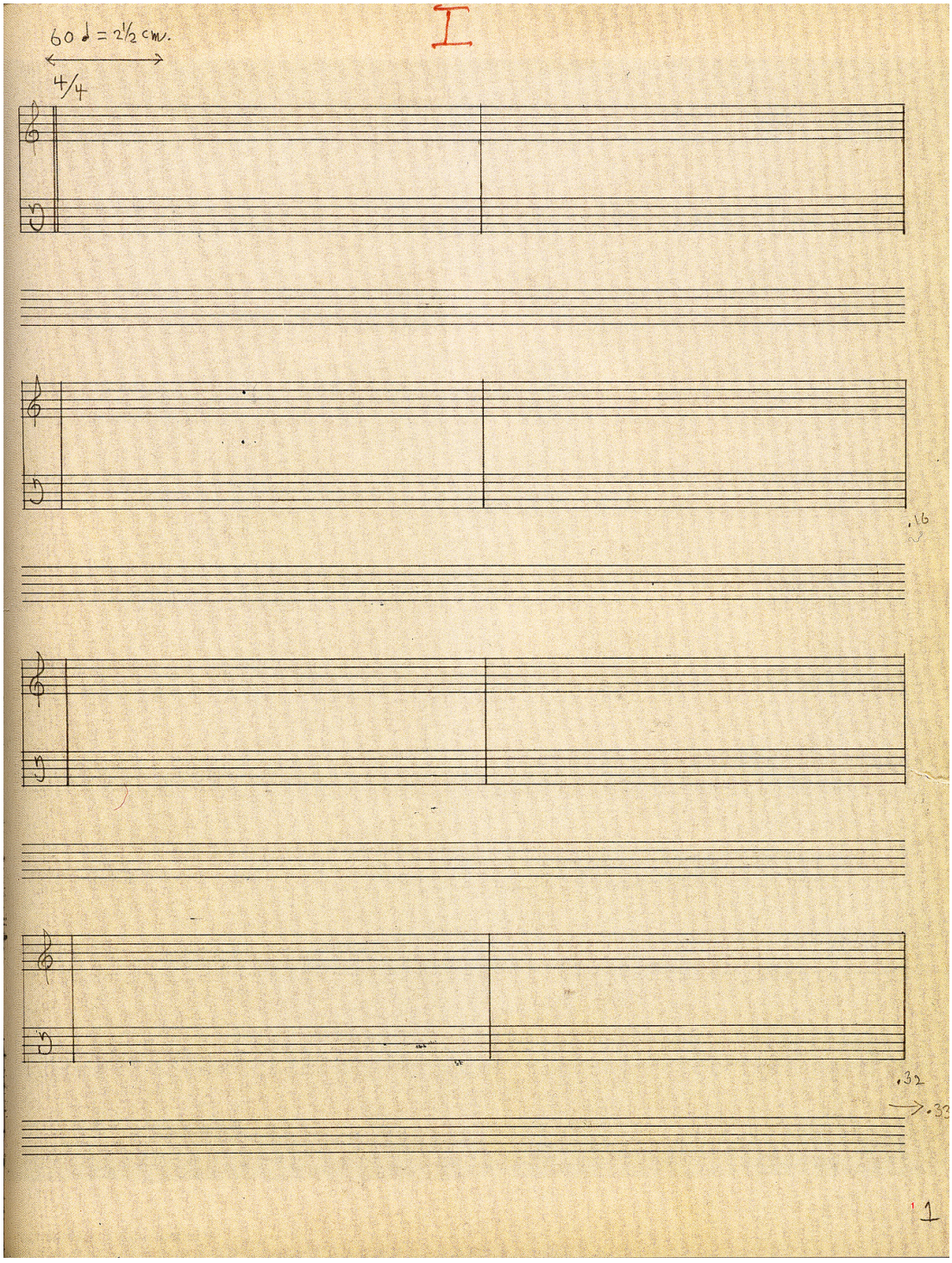


FIG. 3 - JOHN CAGE, *4'33"*, 1952.

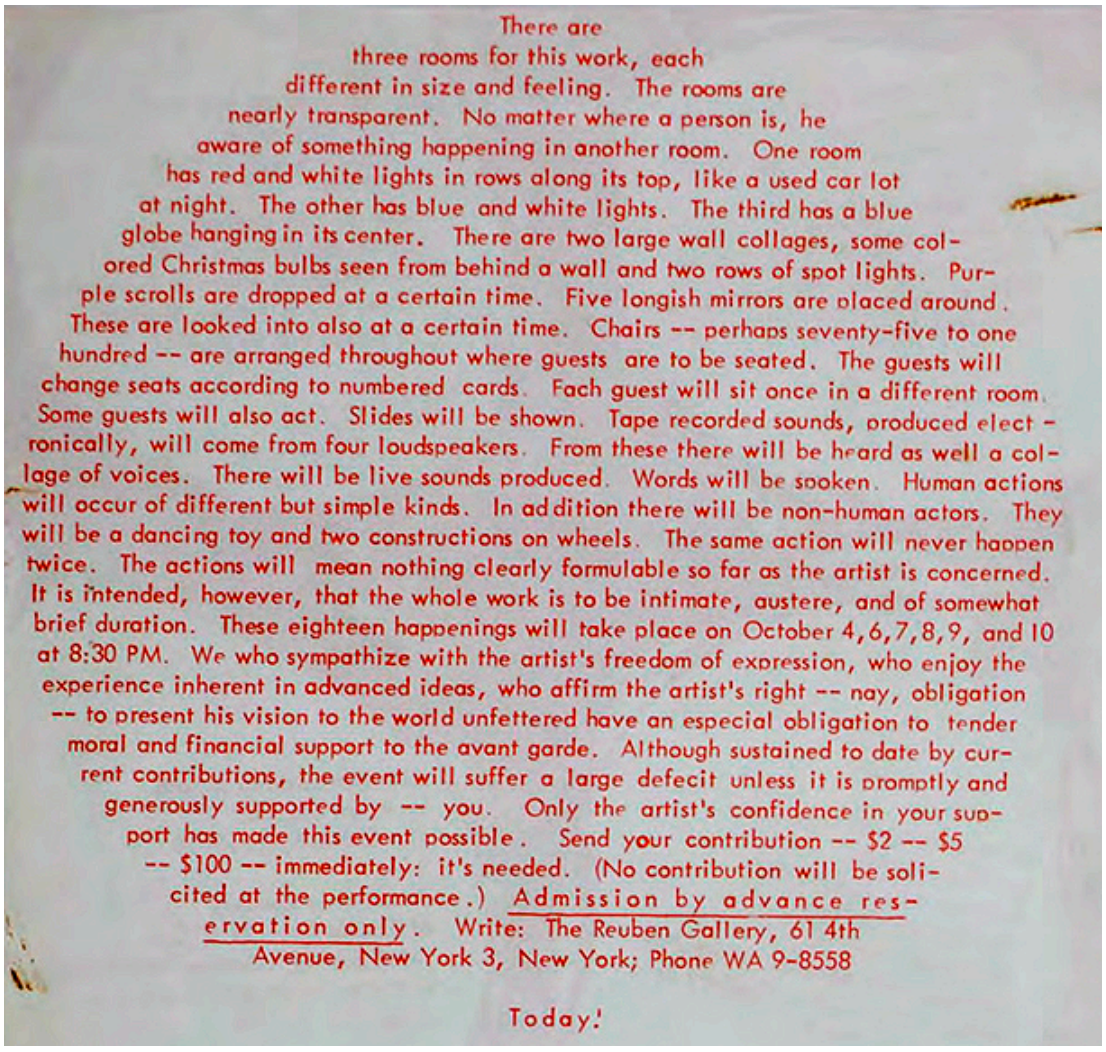


FIG. 4 – ALLAN KAPPROW, *18 Happenings in 6 Parts*, convite, poster, declaração, 1957.

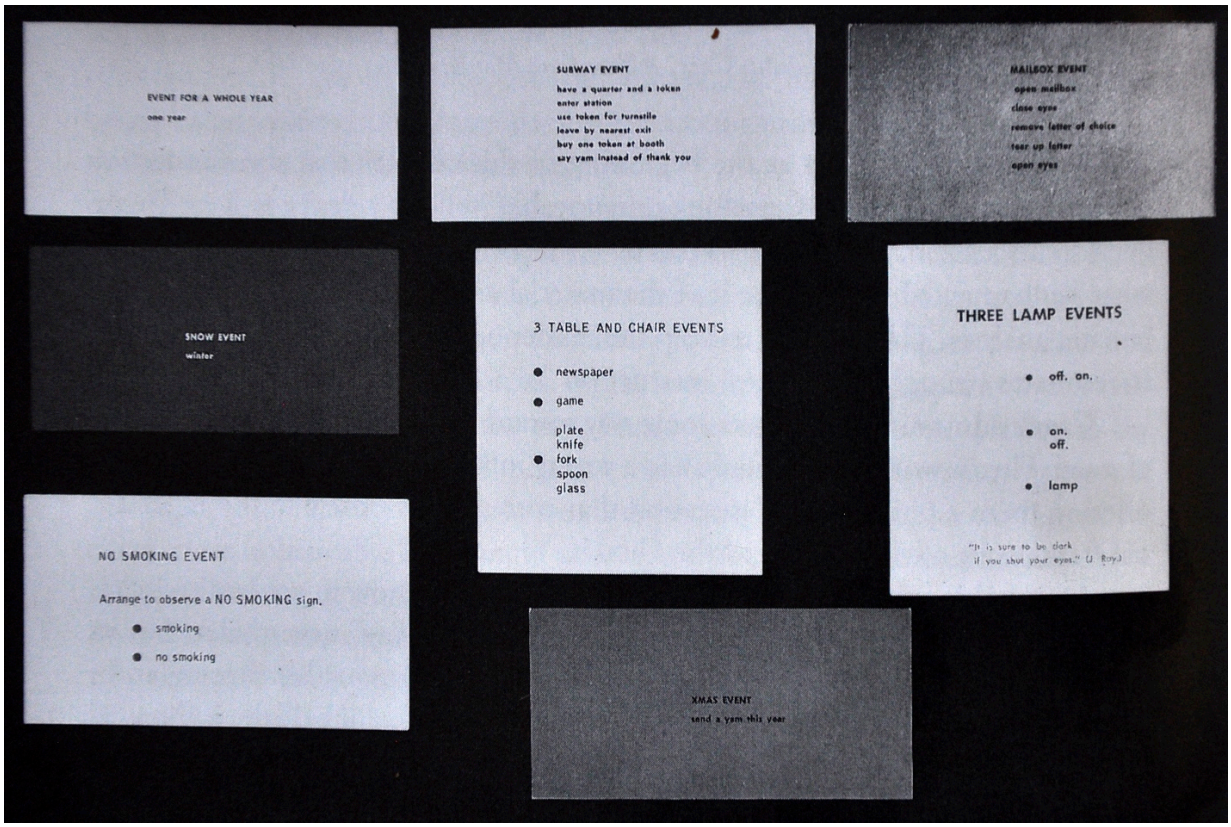


FIG. 5 - GEORGE BRECHT, *Event Scored Cards*, 1959.

KITCHEN PIECE

Hang a canvas on wall.
Throw all the leftovers you have
In the kitchen that day on the canvas.
You may prepare special food for
The piece

YOKO ONO, *Kitchen Piece*, 1960

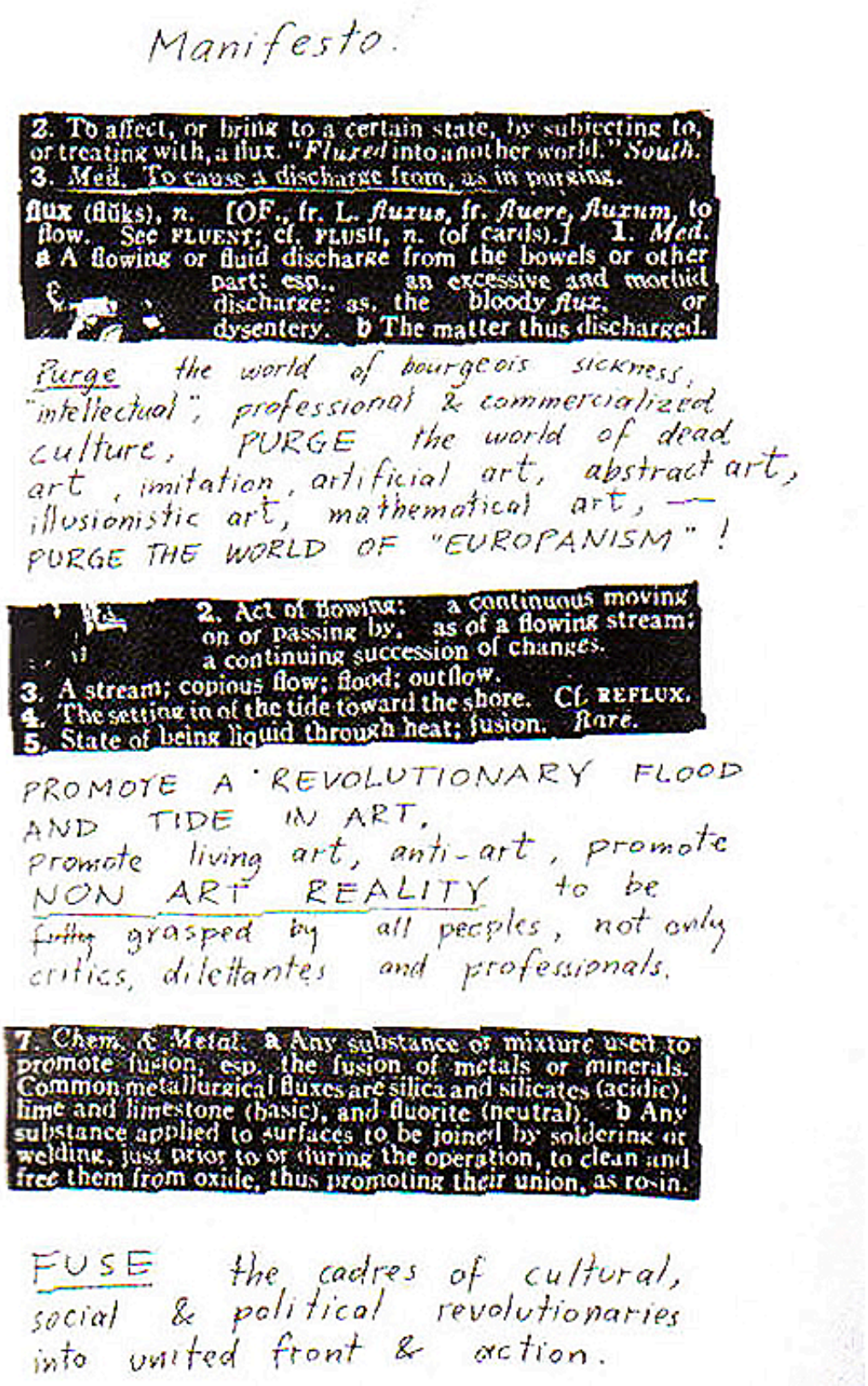


FIG. 6 - MANIFESTO FLUXUS, 1963.

NOTAS SOBRE EL PARANGOLÉ

Desde el primer "estandarte", que funciona a través dela acto de llevarlo (por el espectador) o danzar, ya es visible la relación dela baile com el desarollo estructural de estas obrasde "manidestación del color en el espacio ambiental". Toda la unidad estructural de estas obras está basada en la "estructura-action" que és fundamental; el "acto" del espectador al cargar la obra, o al bailar o correr, revela la totalidade expressiva de la misma en su estructura: la estructura alacanza aquí el máximo de la accion propria en ela sentido del "acto expressivo". La acción es la pura manifestación expressiva de la obra. La idea de la "capa", posterior a la del estandarte, consolida más este punto de vista: el espectador "viste" la capa, que consta de series de panos de color que sè van descubriendo en la medida em que éste se mueve corriendo o bailando. La obra requiere aquí la participatión corporal direta; además de revestir el cuerpo, exige que éste se mueva, que baile em último termo. El propio "acto de vesti" la obra ya implica una transmutación expressiva-corporal del espectador, caracteritica primordial del baile, su primera condicón.

HELIO OITICICA, *Anotações sobre o Parangolé*, Exposição Opinião 65,
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1965

BLINKS
Nov 23, 1969; afternoon
Photo-~~Piece~~ *ACTIVITY*
Greenwich Street, NYC; Kodak Instamatic 124, b/w film

Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street.

Try not to blink.

Each time I blink: snap a photo.

Notes on *Blinks* 1969

- Keeping in sight: having in view, holding in view (camera as a means to 'keep seeing' –when I blink, I can't see – when I take a photograph, while blinking, I have a record of what I couldn't see – see it later, feel it now).
- Delayed reaction: postponement: anticipation (when I blink, I know I will be seeing, later, what I am missing now).
- Performance as 'double time': I see what's before me in the present – now and then, I know I will see, in the future, what was before me in the past.
- Art-work as the result of bodily processes (my blink 'causes,' produces, a picture).

BLINKS:
Notes

Camera as storage (it will let me see later).
Camera as prosthetics (it lets me see what I can't).
Camera as simulation (it will let me remember later what I can't see now).

- Vito Acconci 1970

FIG. 7 - VITO ACCONCI, *Blinks*, 1969

Press as much of the front surface of
your body (palms in or out, left or right cheek)
against the wall as possible.
Press very hard and concentrate.
Form an image of yourself (suppose you
had just stepped forward) on the
opposite side of the wall pressing
back against the wall very hard.
Press very hard and concentrate on the image pressing very hard.
(the image of pressing very hard)
press your front surface and back surface
toward each other and begin to ignore or
block the thickness of the wall. (remove the wall)
Think how various parts of your body
press against the wall; which parts
touch and which do not.
Consider the parts of your back which
press against the wall; press hard and
feel how the front and back of your
body press together.
Concentrate on the tension in the muscles,
pain where bones meet, fleshy deformations that occur under pressure; consider
body hair, perspiration, odors (smells).
This may become a very erotic exercise.

BRUCE NAUMAN, *Instruções para Body Pressure*, 1969

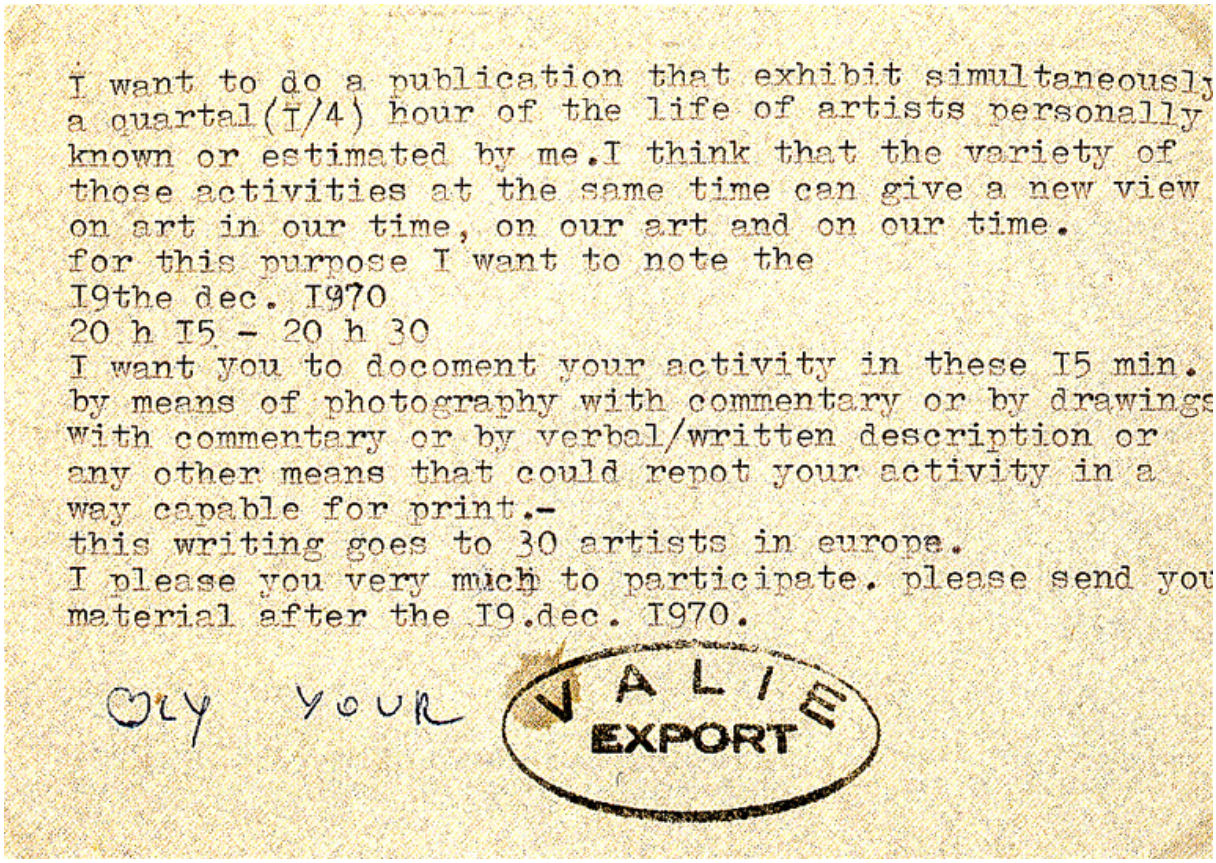


FIG. 8 - VALIE EXPORT, *Korrespondez*, 1970

July 4, 1983

STATEMENT

We, Linda Montano and Tehching Hsieh, plan to do a one year performance.

We will stay together for one year and never be alone.

We will be in the same room at the same time, when we are inside.

We will be tied together at waist with an 8 foot rope.

We will never touch each other during the year.

The performance will begin on July 4, 1983 at 6 P.M. and continue until July 4, 1984 at 6 P.M.

Linda Montano

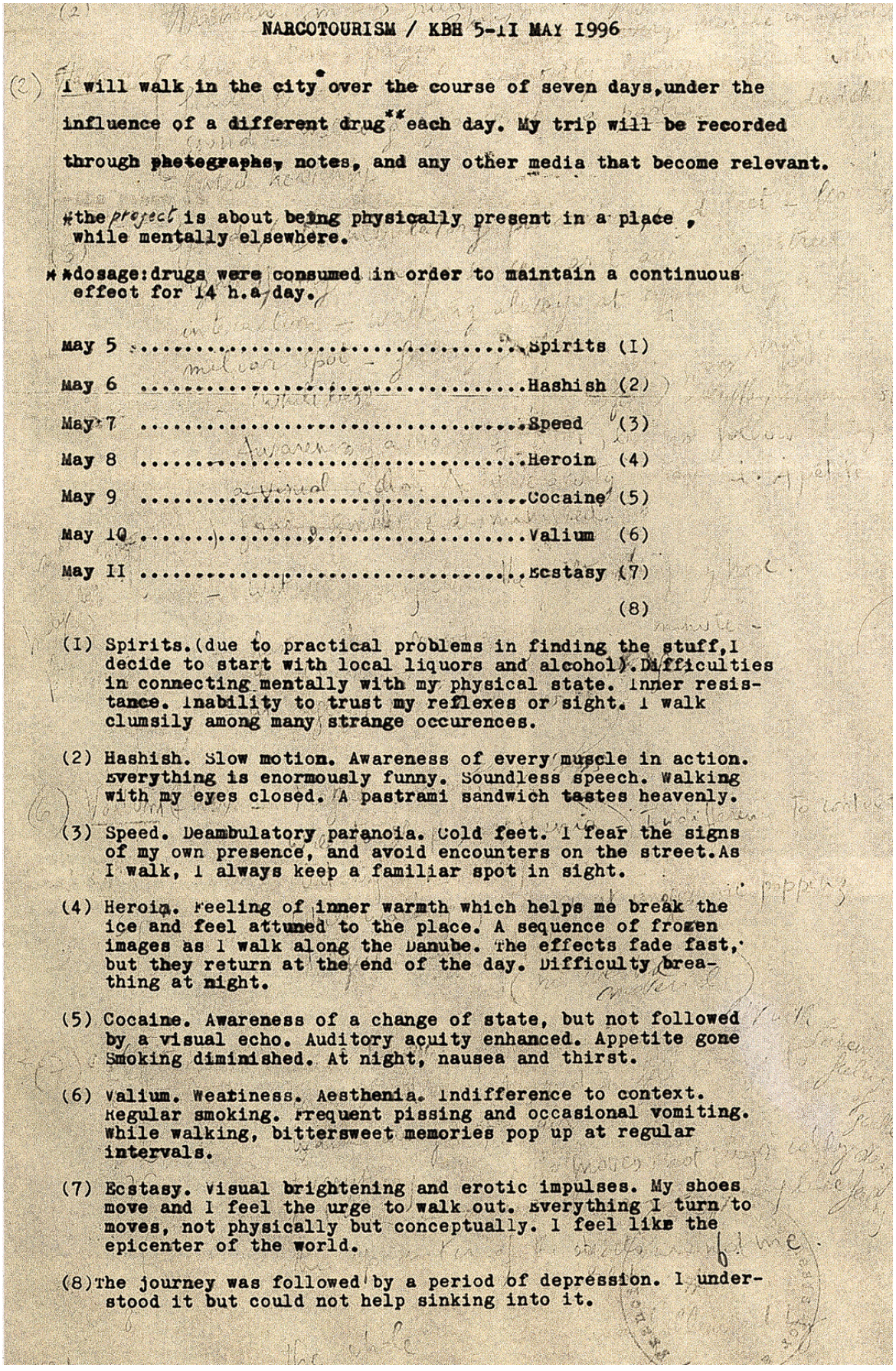
Linda Montano

Tehching Hsieh

Tehching Hsieh

111 Hudson Street, 2nd/Fl. New York 10013

FIG. 9 - TECHING HSIEH e LINDA MONTANO, *One Year Performanc: Rope Piece,* 1983



NARCOTOURISM / KBH 5-11 MAY 1996

I will walk in the city* over the course of seven days, under the influence of a different drug** each day. My trip will be recorded through photographs, notes, and any other media that become relevant.

*the project is about being physically present in a place, while mentally elsewhere.

**dosage: drugs were consumed in order to maintain a continuous effect for 14 h.a day.

May 5 .....Spirits (1)

May 6 .....Hashish (2)

May 7 .....Speed (3)

May 8 .....Heroin (4)

May 9 .....Cocaine (5)

May 10 .....Valium (6)

May 11 .....Ecstasy (7)

(8)

(1) Spirits. (due to practical problems in finding the stuff, I decide to start with local liquors and alcohol). Difficulties in connecting mentally with my physical state. Inner resistance. Inability to trust my reflexes or sight. I walk clumsily among many strange occurences.

(2) Hashish. Slow motion. Awareness of every muscle in action. Everything is enormously funny. Soundless speech. Walking with my eyes closed. A pastrami sandwich tastes heavenly.

(3) Speed. Deambulatory paranoia. Cold feet. I fear the signs of my own presence, and avoid encounters on the street. As I walk, I always keep a familiar spot in sight.

(4) Heroin. Feeling of inner warmth which helps me break the ice and feel attuned to the place. A sequence of frozen images as I walk along the Danube. The effects fade fast, but they return at the end of the day. Difficulty breathing at night.

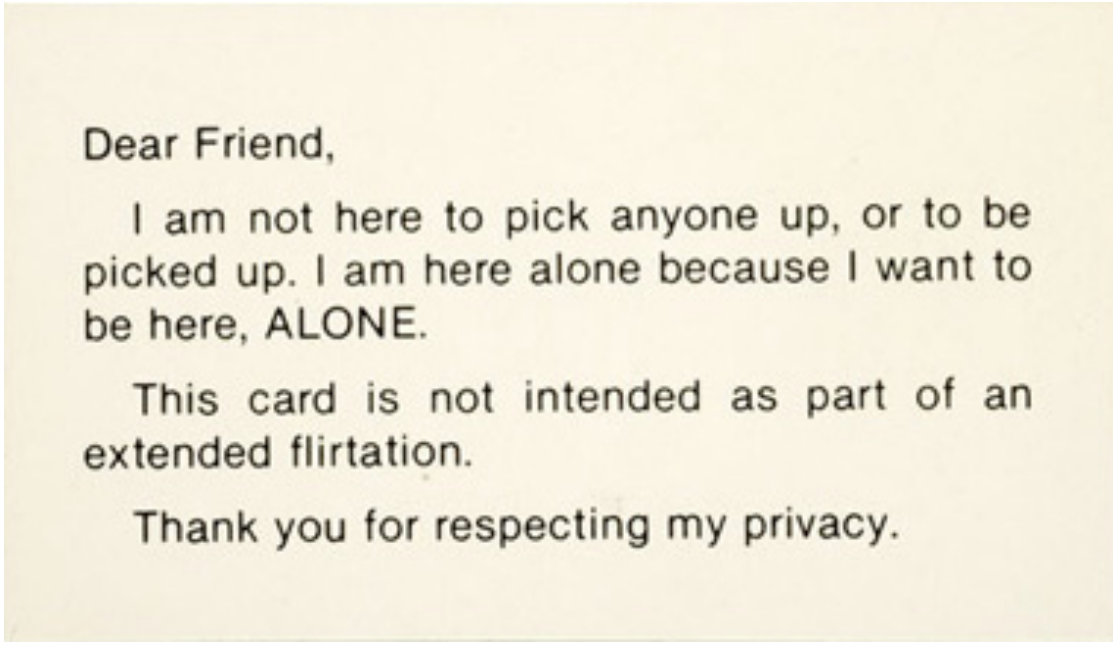
(5) Cocaine. Awareness of a change of state, but not followed by a visual echo. Auditory acuity enhanced. Appetite gone Smoking diminished. At night, nausea and thirst.

(6) Valium. Weatiness. Aesthenia. Indifference to context. Regular smoking. Frequent pissing and occasional vomiting. While walking, bittersweet memories pop up at regular intervals.

(7) Ecstasy. Visual brightening and erotic impulses. My shoes move and I feel the urge to walk out. Everything I turn to moves, not physically but conceptually. I feel like the epicenter of the world.

(8) The journey was followed by a period of depression. I understood it but could not help sinking into it.

FIG. 10 - FRANCIS ALŸS, *Narcoturismo*, 1996



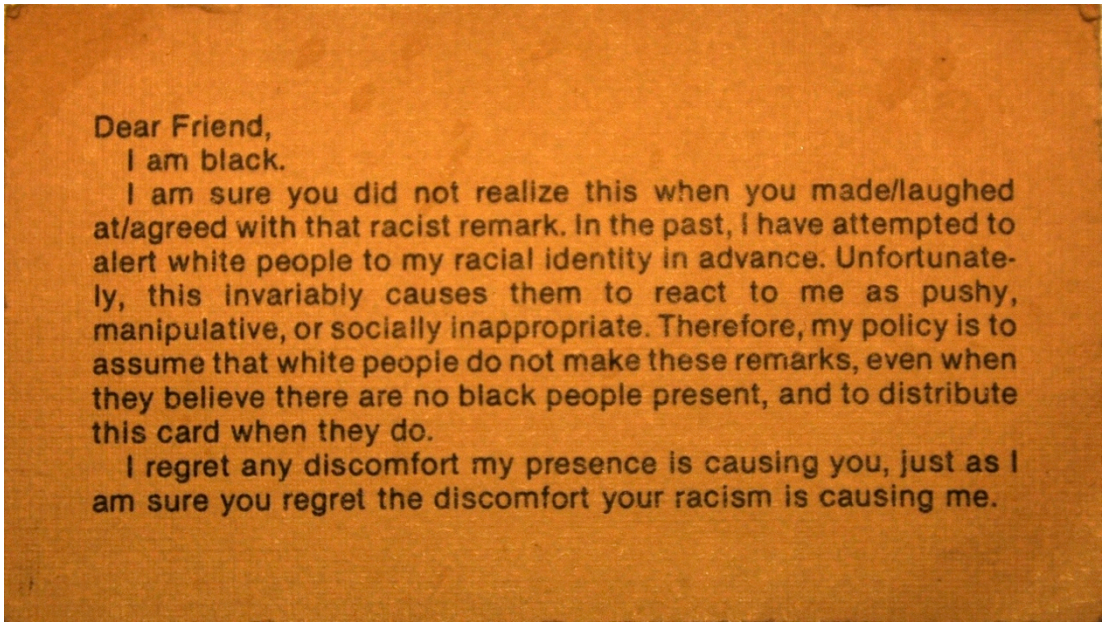


FIG. 11 - ADRIEN PIPPER, *My Calling (Card) #1*, 1986

"Ainda sem saber, então, que a Documenta 13 era para ser vivida e, sobretudo, sem saber que 'A arte faz, e então você se vira como pode', entrei em This Variation e caminhei pela sala escura sem ver nada, e sem sentir a presença de ninguém até me esqueci de que poderia haver mais de uma pessoa ou fantasma ali dentro.

Não demorei a comprovar que não estava a sós. De repente, alguém que parecia mais acostumado do que eu à penumbra do lugar passou ao meu lado e roçou intencionalmente no meu ombro. Reagi e me preparei para oferecer certa resistência caso voltassem a tentar me tocar. Mas não aconteceu de novo. Não fui capaz, no entanto, de tirar da minha cabeça aquela roçada pelo resto do dia.

Depois, tive a impressão — era impossível ver algo além da pura escuridão — de que a pessoa roçadora se afastava e se dirigia, dançando ao fundo do quarto e lá se reunia com as outras almas. (...)

Enfim adentrei The Variation, em minha segunda incursão àquele lugar que produzia em mim tantos sentimentos contraditórios. Tinha impressão de que, naquela hora, ainda não haveria ninguém ali, e entrei muito confiante, caminhando às escuras, mas com certa segurança. Decidi caminhar em linha reta. Andei cerca de dois metros e, quando ia dar meia volta, escutei alguns leves cânticos no fundo da sala; depois foram aumentando devagar o tom e o que começou com um pálido Hare Krishina inicial tornou-se um reggae suave e surpreendente, que transformou em algo que achei que tinha danificado como um foxtrote.

E começou a ficar claro para mim que, na escuridão, havia pessoas ou fantasmas que ensaiavam passos de dança. De repente, duas dessas pessoas, que evidentemente só pude intuir, passaram a me escoltar, e me pegando pelos dois braços, me levaram com suavidade e rapidez mais para dentro do salão, me deixando no que eu achava que eram os limites do lugar . conseguiram provocar o que nunca acontecia de manhã: o reaparecimento, por alguns instantes, da angústia; não durou muito tempo, mas fiquei com algumas sequelas.

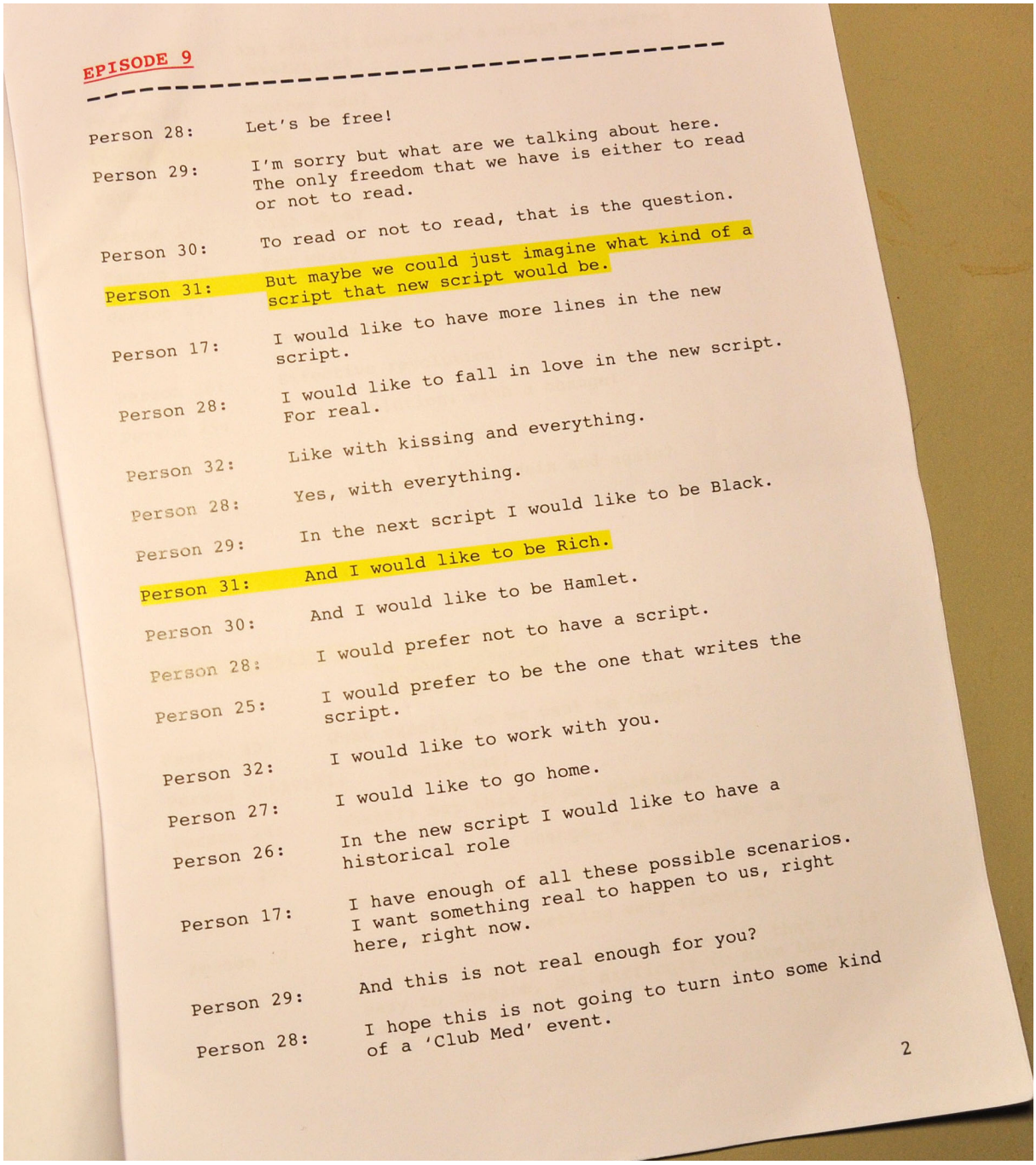
Posicionado nos prováveis limites do salão, na escuridão mais absoluta, me lembrei do dia em que, em um povoado em Castilha, perto das lagoas de Ruidera, vi dois homens de túnicas negras com botões prateados que tiravam de um quintal de fundos um ataúde, onde jazia, sob um tecido com estampa floral, o que tudo indicava ser o corpo de um homem com mais de sessenta anos.

No salão de Sehgal, os cânticos pararam de repente. Silêncio impenetrável. Nostalgia do foxtrote. Os bailarinos, que passavam tanto tempo na escuridão e que provavelmente conseguiam me ver, pareciam ter se detido e ficado imóveis, como fantasmas. Não querendo perder o humor, mas um pouco aterrorizado, falei em voz alta: Você está na Alemanha.

Depois tentei tocar com as duas mãos na parede que achava que estava à minha frente, mas não a encontrei. Dei uns golpes, como se fosse um pobre tigre perdido nas trevas. Pensei que não fazia sentido tentar avançar mais, e por fim ri na escuridão. Logo em seguida senti o que talvez sinta no dia em que tudo acabar: me senti completamente fora desse mundo, o que, ao mesmo tempo, me causou a sensação de ter captado a estrutura interna da vida, como se um relâmpago à iluminasse. E só. Foi algo breve, mas de grande intensidade. Eu já sabia tudo o que precisava saber sobre a minha morte, ainda que tenha esquecido. Depois, saí do quarto escuro e vi que a luz do dia se parecia com o relâmpago que, por um momento, no interior do salão, tinha me iluminado".

TINO SEHGAL, *This Variation*, 2013

IN: VILA-MATAS, *Não há lugar para a lógica em Kassel*, ED. Cosac Naif, 2013



EPISODE 9

Person 28: Let's be free!

Person 29: I'm sorry but what are we talking about here. The only freedom that we have is either to read or not to read.

Person 30: To read or not to read, that is the question.

Person 31: But maybe we could just imagine what kind of a script that new script would be.

Person 17: I would like to have more lines in the new script.

Person 28: I would like to fall in love in the new script. For real.

Person 32: Like with kissing and everything.

Person 28: Yes, with everything.

Person 29: In the next script I would like to be Black.

Person 31: And I would like to be Rich.

Person 30: And I would like to be Hamlet.

Person 28: I would prefer not to have a script.

Person 25: I would prefer to be the one that writes the script.

Person 32: I would like to work with you.

Person 27: I would like to go home.

Person 26: In the new script I would like to have a historical role

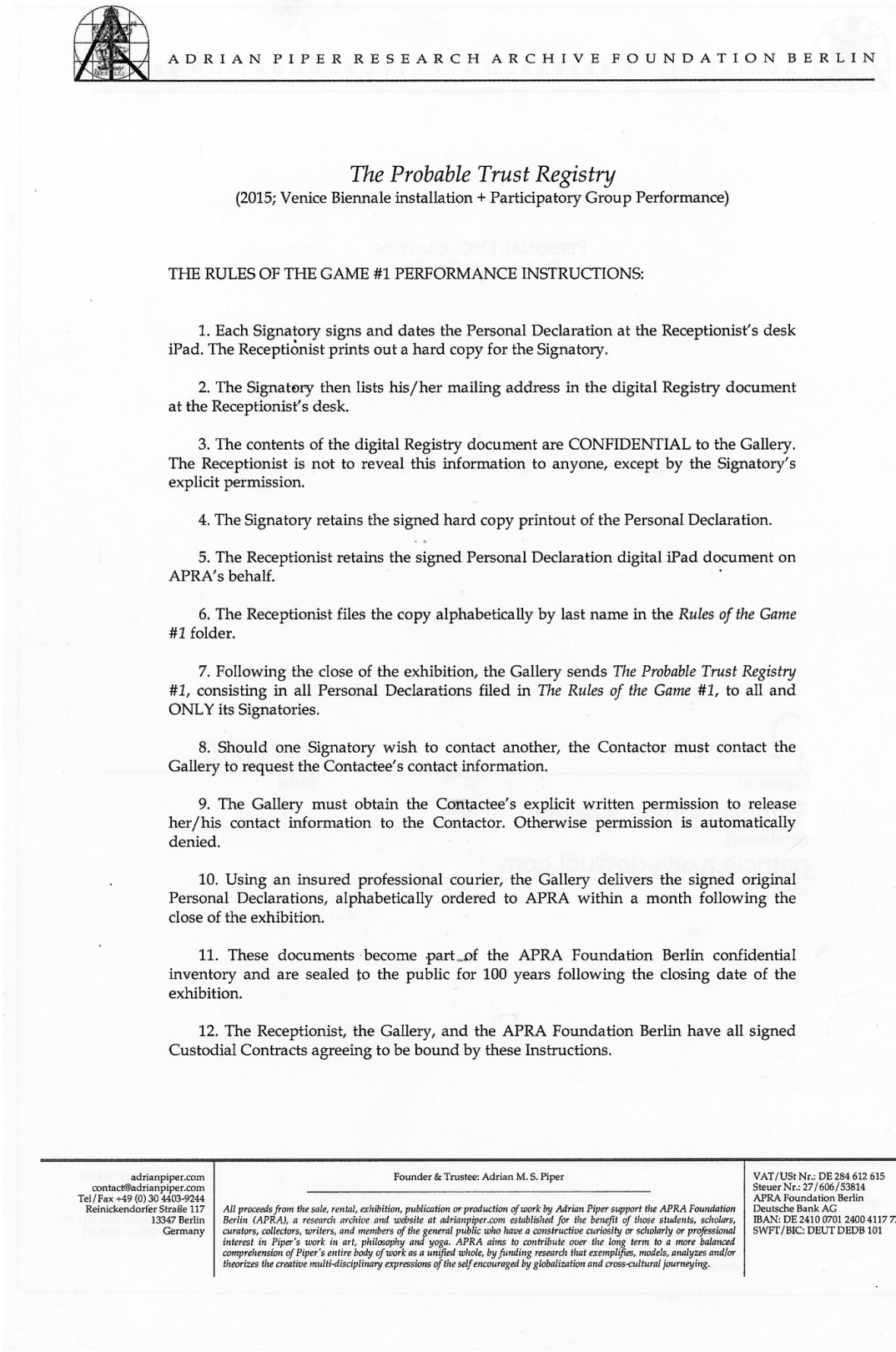
Person 17: I have enough of all these possible scenarios. I want something real to happen to us, right here, right now.

Person 29: And this is not real enough for you?

Person 28: I hope this is not going to turn into some kind of a 'Club Med' event.

2

FIG. 12 - IVANA MULLER, *We Are Still Watching*, 2012



ADRIAN PIPER RESEARCH ARCHIVE FOUNDATION BERLIN

The Probable Trust Registry
(2015; Venice Biennale installation + Participatory Group Performance)

THE RULES OF THE GAME #1 PERFORMANCE INSTRUCTIONS:

1. Each Signatory signs and dates the Personal Declaration at the Receptionist's desk iPad. The Receptionist prints out a hard copy for the Signatory.

2. The Signatory then lists his/her mailing address in the digital Registry document at the Receptionist's desk.

3. The contents of the digital Registry document are CONFIDENTIAL to the Gallery. The Receptionist is not to reveal this information to anyone, except by the Signatory's explicit permission.

4. The Signatory retains the signed hard copy printout of the Personal Declaration.

5. The Receptionist retains the signed Personal Declaration digital iPad document on APRA's behalf.

6. The Receptionist files the copy alphabetically by last name in the *Rules of the Game #1* folder.

7. Following the close of the exhibition, the Gallery sends *The Probable Trust Registry #1*, consisting in all Personal Declarations filed in *The Rules of the Game #1*, to all and ONLY its Signatories.

8. Should one Signatory wish to contact another, the Contactor must contact the Gallery to request the Contactee's contact information.

9. The Gallery must obtain the Contactee's explicit written permission to release her/his contact information to the Contactor. Otherwise permission is automatically denied.

10. Using an insured professional courier, the Gallery delivers the signed original Personal Declarations, alphabetically ordered to APRA within a month following the close of the exhibition.

11. These documents become part of the APRA Foundation Berlin confidential inventory and are sealed to the public for 100 years following the closing date of the exhibition.

12. The Receptionist, the Gallery, and the APRA Foundation Berlin have all signed Custodial Contracts agreeing to be bound by these Instructions.

adrianpiper.com
contact@adrianpiper.com
Tel/Fax +49 (0) 30 4403-9244
Reinickendorfer Straße 117
13347 Berlin
Germany

Founder & Trustee: Adrian M. S. Piper

All proceeds from the sale, rental, exhibition, publication or production of work by Adrian Piper support the APRA Foundation Berlin (APRA), a research archive and website at adrianpiper.com established for the benefit of those students, scholars, curators, collectors, writers, and members of the general public who have a constructive curiosity or scholarly or professional interest in Piper's work in art, philosophy and yoga. APRA aims to contribute over the long term to a more balanced comprehension of Piper's entire body of work as a unified whole, by funding research that exemplifies, models, analyzes and/or theorizes the creative multi-disciplinary expressions of the self encouraged by globalization and cross-cultural journeying.

VAT/USt Nr.: DE 284 612 615
Steuer Nr.: 27/606/53814
APRA Foundation Berlin
Deutsche Bank AG
IBAN: DE 2410 0701 2400 4117 7700
SWFT/BIC: DEUT DEDB 101

FIG. 13 - ADRIEN PIPPER. *The Probable Trust Registry*: *The Rules of the Game.* 56 Bienal de Veneza, 2015.

2

Um panorama desconexo, cheio de vazios, representando o que aparentemente aconteceu. Estes vazios não podem ser preenchidos pela imaginação porque a imaginação elaborando sempre numa linha fictícia colocaria peças relacionadas à sua linha de conduta e provavelmente alheia ao mecanismo dos acontecimentos. Os vazios não podem ser preenchidos e devem permanecer como vazios, mas o processo psicológico funcionará como uma espécie de gaze contínua sobre o panorama arqueológico. Não creio que ele jamais será suficientemente exato para poder encher os vazios mas de qualquer maneira ele nos dará uma base hipotética bastante útil nas subsequentes meditações.

FLÁVIO DE CARVALHO, *Experiencia nº2*, 1931.

De muitas maneiras os artistas trouxeram significado aos eventos diários. "A linha entre a arte e a vida deve ser mantida o mais fluída e indistinta quanto possível" nos lembra Allan Kaprow[118]. Quando um mesmo gesto, ação ou acontecimento pode ser simultaneamente arte ou não, o pensar a arte filosoficamente se impõe a todos, artistas, público, historiadores, curadores, críticos, filósofos etc. À pergunta "o que é arte?" antecede uma outra, "como é arte?". Demanda pensar sobre o que afinal singulariza a obra de arte em meio a multiplicidade de todos os outros objetos. A ausência de confinamento a um meio estabelecido e sua disseminação em todo o campo social, demanda um fazer que não se separe de um entendimento sobre o sentido desse gesto enquanto artístico. Entre esses lugares existe uma diferença de valor, juízos, discursos, instituições e todo um poder constituído por diversas mediações sociais.

Desde as vanguardas históricas, no início do século XX, os artistas vem colocando entre parênteses a solidez do objeto e propondo como matéria de julgamento estético modos de ação, onde nada parece excluído como procedimento artístico. Opera-se um desmonte do *corpus* e estrutura disciplinar da arte o que acaba por reforçar não apenas o mito do artista — valor fundado na aura de distinção implicada em sua autonomia para lidar com o mundo — mas também seu lugar de poder, ainda que esse lugar busque ser contestado num horizonte de colaboração e participação.

A relação que se estabelece entre arte e ação não é uma singularidade mas sim constitutiva do que arte possa ser. O mapeamento crítico de um campo onde a ação se localiza como o objeto artístico, e não como parte do seu processo, não é tarefa fácil. Ainda que um tensionamento notável acolhe uma espécie de fantasmagoria, a obra já não se dá a ver como acontecimento. Mesmo ao presenciá-la, não deixa nada para trás, nada que possamos olhar mais uma vez, senão um punhado de "afetos e perceptos" que nos acompanham demandando "se virar" com eles para fazer sua reconstrução imaginária. Gastamos menos tempo em presença de uma performance artística e mais tempo pensando, escrevendo e lendo sobre ela, ainda que essa escritura, seja o saltar das ideias para recompô-la em algo que faça sentido.

> É que o conceito, creio eu, comporta duas outras dimensões, as do percepto e do afeto. É isso que me interessa, e não as imagens. Os perceptos não são percepções, são pacotes de sensações e de relações que que sobrevivem àqueles que os vivenciam. Os afetos não são sentimentos, são devires que transbordam aquele que passa por eles (tornando-se outro). (DELEUZE, 1992, p.175)[119].

A performance enquanto acontecimento se mostra como algo que não se pode assimilar completamente, diz de um inacabamento que faz o jogo seguir em frente, mesmo depois de

[118] Disponível em: http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow

[119] FONTE: Ibidem.

encerrada a partida. O que colhemos dessa experiência presencial com o artista em sua ação em curso é a participação, marcas, lembranças e perguntas próprias. Paradoxalmente, mesmo quem a presencia precisa voltar-se à uma série de outros lugares que funcionem como pistas conceituais. Para realmente vê-la é preciso releituras, filtros, o trabalho demanda algo mais além de estar em sua presença.

> O trabalho tem um status curiosamente paradoxal, como um fenômeno que é ao mesmo tempo não mediado e totalmente mediado. Não há nada de palpável presente para a qual podemos voltar a testar a nossa projeção do trabalho como um fenómeno físico. Na verdade, nunca realmente houve, mesmo para os participantes que depois da performance momentânea, sobram apenas as suas *recollections*. Como os leitores dos escritos de Kaprow, devemos imaginar algo que é supostamente muito imediato e físico inteiramente em nossas mentes, *taking our cue from the staging of the phenomenon in language or documentary photographs* —convencionalmente visto como registros mediados da realidade física de um trabalho. (POTTS, 2008, p. 28)[120].

> O acontecimento real vive em escritos de Kaprow como um fenômeno localizado no espaço entre duas articulações verbais: o cenário ou projeção do que o *Happening* pode ser, e daí em diante a lembrança e os documentos do que foi. No caso de uma obra de arte convencional, algum tipo de objeto preenche esta lacuna — algo que pode ser preservado e encenado em um museu e que dá a ilusão de que encarna sua essência artística. Na realidade, o objeto ganha vida e ganha significado real para nós porque somos solicitados a imaginar o processo mental e psicológico do gesto enquanto artístico que lhe deu vida, e que depois relembrando e ponderando-o como algo que gruda em nossas mentes e reúne em torno dele uma série de pensamentos e sentimentos associados. Com o *Happening* de Kaprow, este processo é desnudado, não oferece um objeto físico definível que podemos identificar como incorporando a imediaticidade sensual da obra. Somos obrigados a atender o fluxo de narrativa que faz a obra de arte algo que não seja uma coisa fixa, inerte. (ALEX POTTS, 2008, p.27)[121].

A relação com a escrita se adensa nessa efemeridade do acontecimento. Num outro tipo de duração, entra em cena o documento e o arquivo enquanto dispositivos performativos. Já não como gavetas onde se conservam e empoeiram relíquias, mas sim enquanto potência dinâmica capaz de acionar um gatilho simbólico. Na perspectiva do público, do leitor, a rota para acessar a

---

[120] POTTS, Alex. *Wtiting the Happening: The Aesthetics of Nonart,* 2008. No original: The work has a curiously paradoxical status as a phenomenon that is both unmediated and utterly mediated. There is nothing palpably present to wich we can return to test our projection of the work as a physical phenomenon. In fact, there never really was, even for participants, who after the work's momentary enactemene were left over only their recollections. As readers of Kaprow's writings, we must imagine something that is supposedly very immediate and physical entirely within our minds, taking our cue from the staging of the phenomenon in language or documentary photographs –conventionally seen as mediated records of a work's physicaly reality. FONTE: *Allan Kaprow – Art as Life*, 2008, p.28.

[121] POTTS, Alex. *Wtiting the Happening: The Aesthetics of Nonart,* 2008. No original: The actual Happening lives on in Kaprow's writings as a phenomenon located in the gap between two verbal articulations: the scenario or projection of what the Happening might be, and the recollection of, or commentary on, what it was. In the case of a conventional artwork, some kind of object fills this gap — something that can be preserved and staged in a museum and that gives the illusion that it fully embodies it's artistic essence. In actual fact, the object comes alive and gains real significance for us because we are prompted to imagine the mental and psychological process and the artistic gesture that once brought it in being and, afterward, to keep recollecting and pondering it as something that sticks in our minds and gathers around it a host of associated thoughts and feelings. With Kaprow's Happening, this process is laid bare. Happenings do not offer a definable, publicity avaiable physical object that we can identify as embodying the sensuous immediaticy of the work. We are obliged to attend to the flux of narrative that makes the artwork into something other than a fixed, inert thing. FONTE: Ibidem. p.27.

obra performativa inclui esses outros lugares, diz respeito ao processo que procura o sentido do que se experimenta.

Do ponto de vista do artista, a performance e o escrever, aparecem imbricados em manifestos, instruções, diagramas, desenhos, contratos, notas e toda sorte de escrituras. Tanto antecedendo ao desempenho, figurando os processos e agenciamentos por meio dos quais a ação ganha corpo; quanto posteriores, desdobrando o acontecimento e o reinventando em outras figuras de linguagem. Narrativas em diferentes sujeitos de enunciação, dando a ver tanto a multiplicidade desse campo, quanto, quanto a estreita relação, de primeiro, entre o performar e o escrever, e, logo, entre o performar, o escrever e a câmera fotográfica, vídeo e fílmica. Os escritos de artistas — dados a ver na Parte 1 deste CADERNO II —, compondo o abre alas dessa reflexão, tangenciam num ponto comum. Somos imediatamente remetidos a uma dimensão onde o que conta é uma ação, e cada ação é uma tomada de posição no espaço-tempo, em relação a alguém ou a alguma coisa. O corpo é a arena. Realiza-se no presente, mas pressupõe uma experiência do passado e um projeto de futuro.

A performance se vê desenhada no imaginário como uma forma de arte onde o artista está em ação e em presença do público, onde a obra é o acontecimento num dado lugar e momento. O que coloca a relação do performar e seus documentos em primeiro plano. A quase totalidade das obras mencionadas nessa pesquisa foi conhecida a partir de fotografias, vídeos, notações gráficas, e, predominantemente escritos de artistas e críticos, onde apreende-se muito do que esteve em jogo. Nos seus primórdios as câmeras ainda eram caras, pesadas e não fazem parte dessa cena, quadro que vai mudando à partir dos anos Sessenta, na velocidade do desenvolvimento de novas tecnologias portáteis de captura e transmissão de som e imagens.

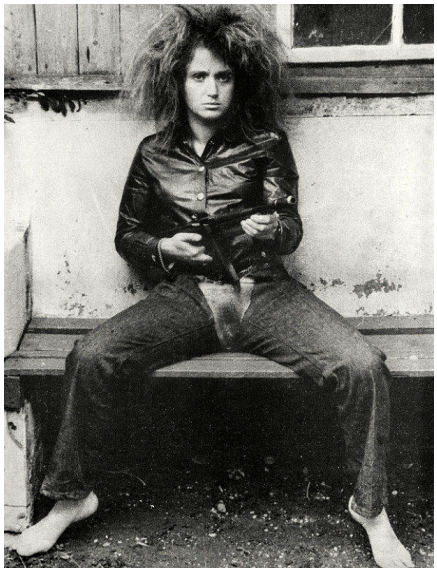
De início esses documentos audiovisuais não eram percebidos como parte constitutiva da performance, meramente interessados em preservar uma cena, e mesmo atestar sua existência, se aproveitando de uma compreensão da fotografia por um viés indicial, que traça como numa pegada o que se deu a acontecer frente à câmera. Não passava por um entendimento do seu caráter construtivo e performativo — tomada de consciência que não demora a acontecer — numa costura onde a documentação passa a ser cuidadosamente pensada e performativamente articulada à ação. A performance *Genital Panic* (1969), da artista austríaca VALIE EXPORT — ação que tornou-se uma obra artística apócrifa — tensiona magistralmente o caráter dinâmico dessa costura. Membro do movimento *Vienense Actionism*[122], nessa obra performa em uma sala de

[122] *Vienense Actionism* foi um movimento curto e violento na arte do século XX, e, pode ser considerado como parte dos muitos esforços independentes da década de 1960 para desenvolver a equação "arte de ação". Seus principais participantes foram Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch e Rudolf Schwartzkoglere. Muito ativo entre 1960 e 1971, as performances do grupo eram alvo de revolta e indignação.

cinema em Munique usando uma calça jeans com um corte em triângulo dando a ver sua vulva bem peluda, calculadamente exposta para surpreender o público. Não com a imagem do corpo feminino que estavam esperando ver na tela do cinema, mas sim com o de uma mulher bem viva na sua frente[123].

Não há qualquer documento visual, notações da artista ou notícias na midia por ocasião do ocorrido, senão entrevistas dadas pela autora ao longo das últimas quatro décadas, onde circulam versões bem diferentes do ocorrido. Nenhuma fotografia foi realizada da ação *Genital Panic*, entretanto, a imagem mais conhecida de VALIE EXPORT é justamente aquela que se refere à essa ação. Vemos a artista sentada em um banco, com as pernas resolutamente afastadas. Uma expressão firme, os pés nus e os cabelos eriçados como os de uma leoa. Segura com as duas mãos uma pequena metralhadora, em prontidão para o disparo[124]. Em geral é lida como um momento imediatamente posterior à ação, mas em verdade a fotografia foi realizada no ano seguinte. *Action Pants: Genital Panic* (1969), é um conjunto de seis cartazes idênticos de uma impressão em sérieque

[123] VALIE EXPORT. *Action Pants: Genital Panic*, objeto, 1969. FONTE: VALIE EXPORT Archive, 2012, p.202.



[124] VALIE EXPORT. *Action Pants: Genital Panic,* 1969. Fotografia: Peter Hassmann. FONTE: Ibidem.

a artista produziu em silkscreen para comemorar — com uma ação nas ruas — um ano de sua performance no cinema em Munique[125]. Em uma entrevista de 1979, concedida a Ruth Askey e publicada na revista americana *High Performance*[126], o trabalho é descrito como tendo acontecido em uma sala de cinema pornográfico, e nesta versão, a artista carrega uma metralhadora e oferece seu sexo para o público. Embora coincida com a imagem do cartaz, fartamente distribuída, esta versão tem sido enfaticamente negada pelo artista[127].

> Em 1968, fui convidada para uma exibição de filmes. Eu estava usando as calças de ação e entrei no cinema dizendo "Sie sonst auf der Leinwand sehen, sehen Sie hier in der Realität", ("Agora você vai ver na realidade o que você normalmente vê na tela"). Era uma sala de cinema em Munique, em uma seção normal e assim andei através dos bancos, em exibição, nada mais, apenas me expondo. Comentários se ouviam das pessoas na platéia, aqueles ao fundo, levantam-se, porque poderiam sair mais fácil (risos). O fato é que esta realidade, coloca algo de insuportável para eles. A ação foi projetada para desafiar o voyeurismo do cinema. Uma tentativa para acionar e desenvolver uma abordagem nova, não-voyeurista do corpo feminino como algo outro do que um objeto visual. Eu queria descobrir o que acontece quando você deixa para trás esta forma de voyeurismo e confronta as pessoas com a realidade. O que o fato aponta é que apenas se afastaram dela. Isso é o que foi tão interessante descobrir: as pessoas não querem ver a realidade. Todo o tempo, eles simplesmente não querem ver a realidade. É uma ideia bastante simples, na verdade, a questão está em como lidar com a realidade. Quando algo é construído, quando é projetado em uma tela, é aceitável, é objetivamente diferente quando se está na sua frente, e num espaço público. (EXPORT, 2012)[128].

[125] VALIE EXPORT. *Action Pants: Genital Panic* ,1969. Fotografia: Peter Hassmann.
Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233

[126] Ver: *High Performance*, Vol.4, número1, Primavera 1981, p.80.

[127] Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic

[128] EXPORT, Valie. Entrevista concedida à Devin Fore, publicada na revista *Interview*, 09 de outubro de 2012. No original: I was invited to a film screening. I was wearing the action pants as a cinema action and I entered the movie theater saying, "Was Sie sonst auf der Leinwand sehen, sehen Sie hier in der Realität" ["Now you will see in reality what you normally see on the screen"]. It was a movie theater in Munich with a completely normal audience, so I walked through the seats, on display — nothing else, just on display. And some of the people in the audience got up or, at least, all the ones in the back, because they could get out the easiest [laughs]. The fact that this was reality was something that was unbearable to them. The action was designed to challenge the voyeurism of cinema. I was trying to develop a completely new, non-voyeuristic approach to the female body as something other than a visual object. I wanted to find out what happened when you leave behind this voyeuristic mode and confront people with reality. But the fact of the matter is that they just walked away from it. That's what was so interesting for me to discover: People don't want to see reality. All of the time, they just don't want to see reality. It's a pretty simple idea, really, this question of how we deal with reality. When something is constructed, when it's projected onto a screen, it's acceptable, but it's different when it's there in front of you in a public space.
Disponível em: http://www.interviewmagazine.com/art/valie-export/#_

O mito e as diferentes versões em torno da performance *Genital Panic* se baseiam na leitura dessa fotografia fora de seu contexto, uma fonte de informação que permaneceu por muito tempo uma das poucas disponíveis ao trabalho. É o leitor que extrapola uma narrativa errônea derivada da imagem porque essa é vista no contexto do desempenho e faz figura de vestígio do ato, ainda que seja uma pose construída bem depois[129]. Ao contrário, do que adiante veremos acontecer em *Le Saut dans le Vide* (1960), do artista francês Yves Klein, a imagem de EXPORT não procura enganar o leitor. Sua performatividade é calculadamente construída ao incluir uma arma. Ativa-se o dispositivo de choque e violência que dá corpo à ação ocorrida no cinema. Imagem que retrospectivamente corroborou a lenda de que aí tenha entrado com uma metralhadora em punho, quando sua poderosa arma foi simplesmente surpreender o espectador com a realidade de uma vulva à altura dos olhos e não como uma imagem na tela, embalada e vendida por diretores do sexo masculino. Quando EXPORT, em vez de plantar uma câmera para documentar sua ação no cinema, constrói o documento depois de sua performance, figura sua escala performativa a partir da qual nos convida a reconstruir a ocorrência.

> Na década de 1970 a maioria dos artistas que faziam arte ao vivo não prestou atenção a documentação ou não deu instruções aos artistas de cinema de como isso deveria ser feito. Como acontecia com Beuys. Pessoas gravavam suas peças e, em seguida, iam mostrar-lhe, e então, ele dizia, isso eu gosto, isto eu não gosto, mas ele não dava instruções de como deveria ser filmado antes. Em *Seven Easy Pieces*, passei muito tempo trabalhando com o cineasta, Babette Mangolte, para produzir boa documentação. Eu tinha uma câmera fílmica estática que filmou cada peça em sua totalidade durante as sete horas, e eu tinha três outras câmeras se movendo ao redor. Eu também realizei inúmeras fotografias, o que foi usado para o livro. E dei instruções para o fotógrafo sobre como tirar cada fotografia. (ABRAMOVIC, 2012, p.556)[130].

A obra *Shoot* (1971) do artista americano Chris Burden consistiu numa performance realizada no dia 19 de novembro de 1971, em uma pequena galeria em Santa Ana, Califórnia, com apenas alguns presentes. Apenas oito segundos da performance em vídeo, duas fotografias

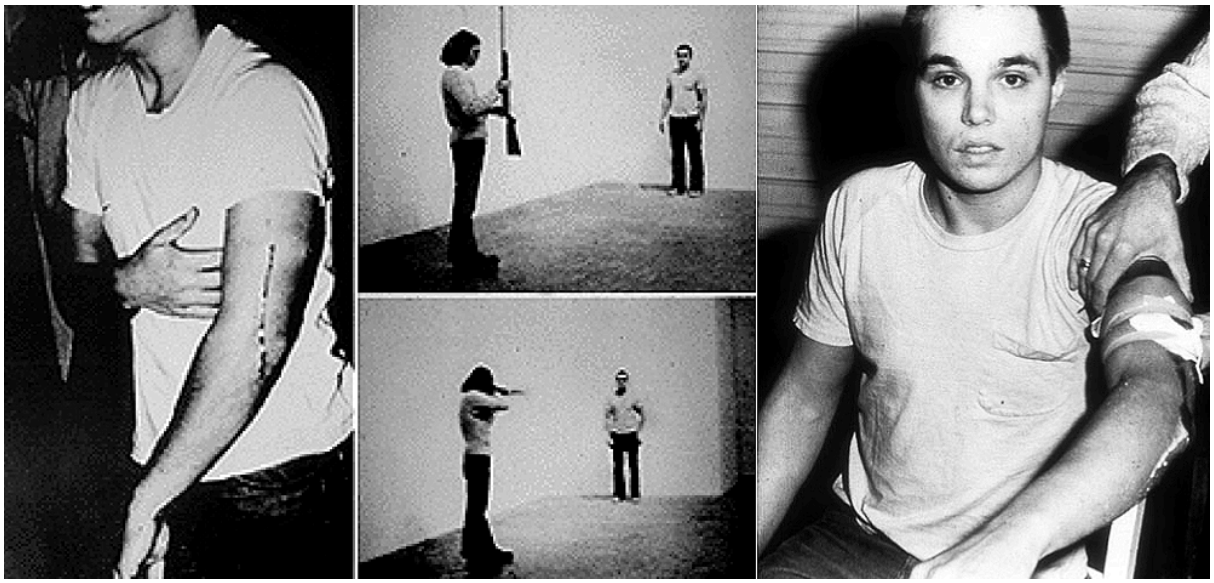
---

[129] Ver: WIDRICH, Mechtild. *Can Photographs Make it So? Repeated outbreaks of Valie Export's Genital Panic since 1969*. In: JONES, Amelia & HEATHFIELD Adrian. *Perform, Repeat Record: live art in hystory*. Editora Intellect, Inglaterra, 2012, 652p, p.89-101.

[130] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia. *The Live Artist as Archaelogist*. No original: In the 1970s most of the artists doing live art paid no attentio to the documentation or gave no instructions to the film artists of how it should tbe done. Like with Beuys. People would record his pieces and then they would show them to him and then he would say, this one I like, this one I don't like, but he didn't given instructions of how it should be filmed beforehand. With Seven Easy Pieces I spent a lot of time working with filmmaker, Babette Mangolte, to produce good documentation. I had a static movie camera that filmed each piece in its entirety over the seven hours and then I had three other cameras moving around I also had numerous photographs taken, which we used for the book. And I gave instructions to the photographer on how to take each photography
FONTE: JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian. PERFORMANCE REPEAT RECORD Live Art in the History, 2012, p.556-57.

imediatamente posteriores e os comentários de Burden, até agora, é o que circula dessa obra. Aos 25 anos de idade, ele se coloca de pé contra a parede da galeria. A quinze pés de distância estava um amigo, com um longo rifle calibre vinte e dois[131]. O objetivo era simples, o artista ser atingido de raspão por uma bala desta arma. No entanto, esta penetrou seu braço esquerdo. Fossem centímetros para dentro, provavelmente teria morrido. Interessado em alcançar uma forma superior de conhecimento, que não é possível através da aprendizagem como a conhecemos. Pode-se ler ou ouvir testemunhos sobre ser baleado e ganhar algum conhecimento a respeito, mas de acordo com Burden, para compreender algo verdadeiramente, é preciso passar pela experiência. As poucas imagens escolhidas e distribuídas pelo artista como documentos da ação, ainda que realizadas durante a ocorrência, não capturam o evento, que a rigor é o choque de Burden, e pertence a ele sozinho. Mesmo àqueles que estiveram presentes no momento do disparo na galeria, não se transmite a experiência de ser baleado. Não haveríamos de esperar tal proeza de seus documentos, mas sim uma outra, em sua performatividade construída, o mérito de nos fazer atualizar imaginariamente o evento.

Cada artista faz essa costura à sua maneira. Vito Acconci performa em presença do público, ocasião em que produz uma ou outra imagem, e também diretamente para a câmera. Em ambos os casos é generosa a documentação textual, antecedendo a performance como instrução, *statement* ou *script* e logo como notas tomadas à *posteriori*, pessoais, poéticas e quase filosóficas. Já nos documentos que Allan Kaprow constitui de suas ações, são poucas as imagens que mostram a performance em curso. O mais comum é que apareçam acompanhando suas instruções e *statements*, figurando prioritariamente seus processos construtivos e nos impedindo de vê-las



[131] CHRIS BURDEN. *Shoot,* 1971. Fotografias e frames vídeo. Disponível em: http://www.openculture.com/2015/05/watch-chris-burden-get-shot-for-the-sake-of-art-1971.html

como obras de arte visual em seu próprio direito. É farta a documentação gráfica, desenhos, diagramas, notações de toda sorte onde uma escritura refletida das experiências deriva quase em uma teoria. Tehching Hsieh, também é paradigmático nessa reflexão. O artista nascido em Taiwan e naturalizado americano, em suas performances, ainda que tenham a duração de um ano, enfrenta o efêmero realizando uma documentação diária. Metódica e sistematicamente repete um mesmo padrão que compõe tanto a ação quanto um arquivo completo que a documenta. Embora frio e impessoal, sem outro filtro senão aqueles que funcionam como dispositivo para atestar a passagem do tempo.

Planejou sua vida de 1978 a 1986 através de uma série performances intitulada *One Year Performance* (1978-86), ano após ano, vivendo sua arte em situações extremas e limítrofes, para fora da sua própria vida, numa exploração dos significados de liberdade, duração e repetição, próprios à condição humana.

> Eu não sou uma pessoa masoquista, não enfatizo a dor. Se podemos falar de sofrimento e finalidade e então temos que falar sobre liberdade. Se podemos falar de liberdade, finalidade, também temos de falar sobre disciplina. Há muitas coisas entrelaçadas. (...) Rebelião, traição, crime, punição, sofrimento e liberdade formam um ciclo na minha experiência de vida e são transformados em arte. Eu não sou uma pessoa usando palavras para criar, meus pensamentos me inspiram, e eu uso arte com o propósito de praticá-los na vida. (HSIEH, 2009)[132].
> Minha ideia é que o tempo se torne a coisa principal, como eu passo o tempo é a minha maior preocupação. Não importa o que eu faço, eu passo o tempo. (HSIEH, 2009)[133].

Na série *One Year Performance*, o artista passou o primeiro ano trancado dentro de uma jaula de madeira de 3,5 x 2,7 x 2,4m construída em seu estúdio; um ano perfurando um relógio de ponto a cada hora; um terceiro vivendo completamente ao ar livre; o quarto ano, amarrado à artista Linda Montano por uma corda de dois metros; e, por último, um ano sem fazer, ver, discutir, ler ou escrever sobre arte[134] [135] [136] [137] [138]. Seu arquivo de documentos se constituí junto com a ação,

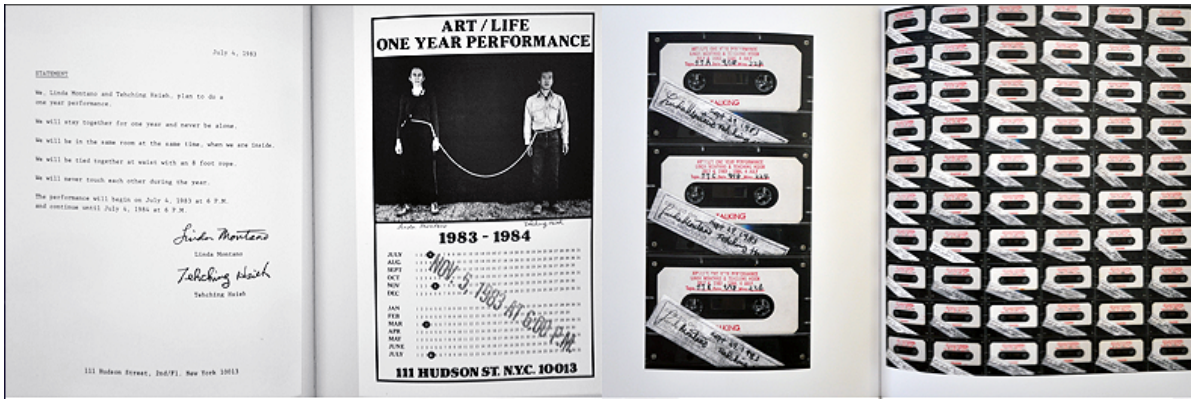
[132] HISIEH em entrevista concedida à Barry Schwabsky, poeta e critico de arte americano residente em Londres, 2009. No original: I'm not a masochistic person, I don't emphasize pain. We can talk about suffering but then we have to talk about freedom. Or we can talk about freedom, but we also have to talk about discipline. There are many things interwoven. (...) Rebellion, betrayal, crime, punishment, suffering and freedom form a cycle in my life experience, and are transformed in art. I'm not a person using words to create, I use art, but their thoughts inspire me, and I practice in life". In: *Frieze Magazine* no dia 01 de Outubro de 2009. Disponível em: https://frieze.com/article/live-work

[133] Ibidem. No original: My idea is that time becomes the main thing, how I pass the time is my main concern. It doesn't matter what I do, I pass time. Disponível em: Ibidem

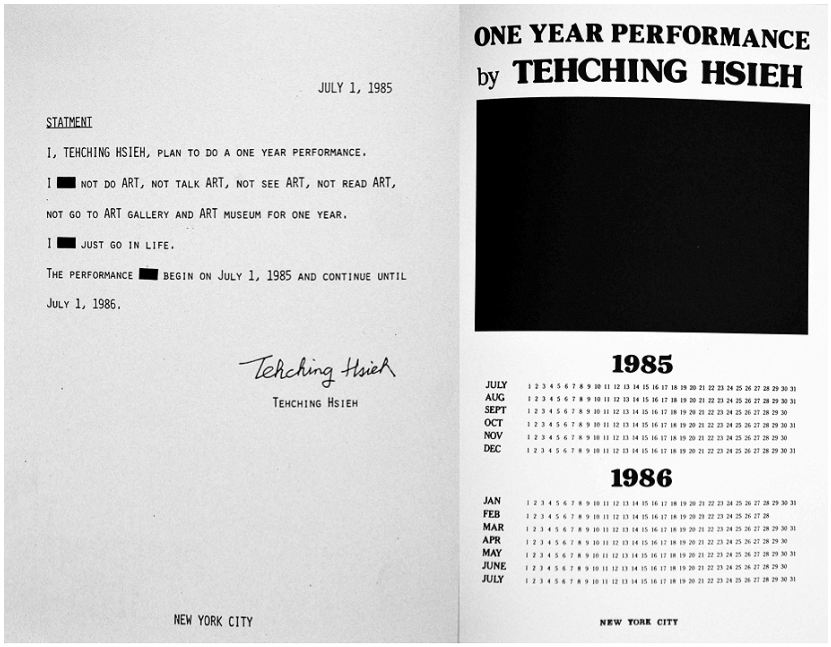
134 TEHCHING HSIEH. *One Year performance, the cage piece,* 1978-79. Cortesia dos artistas e Sean Kelly Gallery, New York. FONTE: TEHCHING, *Out of Life: the lifeworks of Tehching Hsieh*, 2009. p.66 a 82.

135 TEHCHING HSIEH. *One Year performance: the clock piece, 1980-81,* Cortesia dos artistas e Sean Kelly Gallery, New York. FONTE: Ibidem. p.102 a 158.

[136] TEHCHING HSIEH. *One Year performance: the outdoor piece, 1981-82.* Cortesia os artistas e Sean Kelly Gallery, New York. FONTE: Ibidem. p.160 a 204.



[137] TEHCHING HSIEH e LINDA MONTANO. *One Year performance,* 1983-84. Cortesia dos artistas e Sean Kelly Gallery, New York. FONTE: Ibidem. p.230 a 294.



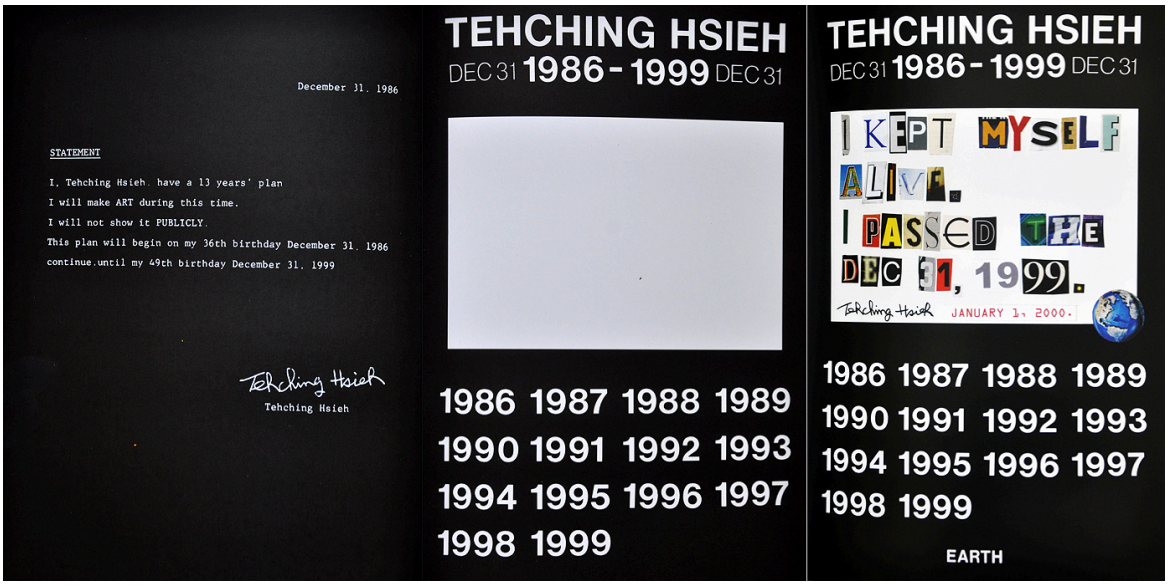
[138] TEHCHING HSIEH. *One Year performance: the non-art piece,* 1985-86. Cortesia dos artistas e Sean Kelly Gallery, New York. FONTE: Ibidem. p.296-297.

dia após dia, de hora em hora, minuto à minuto — não poderia ser mais completo — ainda assim, falta demasiado. Se compõe de uma proposição descritiva, assinada; um calendário marcando as datas abertas a visitação pública, certificados atestando por meio de testemunhas que o fato é verdade e, algumas vezes, ocorrências o levam a anexar relatórios. Em cada caso, fotografias contextualizam a ação, tomadas sejam como flagrantes ou posadas. Inclui retratos do artista que sempre se mostra com cabelo raspado de início e a crescer no decorrer da performance. Em casos específicos, fitas cassetes gravam minuto a minuto, ou mapas traçam minuciosamente suas rotas diárias pela cidade.

Ao final de *One Year Performance*, planejou uma ação de treze anos de duração *1986 a 1999*, a peça mais longa da carreira de Hsieh, que se propôs a produzir arte pelo período mas sem trazê-la a público durante este tempo. Ao final, surpreendentemente a documentação produzida consiste em um única folha de papel onde se vêem coladas letras recortadas compondo duas frases bem curtas. "Eu me mantive vivo. Passei o dia 31 de dezembro de 1999"[139]. Desde então parou completamente sua produção artística.

> Eu não faço mais arte. Não sigo nenhuma sensação criativa. Eu não quero fazer o que o mundo da arte espera que eu faça. Esta é a minha saída. Esta é a minha liberdade. (HSIEH, 2009)[140].

A obra de Hsieh é muitas vezes vista como repetição monótona de ações insignificantes, mas é justo onde ganha potência, na repetição e duração que fazem o mundano extraordinário. O



139 TEHCHING HSIEH. *Thirteen Year performance, Earth,* 1986-9. Cortesia dos artistas e Sean Kelly Gallery, New York. FONTE: Ibidem. p.300 a 315.

140 HISIEH em entrevista concedida à Barry Schwabsky, poeta e critico de arte americano residente em Londres, 2009. Publicada na *Frieze Magazine* no dia 01 de Outubro de 2009. Disponível em: https://frieze.com/article/live-work

próprio tempo é o trabalho, dizendo do pensamento e da existência humana. Entretanto, o artista em sua documentação não deixa nenhum traço dele, só registros da fisicalidade da ação.

> O que eu pensei não é importante. Passei a duração de um ano a pensar. Quando o tempo passa e a obra termina, o que resta é o documento. (...) A arte tem a sua própria vida. O documento é um traço através do qual pode-se aproximar do meu trabalho, mas não é igual a própria arte. A a udiência vai usá-lo por meio de sua própria experiência e imaginação para abordá-lo. (HSIEH, 2009)[141].

O arquivo que a série *One Year Performance* constitui é uma imensidão palpável do vazio, da vida como o enchimento de tempo e de sua recusa a nos dar a ver qualquer vestígio do que se passa com ele ao longo da experiência de exílio voluntário. Figura quase uma ironia em resposta aos quatorze anos de uma vida clandestina, obrigado a se tornar invisível[142].

Ação notável e pioneira constituindo um documento que dinamiza tanto uma memória quanto uma possível teoria, é *Experiência nº2* (1931), do artista brasileiro Flávio de Carvalho. Em seu livro intitulado *Experiencia nº2, uma possível teoria e uma experiência sobre uma procissão de Corpus Christ*[143], dividido em duas partes, "Experiência" e "Análise", apresenta a ação que consistiu em sair às ruas de São Paulo, no meio de uma procissão de *Corpus Christi*, de chapéu na cabeça e andando na direção contrária ao fluxo da massa em movimento.

> Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente palpar tem a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné. (FLAVIO DE CARVALHO, 2001, p.16).

De início, aponta distraidamente o acaso da decisão que o levou a desempenhar a ação. Um acontecimento furtivo, em resposta a um estranho movimento colorido que planta uma ideia sem qualquer roteiro ou *script* anterior. Um o jogo posto em ação de impulso, e que mesmo frente à fúria crescente da massa, não se interrompe e segue seu curso até que o fim aconteça.

---

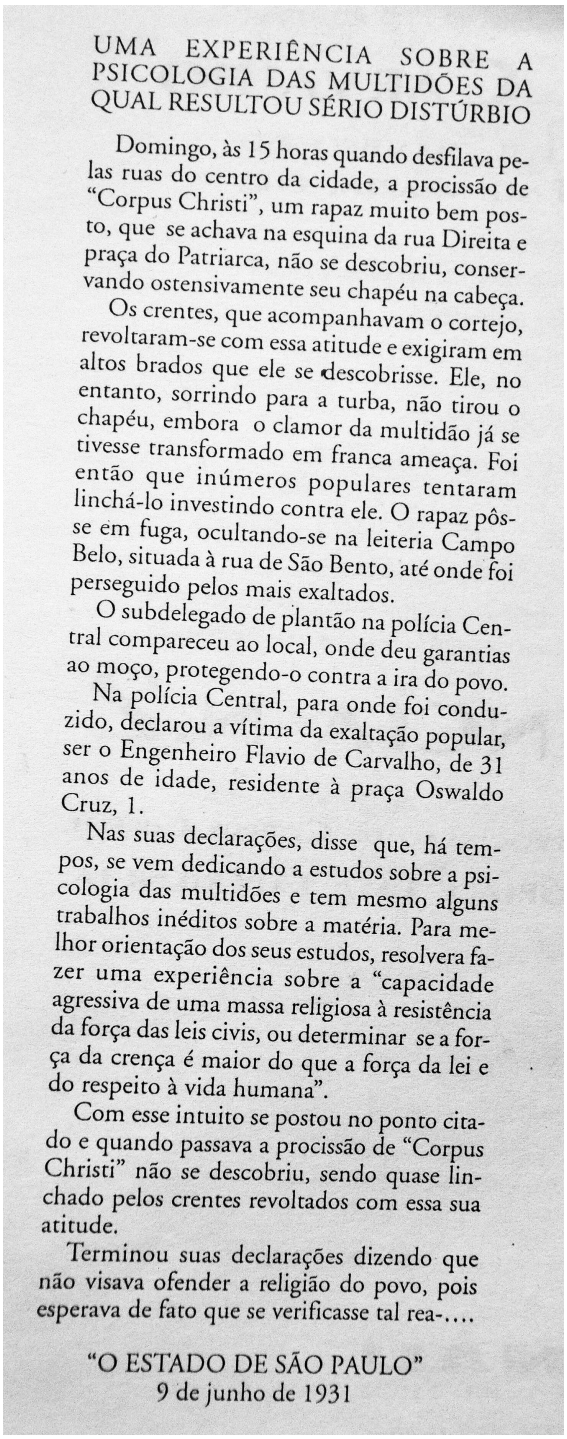
141 HISIEH em entrevista concedida à Barry Schwabsky, poeta e crítico de arte americano residente em Londres, 2009. No original: What I was thinking is not important; I passed the duration of one year by thinking. When the time passes, the piece is finished, what is left is document. (...) Art has its own life. The document of art is a trace through which you can approach my work, but it doesn't equal the art itself. Audience will use their own experience and imagination to approach my work.. Publicada na *Frieze Magazine* no dia 01 de Outubro de 2009. Disponível em: https://frieze.com/article/live-work

142 Foi-lhe concedida anistia e cidadania americana pelo governo dos Estados Unidos em 1988.

143 CARVALHO, Flávio de. *Experiência n.2: realizada Sobre Uma Exposição Corpus Christi: uma possível a teoria e uma Experiência.* Rio de Janeiro: Editora Nau de 2001. 151p.

> Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura acima do normal me tornaria mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar atenção. (FLAVIO DE CARVALHO, 2001, p.16).

O livro, lançado em setembro de 1931, três meses depois da experiência é um documento extraordinário. Não há imagens, seja em *still* ou movimento, uma notícia no jornal[144], alguns desenhos, inúmeros diagramas, e uma análise densa e psicológica que olha para dentro e para fora



UMA EXPERIÊNCIA SOBRE A PSICOLOGIA DAS MULTIDÕES DA QUAL RESULTOU SÉRIO DISTÚRBIO

Domingo, às 15 horas quando desfilava pelas ruas do centro da cidade, a procissão de "Corpus Christi", um rapaz muito bem posto, que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça.

Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que ele se descobrisse. Ele, no entanto, sorrindo para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que inúmeros populares tentaram linchá-lo investindo contra ele. O rapaz pôs-se em fuga, ocultando-se na leiteria Campo Belo, situada à rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados.

O subdelegado de plantão na polícia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo.

Na polícia Central, para onde foi conduzido, declarou a vítima da exaltação popular, ser o Engenheiro Flavio de Carvalho, de 31 anos de idade, residente à praça Oswaldo Cruz, 1.

Nas suas declarações, disse que, há tempos, se vem dedicando a estudos sobre a psicologia das multidões e tem mesmo alguns trabalhos inéditos sobre a matéria. Para melhor orientação dos seus estudos, resolvera fazer uma experiência sobre a "capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana".

Com esse intuito se postou no ponto citado e quando passava a procissão de "Corpus Christi" não se descobriu, sendo quase linchado pelos crentes revoltados com essa sua atitude.

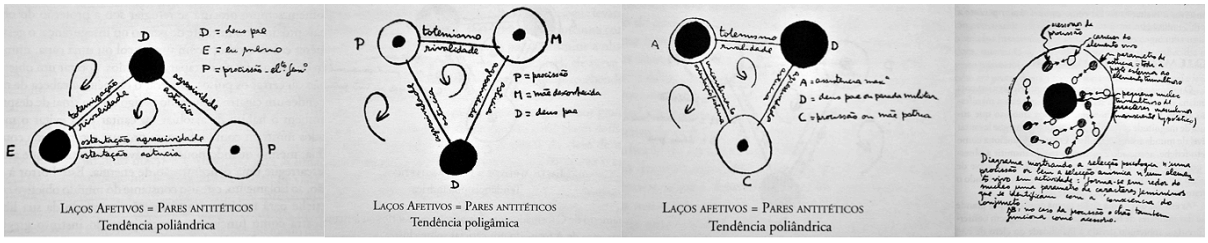
Terminou suas declarações dizendo que não visava ofender a religião do povo, pois esperava de fato que se verificasse tal rea-....

"O ESTADO DE SÃO PAULO"
9 de junho de 1931

144 FLÁVIO DE CARVALHO. *Experiência nº2*, Jornal O Estado de São Paulo, 9 de Junho de1931. FONTE: Ibidem.

ao dinamizar as linhas de fuga da experiência[145], Na primeira parte, descreve-a em tom ensaístico, numa linguagem repleta de imagens e reflexões pessoais; na segunda, analisa as reações da procissão e da assistência a sua ação e suas próprias sensações. Sem buscar atestar a veracidade do fato, o próprio artista em suas reflexões problematiza o documento como memória, configurando-se como o exato oposto da documentação constituída por Hsieh.

> É como eu sinto no momento em que escrevo; visualizando a minha aventura, me parece visualizar a parte de um mundo estranho a mim, me sinto metade como um arqueólogo e metade como um cínico cético. A concatenação dos fatos não me traz senão um panorama ilusório e arqueologicamente me sinto tão inseguro como se estivesse elaborando por meio de uma ficção exaltada um mundo neurótico qualquer. Uma interpretação não arqueológica dos fatos poderia por bamba me colocar mais perto dos acontecimentos, mas também me arrisco a cair em confusão devido ao grande número de arranjos possíveis. De maneira que o método arqueológico de pescar e classificar emoções pode significar mais do que aparenta porque depois poderia ser considerado como formando um conjunto único observador-aventura e psicanalisado ao mesmo tempo. A análise psicológica representa apenas um passo além do processo arqueológico, mas nada de definitivo, talvez esse passo seja, além ou aquém, o que pouco importa, desde que jogamos apenas com a percepção, raciocínio e introspecção, sem nenhum ponto de referência fora do passado. Minhas emoções são pescadas no passado, muito do mesmo modo como o são os peixes. Um grande número escapa ao meu método de pescar e as que são colecionadas formam um conjunto enigmático desconexo, mas aparentemente inteiro. No entanto, as emoções perdidas, se fossem pescadas, não podiam deixar de alterar o aspecto do conjunto. E quem sabe o número de emoções perdidas... ou mesmo a capacidade emotiva máxima. A passagem dos peixes de um lado para o outro pode figurar o fluxo dos acontecimentos e o meu método de pescar indica a deficiência da minha percepção, de maneira que me é absolutamente impossível dizer com exatidão o que foi passado assim como me é impossível dizer o que é exatidão. Tenho de descrever as minhas emoções como elas ocorrem no momento em que escrevo, isto é sujeitas à censura ou aprovação da minha psique no momento. (...) Quando comecei a escrever foi com o firme propósito de reservar para análise as minhas apreciações pessoais, mas à medida que caminho vou me convencendo da dificuldade de apreciar o que realmente aconteceu; a narrativa está sujeita à quatro influências deformadoras: primeiro a perda dos acontecimentos no momento de observar; segundo a deformação dos acontecimentos colhidos pelo modo de ver pessoal; terceiro a perda de acontecimentos durante o processo de recordar para escrever; quarto, a deformação pela apreciação pessoal dos acontecimentos recordados. Estas quatro deformações constituem os quatro movimentos do processo arqueológico que estou seguindo, e que terá como resultado um panorama desconexo, cheio de vazios, representando o que aparentemente aconteceu.



145 FLAVIO DE CARVALHO. *Experiência nº2*, p.65, p.71, p.72, p.74, p.81, p.82, p.87, p.118, p.126, 1931.
FONTE: Ibidem.

> Estes vazios não podem ser preenchidos pela imaginação porque a imaginação elaborando sempre numa linha fictíciaolocaria peças relacionadas à sua linha de conduta e provavelmente alheia ao mecanismo dos acontecimentos. Os vazios não podem ser preenchidos e devem permanecer como vazios, mas o processo psicológico funcionará como uma espécie de gaze contínua sobre o panorama arqueológico. Não creio que ele jamais será suficientemente exato para poder encher os vazios mas de qualquer maneira ele nos dará uma base hipotética bastante útil nas subsequentes meditações. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.32-33).

O reagente de sua experiência foi o uso do boné, foco do confronto entre o artista e o público, que se deve ao costume de remover o chapéu em respeito aos eventos religiosos. Recusando-se a fazê-lo alcançou seu intento, testar a reação da massa. Em sua narrativa figura a procissão como um jogo onde cada pessoa finge acreditar que há *Corpus Christi* e onde a comunidade religiosa performa a ilusão para reivindicar-se como unidade no corpo e amor de Cristo. Considerando-se o jogo em curso, a recusa de Flávio de Carvalho em retirar o chapéu desloca-se do lugar comum e transforma-se num gesto poderoso, um não-gesto que tanto explicita tratar-se de um jogo, quanto desmonta essa unificação ilusória.

De início o artista não é notado em sua arrogância. Pouco a pouco, acaba por despertar o furor da massa. Aqui interessa a forma como documenta a performance. Desvela o próprio sentido de sua ação, narrando o acontecido enquanto observa-se como um protagonista observando o que lhe acontece.

> Não tinha mais o que observar ali. Continuei meu caminho em busca de um novo panorama. (...) A minha atitude era provocadora. A assistência, até então passiva, começou a inquietar-se. Os comentários já corriam abertamente. Vi o perigo da minha situação e a grande dificuldade de qualquer fuga entre a massa compacta; porém, o alcance da experiência era maior do que parecia à primeira vista. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.19).

> Meu estado já era de agitação. Eu percebia claramente que a minha presença indesejável não poderia ser aturada por muito tempo, e, apesar dos protestos irritantes que ecoavam no meu ouvido como uma ameaça crescente, conservei o meu chapéu na cabeça e procurei manter uma aparência de calma. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.21).

> Curioso de ver como seria apreciada a *démarche*, conservei-me parado por alguns instantes, procurando fixar minha atenção na massa inquieta de jovens com fitas vermelhas, mas o tumulto crescia. Com dificuldade conseguia colher observações, e meu raciocínio já não funcionava como dantes. A emoção do momento começava a me invadir aos poucos; tentando dominar o meu mecanismo preconcebido de cálculo, vi, vi vagamente uma porção de caras moças, um ou outro velho, a parte de cima das velas não sei bem, um começo de indignação mais ou menos contida, um ou outro gesto moderado feito com dedos dirigidos a mim, mas isso tudo parecia crescer. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.22).

> Olhei para frente para calcular a saída, quando alguém grita "tira o chapéu"; seguem-se outros "tira o chapéu". A saída estava difícil — uma barreira de gente se interessava pela minha sorte; atrás de mim havia grande movimento. Viro-me e vejo uma porção de jovens em atitudes ameaçadoras. Alguém me empurra e uma porção de mãos me agarram; sacudo-me violentamente, desprendo-me das garras. A emoção do momento se apodera de mim cada vez mais, quando por detrás me arrancam o chapéu da cabeça. (...) Vi muita cara vermelha, roxa mesmo, roxas de raiva. Contemplei por alguns instantes esta cena curiosa; uma massa de gente levada ao extremo de ódio desejando me devorar e controlada por uma emoção qualquer que a retinha indecisa; com a cabeça descoberta, apesar da tensão do momento, não sei o que me retinha no lugar, provavelmente um resto de curiosidade, estava a ponto de resolver se devia

ou não exigir a entrega do meu chapéu, quando um jovem que aparentava uns 15 anos se aproxima e me entrega o chapéu dizendo "ponha se for homem". Creio que foi o jovem que disse, mas não tenho certeza. Talvez tenha sido outro, atrás ou do lado. Não me sentia muito seguro, e minha calma aparente estava em perigo de ser desmantelada. Em redor de mim reinava um profundo silêncio. Ao longe ainda se ouviam uns restos de cânticos; todos olhavam para o rapaz e para mim. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.23).

A emoção do momento me aconselhava seriamente a abandonar o terreno: porém, o meu desejo experimental projetado de antemão, me dizia num sopro apenas perceptível "continua, continua". Não sabia bem o que fazer (...). Eu tinha me esquecido que estava na situação em que estava. Minha percepção saltava fora da realidade, mas nenhuma visão era segura, e meu organismo, sem dúvida, descobrindo isto, de uma maneira defensiva, inconsciente, reagira, empurrando-me dentro da realidade. Sentia que sair da realidade era o melhor meio de medir a queda entre o irreal e o fato concreto. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.24).

Uma ideia me ocorreu, de colocar-me numa posição fantástica, incrível, inadmissível, provocar uma confusão momentânea no sentimento das massas, uma indecisão qualquer, para facilitar a minha retirada. Resolvi então, insultar as massas impiedosamente. "Eu sou apenas um" comecei em voz bem alta, "vocês são centenas..." (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.25).

Coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo-me forçado a continuar o meu caminho sem chapéu", um rumor de desagrado percorreu a multidão, "mata...pega...gritou alguém. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.27).

Estava prestes alargar o verbo quando alguém grita "lincha!"; vejo que uma parte da multidão quer se precipitar sobre mim, mas é acidentalmente impedida pela confusão reinante. Os que estão na frente parecem mais indecisos do que os que estão atrás. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.28)

Todo meu organismo estava alerta — não perdia nada em redor de mim, mesmo o que não via, todos os meus músculos estavam em tensão; vi uma porção de caras conhecidas, alguns gritavam raivosamente meu nome, um senhor de preto simpático me pegou pelo braço protetoramente, mas com receio e murmurou que não ouvi devido ao barulho, mas creio que em seguida ele disse "vamos depressa" ou coisa semelhante. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.29).

Na travessia da procissão, fui rápido em zig-zag, me lembro de ter empurrado com a mão uma mulher gorda que tinha botões nas costas e que não saia do caminho; a pressão do botões me impressionou pois nunca pude suportar essa moda. (...) Esta ideia de atravessar a procissão foi realmente a melhor parte da minha estratégia de fuga (...). Como o meu estado de consciência fora altamente exaltado é possível admitir na ocasião um processo de raciocínio tão veloz que não deixou resíduo suficiente para ser apreciado no momento em que escrevo. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.30).

Nunca me senti tão bem humorado e alerta. Não tinha nenhuma sensação de insegurança apesar de compreender a peculiaridade da minha posição. Sentia-me leve apesar da minha categoria de peso-pesado e não duvidava por um momento da possibilidade de escapar à sanha sangrenta, nunca fui tão otimista. Estas emoções eram perfeitamente definidas; sem dúvida, a premência do momento exigia uma diretriz bem caracterizada, e creio que esta só podia ser produto de uma seleção natural para mim psiquicamente inconsciente, porque creio poder afirmar que o meu raciocínio não tomava parte consciente na seleção de otimismo e outras sensações, como por exemplo o aumento de velocidade dos movimentos e o modo de selecionar a minha direção. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.31).

Estava ciente da existência do berreiro, mas não ouvia o som; meu pensamento só se ocupava do caleidoscópio veloz, do que via e sumia. Parecia alheio à experiência e às vezes me sentia tão longe do local quanto me tinha sentido próximo em outros momentos. Mas o meu estado mental não era fantástico. Nenhuma ficção me preocupava; sentia que estava longe das emoções do meu próprio organismo. A consciência da vida e a imensa carga inconsciente não pesavam absolutamente no meu modo de ver, porque me parece funcionava como um elemento dentro de uma seleção inevitável. As imagens e as sensações vinham e iam sem

> nenhuma ligação aparente, e quando deparei com a providencial porta de uma leiteria, uma longa sombra acolhedora, não hesitei um momento. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.34).
>
> Estava em pleno fenômeno do medo, eu não tinha notado o inicio do fenômeno, mas naquele momento estava perfeitamente ciente do meu estado e por assim dizer me transportava num dos meus caracteres críticos fora de mim e contemplava a mim mesmo. Me recordo que nesta parte crítica não fazia nenhuma tentativa para me retirar desse estado, mas ao contrário parecia apreciar diagnosticar e formar opinião, tinha uma perfeita imagem mental de mim mesmo, eu era duas personalidades sempre uma se manifestando depois da outra, e creio que nunca senti as duas ao mesmo tempo, uma era a crítica que já mencionei e a outra o meu eu dominado pelo medo. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.40).
>
> Coisa curiosa, no entanto, eu não conseguia acabar-me, apesar do desmanchar, estava sempre inteiro, o meu cérebro não tinha nenhum controle sobre as coisas, era espectador passivo; as partes em movimento pensavam por si. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.43).
>
> Ouvi uma voz do lado de fora; a voz repetiu-se e fui informado que estava preso.
> (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.45)
>
> Tudo como dantes; porem havia ali uma coisa que eu não tinha visto antes, era uma escada de parede encostada à claraboia. (...) Não podia me conformar em ver a escada ali no lugar mesmo onde eu tinha me atirado no chão. Se a tivesse visto quando da minha primeira estada no saguão meu destino teria sido outro, provavelmente teria escalado o muro, prolongado assim a experiência e sem dúvida adiando o advento do meu estado de pânico. A presença da escada indicava que o meu mecanismo de percepção tinha falhado justamente no momento em que ele seria de maior utilidade, tinha deixado de perceber precisamente aquele elemento de que eu mais necessitava, a escada, e, no entanto, quando primeiro penetrei no saguão estava com perfeita lucidez de espirito, sem nenhum medo. É verdade que os meus movimentos me pareciam mais guiados pelo ambiente que pelo meu raciocínio, pelo menos o meu raciocínio não era perceptível; mas a seleção que determinava que eu despercebesse precisamente o objeto de que mais necessitava? (...) Que ligação poderia existir entre essa falha e o fenômeno de medo imediato? Me sentia abatido pela ironia aparentemente misteriosa da ocorrência e olhava para a escada, que rígida e ereta parecia zombar de mim. (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.47).
>
> Os detalhes na delegacia de polícia são pouco interessantes. É suficiente dizer que fui logo acusado de ser comunista e de atirar bombas na procissão. (...) Tinha-se a impressão que ser comunista era crime, alguma coisa de monstruoso e proibido. Protestei violentamente, contra a história das bombas e logo alegou-se que "era o povo que dizia". (FLÁVIO DE CARVALHO, 2001, p.49).

A performatividade dinâmica do documento se atualiza em novos gestos, como o *Re-enacting*, uma tendência em curso também em outras mídias, na dança, teatro e cinema etc. A partir de meados da década de Oitenta, um número crescente de artistas vem se expressando através da ação de reencenar obras já performadas. O que parece marcar um ponto de virada no entendimento desse campo. O desejo, anteriormente iconoclasta de desfazer códigos de representação, gira numa busca contínua de processos que tangenciem a transmissão e reanimação do legado artístico. Uma reconstituição que traz à tona questões relativas à autoria, às diferenças entre adaptação, reinvenção, amplificação e outras estratégias temporais que procuram recuperar e resignificar desempenhos do passado no momento contemporâneo. Evocam novas ligações e outra aproximação a incorporação e historicidade da documentação da performance, em ambos os contextos, atuais e históricos. O *Re-enacting* é um procedimento oposto ao da

reconstituição histórica, desembaraça os fios de um acontecimento ocorrido traçando suas linhas de fuga para o presente e não para o passado[146]. A reconstituição tem parentescos com a simulação, reprodução e repetição, enquanto o *Re-enacting* é embalado num agenciamento emancipatório, que solicita sua transformação em ressonâncias singulares. Uma arena na qual reencenar — nos termos de Allan Kaprow — é reinventar.

> Kaprow deliberadamente escolheu o termo reinvenção, que normalmente não têm um sabor histórico, em lugar de *re-enactment* para as se referir as novas versões de suas obras. O termo sublinha o fato de que Kaprow não tinha a intenção de que essas novas versões fossem réplicas das versões que ele tinha realizado no passado. Aponta ser a transformação o que está em jogo. Embora Kaprow ganhe quando toma essa decisão, ele também perde alguma coisa. Nas reinvenções, a forma em que uma obra se mostra perde importância e já não é dirigida pelo próprio artista. Na obra original, a ação é sempre primordial, mas as fotografias de obras de Kaprow mostram que ele também valorizava "o como" foram executados. Sempre foi muito consciente de uma coisa em particular: "Eu não acho que arte, qualquer valor ou situação da vida, de qualquer intensidade, possa funcionar se eu a começar e acabar tendo em mente um problema puramente estético". No cerne do trabalho de Kaprow está a troca de ideias, comunicação e tomada de decisão coletiva entre os participantes, enfim, o processo e não o resultado é o que importava. (ROSENTHAL, 2008, p.62 e 63)[147].

Pode-se falar de uma performance "original"? Nesse caso seu termo antagônico não seria cópia mas reinvenção, convidando a interpretação singular ao invés da verossimilhança. Abertura que legitima, até mesmo, uma outra assinatura, como veremos mais adiante. A artista japonesa Yoko Ono, membro ativo do *Fluxus*, reencenou ela própria uma de suas performances quarenta anos depois, um *re-enactent* onde é a autora quem reinterpreta a obra, num contexto e situação bem diferentes, o que por si só coloca em cena um outro jogo. *Cut Piece* foi apresentada pela primeira vez em 1964 no Yamaichi Concert Hall, em Kioto, e no Carnegie Hall em Nova Iorque em 1965.

> Versão para um único intérprete:
> O performer senta-se no palco com um par de tesouras colocado à sua frente. É anunciado aos membros do público que podem vir ao palco, um a um, para cortar um pequeno pedaço da roupa do performer e a levar com eles. O performer permanece imóvel por toda a peça. A peça termina como queira o performer. (YOKO ONO, *Cut Piece*, 1964)[148].

---

146 Ver: Warburg, CADERNO I, dessa tese.

147ROSENTHAL, Stephanie. *Agency of Action*, 2008. No original: Kaprow deliberely chose the term reinvention for new versions of his works, which, unloke reenactement, does not typically have a historical flavor. the term underlined the fact that Kaprow did not intend the new versions to be replicas of the versions he had realized in the past, and that cahange was the order of the day. Although Kaprow gained something when he made this decision, he also lost something. In reinventions, the form that a work takes is less important than hitherto because it is no longer directed by the artist himself. In the original works, the action was always paramount, but photographs of kaprow's works show that he also valued how they were executed. nevertheless, he was always acutely aware of one thing in particular: "I do not think that either art or any value or a life-situation of any intensity could result if I were to start of and end up with a purely aesthetic problem in mind". At the core of Kaprow's work were the exchange of ideas, communication, and collective decision making among the participants. Ultimately, it was the process not the result that mattered. FONTE: *Allan Kaprow – Art as Life*, 2008, p.62 e 63.

148 YOKO ONO. Instructions for *Cut Piece, First Version*, 1964. No original: First Version for single

Esta performance foi documentada em filme por Albert e David Maysles. Vê-se Yoko Ono sentada no chão do palco, vestindo uma roupa sofisticada, que vai sendo cortada pouco à pouco por membros do público. A picotam e levam mesmo partes de suas roupas íntimas, deixando-a quase nua em cena[149]. A peça foi recebida em sua época como uma obra feminista profundamente corajosa, tocante e simbólica. O filme captura, juntamente com a ação no palco, risadas nervosas, comentários e uma atmosfera de certo desconforto. Ono diz ter se inspirado numa história familiar em sua infância, uma cena onde Buda, em estado de suprema consciência, dá desinteressadamente parte de seu próprio corpo como alimento à um tigre faminto[150].

performer: Performer sits on stage with a pair of scissors placed in front of him. It is announced that members of the audience may come on stage–one at a time–to cut a small piece of the performer's clothing to take with them. Performer remains motionless throughout the piece. Piece ends at the performer's option. FONTE: FRIELING Rudolf. *The Art of Participation: 1950 to now*, 2008, p.108 e 109.

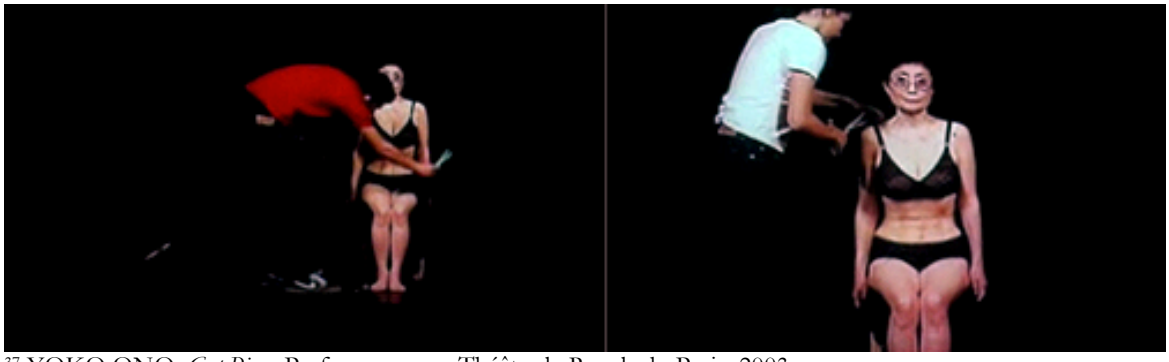
149 YOKO ONO. Cut Piece, Performance no Carnegie Hall, Nova Iorque, 1965. FONTE: Ver: FRIELING Rudolf. *The Art of Participation: 1950 to now*, 2008, p.108.

150 Ibidem.

Metáfora adequada, o que testemunham gestos e expressões de alguns membros da audiência[151]. O ato de cortar e levar uma parte do todo opera uma violência, ainda que aqui, a convite, numa troca com o artista que deliberadamente coloca-se como objeto vulnerável. Em 2003, aos setenta anos, Ono realiza o *re-enactment* de *Cut Piece* no Théâtre le Ranelagh em Paris[152]. No entanto, em seu *statement*, uma nova instrução, convida o público a "vir cortar, como queira, um pedaço da minha roupa, num tamanho menor do que um cartão postal, e enviá-lo para quem você ama." (YOKO ONO, 2013, p.108)[153], de forma que sentido do trabalho, desloca-se de uma exploração da violência para uma expressão de amor ao próximo.

Outra obra paradigmática nessa reflexão é *Re-enactements* (2001), do artista belga Francis Alÿs em colaboração com o artista mexicano Rafael Ortega, exemplar para apontar a transparência duvidosa da documentação da performance. Alÿs se propôs a caminhar tão longe quanto possível, no centro da Cidade do México, portando uma pistola 9mm carregada em sua mão, até que o inevitável aconteceu, foi detido quinze minutos mais tarde. Então, espantosamente, convence os policiais de que se trata de uma performance artística, e mais, a repetir o desempenho, inclusive a prisão, num *re-enactement* encenado para a câmera.

[151] YOKO ONO. *Cut Piece*, Performance no Carnegie Hall, Nova Iorque, 1965.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8Sc47KfJjcI



[37] YOKO ONO. *Cut Piece*, Performance no Théâtre le Ranelagh, Paris, 2003.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tLTaGOKr6q8

[153] YOKO ONO. *Cut Piece*, 2003. No Original: Come and cut a piece of my clothing wherever you like, the size of less than a postcard, and send it to ne you love.

> REAL: Em 4 de novembro eu comprei uma Beretta 9 milímetros em uma loja de armas em Palma Street. Às dez horas e um minuto eu saí da loja segurando a arma carregada na minha mão direita e comecei a andar pelo centro esperando que algo aconteça. Francis Alÿs
> RE-ENACTEMENT: Em 4 de Novembro Francis me pediu para encontrá-lo em uma loja de armas em Palma Street. Eu o assisti comprar uma Beretta 9mm, carregá-la e deixar a loja segurando a arma em sua mão direita. Acionei minha Sony Handycam e filmei as cenas que se seguiram. Rafael Ortega. (ALŸS e ORTEGA, 2010, p.109)[154].

A obra consiste em uma dupla projeção, apresentando a documentação da performance em uma tela e seu *re-enactement* em outra. Em ambas as versões Alÿs aparece comprando uma pistola e, portando-a ao lado do corpo, caminhando determinadamente pelas ruas da cidade. No *re-enactement* toma-se de empréstimo a linguagem estilizada das cenas de crime nos filmes de ação, empregando ângulos dramáticos de Alÿs e da arma, e enfatizando o papel dos transeuntes e participantes[155]. Deixa às claras as ambiguidades e fronteiras fluídas entre a documentação e a ficção, apontamento que acabou sendo ofuscado pelo impacto causado ao explicitar a "frouxidão" do sistema policial mexicano, que permitiu que a ação não fosse caracterizada como um crime, e mais, fosse re-encenada, contando com a participação dos agentes de segurança em uma atuação irrepreensível.

A memória, desempenha um papel significativo em performances contemporâneas, proporciona um contrapeso emocional à predisposição de documentar um acontecimento como uma acumulação empírica de provas. A obra do artista britânico Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave* (2001), compõe um arquivo confundindo as fronteiras entre o seu estatuto de

---

154 ALŸS,Francis Alÿs e ORTEGA, Rafael. *Re-enactements*, 2001. No original:
Real: On 4 November I bought a 9mm Beretta in a gun shop on Palma Street. At ten past one I left the shop holding the loaded gun in my right hand, and started wandering downtown waiting for something to happen. Francis Alÿs.
Re-enactement: On 4 November Francis asked me to meet him in a gun shop on Palma Street. I watched him buy a 9mm Beretta, load it and leave the shop holding the gun in his right hand. I trailed him with my Sony Handycam and filmed the follwing scenes. Rafael Ortega.
FONTE: FRANCIS ALŸS, *A Story Of Deception*, 2010, p.108-109.

155 FRANCIS ALŸS e RAFEL ORTEGA, *Re-enactements*, 2001. FONTE: Ibidem.

documento de uma performance artística e o de documento de um acontecimento histórico. Uma performance coletiva, fotografias, vídeos, textos, documentos e objetos num arquivo que figura um vasto contexto para examinar a narrativa entrelaçada de dois eventos. O primeiro uma greve pela *União Nacional de Mineiros*, em particular, o violento confronto entre os mineiros e a polícia que ocorreu em Orgreave, Yorkshire, Inglaterra, em 18 de Junho 1984. O segundo é o *re-enactement* do mesmo conflito, performado em Orgreave em 17 de junho de 2001, dezessete anos depois, revisitando o trauma deste evento e sua cobertura tendenciosa pela mídia na era Thatcher. *The Battle of Orgreave* reencena essa batalha como uma forma de reviver o evento traumático ocorrido. A experiência foi elaborada em colaboração com a comunidade local, juntamente com os veteranos do conflito original, diferentes grupos sociais e mais de vinte sociedades civis. Deller trabalha de perto com seus colaboradores, que participam ativamente na construção do que a obra de fato veio a ser[156]. Assumindo inúmeras leituras possíveis do acontecido, críticas, díspares inclusive contraditórias, a obra é emblemática visto que não celebra os trabalhadores em greve como entidade heróica, os tensiona junto à classe média contemporânea, invertendo papeis, e construindo uma história da opressão, cuja potência deriva de sua singularidade catártica e coletiva.

[156] JEREMY DELLER. *The Battle of Orgreave,* 2011, frames do documentário de Mike Figgis. Projeto comissionado e produzido por Artangel.
Disponível em: http://www.martinjenkinsonphotography.co.uk/galleries/Artangel/index_3.php

Storming of the Winter Palace, dirigida por Nicolas Evreïnoff, foi uma performance de massa realizada em 07 de novembro de 1920 para celebrar o terceiro aniversário da Revolução Bolchevique. Faz o *re-enactement* do acontecimento histórico da tomada do Palácio de Inverno. Tornou-se uma reconstituição anual, a cada ano distorcido para ajustar as raízes da história à agenda governamental. Em oposição a *The Battle of Orgreave* (2001), uma propaganda poderosa, continuamente re-ativada, a fim de constituir uma memória e manter a euforia da promessa revolucionária enquanto consolida em um mito de origem[157]. Envolveu mais de oito mil participantes e um público estimado em cem mil espectadores, reunidos no centro da praça Uritzky em Saint Petersboug. Um evento que durou pouco mais de uma hora desenrolando a ação em frente ao Palácio de Inverno, iluminado diferentemente em momentos chave da narrativa[158]. Compõem um dos quatro espetáculos de massa performados em St.Petersburg entre 1919 e 1920 formando uma genealogia da Revolução. O modelo de organização destes eventos colossais era o militar, com os participantes recebendo instruções por meio de uma cadeia de comando, cada grupo, como num pelotão, comandado por um líder ensaiado pelo diretor. A re-encenação era dirigida com vista à produção de uma memória viva, calculada como imagem, onde o acontecimento desempenha um papel de liderança no imaginário coletivo.

Uma obra que serve como dispositivo para adensar uma leitura crítica do gesto performático do *Re-enactement* em sua relação com o documento é *Seven Easy Pieces* (2005), que Marina Abramović apresentou no Guggenheim Museum, em Nova York[159]. A conversa entre Abramović e Amelia Jones, publicada no artigo *The Live Artist as Archaelogist*[160], na coletânea de

[157] BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. 2012, p.58-61.

[158] NICOLAS EVREINOV. *Re-enactement of The Storming of The Winter Palace*, 1920.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fLihunxEzwE

[159] O evento fez parte da programação da *I Bienal of Performance*, coordenado por RoseLee Goldberg dentro do *Projeto Performa*, durante o Outono de 2005, na famosa rotunda do Guggenheim Museum de Nova York.

[160] FONTE: JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian. PERFORMANCE REPEAT RECORD Live Art in the History, 2012.

sua autoria em parceria com Adrian Heathfield, *Perform Repeat Record, live art in history*, é notável — visto o brilhantismo de Jones em nos conduzir na obra pelo entendimendo da artista — trazendo a luz tópicas críticas desse gesto por um viés ético.

O primeiro *re-enacting* foi *Body Pressure*[161] (1974), obra de Bruce Nauman, uma performance endereçada ao público pelo artista na forma de uma folha de papel. Contendo instruções convida o público a realizar sua própria ação, pressionando o corpo contra uma parede falsa, construída na mesma extensão de uma parede existente por trás dela.

> Marina Abramovic: Comecei com Bruce Nauman por uma razão muito específica, porque *Body Pressure* é realmente uma peça para a qual existem instruções escritas. Eu estava interessada [na verdade] porque Bruce Nauman nunca realizou esta peça, eram apenas instruções coladas em folhas de papel que podia-se levar para casa. (...)
> Amelia Jones: Então, em parte a apropriação é menor que nas obras dos outros do artistas em *Seven Easy Pieces*, porque você está simplesmente realizando o que Nauman instruí dentro do projeto original.
> Marina Abramovic: Exatamente, exceto que eu tive que tomar um monte de decisões. Como traduzir o que Nauman instrui em um desempenho real? Por exemplo, em vez de uma parede como Nauman descreve, eu usei vidro, para que as pessoas pudessem me ver de qualquer ângulo (...). (ABRAMOVIC e JONES, 2012, p.549)[162].

Seebed (1972), de Vito Acconci foi o segundo *re-enacting*. Originalmente a performance foi realizada ao longo uma semana, em períodos esparsos, na Sonnabend Gallery[163], em Nova York, onde Acconci, sob um piso falso construído abaixo do piso da galeria, se masturbava enquanto fantasiava sobre as pessoas que ouvia caminhando acima dele, à quem por vezes se dirigia através de um microfone.

> Marina Abramovic: Em seguida, Acconci [*Seedbed*], eu não tinha outra fonte senão as fotografias publicadas e textos de Acconci descrevendo a ação. Uma coisa engraçada, quando falei com Acconci, ele disse que nunca gravou sua voz durante a performance, e que se arrependia. Além disso, no texto publicado sobre a peça diz que não estava visível, mas está,

[161] Ver: Parte I, deste CADERNO II.

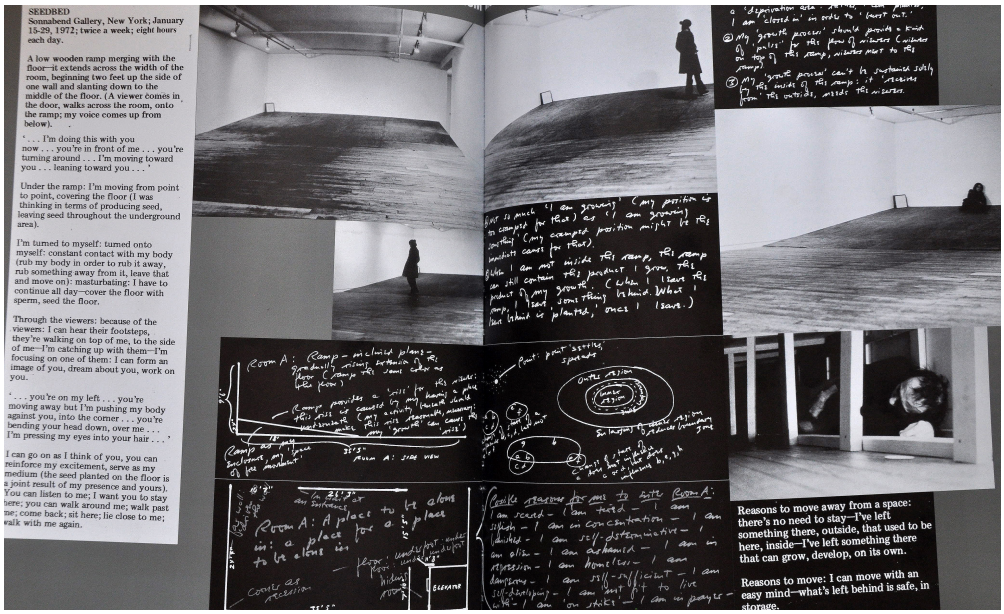
[162] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia. *The Live Artist as Archaelogist*. No original: MA: I started with Bruce Nauman for a really specific reason, because *Body Pressure* is actually the piece for which there are written instructions. I was interested [in the fact] that Bruce Nauman never performed this piece , it was only instructions stuck on sheets of paper that you could take home (...) | AJ: So in that piece is the least of an appropriation among the others artist's works in *Seven Easy Pieces*, because you are simply performing what Nauman instructed within the original project. | MA: Exately, except that I had to make lots of decisions, like how to translate what Nauman instructs [into an actual performance]? For example, instead of a wall as Nauman describes, I put up glass, so people can see me from any angle (...). FONTE: Ibidem, p.549.

[163] VITO ACCONCI. *Seedbed*, 1972, Sonnabend Gallery, Nova York.
FONTE: *VITO ACCONCI, Diary of a Body: 1969-1973*. 2006, p. 286.

> justo na imagem bem conhecida dele, sob a rampa, masturbando-se. (...) Basicamente, você nunca deveria vê-lo. Então eu segui essa ideia e você nunca me vê reencenando a peça[164] [165]. Além disso, originalmente *Seedbed* era sobre o que você poderia fazer, o que você poderia produzir e Acconci produzira sêmen. Mas o que eu, como mulher, tenho que produzir? (ABRAMOVIC, 2012, p. 550)[166].

No terceiro *re-enacting*, *Genital Panic* (1968), os quinze minutos da ação de VALIE EXPORT foram acomodados em sete horas, como os demais. Abramović no alto da retunda, numa cena

[164] MARINA ABRAMOVIC. *Seven Easy Pieces*, performando Vito Acconci, *Seedbed.*
Guggenheim Museum, Nova York, 2005 *Fotografia: Kathryn Carr. © The Solomon R. Guggenheim Foundation*
Disponível em: https://vaultreview.wordpress.com/2013/10/12/marina-abramovic-re-appropriating-the-masculine-in-seven-easy-pieces-written-by-allen-ley/



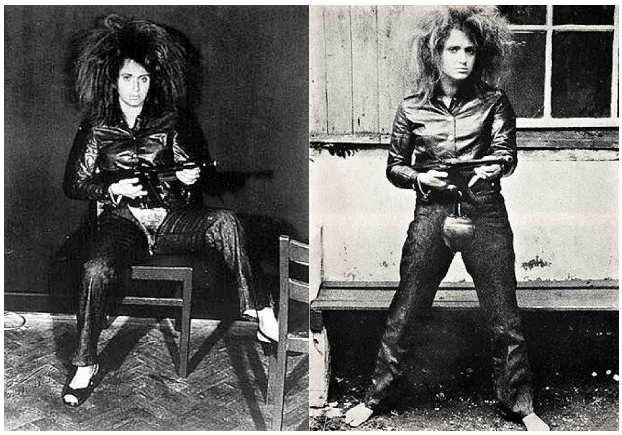
[165] VITO ACCONCI. *Seedbed*, 1972, Sonnabend Gallery, Nova York.
FONTE: *VITO ACCONCI, Diary of a Body: 1969-1973*, 2006, p. 286.

[166] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia. *The Live Artist as Archaelogist*. No original: Then in the Acconci piece [Seedbed], I had no guide other than Acconci's published photographs and txt describing it. A funny thing, when I talked to Acconci, he sid he never recorded his voice during the original piece and he was very sorry about that. Also, he said in the published text about the piece that he is not supposed to have been visible, but ther is a well-known image of him under the ramp, masturbading (...) But basically, you're never supposed to see him. So I followed tis idea and you never see me as I re-enact the piece. Also, originally Seedbed was about what you could do, what you could produce, and Acconci produced semen. But what did I, as a woman, have to produce? FONTE: JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian. *PERFORMANCE REPEAT RECORD Live Art in the History*, 2012, p.550.

com duas cadeiras, veste uma calça preta com o mesmo corte no púbis. Usa botas, cabelos penteados e tem em mãos uma Kalashnikov, metralhadora de grande porte, apontada em direção ao público. Está em um museu e não surpreendendo o público num cinema[167]. Em verdade faz literalmente o *re-enactment* do documento fotográfico, *Action Pants: Genital Panic* (1969), ou do próprio mito, de que EXPORT tenha entrado no cinema portando qualquer outra arma, senão seu próprio gesto surpresa. Além da fotografia, hoje icônica, outras duas tomadas foram tiradas no mesmo momento pelo fotógrafo Peter Hassmann em Viena, em 1969. Numa delas está em pé e na outra sentada apoiando os pés numa segunda cadeira[168].

> Marina Abramovic: Valie Export novamente! Eu fui mais crítica e mais cuidadosa com esta peça porque na realidade ela a executou originalmente no teatro num festival de cinema erótico em Viena, mas ao mesmo tempo fez um cartaz também. *Genital Panic* é uma incrível contradição [em termos de desempenho "ao vivo" versus desempenho documentado] porque ela também fez a fotografia em seu estúdio e há muitas imagens diferentes desse cartaz. E ela

167 MARINA ABRAMOVIC. *Seven Easy Pieces*, performando VALIE EXPORT, *Genital Panic* (1968), Guggenheim Museum, Nova York, 2005.
Disponível em: http://awarmplacewithoutmemory.blogspot.com.br/2012_03_01_archive.html



168 VALIE EXPORT. *Action Pants: Genital Panic, 1969*. Fotografias: Peter Hassmann.
Disponível em: http://www.artnet.com/artists/valie-export/aktionshose-genitalpanik-action-pants-genital-EzcYagAAa2_WzfdcR_VCwA2

> não iria me dar qualquer resposta clara, quando eu perguntei a ela sobre isso.
>
> Amelia Jones: Bem, eu ia perguntar sobre isso, porque, obviamente, ela ainda está viva, então você poderia pergunta-la sobre todas essas histórias contraditórias, mas ela claramente não quiz dar respostas definitivas. Tendo o artista "original" por perto para conversar, não necessariamente dá um acesso mais definitivo para o que foi a peça de primeiro, não é?
>
> Marina Abramovic: Não. E ela é muito orgulhosa, porque a sua imagem é o tipo que pode funcionar em diferentes momentos, em diferentes contextos, com diferentes significados e a peça tem sido muito influente apenas sob a forma desta imagem. (ABRAMOVIC e JONES, 2012, p.550)[169].

EXPORT em entrevista citada anteriormente, concedida à Devin Fore, publicada na revista *Interview*, 09 de outubro de 2012, comenta o *re-enactement* de *Genital Panic* realizado por Marina Abramovic como parte de *Seven Easy Pieces* (2005). Deixa claro seu ponto de vista ao não ter certeza que "um contraste gritante", seja dizer o bastante.

> Talvez, embora eu não tenho certeza, eu chamaria de um contraste gritante. Marina e eu nos conhecemos e ela tinha o meu consentimento para fazer a peça. Mas o que foi realmente interessante para mim foi ver como isso foi realizado. Eu usava as calças de ação em um cinema. Nunca me ocorreu sentar em uma galeria ou um museu como se eu fosse uma obra de arte. Isso não era minha intenção. Destoa em tudo. Mesmo as séries de fotografias [*Action Pants: Genital Panic* de 1969] em que posei com uma metralhadora realizado só mais tarde e não fazia parte da performance original. Estas fotografias se tornaram um ícone, o que foi apenas incidental. Na verdade, era importante para mim que não fossem elevadas ao status de ícones, porque a iconografia sempre se esforça para ser conclusiva. Eu queria algo com várias camadas, e não algo conclusivo. (...) Como em muitas de suas performances, ela fica lá por horas em um museu. Ela fica lá, a uma distância, mas altamente visível. É significativo que o desempenho tenha sido em um museu americano, uma vez que os americanos tendem a ser hipócritas e não querem ser confrontados com este tipo de coisa. (VALIE EXPORT, 2012)[170].

---

[169] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia. *The Live Artist as Archaelogist*. No original: M. Bramovic: The VALIE EXPORT thing again; I was the most critical and most careful about this piece because in reality she stated originally performed the piece in this theater at the erotic film festival in Vienna, but at the same time she made the poster as well. Genital Panic is a great contradiction [in terms of the issue of "live" versus documented performance] because she also made the photograph in her studio and there are lots of different images of that poster. And she wouldn't give me any clear answers when I asked her about it. |Amelia Jones: Well I was going to ask you about that, because obviously she's still alive, so you could ask her about all contradictory stories, but she clearly doen't want to give definitive answers. Having the "original" artist around to talk to doesn't not necessarily give one any more definitive access to what happened with the piece first time round, does it?
Marina Abramovic: No, and then she was very proud because that image is the kind of image that can work at different times, in different contexts, with different meanings and the piece has been very influential just in the form of this image. FONTE: JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian. PERFORMANCE REPEAT RECORD Live Art in the History, 2012, p.550.

[170] EXPORT, Valie, entrevista concedida à Devin Fore, publicada na revista *Interview*, 09 de outubro de 2012. No original: Perhaps, although I'm not sure I would draw such a stark contrast. Marina and I know each other, and she had my consent to do the piece. But what was really interesting for me was to see how it was received. I wore the action pants in a cinema. It never occurred to me to sit down in a gallery or a museum as if I were an artwork. That wasn't my intention at all. Even the photo series [Action Pants: Genital Panic, 1969] in which I posed with a machine gun was shot only later and was not part of the original performance. These photographs became iconic, but that was just incidental. In fact, it was important to me that they not be elevated to the status of icons, because iconography always strives for conclusiveness. I wanted something multilayered, not something conclusive. The big difference between the two performances, then, is that I wore the action pants in a cinema, while Marina put herself on display in a museum. It's a completely different context. As in many of her performances, she sits there for hours in a museum. She sits there, at a distance, but highly visible. It's significant that the performance was in an American

O quarto *re-enactement* foi *The Conditioning First Action of Self Portrait*s (1973) de Gina Pane, uma ação em que a artista se deitava sobre uma cama de ferro durante trinta minutos, tendo embaixo uma série de velas acesas, mas que Abramović realizou de forma ininterrupta durante sete horas.

> Pane foi o mais difícil para mim, porque primeiro eu estava pedindo para executar toda a peça, mas sua namorada, que representa a fundação Gina Pane, só me deu permissão para reencenar uma parte da peça. E essa é a parte que eu usei – mas também foi difícil porque duas coisas que eu odeio em performances são velas e ovos, eu não sei porquê! Sempre fazem um kitsch de merda. Velas e ovos não é comigo. (ABRAMOVIC, 2012, p.551)[171].

Como penúltimo *re-enactement*, a artista elegeu *How to Explain Art to a Dead Hare*[172] (1965), de Joseph Beuys, cuja ação teve lugar na noite de abertura de uma exposição de desenhos de Beuys na Galerie Alfred Schmela em Düsseldorf. O público convidado chegou a galeria e encontrou as portas fechadas. Através do vidro frontal podiam ver Beuys sentado em uma cadeira com o rosto coberto de mel e folhas de ouro, embalando uma lebre morta em seus braços. Lentamente, ele se levantou e andou em torno da exposição explicando cada trabalho para a lebre morta. Usava uma sola de ferro no pé direito e uma sola de feltro no da esquerda. As fotografias desta ação têm sido amplamente reproduzidas e tomaram um significado independente do evento original para se tornar também imagens icônicas .

---

museum, too, since Americans tend to be prudes and don't want to be confronted with these kinds of things. Disponível em: http://www.interviewmagazine.com/art/valie-export/#page2

[171] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia. *The Live Artist as Archaelogist*. No original: The Pane was the most difficult for me because first off all I was asking to perform the entire piece, but her girlfriend, who represents The Gina Pane foundation, only gave me permission to re-enact one part of the piece. And that's the part I used — but it was also hard because two things I hate about performances are candles and eggs, I don't know why! But they always make kitschy shit. Just not me, candles and eggs. FONTE: JONES & HEATHFIELD. PERFORMANCE REPEAT RECORD Live Art in the History, 2012, p.549.

[172]
JOSEPH BEUYS. *Action 'Explaining Pictures to a Dead Hare* © Ute Klophau
Disponível em: http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/434.1997.9/
MARINA ABRAMOVIC. *Seven Easy Pieces*, performando Joseph Beuys, "Explaining Pictures to a Dead Hare", Guggenheim Museum, Nova York, 2005.
Disponível em: https://artwithdeadrabbits.wordpress.com/2010/01/29/how-to-explain-pictures-to-a-dead-hare/

> O *re-enactement* de Joseph Beys também foi difícil, porque, Vera Beuys, sua esposa, não queria dar a permissão, embora eu a finalmente tenha conseguido. Mas a única imagem que eu conhecia era esta imagem [de como explicar fotografias para uma Lebre Morta]. Haviam vídeos feitos da peça, que eu vi, mas ela não os autorizou, porque haviam muitos problemas com eles. Então, eu fui novamente um arqueólogo. Nesta peça fui mais limitada, em primeiro lugar devido a resistência de Vera Beuys e, em seguida, foi difícil lidar com Beuys enquanto uma figura na obra, porque em Acconci eu me masturbava, mas você não me via, em Bruce Nauman na promulgação eu poderia ser qualquer coisa, mas em *How Explain Pictures* [porque as pessoas tinham em suas mentes as imagens icónicas de Beuys executando a peça] eu era claramente uma mulher com roupas masculinas. (ABRAMOVIC, 2012, p.552)[173].

> E eu tinha a esperança de fazer uma obra de Chris Burden, *Trans-Fixed* de 1974 (...). Mas ele não quis dar permissão, o que eu tenho que respeitar.[Eu estava preocupado com Burden, porque ele tinha feito uma obra semelhante à minha *House With the Ocean View,* chamada *White Light Heat Ronald*] na Feldman Gallery, em Nova York em 1975, onde viveu e dormiu na galeria durante três semanas sem comer. Eu estava realmente questionando como ele o tinha feito (...). Então, eu comentei isso com um jornalista que estava me entrevistando, mas acabou saindo publicado outra coisa. O jornalista distorceu o que eu disse [na matéria de jornal], pareceu que eu não acreditava que Burden tivesse realmente feito esta peça, que eu o acusava de *cheating*. Alguém me disse que, na verdade, esta foi a razão [dele não me dar permissão para reencenar seu trabalho]. (ABRAMOVIC, 2012, p.557)[174].

Para terminar o projeto de *re-enactements*, Abramovic, então, escolheu uma de suas próprias performances, *Thomas Lips* (1975), onde comeu um quilo de mel; bebeu um litro de vinho tinto; em seguida, quebrou o vidro com a mão; fez a incisão de uma estrela em seu estômago com uma lâmina de barbear; chicoteou-se até que "já não sentisse dor" e se deitou em uma cruz de gelo. Finalmente, no sétimo dia, a artista apresentou *Entering the Other Side* (2005), uma performance inédita, oriunda da experiência das seis reapresentações anteriores, que consistiu simplesmente em se expor como uma rainha ou mesmo uma boneca de cabeceira no topo de um mundo só dela. De um jeito ou de outro elevada às alturas, de pé num pedestal escondido por um vestido descomunal num deslumbrante azul ultramarino, escorregando

---

[173] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia. *The Live Artist as Archaelogist*. No original: The Joseph Beys re-enactement was also hard, because, Vera Beuys, his wife, didn't want to give permission, although I finally got it from her. But the only image I knew was this single image [of How to explain Pictures to a Dead Hare]. There were all videos made of the piece, wich I saw, but he didn't authorize them because ther were too many problems with them. So I was again an archaeologist. I was the most constrained in this piece, because firstly the resistence by Vera Beuys and then it was hard dealing with Beuys as a figure in the work, because in Acconci I masturbated but you didn't see me, in the Bruce Nauman re-enactment I could be anything, but in How to Explain Pictures t[because people had in their minds the iconic images of Beuys performing the piece] I was clearly a female in male clothes. The was also the question of how to deal with all these elements, ritualistic things, to repeat and repeat like an obsessive. FONTE: JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian. PERFORMANCE REPEAT RECORD Live Art in the History, 2012, p.552.

[174] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia. *The Live Artist as Archaelogist*. No original: And I had hoped to do a Chris Burden work, Trans-fixed, 1974, but burden wouldn't give permission for you to re-enact it .(…) He wouldn't give permission, which I have to respect. {I was worried about Burden because he had done a similar piece to my *House with the Ocean view* called *White Light Heat at Ronald*] at Feldman Gallery in New York in 1975, where he lived and slept in the gallery for three weeks witout eating. I was really questioning how he had donne it (...) So I was question this with a journalist who was interviewing me, but it came out, as the journalist turned what I said around [in newspaper story], that I didn't believe that Burden had actually made this piece, that I accusing him of cheating. Somebody told me that actually this was the reason [he wouldn't give me permission to re-enact his work]. FONTE: Ibidem, p.557.

vaidosamente até o piso do museu, como a calda viscosa de um bolo de casamento ou uma lona de circo. Obra mais do que perfeita para nos dizer da sua percepção sobre a experiência[175]. Sempre o mesmo. Ela própria. O que percebe-se também em sua fala e análise puramente autorreferentes. Num primeiro caso, um contrassenso. Afirma ter escolhido a peça justamente por conter uma instrução escrita e, não apenas não a segue, como a desmantela ao trocar as paredes por uma lâmina de vidro em razão de ser vista de todos os lados, fazendo correr a obra em direção contrária. Num outro, julga ser o mais difícil por ser contrariada em sua vontade e por constrangê-la a lidar com o que declara ser por demais *kitsch* para ela. Num terceiro, quando o artista — cuja obra foi re-encenada — pôde ser ouvido, o entendimento é o de um "contraste gritante", "destoa em tudo"! Ao enfim, adentrar o mínimo na espessura do seu gesto de se apropriar de cânones da arte de um desempenho "masculino", sua aproximação é em termos de uma fisicalidade, sua figura feminina em cena ou não, numa superficialidade, que diz do gênero pelo viés da roupa que veste.

Perguntei-me o quanto os outros membros da audiência no Guggenheim estavam cientes de que se tratava de um *re-enactement* de performances de outros artistas, realizadas cerca de trinta anos atrás, originalmente de outra forma, em contextos e tensionamentos completamente diferentes. Como a obra *Seven Easy Pieces* foi introduzida ao público do Guggenhein? O que diz vir a ser ao ser apresentada a audiência do museu?

> MARINA ABRAMOVIC
> *Seven Easy Pieces*
> Dedicado a Susan Sontag
> À partir de 09 de novembro a 15 de novembro, o Museu Solomon R. Guggenheim apresenta Marina Abramovic: *Seven Easy Pieces*, sete noites consecutivas de performances no Frank Lloyd Wright rotunda de 17h a 0h.

[175] MARINA ABRAMOVIC. *Seven Easy Pieces*, *Entering the Other Side*, Guggenheim Museum, Nova York, 2005. Disponível em: https://beanstories.co.uk/2013/05/09/marina-abramovic-easy/

> Desde o início dos anos 1970, Marina Abramovic foi pioneira no uso da performance como uma forma de arte visual. O corpo sempre serviu como seu assunto, meio e parâmetro, seus primeiros trabalhos foram determinados pela resistência. Explorando os limites físicos e mentais de seu ser, ela tem resistido a dor, exaustão, e perigo na busca de transformação. Com *Seven Easy Pieces* Abramovic reencena obras de desempenho seminais de seus pares que datam dos anos 1960 e 70. O projeto tem como premissa o fato de que existe pouca documentação para a maioria das performances deste período inicial; muitas vezes é preciso confiar em depoimentos de testemunhas ou fotografias que mostram apenas partes de uma determinada peça. *Seven Easy Pieces* examina a possibilidade de refazer e preservar uma forma de arte que é, por natureza, efémera. (Segue a programação diária, com nome dos autores, obras e curtas sinopses das performances "originais" que serão reencenadas por Abramovic). (GUGGENHEIN WEBSITE, 2005)[176].

Seven Easy Pieces foi apresentada como um meio de homenagear o legado pioneiro e inovador da performance. A premissa se funda na pouca documentação existente no período, não é desenvolvida, mas subentende-se a obra como possibilidade de constituí-la à partir do próprio *re-enactement*. Na apresentação do catálogo, referente à obra, esgotado, se acrescenta, "nesta importante série, Abramovic nos dá a oportunidade de recordar, reviver e preservar obras importantes do histórico da performance, inerentemente efêmera, de uma forma completamente original". Seu propósito declarado para re-executar estas obras anteriores realizadas por seus "pares" inclui criar uma documentação que "adequadamente preserve" essas obras para as gerações futuras,

> estas obras são parte da história e essa história tem de ser honrada, como tem que ser qualquer história, em um museu. (...) Para mim, o ponto foi o de fornecer exemplos de trabalho de alguns artistas dessa geração para mostrar como realmente deve-se abordar estas peças. (ABRAMOVIC, 2012, p.554)[177].

---

[176] GUGGENHEIN WEBSITE, 2005. No original:
MARINA ABRAMOVIC*Seven Easy Pieces*. Dedicated to Susan Sontag
From November 9 through November 15, the Solomon R. Guggenheim Museum presents Marina Abramović: Seven Easy Pieces, seven consecutive nights of performances in the Frank Lloyd Wright rotunda from 5 PM to 12 AM. Since the early 1970s, Marina Abramović has pioneered the use of performance as a visual art form. The body has always served as her subject and medium, and the parameters of her early works were determined by her endurance. Exploring the physical and mental limits of her being, she has withstood pain, exhaustion, and danger in the quest for transformation. With Seven Easy Pieces Abramović reenacts seminal performance works by her peers dating from the 1960s and '70s. The project is premised on the fact that little documentation exists for most performances from this critical early period; one often has to rely upon testimonies from witnesses or photographs that show only portions of any given piece. Seven Easy Pieces examines the possibility of redoing and preserving an art form that is, by nature, ephemeral. Disponível em: http://pastexhibitions.guggenheim.org/abramovic/

[177] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia. *The Live Artist as Archaelogist*. No original: The Joseph Beys re-enactement was also hard, because, Vera Beuys, his wife, didn't want to give permission, although I finally got it from her. But the only image I knew was this single image [of How to explain Pictures to a Dead Hare]. There were all videos made of the piece, wich I saw, but he didn't authorize them because ther were too many problems with them. So I was again an archaeologist. I was the most constrained in this piece, because firstly the resistence by Vera Beuys and then it was hard dealing with Beuys as a figure in the work, because in Acconci I masturbated but you didn't see me, in the Bruce Nauman re-enactment I could be anything, but in How to Explain Pictures [because people had in their minds the iconic images of Beuys performing the piece]. I was clearly a female in male clothes. The was also the question of how to deal with all these elements, ritualistic things, to repeat and repeat like an obsessive. FONTE: Ibidem, p. 552

Felizmente se explicita sua "forma completamente original". O que ganha ironia com o polissemia de sentidos que o termo "original" dinamiza. Tanto remonta à origem, como ao que parece produzir-se pela primeira vez. Não copiado, não imitado. Assim como diz do que tem caráter próprio, cunho novo e pessoal, que não segue modelo. Extraordinário e singular. Original é sinônimo de inédito, novo, diferente, singular, esquisito, inconfundível, e contrário de comum, sabido, falsificado, adulterado. Também refere-se a pessoa excêntrica. Em concordância com EXPORT, "o que é realmente interessante, é ver como isso foi realizado", para tanto lanço mão do trecho final dessa conversa, extremamente esclarecedora.

> MARINA ABRAMOVIC: Você sabe o que vem acontecendo desde *Seven Easy Pieces*, quantas pessoas estão escrevendo para me pedir permissão para refazer minhas obras? A única que eu dei permissão até agora, é tão fantástico, foi para reencenar o meu trabalho no site Internet *Second Life*. Eva e Fanco Mattes vieram até mim, depois que viram as Seven Pieces no Guggenheim, para pedir permissão para o re-enactement de alguns trabalhos no *Second Life* [eles estão reencenando no site] *Imponderabilia* de 1977 e *Rest Energy*, de 1980, ambos originalmente performados com Ulay. Eu dei-lhes a permissão porque para mim Second *Life* é um meio completamente diferente; é outra coisa, e por isso não está competindo com a arte ao vivo. Eu não dou a permissão para todo pedido — eu tenho que ter certeza de que a pessoa é capaz de fazer a peça. Mas o *Second Life* OK, porque *Second Life* é a Internet, ótimo, um meio diferente, não competindo com a arte ao vivo. (...)Você entende no *re-enacting* de outros artistas como funciona, você tem que pedir, você tem que fazer suas próprias interpretações, mas tem que haver uma espécie de seriedade nisso, porque há muitos artistas fazendo palhaçada como arte, fazendo Acconci muito engraçado ou engraçado isso e engraçado aquilo. Mas isso é errado — a arte deve ser bela e qualquer *re-enactement* deve abordar as grandes questões que a peça original trouxe em seu tempo.
>
> AMELIA JONES: Mas se o ponto na performance diz do que é efêmero, colocá-la em um museu em um sentido, não é no mínimo, tencionar o aspecto da ação ao vivo? Está se tornando algo mais histórico, e ao fazê-lo, tirando ou atenuando o aspecto efêmero, transformando-o em um objeto que pode ser mercantilizado e exposto.
>
> MA: Sim e não, porque esse evento durou sete dias, por isso foi efêmero e, em seguida, deixou de existir. Não foi como um show de três meses que você pode ir e ver uma e outra vez, (...) ainda é uma arte baseada no tempo.
>
> AJ: Mas é claro, *Seven Easy Pieces* será historicamente conhecida através de sua documentação; nesse sentido, não está "perdido" e em si pode ser mercantilizado (por livro e filme que agora irá representá-lo). Você pode falar sobre o problema da documentação? O seu acesso ao trabalho "original", que você reencena em *Seven Easy Pieces*, foi através do fotográfico, textual e documentação fílmica — isso significa que você teve acesso às próprias obras? E como você joga com isso em relação aos seus *re-enctments* e sua documentação?
>
> MA: Para mim é onde você pensa no corpo(...). Com o meu advogado fiz uma declaração que eu só faria fotografias do meu próprio trabalho e nunca o de qualquer outra pessoa, de modo que eu não iria me beneficiar financeiramente de ideias que não fossem minhas.
>
> AJ: Então você tem fotos de si mesma *re-enating* o desempenho Beuys, mas você não as vende.
>
> MA: Absolutamente não. E todos que contribuiram para o livro [*Seven Easy Pieces*] e o filme terão uma porcentagem igual nos contratos.
>
> AJ: Então você está pagando, por exemplo, a fundação Beuys alguns dos lucros.
>
> MA: Sim, a propriedade.

AJ: Há muitas diferentes intencionalidades ou agenciamentos criativos em jogo neste projeto. (...) Mas em termos de intencionalidade, o que acontece quando você refaz — digamos a obra de Beuys *Como explicar Pictures* — e isso agora é visto, em certo sentido como uma obra sua? (Se você *google* "lebre morta Beuys" metade das imagens que surgem são você a reencenar a peça!). De um certo modo é uma forma de colaboração, mas é também no sentido de uma Abramovic. Você se apropriou da autoria dessas obras.

MA: Isso é tão complicado. Eu ainda estou tentando descobrir isso, porque eu acho que realmente o trabalho, tal como *Como explicar Imagens* ou *Seedbed* de Acconci, não é uma ideia minha. O único elemento novo que eu trouxe para a peça foi o tempo, o elemento do tempo, essa é a minha interpretação. (...) Não há regras na performance — e não há quaisquer dos artistas que trabalham com desempenho, morto ou ainda vivo, que de fato tenha feito regras de como a peça deve ser realizada. Músicos têm regras — há notas e várias marcas que indicam como a pontuação deve ser tocada. Performance não tem regras, então eu estava de fato vendo se eu podia dar a elas um conjunto de regras. Estou interessada em descobrir quais são os direitos da performance. Não apenas qual performance, mas quem performa. (...)

AJ: (...) Mas você pode falar um pouco mais sobre a ética dessa sua tomada da autoria em cada obra?

MA: Yeah, ao mesmo tempo, tudo é sempre uma questão de ética. Eu nunca vou dizer que tal *re-enactement* é minha obra, porque não é minha peça. Eu nunca vou vendê-la como minha porque a obra não é a minha (...). Então, eu sou como uma ferramenta, você sabe, e então eu tenho a minha interpretação e isso não é a peça [original].

AJ: Mas mesmo que você admita aqui que não é a sua obra, ela acaba sendo falado e escrito sobre ela como um "Abramovic".

MA: Torna-se a minha peça. Eu vejo uma enorme diferença, e o público também, quando eu perfomei minhas peças (em vez de refazer performances de outras pessoas) pude me dar muito mais. Em *Thomas Lips*, eu podia perder a minha responsabilidade (de pensar no outro artista); Eu poderia fazer o que quisesse.

AJ: Mas isso é realmente interessante, você se sentiu restringida em trabalhar com peças de outros artistas.

MA: Sim, e eu estava sempre tentando ficar em diálogo com o autor original, mesmo que eu não tivesse ideia sobre como fazer isso, porque sete horas é muito tempo, mas eu realmente me contive [para não ir além do que eu sabia de cada peça].

AJ: As sete horas tomam por base o conceito de ter os sete dias da semana, vagamente baseado no tempo biblico (Cristão)?

MA: Não, não, não. A ideia de sete horas, é porque a maioria dos museus ficam abertos sete horas por dia! E aí você não vê o final das peças, [começam no meio do horário de abertura, mas você nunca vê como termina] — cada vez que à meia-noite soa o gongo, o público tem que sair para nunca vê-la acabar, com isso o trabalho parece continuar indefinidamente.

[Fim da conversa.] (ABRAMOVIC | JONES, 2012, p.553 a 565)[178].

[178] ABRAMOVIC, Marina e JONES, Amelia, *The Live Artist as Archaelogist*. No original:
MA: You know what is happening since *Seven Easy Pieces* took place, how many people are writing to me asking me for permission to redo my works? The one thing I have given permission for, this is so fantastic now, is to re-enact my work on the Internet site Second Life. Eva and Fanco Mattes came to me after they saw the seven pieces at the Guggenheim to ask for permission to re-stage some of the works on Second Life [they are re-enacting Imponderabilia, 1977, and Rest Energy, 1980, both originally performad with Ulay, on the website]. I gave them permission because to me Second Life is a completely different medium; it's something else, and so it is not competing with the live art. I don't give permission for every request – I have to be sure that the person is capable of doing the piece. But Second Life is OK, because Second Life is the Internet, just great, a different medium not competing with the live art.

Ainda que, como vimos, se arrisque a performar a própria documentação, é valido considerar que a performance baseada no *re-enactement* aponta para a performatividade do documento como um meio de construir uma história da arte performativa, refletida e filtrada na própria prática artística.

AMELIA JONES: But if the point of performance is that it's ephemeral, the isn't putting it in a museum in a sense at the very least creating a tension with that aspect of the live act? You are making it something more historical by doing so, taking away or mitigating the ephemeral aspect of it – turning it into an object that can be commodified and fisplayed.
MA: Yes and no, because this event weas seven days, so it was itself ephemeral and then ceased to exist. It was not like a three-month show that you can go and see over and over again. With Seven Easy Pieces, you would come and see it – it was still ephemeral, still time-based art.
AJ: But of course *Seven Easy Pieces* will be know historically through documentation; it's not "lost" in that sense, and can itself be commodified (per the book and film that now represent it). Can you talk about the problem of documentation? Your access to "original" works you re-enacted in Seven Easy Peaces was through photographic, textual, and filmic documentation – does that mean you had access to the works themselves? And how does it play out in relation to your re-enctments and their documentation?
MA: For me this is where you think about the body (...)With my lawyer I made a statement that I would only make photographs of my own and never of anyone else's, so that I wouldn't benefitt finanacially if the original ideas were not mine.
AJ: So you have photos of yourself re-enating the Beuys performance but you are not selling them.
MA: Absolutely not. And everyone contributing to the book [Seven Easy Pieces] and the film will have an equal percentage of the preoceeds.
AJ: So you're paying, for example, the Beuys foundation some of the profits.
MA: Yes, the estate.
AJ: There are many different intencionalities or creative agencies at play with this project. (...) But in terms of intentionality, what happens when you redo the piece –say, Beuys's How to Explain Pictures – and it is now seen in a sense as your piece? (If you google "Beuys dead hare" half the images that come up are you re-enacting the piece!). It's collaborative in a way, but it's also in a sense an Abramovic. You've appropiated authorship of these pieces.
MA: That is so complicate. I'm still trying to figure it out because I think that actually the work, such as How to Explain Pictures or Acconci's Seedbed, is not my idea. Tehe only new elements a bring to the piece is time, the element of time, wich is my interpretation? (...) But there are no rules in performance – not any of the artists who do performance dead or still living ever acctually made the rules of how the piece should be donne. Musiciens have rules – there are notes and various marks indicating how the score should be played. Performance doesn't have rules, so I was actually seeing if I could give a set of rules. I am interested to find out what are the rights of the performance. Not only wich performance, but who performs?
AJ: (...) But can you say a little more about the ethics of your taking on the authorshop of each piece?
MA: Yeah, at the same time it's always a question of ethics. I will never say that such a re-enactement is my piece, because it's not my pice. I will never sell it as my piece, because is not my piece (...) So I'm like a tool,you know and then I have my interpretation and that is not the [original] piece.
AJ: But if yo admit here that it's not your piece, it comes to be talked about and written about as an "Abramovic".
MA: It becomes my piece. I saw a huge difference, and the public too, when I performed my pieces [rather than redoing other's people's performances], because I never could give myself so much in the latter. In Thomas Lips, I lose my responsability [of thinking about the other artist]; I could do whatever I want.
AJ: But that's really interesting, you felt restrined in workin with other artists' pieces.
MA: Yeah, and I was always trying to stay in [dialogue with the original maker], even if I don't have some ideas about doing it, because seven hours is a long time, but I really restrict myself, not to[improvise beyond what I knew of each piece].
AJ: was the seven hours just based on your concept of having the seven days of a week, loosely based on Biblical (Christian) time?
MA: No, no, no. It was the ideas of seven hours, because most museums are open seven hours a day! But you don't see the end of the pieces, (They began) in the middle of the hours oppenin, but you never see the endings – every time at midnight the gong rang, and the audience had to leave so they never saw the end so the work seemed contnue endlessly. [End of conversation.]FONTE: JONES, Amelia & HEATHFIELD, Adrian. *PERFORMANCE REPEAT RECORD Live Art in the History*, 2012, p.550.

3

O tempo somente é porque algo acontece, e onde algo acontece o tempo está.

MILTON SANTOS, 1996

Andando bem para trás, em pleno Renascimento, um gesto tangencia arte, ação e acontecimento ao espaço da cidade e ao público comum. Artistas aparecem no papel de criadores de espetáculos públicos e desfiles triunfais. Eventos alegóricos envolvendo a construção de uma arquitetura provisória e a utilização de multimídias. Polidoro de Caravaggio, realizou em 1559 a simulação de uma *Batalha Naval* no *Pitti Palace* em Florença cujo pátio foi especialmente inundado para o evento[179]. Leonardo da Vinci faz desfilar carros alegóricos[180] e "quadros vivos" pelas ruas de Milão, e em *Paradiso* (1490), vestiu os participantes de planetas orquestrando-os na leitura de versos sobre a *Idade de Ouro.* Ao longo dos três últimos anos de vida, Da Vinci desenvolveu o projeto de um enorme leão mecânico, capaz de caminhar e abrir o peito revelando um ramalhete de lírios. Projetou objetos capazes de se mover, fazer coisas humanas como robô, calculadora, tanque de guerra e capazes de levar o humano a outros mundos de escafandro, máquinas voadoras, helicóptero, paraquedas. Poucos chegaram a ser construídos durante sua vida, mas são onipresentes nos dias de hoje. Tangenciando a arte a uma multiplicidade de campos e domínios do conhecimento é reverenciado pela engenhosidade tecnológica em sua prática e pensamento, registrado em inúmeros cadernos com estudos que informaram seu processo de trabalho. Muitas centenas de páginas numeradas com anotações tomadas cotidianamente, coletando observações do mundo ao seu redor. Esboços, rabiscos, apontamentos, cálculos, poemas e reflexões, que dão a ver uma enorme gama de interesses e preocupações, algumas tão banais como listas de compras, de pessoas que lhe deviam dinheiro, de livros que ele leu e outras tão intrigantes como sapatos para caminhar sobre a água.

Figura a precocidade da ocorrência de uma escrita que se junta à prática artística. Assim como de uma *ratio* do conhecimento e fonte da criação que se dá a ver não na especulação abstrata das ideias mas sim no potencial construtivo manifesto na organicidade do mundo. Leon Battista Alberti humanista italiano que talvez tivesse uns sessenta anos quando o jovem Leonardo chegou em Florença, desenvolveu essa tópica naqueles que são considerados como os primeiros escritos a sistematizarem a arte na era moderna[181].

---

179 GOLDBERG, RoseLee, *Performance Art: from futurismo to the present*, 1988, p.88.

180 Entre 1487 e 1490, Leonardo assume uma posição de destaque na corte milanesa, e entre outras coisas, também era responsável pela organização de desfiles e festividades.

181 Alberti nasceu em Florença em 1404. Foi para Roma em 1432 e estudando as ruínas antigas, realizou várias experiências óticas com a ajuda de espelhos, inventando a "*janela",* o *"velo*" e, ao que tudo indica, a "*câmera escura*" e seu uso na pintura. Escreveu, em 1435, o *De Pictura* em latim e o dedicou ao Marquês de Mântua e, em seguida, uma versão em italiano para os artistas, com dedicatória a Brunelleschi. No ano de 1443 retornou a Roma e escreveu o *Momus*, que é uma ficção política, crítica e exacerbada, fruto de sua experiência nas altas esferas do poder. Em 1450 trabalhou no *De Statua*, em 1452, no *De Re Aedificatoria* e, durante os últimos 20 anos de sua vida, realizou seus grandes projetos de arquitetura.

> Importa pouco saber quem foram os primeiros pintores ou os inventores da pintura, uma vez que não fazemos como Plínio uma história da pintura mas, de uma forma extremamente nova, um exame crítico dessa arte, sobre a qual, pelo que sei, não subsiste em nossa época nada escrito pelos antigos. (ALBERTI, 1992, p.135)[182].

> Nós, no entanto, temos a satisfação de pensar que fomos os primeiros a conquistar a glória de ousar escrever sobre essa arte tão sutil e nobre. (...) Nada se encontra ao tempo nascido e perfeito. O que vier depois de nós — se houver alguém de empenho e engenho maior que o nosso — esse, segundo creio, fará pintura absoluta e perfeita. (ALBERTI, 1999, p.151)[183].

> Escrevendo sobre a pintura nestas brevíssimas anotações, tomaremos aos matemáticos — para que nosso discurso seja bem claro — aquelas noções que estão particularmente ligadas à nossa matéria. (...) Peço porém, ardentemente, que durante toda a minha dissertação considerem que escrevo sobre essas coisas, não como matemático, mas como pintor. (ALBERTI, 1999, p.75).

Alberti considera que esse operar num domínio ao mesmo tempo teórico e prático está presente privilegiadamente na prática artística, uma vez que é um conhecimento operatório que inclui o expressar a si próprio e "falar ao outro", inaugurando uma subjetividade que acaba por trair a objetividade geométrica considerada típica do naturalismo renascentista.

> A natureza, que é o melhor artífice, não somente fez o homem viver exposto no meio dos outros, mas também parece ter imposto uma certa necessidade de que ele se comunicasse e revelasse aos seus semelhantes, pela fala e outros meios, todas suas paixões e sentimentos. (ALBERTI, 1969, p.60)[184].

Ainda que a exaltação do caráter atual de autores do passado seja dispensável, projetar o pensamento de Alberti diante da nossa época é relevante nessa reflexão visto a precoce conexão que estabelece entre arte, ação e transformação do mundo. Aposta na arte como um meio de exercitar a alma dos homens, fazendo pensar no sentido das ações, projetando-as para além da pura imediaticidade. O alcance e a atualidade da teoria da arte de Alberti, manifestam-se nessa força ativa que constitui o sentido da ação artística num vetor temporal que se projeta para fora do quadro, o que se vê marcadamente presente na arte a partir das vanguardas do início do século XX, e vem se desdobrando até os dias de hoje, em outros contextos e conexões. As utopias são variadas e encaminhadas em diferentes direções, em Alberti ao *bene beateque vivendum*, no Futurismo ao Fascismo, no Dadá ao Anarquismo, a Internacional Situacionista ao Socialismo etc. Cada um desses momentos foi marcado por um utópico repensar das relações da arte com o social e seu potencial político, manifesto nas condições de possibilidade, nas quais, em cada época

[182] ALBERTI, Leon Battista. *De La Peinture*, 1992, p.135. No original: Mais il importe assez peu de savoir qui furent les premierspeintres où les inventeurs de la peinture puisque nous ne fassions comme Pline une histoire de la peinture mais,de façon extrêmement nouvelle, un examen critique de cet art donc, à ma conaissance, il ne subsiste à notreépoque aucun monument des écrivains anciens.

[183] ALBERTI, Leon Battista. *Da Pictura*. 1999, p.135.

[184] ALBERTI. *The Family in the Renaissance Florence*. No original: Nature, the best of builders, not only made man to live exposed in the midst of others, but also seens to have imposed a certain necessity on him to communicate and reveal to his fellows, by speech and other means, all his passions and feelings. In: *The Family in Renaissance Florence*, 196 p, p.60.

a arte é produzida, consumida e debatida. No entendimento de Alberti, a arte é um texto aberto à experiência do fruidor que, na medida em que é capaz de articular o *pathos* ao *ethos*, transforma-se num movimento de conhecimento e reconhecimento recíproco de si mesmo e do mundo e, nesse sentido, os transformam[185]. É por estar conexo à vida que o discurso artístico se define como "belo" e se entende enquanto ação, ou seja, transpõe a experiência sensível imediata e alcança aquilo que, se digerido pelo outro se prolonga no tempo. Alberti propõe que a história[186] seja a finalidade do artista, não somente enquanto aquilo que ele representa na obra, mas enquanto ela é capaz de se inserir numa *paidea.*

Um dos grandes contributos de Alberti foi no sentido de estabelecer a ligação entre o Humanismo e as artes ditas mecânicas — dentre as quais, a pintura, a escultura e a arquitetura — observando sua natureza racional e intencional e reposicionando-as como artes liberais, como ações do intelecto, e não como simples manufaturas. Essa proposição revolucionou o estatuto, a prática, a amplitude e a função da arte e do artista no *Quattrocento.* Chastel[187] observa que, a rigor, o termo "artista" não existe na Renascença, e afirma que não seria falso considerar que a condição dos artífices continuava modesta e sem nenhuma dignidade maior do que a de produzir objetos. Em geral, ligados às corporações com estatutos precisos, aprendem sua prática com um mestre de atelier e não fazem o que querem, trabalham segundo regras estabelecidas, e por contratos com os comandatários das obras. Segundo o referido autor, um dos traços mais interessantes do período é o artífice ser convidado a expressar seu talento em vários domínios: pintura, escultura, montagem de espetáculos, carros alegóricos e construção de edificações públicas[188]. Já se desenvolve nesse meio um novo personagem cultural — "o artista" — o qual começa a definir sua imagem pública em comparação a dos poetas, buscando a mesma liberdade que faz respeitar e louvar seu *ingenium* e sua visão de mundo e não apenas sua perícia manual.[189]

---

[185] Ver: Dissertação de Metrado *Arte e Ação, no pensamento de Leon Battista Alberti*, Patricia Azevedo, 2005, Departamento de Filosofia UFMG.

[186] Alberti e a maior parte de seus comentadores adotam a grafia do termo história com "h".

[187] CHASTEL *l'Artiste.* Cf. GARIN et al. *L'Homme de la Renaissance*, p.254-288.
[188] Ibidem. p, 263

[189] No *De Pictura*, Alberti apresenta duas maneiras de elevar a pintura ao nível das artes liberais: pela matemática associada a construção perspectiva e pela poesia, ligada à gramática e à retórica. O contorno de uma superfície é apresentado, no Livro I, como o produto de pontos e linhas; no Livro II, como a circunscrição de uma história; e no Livro III, como o equivalente a uma letra do alfabeto. No primeiro livro, os conhecimentos matemáticos e a perspectiva, entendidos como uma sintaxe, constroem visualmente a história, que no segundo e terceiro é desenvolvida sob a óptica da semântica e da ética respectivamente. O ato de desenhar uma letra ou um contorno são idênticos: ambos são os elementos de base de um texto e de uma pintura.

> Gostaria que aqueles que se iniciam na arte da pintura possam faze-lo como os que aprendem a escrever. Se ensinam primeiro, separadamente, as letras, em seguida, aprendem a formar sílabas, depois palavras e enfim, expressões[190]. (ALBERTI, 1992, p.111)[191].

Em sua teoria da arte combina tópicas do humanismo e da retórica antiga — *inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio* — mostrando que esses domínios têm em comum a capacidade de representar as ações humanas, os sentimentos e desejos e, assim, agir sobre eles, e sobre o mundo. Assimila o ensinamento da pintura ao da retórica, alfabeto, sílabas, e depois todas as formas de discurso. A representação pictórica ganha o estatuto de coisa pensada. A *inventio* torna-se a premissa necessária de toda a operação artística, contribuindo na criação de um espaço de representação construído, que se traduz em ação, no domínio da arte e do mundo, e que apraz ao homem com a eficácia de um espelho. Interssa aqui observar que a mímeses albertiana é entendida enquanto ação, os eventos não são apenas descritos mas, sim, entendidos sob um ponto de vista e um contexto. A precocidade desse entendimento é espantosa, na perspectiva albertiana, a arte não imita ou espelha nenhuma realidade, abrindo uma janela no mundo, a realiza. Estratégia que leva o pensamento a sair de um mundo natural para se ver frente a um outro, um campo construído, equacionável, enfim.

Saltando bem adiante, no início do século XX a invenção e desenvolvimento da eletricidade, da máquina a vapor, do motor de combustão interna e do telefone mudaram drasticamente o cotidiano. Novas sensações são experimentadas com os viajantes vendo correr, pelas telas das janelas de carros e trens, um mundo decomposto, girando vertiginosamente as paisagens em cenas. O mundo e aquele que o experimenta correm juntos, mas agora em lugares diferentes. Isso não é pouca coisa. É coisa mesmo outra. "O tempo e o espaço morreram ontem"[192], celebra o *Manifesto Futurista.*

> Vamos amigos! Enfim o místico e o Ideal estão ultrapassados. (...) Temos de sacudir às portas da vida, testar os parafusos e dobradiças. Vamos! Um primeiro amanhecer levanta-se na terra!

---

[190] ALBERTI. *De la Peinture*, 1992, p.111. No original: "Je voudrais que ce qui débutent dans l'art de peindre fassent ce que je vois observé par ceux qui enseignet à écrire. Ils enseignent d'aborde séparément tous les caractères des éléments, apprennent ensuite à composer les syllabes,npuis enfins les expressions".

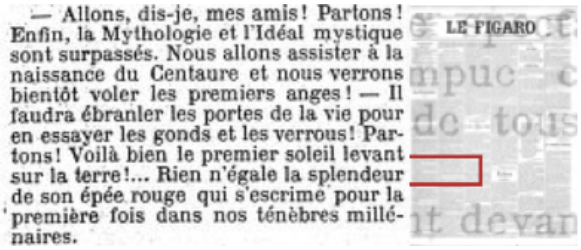
[191] ALBERTI. De la Peinture, p.179. No original: Je pense d'abord que les corps doivent tous se mouvoir emharmonie par rapport 'a l'action. Ensuite, il est bon que dans une histoire il y ait quelqu'un qui avertisse les spectateurs de ce qui s'y passe; que de la main il invite à regarder ou bien, comme s'il voulait que cette affaire fût secrète, que par un visage menaçant ou des yeux farrouches, il leur interdise d'approcher, ou qu'il leur indique qu'il y à lá um danger ou une chose digne de admiration, ou encore que, par ses gestes, il t'invite à rire ou à pleurer avec les personnages.

[192] MARINETTI. Prólogo *Manifesto Futurista*, *Le Figaro,* 20 de fevereiro de 1909.
Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/148/bpt6k2883730/f1.item.zoom

> Nada como o esplendor do sol em sua espada vermelha cortando nossas trevas milenares[193]. (MANIFESTO FUTURISTA,1909 "Vamos amigos!", convida a uma pronta ação, é imperativo, está a acontecer o levantar-se de um "primeiro amanhecer". O "*Manifesto Futurista"* consiste em onze pontos impressos em tinta azul, convidando a cantar a luta, se entregar à beleza da velocidade, das máquinas, do dinamismo tensivo de um universo efêmero em eletrizante transformação. Marinetti o escreve e em seguida o envia para numerosos amigos de seu círculo literário, intelectuais, artistas, músicos e políticos, conclamando sua adesão e prometendo publicar suas respostas na revista italiana *La Poesia,* na qual era editor. O distribuiu também para muitas revistas e jornais na Itália e no exterior[194], espalhando suas ideias através das fronteiras linguísticas e nacionais. Com este envio em massa de seu inflamado manifesto o põe a circular de imediato e com a promessa de publicar as respostas e polêmicas advindas, dá o golpe de mestre, figurando um circuito midiático de auto promoção que rapidamente situou, no domínio global, o *Futurismo* como o movimento de vanguarda mais audacioso de seu tempo. Abraçando as inovações, fazem um uso espetacular das mídias, jornais diários, publicação de revistas e livros próprios, exibições, cartazes de rua, pinturas de paredes, eventos como suas *Seratas* em teatros, acontecimentos que impactam com formas heroicas de consciência e ação tanto artística quanto política. Essa estratégia abraça os princípios capitalistas de movimentos rápidos de trocas e circulação de mercadorias, notícias e ideias, figurando a compreensão de Marinetti de uma modernidade midiática, ao mesmo tempo nacionalista e cosmopolita. Quando funda o *Futurismo*, propõe não só o estabelecimento de um movimento artístico de vanguarda, como também a regeneração cultural e política da Itália, numa tentativa de fundir, numa mesma ação, arte e transformação social. Diferentemente da maioria dos nacionalistas, rejeitava os valores e normas tradicionais como protótipos para o presente, exceto um patriotismo reacionário e um incompreensível sexismo, ambos lamentáveis, nocivos e decepcionantes como sua aproximação ao Fascismo.

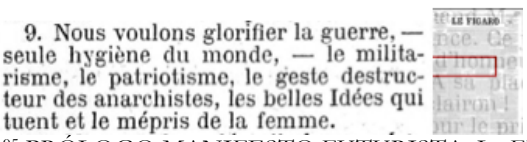
> 9. Nós queremos glorificar a guerra — a higiene do mundo — o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias que matam e o desprezo pela mulher. (MANIFESTO FUTURISTA, 1909)[195].

É fato que a violência lírica do *Manifesto Futurista* funciona como força retórica e, em sua potência performativa, como a "profetisa do grande grito revolucionário" serve a despertar as


— Allons, dis-je, mes amis! Partons! Enfin, la Mythologie et l'Idéal mystique sont surpassés. Nous allons assister à la naissance du Centaure et nous verrons bientôt voler les premiers anges! — Il faudra ébranler les portes de la vie pour en essayer les gonds et les verrous! Partons! Voilà bien le premier soleil levant sur la terre!... Rien n'égale la splendeur de son épée rouge qui s'escrime pour la première fois dans nos ténèbres millénaires.

193 PRÓLOGO MANIFESTO FUTURISTA, *Le Figaro,* 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: Ibidem.

194 Entre aqueles que publicaram o "Manifesto Futurista" em sua íntegra se incluem: o Gazzetta dell'Emilia de Bologna (5 de fevereiro de primeira página) É Pugnolo (6 de fevereiro) e La Tavola Rotonda (14 de Fevereiro) Ambos Nápoles, o Gazzetta di Mantova (9 de fevereiro), e da Arena de Verona (9-10 de fevereiro de primeira página). Il Mattino de Nápoles publicava partes do manifesto com uma explicação (8-9 de Fevereiro), como fez Il Piccolo della Sera de Trieste (10 de Fevereiro), enquanto a Gazzetta di Venezia publicou um item na página testa satirizando a nova escola literária (13 de Fevereiro). O Manifesto inteiro, traduzido em romeno e accompanhado por uma análise crítica, surgiu em Demokratia de Cracóvia (20 de Fevereiro), assim como em periódicos na Rússia, Argentina, Polônia, Alemanha, Inglaterra, Espanha, Grécia, Japão e toda parte.
Disponível em: https://hiddencause.wordpress.com/2014/08/02/italian-futurism-from-cubism-in-motion-to-fascisms-official-style/


9. Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde, — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent et le mépris de la femme.

195 PRÓLOGO MANIFESTO FUTURISTA, Le Figaro 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: Ibidem.

pessoas de sua letargia e incutir um impulso de ação imediata, ainda que o de indignação e escárnio. Vale mencionar a notável aparição nessa cena artística de um nome feminino, Valentine de Saint-Point[196]. Em Paris, no dia 27 de junho de 1912, na *Salle Gaveau*, rodeada pelas figuras de proa do movimento traz a público, em resposta às ideias misóginas de Marinetti, o primeiro manifesto escrito por uma mulher, o *Manifesto da Mulher Futurista*[197]. O primeiro parágrafo diz a que veio: "A Humanidade é medíocre. A maioria das mulheres não é nem superior nem inferior à maioria dos homens. Ambos são iguais. Ambos merecem o mesmo desprezo". (SAINT POINT, 1912).

O Futurismo se inspira em estratégias anarquistas a fim de atingir as pessoas com suas ideias, que como espadas enfrentam batalhas nos teatros, tomam às ruas e as mídias como palco para seus acontecimentos, introduzindo o punho em luta na prática artística. Veementes na recusa do patrimônio cultural do passado, observando-se como na Itália seu peso é particularmente opressivo, os futuristas exaltam a vertigem febril da beleza bélica, "não há outra beleza senão a luta. Sem um caráter agressivo já não há obra prima." (MANIFESTO FUTURISTA, 1909)[198]. Clamam pelo desmantelamento dos museus, bibliotecas e academias, dedicados à

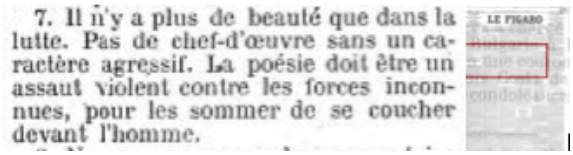
196 Valentine de Saint-Point (1875–1953), pseudônimo de Anna Jeanne Valentine Marianne Desglans de Cessiat-Vercell, entre outras atividades foi poeta romancista, ensaísta, dramaturga, pintora e coreógrafa e também uma voz ativa do movimento futurista francês. Em 1912 lançou o *Manifesto da Mulher Futurista*, e um ano depois, o *Manifesto Futurista da Luxúria*. Se o primeiro responde à misoginia de Marinetti, o segundo tem por alvo a moral cristã, à qual se deve a heranças de uma ideia da mulher como representação da luxúria. Muda para a Espanha, partindo posteriormente para os Estados Unidos. Ao que parece, estranhamente converte-se ao Islamismo e instala-se no Cairo onde vem a falecer.

Manifesto
della Donna futurista
Risposta a F. T. MARINETTI

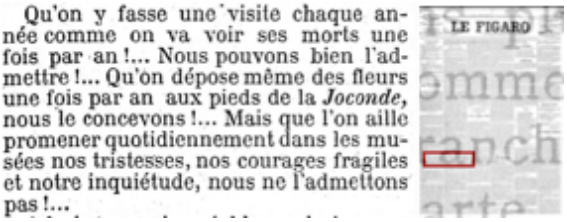
197 VALENTINE DE SAINT-POINT. Manifesto della Donna Futurista, 1912.
Disponível em: https://www.pinterest.com/pin/461126449322830804/

preservação e culto ao passado, conclamado uma ação de desmonte que se articula a de remontagem de uma outra ordem, na arte e em especial no cotidiano, "que se depositem flores aos pés da Gioconda uma vez por ano pode-se até conceber, mas que se passeie cotidianamente nos museus (...), não se pode admitir"[199].

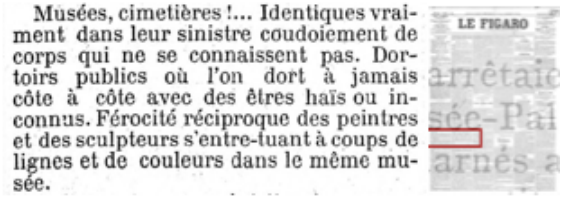
> Museus: cemitérios!… Idênticos, realmente, na sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes![200] (...)
> Vamos sair da concha horrível da sabedoria e lançar-nos com o orgulho amadurecido de uma fruta contorcida na boca larga do vento! Vamos nos entregar totalmente ao desconhecido, não em desespero, mas apenas para repor os poços profundos do absurdo![201] (...)
> Que venham os bons incendiários, com os dedos já carbonizados. Cá estão! Cá estão! Ponham fogo nas estantes das bibliotecas! Desviem o curso dos canais para inundar os corredores dos museus! Oh! Nadam a deriva as telas gloriosas! (MANIFESTO FUTURISTA, 1909)[202].


7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'œuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.

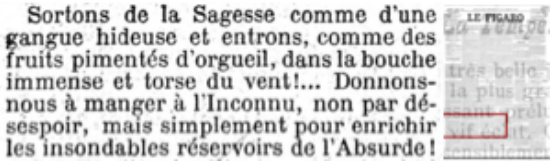
[198] MANIFESTO FUTURISTA, Le Figaro 20 de fevereiro de 1909
Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item.zoom


Qu'on y fasse une visite chaque année comme on va voir ses morts une fois par an !... Nous pouvons bien l'admettre !... Qu'on dépose même des fleurs une fois par an aux pieds de la *Joconde*, nous le concevons !... Mais que l'on aille promener quotidiennement dans les musées nos tristesses, nos courages fragiles et notre inquiétude, nous ne l'admettons pas !...

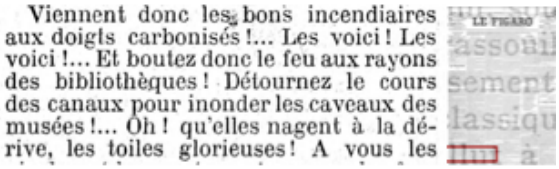
[199] Ibidem.


Musées, cimetières !... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoiement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s'entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée.

[200] Ibidem.


Sortons de la Sagesse comme d'une gangue hideuse et entrons, comme des fruits pimentés d'orgueil, dans la bouche immense et torse du vent!... Donnons-nous à manger à l'Inconnu, non par désespoir, mais simplement pour enrichir les insondables réservoirs de l'Absurde !

[201] Ibidem.


Viennent donc les bons incendiaires aux doigts carbonisés !... Les voici ! Les voici !... Et boutez donc le feu aux rayons des bibliothèques ! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées !... Oh ! qu'elles nagent à la dérive, les toiles glorieuses ! A vous les

[202] Ibidem.

O *Manifesto Futurista*, escrito por Marinetti, em dezembro de 1908, em pouco mais de dois meses ganhou o mundo, e o Futurismo sua existência e seu próprio devir[203], o que mesmo nos dias de hoje seria uma proeza considerável. Já tinha alcançado uma certa repercussão quando apareceu na primeira página do jornal parisiense *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909. Foi publicado graças a influência de um amigo de seu pai, acionista do jornal, e a publicação torna-se notória, se distinguindo das demais pela presença de um prólogo de Marinetti apresentando o contexto em que o manifesto emerge. Inclui também um parágrafo inicial da editoria do jornal ressaltando a carreira de Marinetti e esclarecendo ao leitor que ainda que não compactue com suas ideias, aposta-se na relevância de trazer a público francês essa grande novidade em primeira mão[204]. Sua repercussão foi bombástica, acusado de "prosa declamatória, inconsistente e cômica", "mera farsa".

Interessa aqui observar sua construção mediatizada num jogo. Jogo transtextual, agenciado por um "nós" ficcional de caráter performativo, protagonista da ação no prólogo e sujeito da enunciação no manifesto. Narrado em primeira pessoa por Marinetti, o prólogo se articula em torno de um acontecimento real, um acidente automobilístico, uma experiência de

[203] Em 1912, Malevich começou a teorizar *Cubofuturismo* e no ano seguinte exibiu uma série de trabalhos sob o título de realismo cubo futurista, que no seu entendimento é um dos três estágios no desenvolvimento do *Futurismo*, a cinética, o dinâmico e o Cubofuturismo. O grito de guerra dos futuristas foi tomado por artistas e poetas russos que ao invés de simplesmente seguirem Marinetti e seu círculo, o desdobraram em seus próprios termos, e em novas formas mais radicais do que os seus modelos ocidentais, combinando o dinamismo e movimento associado aos futuristas italianos com as perspectivas fraturadas do cubismo de Picasso e Braque num abstracionismo notável. Outro exemplo é o *Vorticismo* Inglês, fundado em 1914 pelo escritor e pintor Wyndham Lewis P., o poeta Ezra Pound e o filósofo T. E. Hulme. Devido à sua curta existência, cessando as suas atividades de um ano após o início da Primeira Guerra Mundial, Vorticismo permanece pouco conhecido. Foi essencialmente o equivalente britânico ao futurismo embora, com a brutalidade da primeira guerra mundial, tenham rejeitado as noções de vanguarda do futurismo. Os italianos, liderados pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tornam-se fascistas, enquanto os russos, tendo à frente o poeta russo Vladimir Maiakovski (1894-1930), usam o teatro para difundir suas ideologias, entre elas, o comunismo, e o Vorticismo usando abordagens mais tranquilizadoras, num fenômeno descrito como o "retorno à ordem"

M. Marinetti, le jeune poète italien et français, au talent remarquable et fougueux, que de retentissantes manifestations ont fait connaître dans tous les pays latins, suivi d'une pléiade d'enthousiastes disciples, vient de fonder l'Ecole du « Futurisme » dont les théories dépassent en hardiesse toutes celles des écoles antérieures ou contemporaines. Le *Figaro* qui a déjà servi de tribune à plusieurs d'entre elles, et non des moindres, offre aujourd'hui à ses lecteurs le manifeste des « Futuristes ». Est-il besoin de dire que nous laissons au signataire toute la responsabilité de ses idées singulièrement audacieuses et d'une outrance souvent injuste pour des choses éminemment respectables et, heureusement, partout respectées? Mais il était intéressant de réserver à nos lecteurs la primeur de cette manifestation, quel que soit le jugement qu'on porte sur elle.

LE FIGARO

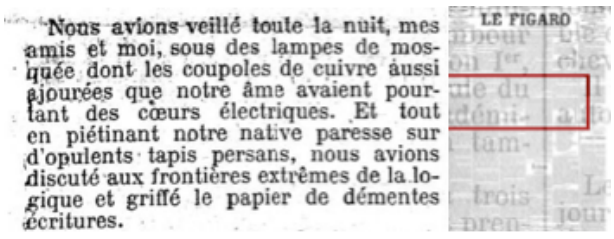
[204] EDITORIAL DO JORNAL *LE FIGARO,* 20 de fevereiro de 1909
Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item.zoom

choque que serve a reconfigurar a consciência e a desencadear novos fluxos de energia, pensamento e ação. Ficcionando o acontecido, fabula um coletivo "nós", não somente como figura instrumental e retórica, mas como sujeito da ação, em seu próprio devir. Acontecimentos precedem, coincidem e se seguem ao um acidente, dando vida ao fictício coletivo de artistas, os futuristas.

> Nós tínhamos ficado acordados a noite toda, meus amigos e eu, sob luminárias, cujas cúpulas de bronze filigranadas estrelavam, como nas mesquitas, nossos espíritos e corações elétricos. Por horas ali, pisando o próprio tédio atávico em ricos tapetes orientais, argumentávamos nos últimos confins da lógica, enegrecendo muitas resmas de papel com a nossa escrita frenética. (MANIFESTO FUTURISTA, 1909)[205].

A cena de abertura do prólogo evoca, logo de entrada a existência de um "nós", "meus amigos e eu" e, ainda que tenha sido elaborado e assinado por Marinetti sozinho, o manifesto se enuncia em nome de um coletivo chamado à existência através de um ato ficcional de auto-constituição, artistas ainda fictícios a soltar não as tintas mas sim "uma escrita frenética" em resmas e resmas de papel. Na segunda cena, os descreve inquietos, seguem em um espaço doméstico até que o "rugido faminto dos carros de corrida" os inspire a sair e saudar o amanhecer. Na terceira, o clímax. Marinetti narra, os eventos que convergem no acontecimento de uma quase-morte em um acidente causado pelos movimentos indecisos de dois ciclistas, que em um frívolo dilema, bloquearam sua direção, levando-o a tomar medidas evasivas e rolar o veículo em uma vala. A narrativa é eletrizante, com exclamações, reticências e onomatopeias arrasta o leitor no que está a acontecer.

Encenado em uma colisão violenta entre passado, presente e futuro, tenciona o efêmero à velocidade figurando um evento mitopoético, em cuja familiaridade, numa interpelação implícita, não se escapa à identificação com um "nós" mais universal, com a coragem de enfrentar a própria existência e o imprevisto risível que começa e dá cabo a tudo que é vivo. A astúcia de Marinetti está em subverter o prólogo, que justamente serve a situar o texto no contexto da realidade do mundo, com uma fabulação calculada. Gérard Genette em suas pesquisas sobre relações transtextuais nos mostra ser o prólogo um paratexto, uma modalidade textual, aquilo por


Nous avions veillé toute la nuit, mes amis et moi, sous des lampes de mosquée dont les coupoles de cuivre aussi ajourées que notre âme avaient pourtant des cœurs électriques. Et tout en piétinant notre native paresse sur d'opulents tapis persans, nous avions discuté aux frontières extrêmes de la logique et griffé le papier de démentes écritures.

LE FIGARO

[205] PRÓLOGO MANIFESTO FUTURISTA, Le Figaro 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item.zoom

meio de que um texto se propõe como tal diante do público. Elabora o conceito de "*paratexto*" [206] para designar os elementos que operam numa zona de fronteira, fazendo uma ponte entre o mundo, o texto e o leitor, desenhando seus contornos e o instituindo como obra para o público[207]. Não passa pela cabeça do leitor a possibilidade do prólogo nos dar a ler um texto ficcional, visto que não é lugar pra isso. É contando com esse costume, derivado de uma assimilação do códice do livro, que Marinetti lança mão do prólogo para agir sobre o leitor, uma vez que aí a ficção se desenrola como se fosse verdade. A credibilidade de sua ficção se sedimenta nesse jogo que mediatiza o "eu" no "nós coletivo" dos futuristas e no "todos nós" embrincados na ação, cuja performatividade inoculada através do prólogo dá vida ao manifesto.

De fato, em 15 de outubro de 1908, Marinetti capotou o seu carro esportivo de quatro cilindros no noroeste de Milão. O incidente foi reportado no jornal *Corriere Della Sera*, estava mesmo no volante, dirigia de forma imprudente, desafiando o bom senso e lançando-se violentamente em frente. Entretanto não se via acompanhado pelos amigos escritores, como sugere na narrativa do prólogo, e sim por um mecânico de 23 anos, Ettore Angelini. Marinetti reinventa o acontecido no prólogo, omitindo o mecânico, adicionando os amigos e um segundo ciclista. Faz uma retrospectiva fictícia dos momentos que antecederam a colisão e a imediata experiência na vala que orienta a vontade a enunciar o manifesto. Uma construção textual que, articulada a capacidade performativa do prólogo para orientar os modos de aceder ao texto, cria um protocolo de leitura em relação de continuidade com a estrutura ficcional que lhe dá lugar.

> Que chato! Puah!... Girei curto e, não sei como, cai numa vala... Oh! vala maternal, plena de água barrenta! Vala de fábrica! Saboreio de boca cheia sua lama restauradora! Mascarados com o bom barro das fábricas, pleno de escória do metal, suores de fuligem celeste, transformando nosso braço esmagado em um estilingue, ditamos nossas primeiras vontades à todos os homens que vivem na terra. (MANIFESTO FUTURISTA, 1909)[208].

---

[206] GENETTE, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.*Frankfurt. Nova Iorque: Editora Campus, 1992.

[207] Segundo Genette, são exemplos de paratexto título, subtítulo, intertítulos, prefácios, prólogos, preâmbulos, introduções, posfácio, notas de pé de página, epígrafes, dedicatórias, capa, jaqueta, cinta, etc.

mon terrain... Quel ennui! Pouah!... Je coupai court et, par dégoût, je me flanquai dans un fossé...
Oh! maternel fossé, à moitié plein d'une eau vaseuse! Fossé d'usine! J'ai savouré à pleine bouche ta boue fortifiante!
Le visage masqué de la bonne boue des usines, pleine de scories de métal, de sueurs inutiles et de suie céleste, portant nos bras foulés en écharpe, parmi la complainte des sages pêcheurs à la ligne et des naturalistes navrés, nous dictâmes nos premières volontés à tous les hommes *vivants* de la terre :
Manifeste du Futurisme
LE FIGARO

[208] PRÓLOGO MANIFESTO FUTURISTA, *Le Figaro* 20 de fevereiro de 1909. Disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item.zoom

Na última cena, em tom literário deliberadamente provocador, parodia a violência do acontecido em um prazer corporal. Com os ossos quebrados e os rostos machucados, cobertos com resíduos das fábricas, sem medo, se declaram a todos os seres vivos da terra. Aqui o metálico se mistura com o suor, a fuligem com o celestial, *Eros* com *Tanatos*, a coragem com a dor. Coincidem os limites do heróico e do abjeto, como a marca de um novo orgulho corporal e psíquico. Apodera-se desse choque para experimentar uma regeneração através da hibridação metafórica do corpo com a máquina, da palavra com a espada.

O corpo entra em cena. As *Seratas Futuristas*[209] dão um passo adiante, a performance é ao vivo, a palavra é materializada na voz, e o "nós" factual e corporalmente presente na ação. Retoma a estratégia instrumental, retórica e persuasiva de uma experiência de choque, criada, e controlada pelo artista, construindo, um espaço ao qual se é compelido a uma ação imediata, impensada, ainda que a pura revolta, prevista para ser multiplicada por uma campanha de mídia, comunicados de imprensa e comentários que se espalham, boca a boca imediatamente após o evento. O público não parece se dar conta de estar a ser manipulado pelo artista, que como um escultor impõe ao barro sua fôrma, para adiante levá-la a vista de um público maior. A estratégia construtiva é a mesma observada na tessitura transtextual performativa posta em ação no *Manifesto do Futurismo*, envolvendo o leitor em um estado de choque, num acontecimento forjado e controlado pelo artista. Um acontecimento friamente calculado para articular uma espécie de prazer no impulso fervoroso à ação.

---

[209] UMBERTO BOCCIONI. *Caricature of the Futuriste Serata*, Treviso, 2 Junho de 1911.
FONTE: BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*, 2012, p.43.

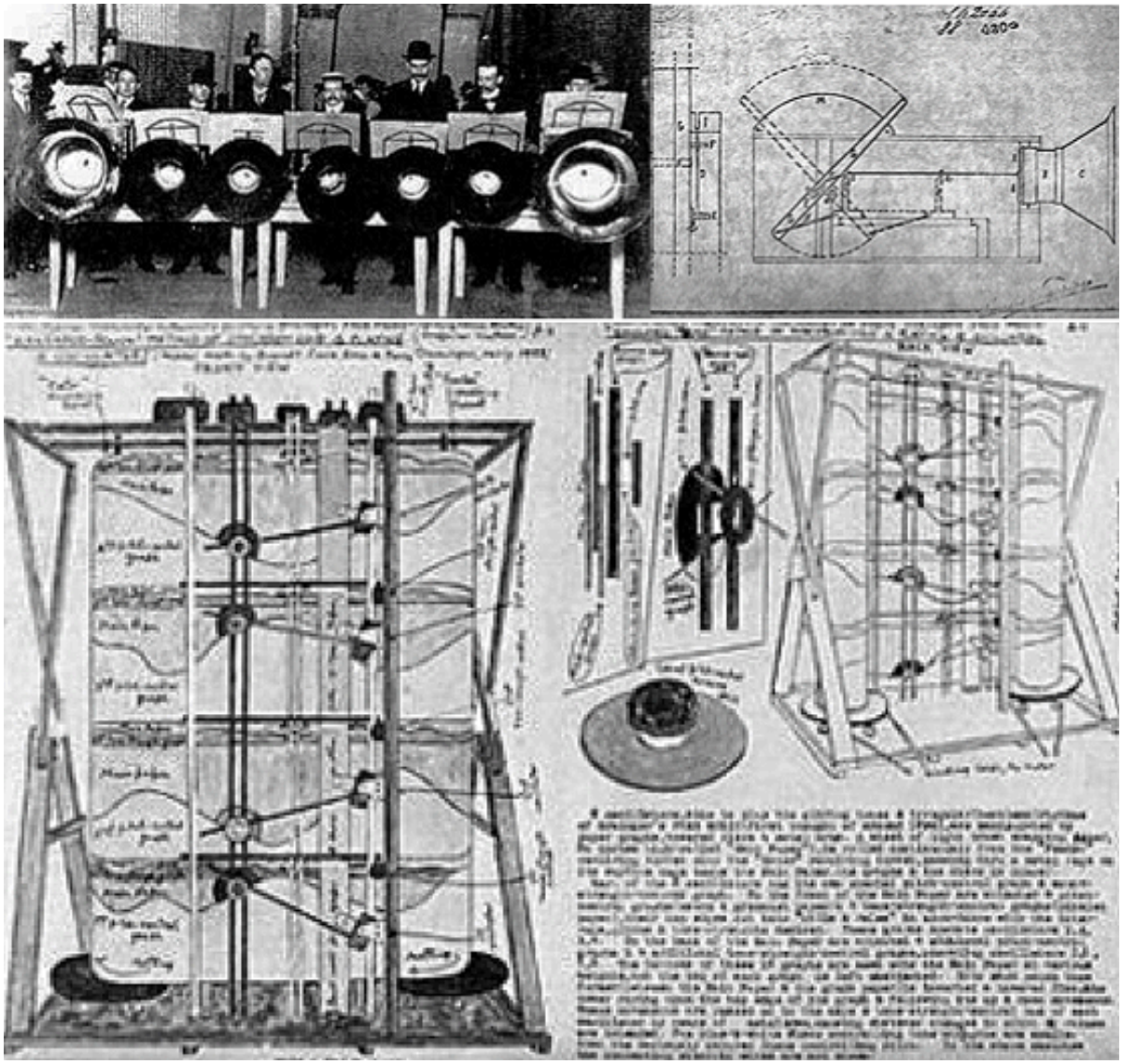
Marinetti tem em mente o agenciamento de uma transformação no mundo e para tanto precisa falar às pessoas e, assim como no manifesto, forja a *Serata Futurista* como um meio persuasivo para se dirigir diretamente a elas. Agora não apenas para se fazer ouvido, mas sim para encaminha-las a uma ação imediata. A *Serata* toma como fôrma uma mídia popular, o teatro de variedades, caracterizado por episódios não sequenciais com desempenhos variados, eventos musicais, teatrais, leituras de poesia e manifestos etc., com vista a promover uma interação com o público que não permanece apático mas junta-se ruidosamente a ação criando um corpo hibrido entre o palco e audiência. Eventos multimídia e de grande repercussão, performados à noite em teatros, onde os futuristas confrontavam o público com posições incendiárias, polêmicas e provocações infantis. Iscas para provocá-lo, de forma que insultado em sua dignidade gosto e inteligência, reagia violentamente. Marinetti no manifesto *The Variety Theatre*, 1913, inclui sugestões como, vender o mesmo bilhete para dez pessoas; oferecê-los gratuitamente a pessoas notoriamente desequilibradas, facilmente irritáveis ou excêntricas; espalhar uma cola poderosa fixando alguns espectadores em seus assentos; lançar um pó que causa coceira e espirro, fazendo rir e instigando também uns espectadores contra os demais.

Na primeira *Serata,* realizada em Trieste no *Politeama Rossetti*, em 12 de Janeiro de 1910, os futuristas exaltam a guerra como possibilidade de uma higiene e uma nova ordem do mundo, revoltando os presentes que respondem indignados aos gritos, lançando objetos contra a cena. Na segunda, realizada em Milão, no *Teatro Lírico*, em 15 de Fevereiro de 1910, expressam sentimentos anti-austríacos e nacionalistas, queimam bandeiras, num evento que se transforma em uma briga generalizada. Em 8 de Março de 1910, no palco do *Politeama Chiarella*, em Turim, proclamam o fim do culto ao passado, a demolição das bibliotecas e museus, celebrando a beleza bélica e assim inflamam o teatro num campo de batalha. Clare Bishop, em conversa pública com Boris Groys, em 1º de maio de 2009, por ocasião da retrospectiva do *Futurismo* realizada pela Tate Modern em Londres[210], observa que é possível que os relatos de indignação e revolta do público contenham certa idealização. Assim como talvez parte do público se fizesse presente aos eventos precisamente pelo prazer mesmo de responder à provocação. Na análise de Bishop, o *Futurismo* tentou criar um espaço total, totalitário, espaço de onde não se pode escapar. Em suas ações se é empurrado para uma posição ativa, porque não há nenhuma outra fora dela. É levado a ação de se defender contra o artista, e ao fazê-lo torna-se parte da obra de arte. O que no entender da autora foi uma verdadeira inovação que tornou a posição do espectador impossível.

Uma *Serata* em especial deixa de lado essa agenda explicitamente fascistóide numa

[210] Disponível em: http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/bring-noise

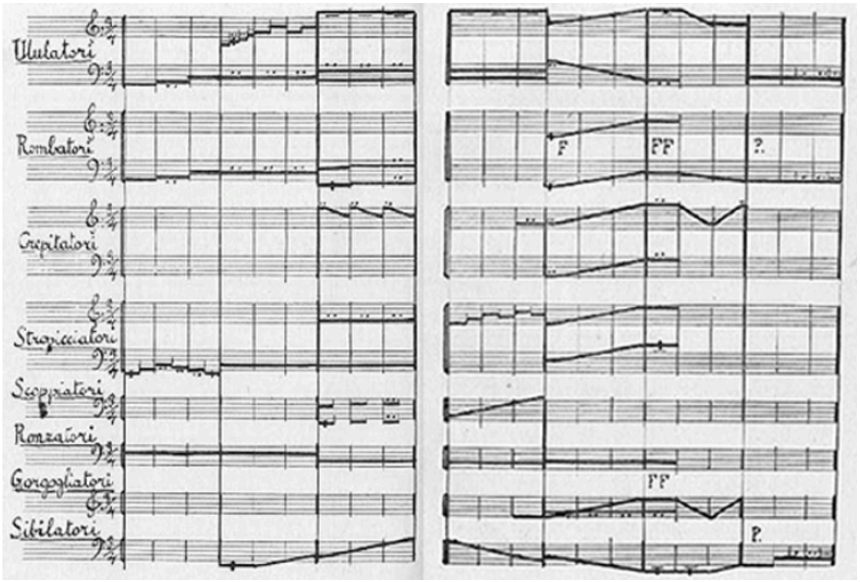
performance lírica e fabulosa, o primeiro concerto para uma orquestra de ruídos. Um jornal da época, *La Gazzetta dell'Emilia*, se refere ao evento como "A noite feliz Futurista no Teatro Storchi". Realizado no dia 2 de junho de 1913 em Modena, Luigi Russolo apresenta ao público o primeiro instrumento de sua *Intonarumori*[211], a orquestra do futuro, o *Scoppiatore*. Desenvolveu caixas acústicas cada uma usando um diferente mecanismo para produzir uma diferente família de ruído: rugidos, trovões, explosões; assobiar, fumar, sussurros e murmúrios; esticar, ranger, bater; zumbidos, crepitações e raspagens; vozes de animais e pessoas, gritos, gemidos, uivos, soluços; buzinas, motores, e com eles performou sua sinfonia de ruídos. Em especial Russolo desenvolveu um novo sistema de notação musical para o *Intonarumori*, considerado pela



[211] RUSSOLO. *Intonarumori*, 1913.
Disponível em: http://www.digicult.it/digimag/issue-065/the-scoppiatore-the-intonarumori-by-luigi-russolo/

historiografia como a primeira ocorrência de uma partitura gráfica[212] no século XX. É notável também o precoce acolhimento do ambiente sonoro do mundo e do cotidiano como parte constituinte de uma obra de arte. O que também aparece pouco depois com a *Simfoniya Gudkov*[213], composta à partir de 1917 pelo construtivista russo Arseny Mikhailovich Avraamov. Nessa peça, sirenes de fábricas, assobios, ônibus e carros, buzinas, canhões, armas de artilharia, metralhadoras, hidro-aviões, compõem a matéria sonora da obra. Entre outras realizações, inventa a *arte gráfica-sônica*, produzida pela realização de um desenho diretamente na trilha sonora óptica de uma película cinematográfica, o que figura mais uma vez um hibridismo de escrituras se movendo juntas.

Embora atribuamos aos homens e obras do passado um pouco daquilo que queremos, nossa percepção à distância é bem diferente daquela que emerge em seu tempo. Essas obras eram ainda ilegíveis para grande parte do público de sua época, ou entendidas como disparate, absurdo, loucura. Apontam tanto para a precocidade e potência desse gesto artístico, quanto para a impotência do público de seu tempo de dar conta dele. O *Gran Concert per Intonarumori* de Russolo e seu colaborador Ugo Piatti, realizado no Teatro Dal Verme em Milão, 1914, foi recebido por risos homéricos e gritos violentos, "Para o hospício!", "Farsantes!", "Chega! Chega!"[214]. Ainda assim, Russolo se arriscou a continuar a orquestração do *Intonarumori* encoberta pelo furioso ruído da multidão presente.



212 RUSSOLO. Partitura *Intonarumori,* 1913.
Disponível em: http://www.digicult.it/digimag/issue-065/the-scoppiatore-the-intonarumori-by-luigi-russolo/

213 ARSENY MIKHAILOVICH AVRAAMOV. *Simfoniya Gudkov*, 1917.
Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=Kq_7w9RHvpQ&ebc=ANyPxKo44a1Xz2Zdtk4tdQOEgkHZDujikSnI5rrv48RB5rev1a1o_DHmFsWOesvtxQjsR5pny0xbh2kuUyGys8_o3mW6XsldA

214 Disponível em: http://www.digicult.it/digimag/issue-065/the-scoppiatore-the-intonarumori-by-luigi-russolo/

Nesse mesmo ano, 1914, eclode a Primeira Guerra Mundial. A Suíça manteve-se como um país neutro e muitos artistas, escritores e intelectuais de toda Europa que se opunham a guerra acabaram refugiando-se em Zurique, que experimentou no período um caldeirão de diferenças e ideias vanguardistas em reação aos horrores e a insensatez da guerra. Forma-se o grupo *Dadá* que como os *Futuristas* também se constitui como um "coletivo nós", agora factual. Se juntam em razão desse dado contexto e situação real, a guerra, e pelo mesmo desejo de colocar em questão todos os aspectos da sociedade capaz de engendrá-la, o que inclui a arte que confrontam com obras e eventos satíricos e sem sentido. O *Dadá* se configurou como uma forma de anarquia artística nascida da repulsa pelos valores sociais, políticos e culturais da época. Abraçando elementos da música, poesia, teatro, dança e política, não era tanto um estilo e sim um movimento de protesto com um manifesto *anti-war, anti-establishment, anti-arte, anti-burguês*. Tinha afinidades políticas com a esquerda radical e de início tomou de empréstimo elementos de várias escolas do pré-guerra, como o *Futurismo, Construtivismo, Cubismo,* o *Expressionismo* etc. Canibalizando seus antecessores, com fins diametralmente opostos, operam um processo de "desnaturação" onde já não está em questão um novo tipo de beleza, mas sim o dessacralizar a vaidade de todo esforço estético, desmontado com um gesto sem lirismo, escarnecido, parodiado.

A autoria do nome *Dadá* tem sido muito contestada e não há provas concretas para apoiar qualquer reivindicação individual. Quando Hans Richter se juntou ao grupo em 1917, assumiu que "Da-Da" foi retirado da língua eslava de Tzara e Janco e significava "Sim-Sim", uma afirmação entusiasta da vida! Os dadaístas se posicionavam contra o *status quo* estabelecido, tensionando valores tradicionais com atitudes irracionais, recusam posições politicas existentes abraçando o niilismo e a falta de sentido. Diferentemente dos futuristas não estão interessados em provocar violência. Embora façam uso da provocação e do escândalo não encaminham o público a uma posição ativa pelas costas, na arapuca de um espaço totalitário, alienando o sujeito enquanto objeto. Ao contrário, o *Dadaísmo* abre um terreno dialógico.

Com vistas a promover a construção consciente de uma posição moral, tencionada em grande medida no próprio meio artístico que viam como parte do sistema, questionam seu valor e sua existência. Em resposta a efervescência do momento, buscando espaço para que as mais radicais vanguardas pudessem trazer a público seus trabalhos experimentais, o escritor Hugo Ball e seu parceiro Emmy Hemmings lançam uma revista intitulada *Dadá* e inauguraram o *Cabaret Voltaire*[215], uma boate satírica, considerada pela crítica como o berço do movimento Dadaísta. No

[215] Entre os primeiros colaboradores estavam Jean Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco e Richard Huelsenbeck, cujas performances iniciais relativamente convencionais, embora tenham se tornando cada vez mais anárquicas. Entre 1917-1920 o grupo Dada atraiu outros artistas como Raoul Hausmann, Hannah Höch, Johannes Baader, Francis Picabia, Georg Grosz, John Heartfield, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Marcel Duchamp, Beatrice Wood, Kurt Schwitters e Hans Richter.

comunicado de imprensa que, acompanhou sua abertura, em 2 de fevereiro de 1916, se lê:

> Cabaret Voltaire, sob este nome, foi criado, por um grupo de jovens artistas e escritores, um espaço para eventos de arte. A ideia do cabaré é que artistas sejam convidados a fazer apresentações e leituras em reuniões diárias. Os jovens artistas de Zurique, independentemente da sua orientação, estão convidados a vir junto com sugestões e contribuições de todos os tipos. (CABARET VOLTAIRE: Comunicado de Imprensa, 1916)[216].

Convidar abertamente jovens artistas a colaborar com suas ideias, sem se importar com as orientações de suas práticas figura a *forma mentis* com que o *Dadaísmo* desenha na cena artística um espaço dialógico. Embora performem eventos de natureza diferente em seus propósitos e estratégias, ainda assim tem em comum com as *Seratas Futuristas*, a performance ao vivo num ambiente de sarau noturno, frequentemente barulhento onde também se coloca em cena a palavra falada, com artistas experimentando novas formas de desempenho em presença do público. Espelhando tanto a fúria quanto o turbilhão construtivo do pós guerra performam conteúdos caóticos e brutais em sua ilegibilidade. Demandam ao público uma ação nova, "dar saltos", ativar seus próprios intercessores e, consciente de sua ação, compor a obra nesse campo dialógico com o artista. O movimento estava apenas começando quando, em 1917, o *Cabaret Voltaire* começa a perder sua força. Com o fim da guerra, muitos dos dadaístas que estavam exilados em Zurique começaram a voltar para seus países de origem dando ao *Dadá* uma reputação internacional e contornos novos.

Anti-arte é a marca do movimento, um termo usado para descrever uma prática artística que desafia entendimento convencional da natureza e do estado da arte. O termo foi cunhado por Marcel Duchamp quando criou seus primeiros *readymades* em 1913 [217], objetos comuns de uso diário, por vezes, ligeiramente alterados, obras de arte, visto assim designadas pelo artista. Para tanto escolheu objetos funcionais e deliberadamente aborrecidos. Em suas palavras, uma escolha "com base numa reação de indiferença visual, e ao mesmo tempo com uma ausência total de bom ou mau gosto"[218]. Um corte profundo que reconstrói o quadro do que arte possa ser. Nos Estados Unidos, Picabia, Man Ray e Duchamp criam sua própria versão de *Dadá*, e este círculo, com sede em Nova York, procurou filiação ao *Dadaísmo* apenas em 1921, quando brincando,

---

[216] CABARET VOLTAIRE, *Comunicado de Imprensa*: 1916.

[217] Os primeiros *readymades* de Duchamps foram *Bicycle Wheel*, 1913, uma roda montada sobre um tamborete de madeira, *In Advance of the Broken Arm*, 1915, uma pá de neve onde se vê inscrito esse título, e o mais notório, Fountain, mictório masculino assinado pelo artista com o pseudônimo de R. Mutt.

[218] FONTE: DUCHAMP, Marcel. *The Art of Assemblage: Um Simpósio*, Museu de Arte Moderna de Nova York, 19 de outubro, 1961.

perguntaram a Tzara se poderiam usar D*adá*, como seu próprio nome, ao qual este prontamente respondeu: "*Dadá* pertence a todos!".

Em 1919, Tristan Tzara deixou a Suíça para se juntar Breton, Soupault e Claude Rivière na edição da revista *Littérature*[219] e foi percebido pelo grupo como um "Anticristo". Chega em Paris com suas ideias radicais e performáticas dando início aos eventos dadaístas na cidade. Grande número de manifestações, exposições, shows, provocações públicas, uma explosão de manifestos, panfletos, catálogos, revistas e livros, ações extremamente variadas, sempre com a marca iconoclasta e irreverente de *Dadá*. Em sua primeira performance pública na capital francesa Tzara causou um grande tumulto, intercalando a leitura de poemas de sua autoria com a de um artigo de jornal, acompanhado de repiques de sinos, cirenes e toques de campainhas. Ao mesmo tempo Picabia performava uma ação contraditória, numa tela enorme ia tanto compondo o desenho quanto o apagando. O público confuso se agitou num tumulto e tudo acabou em grande algazarra[220]. Tzara envolveu-se em uma série de experimentos *Dadá*, em colaboração com Breton, Aragon, Soupault, Picabia e Paul Éluard, performances significavas para popularizar as ideias dadaístas, que agora também estavam lidando com o impacto das revoluções comunistas, em particular, a Revolução de outubro e as revoltas alemãs de 1918, que agitavam as mentes e a energia na direção de uma mudança social e política. As atividades *Dadá* em Paris culminaram num programa de eventos no *Théâtre de l'Oeuvre* onde no dia 27 de março de 1920, um escândalo eclodiu quando Breton leu o *Manifeste Cannibale Dadá* , de Picabia, zombando da audiência, que respondeu lançando frutas podres no palco.

> MANIFESTE CANNIBALE DADÁ
>
> Vocês todos são acusados: levantem-se, só se pode falar com vocês em pé. Fiquem de pé, como se estivessem ouvindo a *Marselhesa*, o hino nacional russo ou o inglês, *God Save The Queen*. Fiquem de pé, como se estivessem diante de uma bandeira. Ou como se estivessem diante de *Dadá*, que significa vida, e os acusa de amar tudo por esnobismo, contando que seja bastante caro. Vocês voltam a sentar-se? Tanto melhor, assim me ouvirão com maior atenção.
>
> O que vocês fazem aqui, amalhados como crustáceos sérios? Porque vocês são sérios? Sérios, sérios, sérios até a morte? A morte é uma coisa séria, não é mesmo? Morre-se como herói ou como idiota, o que dá no mesmo. Uma única palavra tem um valor duradouro, é a palavra morte. Vocês amam a morte que os outros morrem. A morte! Matem-os, deixem que estiquem a canela!
>
> Só o Dinheiro não morre, ele apenas vai viajar um pouco. Ele é Deus! Todos o veneram! Uma personalidade respeitável! Dinheiro, uma genuflexão de famílias inteiras! Viva o Dinheiro! Viva o homem que possui dinheiro! É um homem respeitável.

[219] Tristan Tzara é frequentemente torna-se a figura principal no círculo Littérature, creditado pela firmeza com que dirigiu a publicação em tangência aos princípios artísticos de *Dada*.

[220] Participaram do evento o grupo dadaísta de Paris: Breton, Aragon, Soupault, Ribemont-Dessagnes, Paul Eluard, Birot, Radiguet, Birot e Cocteau, e ainda estava vinculada a esta apresentação, uma exposição com com obras de Juan Gris, De Chirico, Liger, Ribemont-Dessagnes e Lipschitz.

> A Honra é comprada e vendida como o traseiro, representação de uma vida onde as batatas fritas, como todos vocês, com toda esta responsabilidade, fedem mais do que esterco.
> No que diz respeito a *Dadá*: ele não tem cheiro; pois ele não é nada. Significa nada, absolutamente. Como o paraíso de vocês, nada. Como os ídolos de vocês, nada. Como os líderes políticos de vocês, nada. Como os heróis de vocês, nada. Como os artistas de vocês, nada. Como as religiões de vocês, nada. Assobiem, gritem, quebrem minha cara. O que resta?
> Vou continuar dizendo vocês são patetas e lhes vendendo nossas obras por alguns francos. (PICABIA, 1920)[221].

É fácil imaginar a audiência entrando em polvorosa. Ainda que *Dadá* os tenha atraído pela expectativa prazenteira de um escândalo, uma zombaria da arte, da filosofia, dos dogmas da ordem estabelecida. As pessoas sabiam que seriam provocadas em seus hábitos, dos mais cotidianos aos artísticos e intelectuais. Mesmo assim se surpreendem com *Dadá* puxando a cadeira dos seus traseiros e virando a mesa. Talvez seja o porque tenham frutas podres consigo numa casa noturna. Talvez tenham saído satisfeitos por terem tido o espetáculo bem além do esperado!

Um acontecimento *Dadá*, em particular, importa nessa reflexão. Em 14 de Abril de 1921, Tristan Tzara, André Breton, Philippe Soupault e Francis Picabia organizaram uma *Excursão Dadá,* um evento no entorno da igreja de *St. Julien le Pauvre*, em Paris. Não foi uma manifestação anticlerical, tampouco a visita a um local pitoresco de valor cultural ou afetivo. Performam um contracenso, uma excursão a um "não lugar", um lugar que não tem porque existir, relevante em sua desimportância, como no *readymade* de Duchamp. Outras excursões estão previstas, e anunciadas no panfleto que distribuíram nas ruas convidando a todos para se juntar a eles. A próxima excursão estava prevista no *Museu do Louvre*. A *Excursão Dadá* marca um outro lugar da ação artística, performance desta vez não num espaço previsto para eventos, mas sim no próprio espaço da cidade, inserido no fluxo da vida cotidiana, envolvendo um público comum, e não apenas aquele habituado a frequentar o meio artístico. A excursão, não conseguiu ganhar atenção necessária, mas foi um acontecimento de grandes proporções para o devir da performance.

A partir de 1922, *Dadá* começa a enfraquecer-se na cena francesa, após uma série de discordâncias entre os dadaístas que se dispersam entre o grupo de Tzara e o grupo de Breton que acaba fundando o *Surrealismo* que como os demais movimentos segue se constituindo em torno de um "nós" coletivo. O termo "surrealista" foi cunhado por Guillaume Apollinaire e aparece no prefácio à sua peça *Les Mamelles de Tirésias*, escrito em 1903. Se desenvolveu em grande parte à partir das atividades *Dadá* e o mais importante centro do movimento foi Paris, de onde acabou por se espalhar globalmente.

---

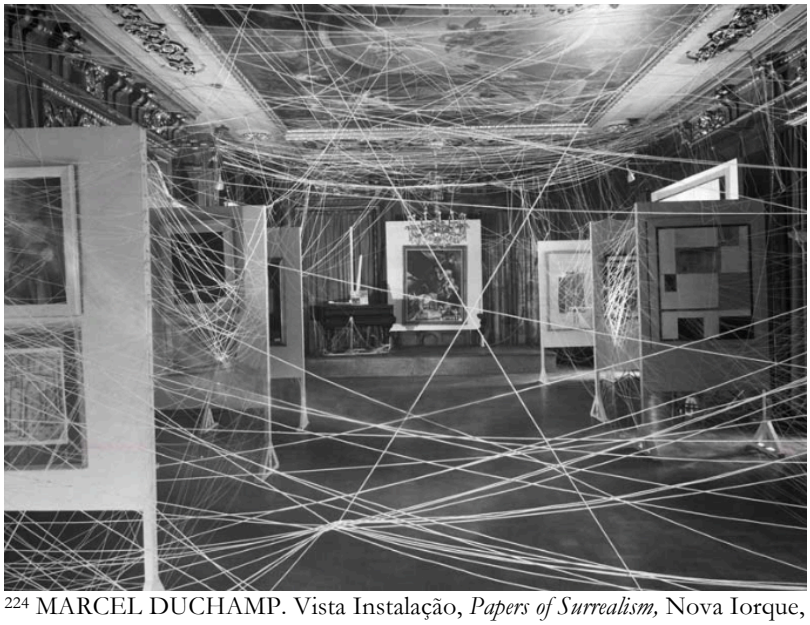
221 PICABIA, *Manifest Cannibale*, 1920.
Disponível em: http://www.dada-companion.com/picabia_docs/pic_cannibale_1920.php

Enquanto movimento tem início em 1920, explorando as relações entre o onírico e a realidade, trabalhando com o elemento da surpresa e justaposições inesperadas. A associação livre, análise de sonhos e do inconsciente propostas por Freud foram protagonistas no desenvolvimento de seus métodos para libertar a imaginação das amarras da racionalidade. Muitos artistas e escritores surrealistas consideravam suas obras como expressão de um movimento filosófico em primeiro lugar, enquanto Breton[222] era explícito em afirmar que o *Surrealismo* era, acima de tudo, um movimento revolucionário.

Um evento aparentemente menor, a abertura da exposição *Papers of Surrealism em Nova York,* é significativo e serve aqui para ilustrar o protagonismo do jogo nas práticas artísticas da vanguarda. Em uma grande mansão italiana do século XIX, no centro de Manhattan, um grupo de artistas surrealistas liderados por Breton monta a primeira grande exposição de arte surrealista nos Estados Unidos. Inclui pinturas e esculturas de mais de trinta artistas acompanhados de obras da chamada *Arte Primitiva*. O evento foi projetado por Duchamp[223] que realizou uma audaciosa instalação da exposição, famosa não só pela amarração de todo o espaço da galeria com uma milha de corda[224], como também por uma performance na *vernissage* de abertura, que teve lugar em 14 de Outubro de 1942, com a participação de um grupo de crianças que seguindo as

[222] Andre Breton era formado em medicina, durante a guerra serviu em um hospital psiquiátrico, onde usou os métodos psicanalíticos de Freud no tratamento dos soldados que sofreram traumas de guerra. De volta a Paris, Breton se juntou em atividades *Dadá,* e, juntamente com Louis Aragon e Philippe Soupault, começou a experimentar a escrita automática para desatar um jogo de escrita espontânea, livre de censuras.

[223] Duchamp é geralmente entendido como tendo sido solidário com o *Surrealismo* e em termos gerais, em sintonia com suas preocupações, embora fosse profundamente cético em relação a psicanálise e aos protocolos do grupo estabelecidos por Breton.

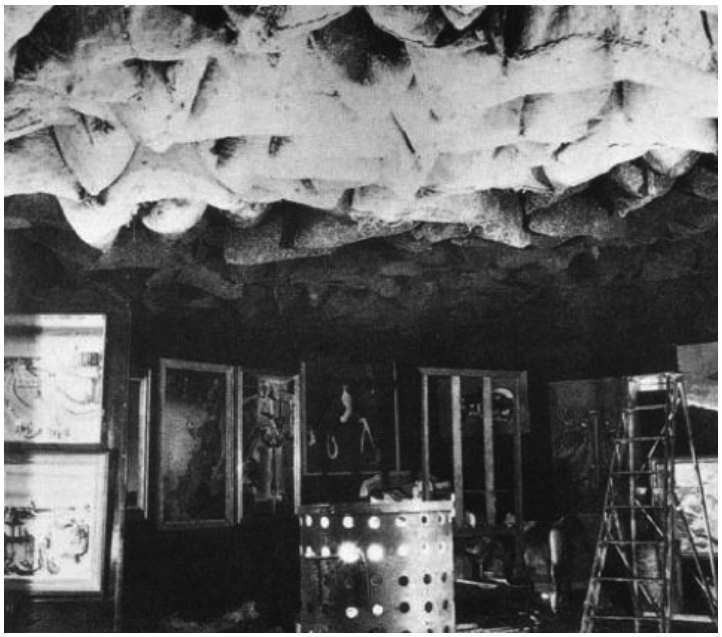


[224] MARCEL DUCHAMP. Vista Instalação, *Papers of Surrealism,* Nova Iorque, 1942.
Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942

instruções de Duchamp, jogavam bola, saltavam amarelinha, divertindo-se inventando outros jogos nessa amarração. Embora tenha produzido o escândalo e enorme sucesso[225] que Breton e os surrealistas esperavam, a intervenção deve ter superado as suas expectativas. A maneira em que amarram-se e intercruzam os fios de corda impede a aproximação e praticamente oblitera a vista de algumas das sua obras, que deveriam ser o centro das atenções. Uma exposição para "não ver" e sim para pensar, refazê-la em outros lugares. Intensifica o desejo de vê-las e o interesse imediato pelos artistas surrealistas. Um golpe de mestre.

Se a instalação foi radical o bastante, a performance foi adiante. Artistas, intelectuais, patronos de arte e membros da elite cultural de Nova York circulavam tentando se mover no jogo em que foram surpreendidos. Esticavam-se a si próprios para tentar ver as obras de arte pelos vazados da malha de fios, enquanto as crianças costuravam o dentro e fora do espaço. A performance de crianças indisciplinadas jogando numa cena obstruída aos demais, atualiza a crítica da vanguarda aos espaços institucionalizados da arte e é um gesto de muitas falas. Desloca, desorienta, alude o absurdo que é uma marca do *Surrealismo,* assim como responde ao culto das forças irracionais e da infância manifesto de várias formas na arte e escrita surrealista dos anos 1920 e 1930 e, como procurei mostrar, põe em cena o procedimento do jogo, melhor dizendo, do jogar.

Jogos, brinquedos ou alusões à brinquedos têm um papel decisivo no pensamento de Duchamp. *Bilboquet*, brinquedo que deu a seu amigo Max Bergmann como um presente em 1910,



[225] MARCEL DUCHAMP, *Paris Exposition Internationale du Surrealisme*, 1938.
Disponível em: https://curatingthecontemporary.org/2014/01/20/lets-go-back-to/gallery-pic1/#main
Em 1938, Duchamp realizou outra extraordinária instalação expositiva na *Exposition Internacionale du Surréalisme* em Paris. O público adentrava um espaço totalmente escuro portando lanternas para iluminar as obras expostas, o que traz a luz em especial o próprio modo dos visitantes interagirem com o espaço, com as obras, e uns com os outros.

pode ser visto como um precursor para os *readymades* que produziu alguns anos mais tarde. O *Bilboquet* é um brinquedo tradicional em muitos países, consiste em um pino torneado ligado por uma corda a uma bola de madeira, cujo jogo envolve o encaixe entre ambos, o que parece — em termos de diálogo de Duchamp com Bergmann — ter sido fornecido em memória das aventuras amorosas compartilhadas pelos jovens artistas em Paris. As referências aos jogos, divertimentos populares e brinquedos foram elementos formadores da iconografia de Duchamp[226], mas na referida performance ao colocar em cena o jogar não acena para uma preocupação própria, ilumina um procedimento já protagonista no curso das vanguardas históricas.

Venho recortando nessa reflexão esse "nós" que está à jogar. É um "nós" que se toma como sujeito do fazer artístico quando uma ação é o que se configura como obra. Jogar é um acontecimento, uma atividade[227] livre e significativa, realizada por sua própria causa. Uma experiência espaço-temporal onde habitamos um mumdo temporário, embora distinto da rotina, vinculado a um sistema autônomo de regras. Jogar, nos lembra o historiador holandês Johan Huizinga, é construir um *círculo mágico*[228]. O procedimento do jogo aparece nomeadamente em cena com a *Internationale Situationniste*, uma aliança revolucionária da vanguarda européia formada em uma conferência em Cosio d'Arroscia em 27 de abril de 1957 na Itália, cujas reflexões sobre a cidade, o espetáculo e o cotidiano articulam a colaboração de artistas, escritores e poetas. Aqui um novo salto, deixando fora dessa rota os anos Trinta e Quarenta onde uma infinidade de coletivos se formam e se desdobram. A lista não seria pequena. A *Internacional Situacionista*, grupo que se dispersou em 1972, foi composto por três desses coletivos já existentes, o *Lettrist Internacional*, a *União Internacional Bauhaus* e a *London Psicogeographic Association*. Assim como pelo escritor e cineasta Guy Debord, que passou a ser considerado o mentor do grupo; o teórico Raoul Vaneigem; o pintor holandês Constant Nieuwenhuys; o escritor ítalo-escocês Alexander Trocchi; o artista Inglês Ralph Rumney, membro da *Psicogeographic Association*; o artista dinamarquês Asger Jorn, que depois veio a fundar o *Institut Scandinavian of Comparative Vandalism*; o arquiteto Attila Kotanyi e a escritora francesa Michele Bernstein.

A *Internationale Situationniste* compõe um movimento abertamente político, parte de uma crítica à alienação capitalista e seus efeitos duradouros na cultura. Entendiam a sociedade como uma série de compartimentações do tempo em espetáculos, onde a possibilidade de participação

[226] Ao longo de sua vida o xadrez — jogo preeminente de combate intelectual e voltado para um pensamento estratégico — ocupou um lugar importante, Duchamp chegou a tornar-se um jogador professional de nível internacional.

[227] Kapow a partir de meados dos anos 60 passa a adotar o termo 'atividades' em preferência ao de '*happening'*.

[228] HUIZINGA, Johan. *HOMO LUDENS: A Study of the Play-Element in Culture*, Editora Martino Publishing, USA, 2014, 220p.

ativa do sujeito na produção e experiência da realidade vivida, vem sendo consideravelmente diminuída. Confrontando esse capitalismo avançado que fabrica falsos desejos por meio da publicidade onipresente, da glorificação do capital acumulado e da retificação das experiências mais efêmeras da vida em *commodities*, a prática artística da *Internacional Situacionista*, visa ao desmonte desse constrangimento com a criação de ambientes temporários, favoráveis ao desempenho de uma ação em resposta a um desejo genuinamente humano. Propunham uma prática artística em estado de constante transformação, cuja bandeira é, uma vez mais, a abolição de toda e qualquer separação entre arte e vida, tornando a produção artística parte da vida cotidiana.Esfacelando a divisão entre artistas e público afirmam inaugurar historicamente o que será o último dos ofícios, "o situacionista amador-profissional", quando então todos se transformam em artistas e já não haverá diferença entre o campo da arte e o da vida.

Atingiu o ápice criativo em 1967 e 1968, com a publicação dos dois textos mais significativos do movimento, *A Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord e *A Revolução da Vida Cotidiana* de Raoul Vaneigem que, juntamente com outras publicações do grupo, tornaram suas ideias muito influentes nas insurreições de Maio de 1968 na França. O *Manifesto de Fundação da Internacional Situacionista, relatório sobre a construção de situações* (1957), esclarece o termo *situationista*[229] em referência aos que se dedicam à construção de "situações", aqueles que realizam um *détournement*, um desvio que transforma um espaço corriqueiro com novos agenciamentos, desmontando sua função socialmente condicionada e trazendo à tona seus outros usos, qualidades e potências, construindo nesse jogo uma organicidade propriamente humana articulando prática artística e social. Na revista *Internationale Situationniste # 1* publicada em junho de 1958, Guy Debord definiu a situação construída como "um momento da vida concreta, deliberadamente constituído pela organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de eventos" (DEBORD, 1958)[230].

O termo jogo aparece figurando a dinâmica do que acontece nessa "situação" construída por meio de uma ação. De início, tinha um foco predominantemente artístico com ênfase em conceitos relacionados ao urbanismo e a uma psicogeografia dos espaços. Aos poucos, o foco foi se deslocando mais para um domínio propriamente político e revolucionário. Particularmente como teorizado por Guy Debord em 1960, pretendia suprimir a arte mas a fim de realizá-la como vida, o que não apenas elimina uma posição de passividade mas o próprio lugar de espectador.

[229] Resistiam fortemente ao uso do termo "situacionismo", o que significaria uma doutrina para a interpretação de condições existentes por conseguinte, o rejeitaram como um conceito absurdo e contraditório, em referência à *Internacional Situacionista.*

[230] DEBORD, Guy. *Definitions.* International Situationniste #1, Paris, Junho 1958. Translated by Ken Knabb.

Essencial para a teoria da *Internationale Situationniste* foi o conceito de espetáculo, que fundamenta uma crítica unificada ao capitalismo, cuja principal preocupação é o aumento progressivo da tendência para a expressão e mediação das relações sociais através de objetos fetichisados, causando danos significativos e de longo alcance para a qualidade da vida humana, tanto dos indivíduos, quanto das sociedades. Assim propõem um desmanche do espetáculo por meio da construção de *situações*, ocasiões rotineiras desviadas, deliberadamente agenciadas com o propósito de despertar a experiência de uma força humana, uma ferramenta para a retomada da vida cotidiana pelo viés do próprio desejo. Contra movimento que busca resistir a nociva alienação que acompanha nossa rotina, ação que desliza uma diferença, levando a distinguir a "situação" do acontecimento. A situação passou a se referir menos a uma prática artística de vanguarda e mais a uma espécie de manifestação prática unificando a arte e vida em geral. Guy Debord foi cauteloso em diferenciá-la enfatizando seu caráter ativo como "um modo experimental de comportamento".

Além da construção de *situações* e do *détournement*, modelaram um outro jogo, se assim se pode dizer, a *deriva* que aparece em 1958, essencialmente como um manual de instruções para uma experiência psicogeográfica.[231]

> A súbita mudança de ambiente em uma rua no espaço de poucos metros, a divisão evidente de uma cidade em zonas de atmosferas psíquicas distintas; o caminho de menor resistência, que é automaticamente seguido em passeios sem rumo (e que não tem relação com o contorno físico do solo); os personagens atraentes ou repulsivos de certos lugares. (DEBORD, 1959)[232].

Uma locomoção sem uma rota. Durante uma certa duração, uma ou mais pessoas, se desatam de suas rotinas e relações habituais vivenciando os espaços da cidade em outras relações. A *deriva* dos situacionistas inclui tanto um desapego quanto, dialeticamente, sua contradição, o estabelecimento de um jogo entre as variações psicogeográficas e os desdobramentos de suas possibilidades. Contrária ao automatismo, não está em questão render-se aos ditames inconscientes ou a força do irracional, mas sim à experiência subordinada à soberania da escolha livre e consciente. Explorar a maneira pela qual certas áreas, ruas ou edifícios ressoam aos nossos estados de espírito, procurando usos diferentes daqueles para os quais um ambiente foi projetado. É uma forma-jogo, já praticada pelo *Lettrist International*, e, como vimos, com precedentes na prática artística dos dadaístas e surrealistas.

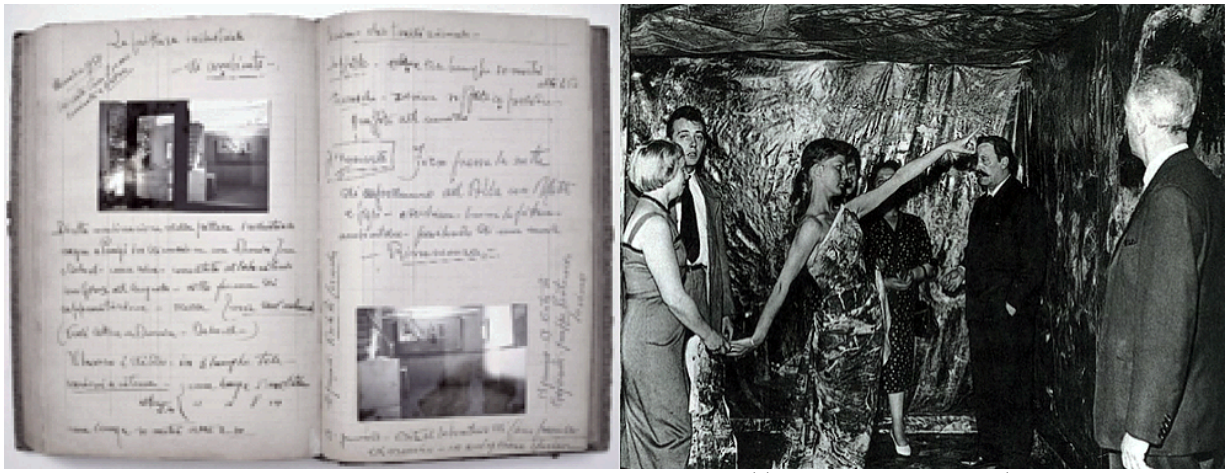
---

[231] A primeira edição do *Internationale Situationniste* define *Psicogeografia* como "o estudo dos efeitos específicos do ambiente geográfico (seja conscientemente organizado ou não) sobre as emoções e comportamentos dos indivíduos".

[232] Guy Debord, *Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana*, 1959.

A *Caverna Antimatéria* (1959), de Pinot Gallizio, é uma das primeiras ocorrências de uma situação construída. Esse microambiente completo foi desenhado em colaboração com Debord com o propósito de fundir arte e vida diária num só movimento, propondo um processo de derivação do ato da pintura em decoração urbana, vestuário, papel de parede, tendas, etc. Longos rolos de tecido eram pintados coletivamente com o auxílio de rudimentares "máquinas de pintar" e vendidos a metro na praça do mercado[233]. Um tom lúdico e sensorial era potencializado com uso de "máquinas sonoras" que soltavam um som agudo quando alguém se aproximava, e outras que ao tocadas lançavam perfumes. Uma reversão lúdica da tecnologia que aponta um devir da técnica como instrumento para a emancipação do homem. Um evento que acabou não acontecendo, planejado para o *Stedelijk Museum* em Amsterdam figura o potencial de desmonte e remontagens de suas proposições com vistas a construir novas situações dentro de uma dada estrutura. A proposta era transformar uma das alas do museu em pista de obstáculos com duas milhas de comprimento, terminando em um túnel. Esse espaço estaria articulado a uma série de *derivas*, na área central da cidade. Os situacionistas perambulariam durante três dias, comunicando-se entre si e com o público do museu por transmissores de rádio, entrelaçando a construção do espaço museológico em interação com o movimento da cidade em seu entorno.

"*In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni"* (*Andamos em círculos pela noite consumidos pelo fogo*) é um longo palíndromo utilizado por Guy Debord como título de um de seus últimos filmes. Boa figura da jogo presente na prática da *Internationale Situationniste*. O palíndromo diz do que acontece entre o junto e o separado e, como na charada e no enigma, não há distinção entre brincadeira e seriedade. A *Internationale Situationniste* tem em vista trazer a luz tanto uma consciência dos condicionamentos que controlam as rotinas cotidianas, quanto as formas em que essa



[233] PINOT GALLIZIO, *Caverna Antimatéria*, 1959. Disponível em: http://www.pinotgallizio.org/index.php?a=news

manipulação pode ser exposta e pervertida através de *detournements, situações* e *derivas* construídas, com fim a provocar uma crítica da totalidade da experiência vivida e inverter a passividade estupidificante do espetáculo. Um jogo cuja tática funciona como uma manobra dentro do campo do inimigo.

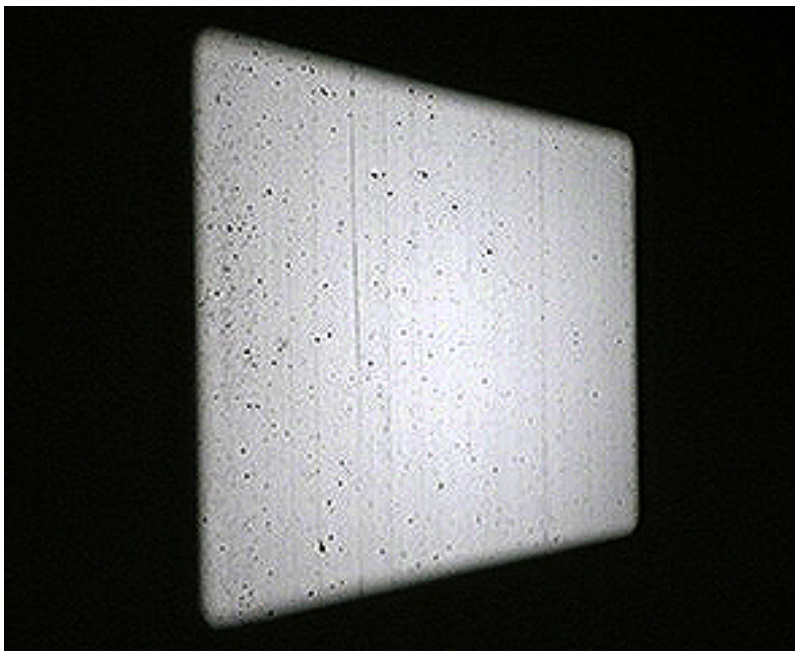
No final dos anos Cinquenta e ao longo dos Sessenta e Setenta parecem estar postas as matrizes teóricas e artísticas do gesto de performar. Período de grande efervescência e transformações que mobilizaram inúmeros coletivos artísticos, alguns de grande projeção internacional como o *Fluxus* e o *Gutai,* que se desenvolvem num ambiente muito politizado. Em especial, um grande número de tecnologias novas estão ao alcance dos artistas, em especial o vídeo-tape. A performance e a vídeo-arte se fortalecem juntas e assumem muitas formas: ações que são transmitidas via satélite, vistas em galerias, instalações, telas, projeções etc., atravessando fronteiras geográficas e rotinas cotidianas. Nascem de uma migração de ideias e imagens em vários meios, misturando mídias e ocorrências onde a pesquisa de processos parece interessar mais aos artistas do que seus resultados.

Em 1965, apareceu no mercado uma nova câmera, a AV-3400 Sony. Até então, a tecnologia de imagens em movimento só estava disponível através da película fílmica de 8mm e 16mm. Processo caro, câmeras que não se manipulam facilmente e são pesadas para sair do estúdio. Tornando-se cada vez menores e mais leves, baratas e portáteis, se transformam rapidamente numa ferramenta poderosa que convida a performance, improviso e experiências de toda sorte. Em poucos anos, muitos artistas começaram a explorar a nova tecnologia[234], em especial aqueles que estavam envolvidos na arte conceitual, performance e cinema experimental[235]. O coreano Nam June Paik, membro do *Fluxus*, foi um dos primeiros a obter a nova câmera em vídeo e é considerado como um pioneiro na vídeo-arte. *Button Happening (1965),* mostra o artista a performar para a câmera abotoando e desabotoando seu casaco repetidamente. Bem no espírito *Fluxus*, uma vez que uma das bandeiras do grupo era que qualquer gesto ou ação pode ser deslocado de seu circuito diário se for repetido mais de 20 vezes. Sua obra *Zen for Film* (1964), em 16mm, filma toda uma bobina mostrando uma mesma superfície branca, que ao ser projetada se transforma em uma cartografia da materialidade desenhada pela poeira que se deita

[234] Entre os quais vale destacar: Vito Acconci, Valie Export, John Baldessari, Peter Campus, Doris Totten Chase, Maureen Connor Norman Cowie, Dimitri Devyatkin, Dan Graham, Joan Jonas, Bruce Nauman, Nam June Paik, Bill Viola, Shigeko Kubota, Martha Rosler, William Wegman, Gary Hill, Steina e Woody Vasulka.

[235] Ver acervo digital da Video-arte. Disponível em: www.ubu.com/resources/feature.html

sobre a película[236]. A obra do artista alemão Wolf Vostel, *Sun in Your Head* (1963), também um filme em 16mm que fala da materialidade e da passagem do tempo. A tela permanece branca, numa abstração total onde a própria luz é o que se dá a ver[237]. Outro clássico é a obra do artista também alemão Jochen Gerz. Em *Rufen bis zur Erschöpfung* (1972), performa para a câmera de vídeo uma ação levada a sua exaustão. Sozinho no alto de uma montanha o artista repete, no máximo de suas forças, um mesmo grito "Olá" em meio a paisagem aberta que lhe retorna um eco esmaecido. Se contorce, agacha, buscando gritar o mais alto possível. Não há narrativa, o



[236] NAM JUNE PAIK. *Zen for Film,16mm, 1964.*
Disponível em:
https://duckduckgo.com/?q=nan+june+paik++zen+for+film&t=ffsb&iax=1&ia=images&iai=http%3A%2F%2Faphasic-letters.com%2Ffilm%2F500.jpg

[237] WOLF VOSTEL. *Sun In Your Head*, 16mm, 1963.
Disponível em*:* https://www.youtube.com/watch?v=JiBTMXHu_0E

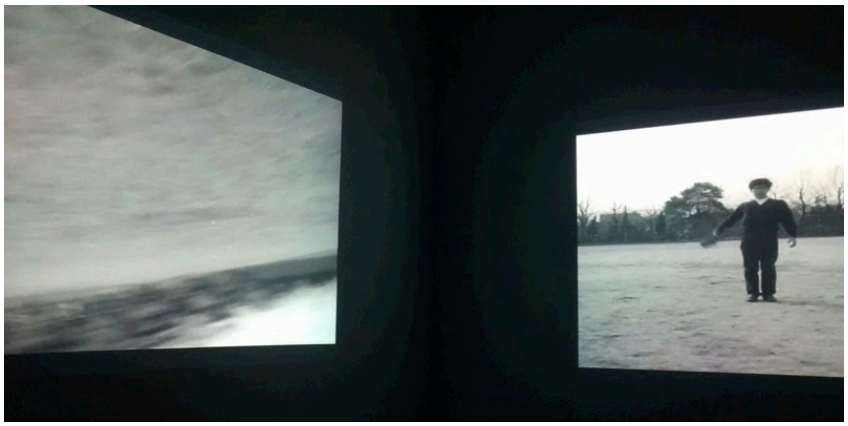
próprio tempo é que mais uma vez marca presença, aqui numa incomunicabilidade onde a palavra vira pouco a pouco só som[238].

Fazendo co-funcionar o corpo e o aparelho numa mesma ação o artista japonês do grupo *Gutai*, Hitoshi Nomura reaem *Turning the Arm With a Movie Camera*[239](1972) joga com duas câmeras, uma fixa e outra na sua mão. A fixa nos dá ver o artista em pé em meio a uma paisagem aberta com uma segunda câmera na mão a apontar às cegas para direções distintas. Na instalação, em duas telas, correm simultâneas. O grupo *Gutai,* rejeitando a arte representativa, também queria afastar-se do objeto e se aproximar da pura materialidade e do mundo invisível das ideias.

> Nós entusiasticamente decidimos seguir as possibilidades da criatividade pura. Acreditamos que através da fusão de qualidades humanas, materiais e propriedades, podemos concretamente abranger o espaço abstrato. (YOSHIRARA JIRÔ, 2013, p.18)[240].

O termo Gutai traduz "grito da matéria", "concretude"[241], articula um dos traços distintivos do grupo, investigações sobre a relação recíproca entre materiais — tintas, produtos químicos,

[238] JOCHEN GERZ. *Rufen bis zur Erschöpfung,* frames vídeo, 19'45", 1972.
Disponível em*:* www.ubu.com/resources/feature.html



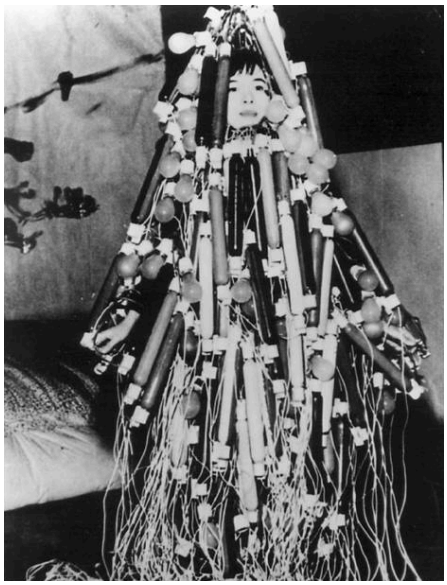
[239] HITOSHI NOMURA. *Turning the Arm With a Movie Camera*, 16mm, 1972.
FONTE: TIAMPO Ming e MUNROE Alexandra (org.). *GUTAI: Splendid Playground.* Editora Guggenheim Museum, Nova York, 2013, 316p. p.79.

[240] MANIFESTO GUTAI, 1956. FONTE: *GUTAI, Splendide Playground*, 2013, p.18-19.

[241] O artigo *Gutai and Brazilian Concret Art,* de Pedro Erber, 2013, aponta semelhanças entre o *Gutai* e o *Concretismo* brasileiro. A começar por compartilharem um mesmo nome e ideias, e, também por cronologicamente coincidirem. Ambos emergem após a segunda guerra mundial, em economias que começam a crescer, permanecendo à margem da cena de arte internacional, cruzando as fronteiras entre pintura, performance e interatividade. In: *GUTAI, Splendide Playground*, 2013, p.270-274.

alcatrão, lama, água, barro — e o corpo, a atividade física, quebrar, explodir, penetrar, soltar etc. Buscavam criar um novo tipo de arte explorando a relação entre o espírito e a matéria. Os artistas *Gutai* criaram uma rede internacional considerável colaborando com outros grupos e artistas na Europa e América. A unidade do grupo foi essencial, não apenas para o sucesso do movimento, como também representa a rejeição ao isolamento japonês durante a Segunda Guerra Mundial. O grupo *Gutai* mostra mais estabilidade e coesão interna do que se poderia esperar, considerando a grande disparidade de métodos, materiais e atitudes expressas pelos membros, em performances de uma simplicidade extraordinária. Realizaram vários eventos e performances, fartamente documentadas. Jiro Yoshihara, consagrado por um processo de *action painting* e mentor do *Gutai*, orquestrou inúmeras ações que incluíram *Eletric Dress* (1956), performance da artista japonesa Atsuko Tanaka em um longo vestido elétrico, um manto de lâmpadas fluorescentes drapeado sobre o corpo dela[242]. Em outra ocasião o artista Saburo Murakami, performou *Passing Through* (1956), uma das obras ícone do grupo[243], assim como a performance *Burning all my Works* (1969), de Mukai Shuji, onde o artista queimou, em uma fogueira homérica, o conjunto de sua obra.

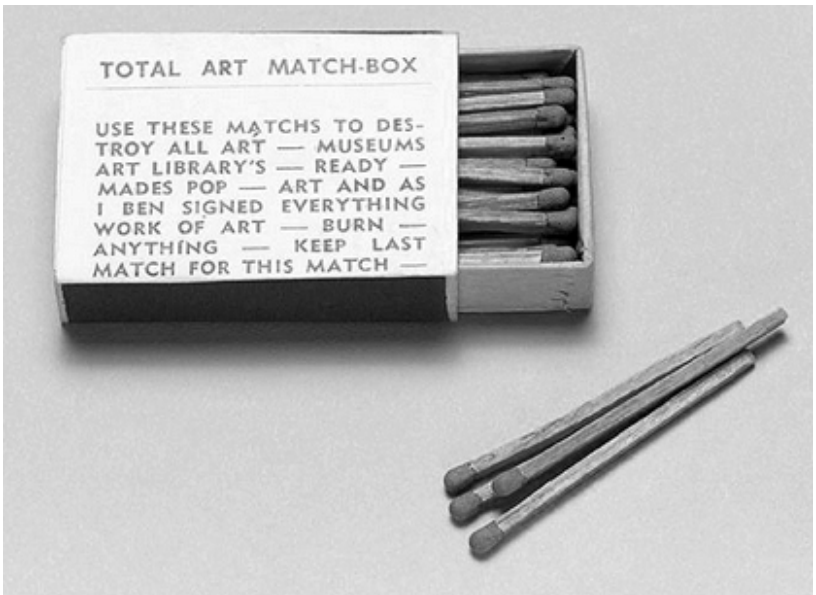
A origem do *Gutai* parece ter sido uma questão de coalescência natural, ou, até mesmo geração espontânea como aconteceu com o *Fluxus*, fundado em 1960 pelo artista lituano George Maciunas, como uma pequena rede internacional e interdisciplinar de artistas e compositores que



[242] ATSUKO TANAKA. *Eletric Dress*, 1956. Fotografia: Kiyoji Otsuji. FONTE: Ibidem. p.192.

[243] SABURO MURAKAMI. *Passing Through*, 1956. Fotografia: Kiyoji Otsuji. FONTE: Ibidem. p.145.

tangenciam no propósito de desafiar as ideias aceitas sobre o que a arte possa ser. Isso é, mais como uma atitude compartilhada do que como um movimento unificado. *Fluxus* de início enraizado na música experimental, não tinha um único estilo unificador, os artistas utilizavam uma variedade de mídias e processos, muitas vezes desempenhos aleatórios usando ocorrências cotidianas e qualquer materiais que estivessem à mão[244]. Forma de criatividade aberta a qualquer pessoa, incentivando colaborações entre artistas e com o público, valorizando a simplicidade e compartilhando uma sensibilidade anti-arte, anti-comercial, que acolhe o acaso e o humor como elementos significativos em suas práticas[245]. Entre eles John Cage, Joseph Beuys, Dick Higgins, Alice Hutchins, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Vautier, Robert Watts, Benjamin Patterson, Emmett Williams etc. Participantes de campos tão diversos[246] como arte, poesia, economia e química produziram eventos e obras baseadas em ocorrências no tempo, assim como poesia concreta, planejamento urbano, arquitetura, design, literatura e uma enormidade de publicações[247].



[244] FLUXUS. *Total Art Match-Box*. FONTE: HENDRICKS, Jon. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*., 2002, capa.

[245] No final dos anos 1950 e início dos anos 60, *Fluxus* e grupos ou movimentos contemporâneos, incluindo a *Performance, Novo Realismo, Arte Postal,* e *Arte Ação,* em especial no Japão, Áustria, muitas vezes foram colocados sob a rubrica de Neo-Dada.

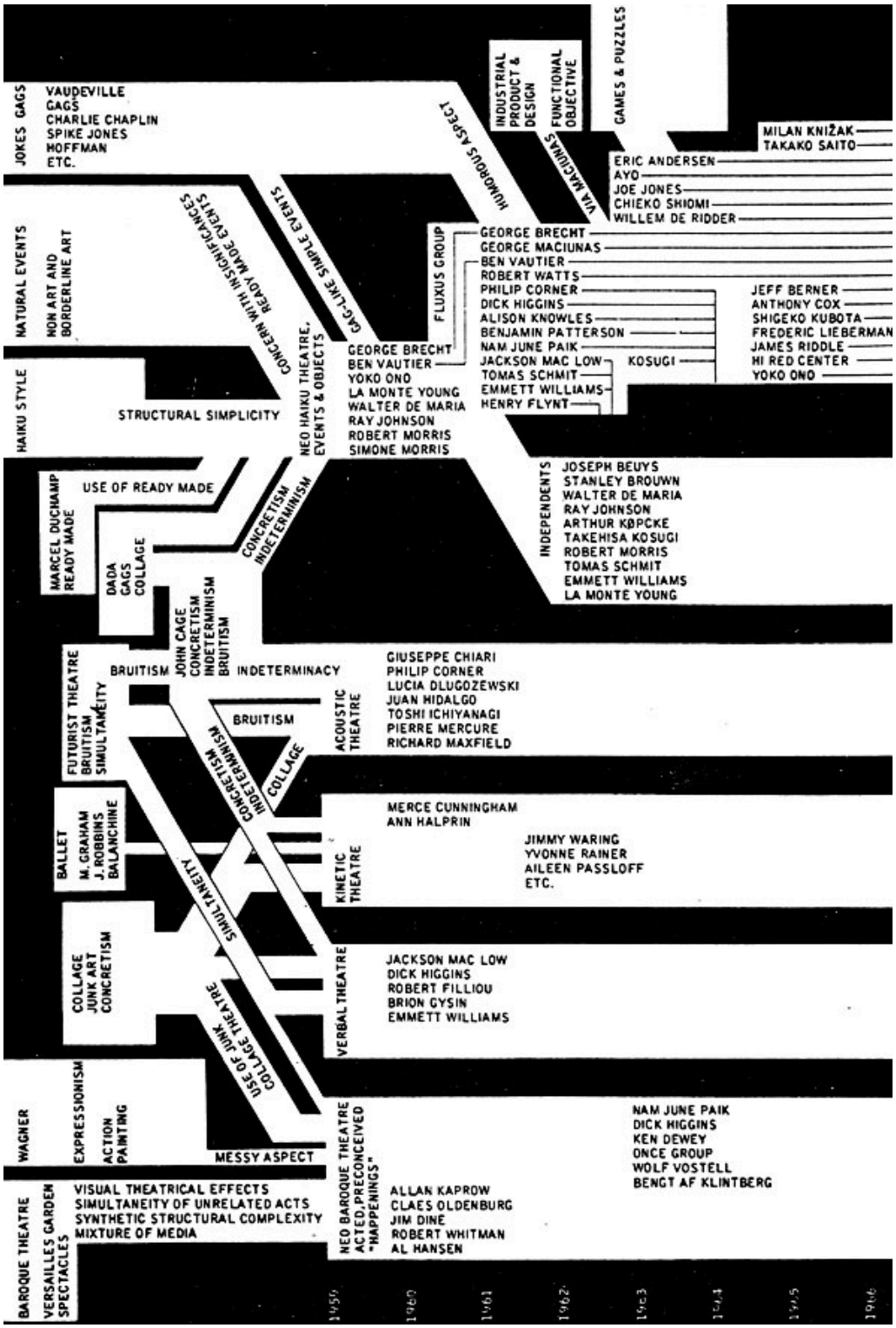
[246] *Fluxus* é por vezes descrito como arte intermedia. Em 1964 Dick Higgins elabora o conceito de *intermedia* para explicar novas sínteses entre duas ou mais mídias ou disciplinas independentes.

As ideias e práticas do compositor americano John Cage foram muito influentes, especialmente sua aposta na indeterminação, em embarcar em uma obra de arte sem ter uma concepção do seu final, aberta à uma compreensão do trabalho como ocorrência em seu próprio devir. Sua performance *4':33"* (1952)[248], tornou-se um marco, uma composição com duração de quatro minutos e trinta e três segundos, sem qualquer instrumentação. Tendo entendido não existir um silêncio absoluto, define-o como a falta de um som intencional. O que se ouve é o próprio ambiente e um elemento sonoro ou outro vindo da platéia. Entra em cena a indeterminação, o acaso e a progressão não-linear, como parte integrante da estrutura da obra. O processo se vê privilegiado em relação ao produto acabado. Abraça o corriqueiro e a organicidade da própria vida, desempenhando um papel determinante na abertura de outras conexões e

[247] WILLEM RIDDER. Mail Order Flux Shop, Amsterdam, Dorothea Meijer, 1964-65. Photo: Willem de Ridder. Disponível em: http://www.delood.com/art/thingthought-fluxus-editions-1962%E2%80%93197

[248] Ver CADERNO II, Parte I.

definições possíveis de arte[249]. Juntamente com festivais, ações de rua e eventos de dança e musicais, uma das maiores contribuições do *Fluxus* foram suas inúmeras publicações e edições de artistas, o que reforça a tese de uma estreita relação entre o performar e o escrever. A figura central do grupo, Maciunas, era um historiador de arte ávido e excelente designer, e concebeu inúmeras edições e obras acessíveis e portáteis. Serviam a introduzir a arte na experiência do



[249] FLUXUS. *Diagram No. 1,* 1966. Disponível em: http://www.artpool.hu/Fluxus/Maciunas/fluxdiagram.html

cotidiano, divulgar as ideias do grupo em escala internacional, assim como formar uma biblioteca da arte performativa em seu tempo. Construia também *Fluxkits*[250], pequenas caixas compondo jogos de palavras com materiais e objetos tanto nusitados quanto familiares. Refletindo as ideias do movimento, portátil, provocador e bem humorado, eram vendidas e distribuídas facilmente. Em 1965, a primeira *Antologia Fluxus 1* estava disponível, consistindo em envelopes pardos aparafusados, contendo trabalho de numerosos artistas. Embalagens e cartões de jogo alterados por George Brecht, caixas sensoriais por Ay-O, um boletim periódico com contribuições de artistas e músicos como Ray Johnson e John Cage, além de latas cheias de poemas, canções e receitas de feijão escritas por Alison Knowles. As obras não vinham assinadas, a autoria do coletivo cobria a autoria individual. Ainda assim, grande parte dos artistas — que em diferentes momentos compõem o grupo — assinam também individualmente obras em separado, que aparecem dispersas ao longo dos cadernos dessa tese.

Muitos artistas do *Fluxus* eram mulheres e algumas fizeram trabalhos experimentais e performances que marcaram uma presença feminina poderosa. Entre outros nomes, Carolee Schneemann, Yoko Ono e Shigeko Kubota, como veremos mais adiante, criticavam sua posição dentro de uma sociedade de predominância masculina, como também expunham as desigualdades dentro do próprio coletivo de arte, que se afirmava como aberto e diversificado. Um bom número de artistas do grupo estava interessado na criação de uma ponte fazendo conexão entre o coletivo artístico e a sociedade em seu entorno. Em 1965, George Brecht e

[250] FLUXUS. Fluxkit, 1964. George Maciunas.
Disponível em: http://artscodec.blogspot.com.br/2011/12/flux-boxkit-for-get-connected-event.html

Robert Filliou, abriram um espaço *Fluxus*, numa loja em Villefranche-sur-Mer, uma cidade litorânea a leste de Nice, França. Com 36 metros quadrados, foi chamado *La Cedille* e concebido como um "centro internacional de criação permanente", como obra em curso, se assim se pode dizer. Uma oficina de encontros, produção, conversas, trocas. Tentativa de construir outro modelo para realização e circulação pública da arte. Vendiam *Fluxkits* para viabilizar o projeto, subsistiu até 1968, quando Brecht e Filliou não puderam seguir pagando o aluguel[251]. Em 1966, Maciunas, Watts e outros aproveitaram-se de uma nova legislação elaborada para regenerar a área de Manhattan conhecida como "o inferno de cem acres", e hoje como SoHo, para realizar um projeto notável. Criar condições para que artistas comprassem espaços de trabalho e montassem estúdios, cooperativas, teatros, oficinas etc., com vistas a conectar a produção artística às rotinas da cidade[252].

Os artistas vem demonstrando crescente interesse nessas interfaces de conexão com o mundo, assim como pelo fenômeno da comunicação. Nas últimas décadas, com o advento da internet e do desenvolvimento de uma cultura telemática que possibilita a comunicação em distâncias planetárias e procedimentos instantâneos, as trocas e experimentações se multiplicam. Colocam-se questões novas para a arte, como a ubiquidade, o tempo real, a interatividade, a interferência nos dispositivos, o acesso ou controle remoto, a criação de avatares[253].

A *Arte Postal* é considerada a primeira modalidade artística a conectar arte e comunicação e, apesar das muitas ligações com as vanguardas históricas, a performance, a poesia visual e livros de artista, um aspecto a distingue de outros movimentos. A maneira como ignora e desvia do universo das instituições artísticas. Contorna os sistemas de distribuição e legitimação do mercado de arte, inventando um espaço próprio para sua livre produção e circulação no uso de uma mídia popular, o correio. Se manifesta nos anos Cinquenta, em movimentos como *Fluxus, Novo Realismo* e *Gutai*. Embora possam existir casos anteriores, Duchamp é conhecido como o primeiro artista a propor a realização de uma obra a distância por meio de uma instrução, enviada pelo correio em 1910 a sua irmã Suzanne, para que a obra fosse realizada por outrem, mas levando seu nome.

> Tome um suporte de garrafa para si mesma. Eu estou fazendo um ready-made, remotamente. Você vai inscrever na parte inferior e no interior do círculo de baixo, em letras pequenas pintadas com um pincel em óleo, na cor prata clara, a inscrição que vou dar-lhe aqui e, em seguida, assiná-lo da seguinte forma: Marcel Duchamp. (DUCHAMP, 2009, p.37)[254].

---

[251] HARREN, Natilee. *La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche*. FONTE: Ibidem

[252] Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Fluxus

[253] Ver: CADERNO III dessa tese.

O termo "arte postal" remonta ao início dos anos Sessenta, quando Ray Johnson estabeleceu a rede de artistas *New York Correspondence School* (NYCS), institucionalizando a livre troca de mensagens postais entre artistas e pessoas espalhadas pelo mundo. Textos, colagem de imagens, reciclagem de objetos, recortes de jornais, desenhos, pintura ou qualquer coisa que possa ser enviada pelo correio[255]. Experimentos que também incluem enviar instruções, jogos e demandar ações a seus destinatários. Formam uma rede institucionalizada de pesquisa e produção em arte e comunicação onde qualquer pessoa, com acesso a uma caixa de correio, pode participar produzindo e circulando obras de arte através das fronteiras geográficas. Ray Johnson deu início a essa nova forma de prática artística com a proposição de um jogo. Enviar aos participantes um texto ou objeto pelo correio, para que adicionem, subtraiam ou o reinventem, e, em seguida, o enviem adiante a outro participante ou o devolvam para ele, Johnson. Um dos participantes nesta rede, Robert Warner começou uma correspondência com Johnson em 1988 que durou até sua morte em 1995. Ray e Bob construíram um arquivo dessas trocas, constituídas através de um longo relacionamento por correio[256]. Em 1998 Warner assumiu esse legado e 13 caixas de

---

254 DUCHAMP, Marcel. *Carta para Suzanne Duchamp*, 1910. No original: "Take this bottle rack for yourself. I'm making a Ready-made," remotely. You are to inscribe it at the bottom and on the inside of the bottom circle, in small letters painted with a brush in oil, silver white colour, with an inscription wich I will give you here with, and then sign it, in the same hand writing as follows: Marcel Duchamp". FONTE: FRIELING Rudolf. *The Art of Participation: 1950 to now*, 2008, p.37.

255 Ver: *To Do With Joining* e *To do With Fun*, CADERNO III dessa tese.

256 RAY JOHNSON. *Valise*, série *Bob Box Archive*, 1988-95, mixed media.
Disponível em: http://archive.bampfa.berkeley.edu/exhibition/241

correspondências da NYCS. Manteve-as fechadas e intactas, até que em 2010 a *Esopus Foundation* patrocinou um projeto através da sua galeria em Nova York, na qual Warner iria abrir as caixas em público e fazer o inventário das obras[257]. Selecionou e organizou as cartas, poemas, desenhos, fotocópias e encontrou objetos como camisetas, bolas de tênis, roupa de praia, coelhos, cupido, cobras de plástico etc., bem como obras de arte postal dos vários membros, assim como aquelas realizadas por Johnson mas nunca enviadas. Este anotava em muitos delas códigos pessoais, textos e piadas irreverentes como num fluxo de consciência passando de um assunto para outro, através de toda essa variedade de coisas. Johnson também realizou apresentações públicas misturadas à vida cotidiana usando terceiros para performar suas ações, — "pequenos nadas", ou "não-acontecimentos", como ele próprio se referia à elas — cuja motivação principal era um uso estético da comunicação, não só através do sistema postal, com a qual ele está associado como o fundador, mas por vários outros meios, incluindo o telefone e o xerox e o fax, capazes de potencializar o intercâmbio direto entre diferentes comunidades de participantes envolvidas na produção e distribuição de arte.

O gesto dos artistas da *Arte Postal* é de abertura e inclusão, uma prática que tem como móbile a interação direta entre os participantes, valorizando a comunicação interpessoal, assim como o sentimento de pertença a uma comunidade global capaz de estabelecer uma colaboração pacífica para além das diferenças. Como os demais movimentos vistos até aqui, se desenvolveu num movimento transnacional, como atesta o notável envolvimento do artista brasileiro Paulo Bruscky, residente em Recife, nessa cena global. Iniciando sua trajetória na década de 1960, Bruscky vai manter contato próximo e corresponder-se com o grupo *Fluxus* e *Gutai*, dos quais possui o maior acervo da América Latina. Considerado um dos maiores artistas conceituais na arte brasileira, faz experimentações relacionando comunicação, performance, política e novas tecnologias, envolvendo diretamente a participação das pessoas por meio de mídias públicas. Parte significativa do seu trabalho foi desenvolvida após o golpe militar de 1964, no período de

[257] RAY JOHNSON & ROBERT WARNER. *Bob Box*. Space Esopus, New York, 2011. Disponível em: http://sfaq.us/2012/04/review-ray-johnson-robert-warner/

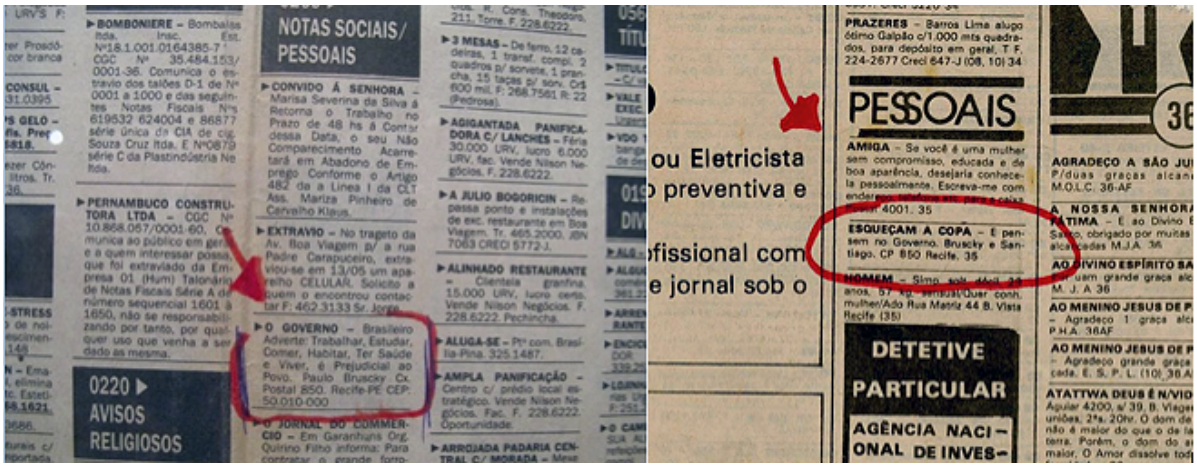
solidificação do poder e controle dos militares sobre o país com mecanismos de coerção, censura e violações de toda sorte. Como muitos artistas da geração pós-concreta brasileira, sua obra dissonante confronta o novo ambiente imposto pelos militares à sociedade civil, e, nesse cenário ameaçador, burla o sistema coercitivo com pequenas provocações de intenso conteúdo político, desafiando e colocando à prova a ordem cotidiana[258] [259] [260].

[258] PAULO BRUSCKY. *Postação* e *Cuidado com Violação*, 1975.
Disponível em: http://brasileiros.com.br/2015/11/centro-cultural-correios-recebe-mostra-de-paulo-bruscky/

PAULO BRUSCKY. *O que é arte? Para que serve?*, Recife, Brasil, 1978. Foto: Angelo José.
Disponível em: http://bombmagazine.org/article/7335/paulo-bruscky

No final da década de Sessenta e no decorrer dos Setenta, experiências em arte e telecomunicações proliferaram pelo mundo, utilizando satélites, SSTV, redes de computadores pessoais, telefone, fax etc. Os artistas recortam, à sua maneira, certas possibilidades do mesmo mundo — agora uma *mise-en-scène* de diferentes imaginários — que já não precisam se sujeitar às exigências de uma homogeneização de práticas, e celebram a liberdade de dispor sempre diferentemente os múltiplos sentidos do mundo.

O *E.A.T.,* sigla para *Experimentos em Arte e Tecnologia*, um coletivo formado em 1967 em Nova York pelos engenheiros Billy Klüver [261] e Fred Waldhauer e pelos artistas Robert Rauschenberg e Robert Whitman, figura essa liberdade. Já não se apresenta como um movimento mas sim como um laboratório experimental, criado para promover a colaboração entre as artes e as novas tecnologias. Durante a existência do grupo as mais variadas performances interdisciplinares foram realizadas incorporando tecnologias pioneiras como projeção de vídeo, transmissão de som sem fio, sensores, laser e sonar *Doppler*, o que nunca tinha sido visto na arte até então. Essas pesquisas e parcerias exigiam uma organização e um esforço concentrado, de maneira que o *E.A.T.* viu-se como um catalisador para estimular a participação da indústria de tecnologia na produção artística. Uma parte deste esforço era familiarizar as comunidades científicas e de negócios com as necessidades dos projetos em busca de parcerias e patrocínios. O coletivo — que operava sem fins lucrativos, não estava comprometido com qualquer tecnologia — buscava fazer com que a singularidade do trabalho do artista fosse construída diretamente no ambiente industrial onde a tecnologia necessária à sua realização estava sendo desenvolvida.



[260] PAULO BRUSCKY. *O Governo Brasileiro Adverte: Trabalhar, Estudar, Comer, Habitar, Ter Saúde e Viver, é Prejudicial ao Povo* e *Esqueçam A Copa e pensem no governo*, 1974.
Disponível em: http://www.anamappe.com.br/blog/2010/11/29-bienal-de-artes-paulo-bruscky/

[261] No final dos anos 1950, o engenheiro sueco-nascido Billy Klüver trabalhou em sistemas laser para Laboratórios Bell, em Murray Hill, New Jersey. Klüver, no entanto, não estava satisfeito com as atividades puramente científicas, de forma que seus interesses o levaram a explorar o meio artístico que deu origem à Pop Art, Minimalismo, Happening e fazer amizade com os principais expoentes das novas artes, realizando colaborações na década de 1960 com Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol e John Cage.

Operando numa via de mão dupla, desenvolveu uma série de projetos onde os artistas colaboravam em projetos dos engenheiros e cientistas. Assim como empreendeu projetos interdisciplinares que estendiam atividades em outras áreas, apontando para outro lugar e função do artista na sociedade. O *E.A.T.* e sua influência seguem pouco conhecidos apesar da importância histórica de seu legado à evolução e consequente adoção generalizada da tecnologia na arte contemporânea. Contribuição seminal ao nutrir o espírito colaborativo[262], procurando trazer tanto o artista quanto o cientista mais em contato entre si e com as forças que moldam a sociedade contemporânea. Realizaram inúmeros trabalhos, sempre em uma colaboração em projetos específicos dos mais variados artistas, levados a juntar-se em cada caso com um engenheiro ou cientista, adequado aos desafios da pesquisa em questão, sem julgamento feito sobre o valor estético do projeto ou da ideia do artista.

Por volta de 1969 o coletivo tinha mais de dois mil membros, entre artistas, engenheiros, arquitetos e cientistas. Trabalhando entre diferenças e numa ação conjunta, operam como num jogo, simultaneamente juntos e separados, para levar adiante um projeto comum. As manifestações de interesse vieram dos Estados Unidos, Canadá, Europa, Japão e América do Sul, de forma que foram encorajados núcleos locais do *E.A.T.* Cerca de quinze a vinte foram formados em várias partes do mundo. Os projetos artísticos desenvolvidos em colaboração com o *E.A.T* entraram para os cânones da arte performativa. Instalações, música e teatro experimental, fazendo a ponte entre *Dadá, Fluxus* e os *Happenings* da década de Sessenta, numa linhagem que levou às explorações de *Mídia-Arte* e ao movimento *Art-Science*, ambos interessados

E.A.T. NEWS

Volume 1, No. 1 January 15, 1967

E.A.T. NEWS is designed to reach everyone interested in the activities of Experiments in Art and Technology, Inc. (E.A.T.). As you probably know, E.A.T. was formed out of the collaborative effort between artists, engineers and sponsors that resulted in "9 Evenings of Theater and Engineering" at the Armory last October. During the work for the "9 Evenings" it became clear to everyone that if a useful artist - engineer relationship is to be achieved, a major effort must be made to set up the physical conditions for this to happen. The worlds of the artist and the engineer are simply too different for a working relationship to develop purely out of the artist's desire for contact. We also felt strongly that the collaboration can only be fruitful if the artist's environment is not drastically changed, if the contact with the engineers rapidly results in a practical working situation and if the possibility to work with a professional engineer is open to every artist who wishes to do so. This first issue of E.A.T. NEWS describes what we plan to do with E.A.T. and how we hope it will function. The setting up of a practical organization like E.A.T. will necessarily rely on the experience derived during the formative period. The thought behind E.A.T. is that the organization should be generous, adaptable and helpful.

[262] E.A.T. News, 15 Janeiro, 1967. Disponível em: http://www.zakros.com/kluver/artengineer.html

no impacto ontológico e ecológico das novas tecnologias e suas práticas, visto o alto custo sócio ambiental em jogo[263] [264].

O *Pavilhão Pepsi* na Expo 70, em Osaka, Japão, veio a ser conhecido como um dos mais monumentais projetos de arte e tecnologia do século XX. Um experimento do *E.A.T* onde a preocupação inicial dos mais de 75 colaboradores que projetaram e realizaram o pavilhão foi articular a performatividade à qualidade da experiência do visitante, o que deveria envolver escolhas, responsabilidade, liberdade, movimento e participação. Ao invés de uma obra a ser contemplada numa narrativa fixa com eventos pré-programados, a ambição era compartilhar o ambiente de laboratório onde os visitantes podiam moldar sua experiência à partir da corporeidade dos materiais, mais uma vez em um espaço construído, agora numa arquitetura multimídia e num ambiente interativo, ainda inimaginável pelo público em 1970.[265] Em colaboração com o artista japonês Fujiko Nakaya projetam uma cúpula geodésica coberta por

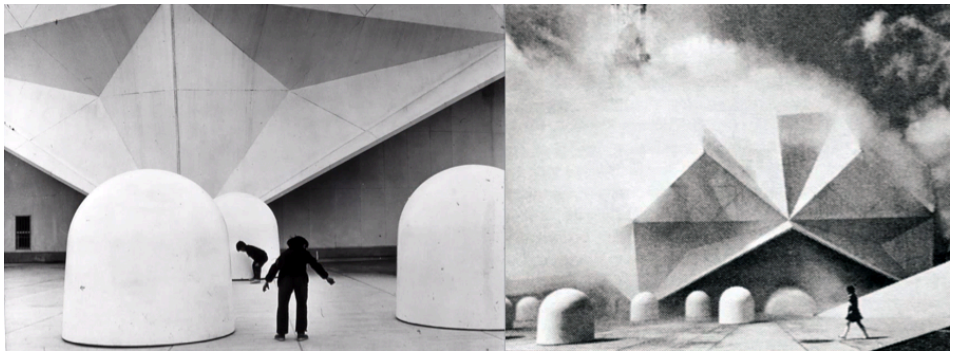
[263] IVAR VEERMÃE. *Cristal Computing*, (*Google Inc., St. Ghislain*).
Obra em vídeo do artista da Estônia, Ivar Veermãe, em torno de uma pesquisa sobre o centro de dados do Google em St. Ghislain, Bélgica. O maior centro de dados da empresa na Europa e o segundo maior do mundo. O trabalho refere-se à importância da materialidade e localidade na infraestrutura das grandes empresas ligadas à rede, o que muitas vezes fica escondido sob a retórica publicitária "na nuvem". Desde o título, o vídeo aponta, por um lado, para as políticas secretas da corporação e por outro para o uso de subsidiárias como um método para a evasão fiscal. Aponta, em especial, para a consciência dessa materialidade e da retórica controversa da empresa, o que não poderia ser mais urgente. Disponível em: http://www.fif.art.br/2015/ivar-veermae/

[264] O acesso à internet, redes de busca, relacionamento, compartilhamento etc., assumem a armadilha do serviço gratuito quando em verdade isso é uma isca e nós o peixe que a morde com conteúdos pessoais, alimentando o perigoso negócio de coletar e controlar informações privadas, assim como aquele que está as claras, o lucrativo ofício de distribuir propagandas direcionadas. O discurso da democratização do acesso também se esquece de nos lembrar que conectam-se todos com todos, mas num campo controlado por emissores centrais. E ainda, não há nada menos verídico do que o entendimento dos conteúdos áudio visuais e informativos em circulação *online* como sendo imateriais. Matéricos, são transportados por cabos ou via satélite e armazenados em "nuvens" que em verdade são gigantescos centros de dados bem plantados em terra firme e que consomem muita energia. Além do que, movimentar esses conteúdos gera a emissão de carbono[264], pesquisas calculam que uma busca no Google, em um computador de mesa, gere cerca de 7g de CO2, e considerando que são realizadas em torno 200 milhões de buscas por dia percebe-se a urgência de estar ao menos ciente das consequências consideráveis dos pequenos gestos. Sem contar o consumo de energia necessário ao funcionamento desses aparelhos, a enorme quantidade de água consumida na fabricação de chips e o destino do lixo pesado gerado em seu descarte. Tópica que espero desenvolver a contento em próximas pesquisas.

[265] Ver: EXTRACAMPO, Les Immateriaux.

uma escultura de nevoeiro[266]. Com o arquiteto John Pearce constroem um espelho esférico no interior da estrutura, cujo efeito óptico produzia imagens reais semelhantes à de um holograma. Devido ao tamanho agigantado do espelho, um espectador olhando para uma imagem poderia andar em torno dela e vê-la de todos os lados[267]. No terraço em torno do pavilhão, sete esculturas de Robert Breer's, "*Floats*", flutuem a seis pés de altura do chão e cinéticas se movem sutilmente interagindo com os visitantes.

Em 1980, para detalhar suas atividades e projetos, o *E.A.T.* organizou um arquivo de mais de trezentos documentos: notações, relatórios, catálogos, newsletters, boletins informativos, palestras, artigos, anúncios e artigos refletindo a grande diversidade geográfica, técnica e artística das suas atividades, vital para a continuidade do envolvimento dos artistas com a tecnologia pelo viés do gesto colaborativo, da participação do público e de uma filosofia dialógica e inclusiva.



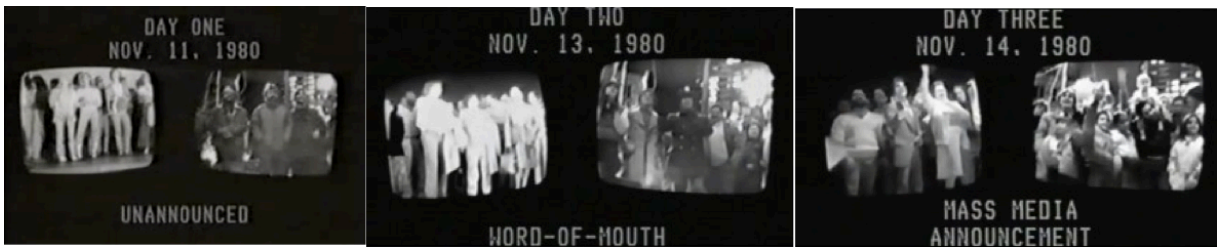
[266] E.A.T. Pepsi Pavillion 70 Robert, vista terraço, *Breer's, Floats,* 1970.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B0coC9CxER4

[267] E.A.T. *Pepsi Pavillion 70*, vista interna. A fotografia foi invertida com o intuito de dar a perceber a tridimensionalidade das imagens refletidas pelo gigantesco espelho esférico.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B0coC9CxER4

Uma obra que atesta essa continuidade é *Hole-in-Space* (1980), de Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz[268]. Descrita pelos artistas como "uma escultura de comunicação pública"[269], foi uma performance ao vivo, realizada sem aviso prévio, usando um link de satélite, câmeras de vídeo e telas de projeção instaladas em frente as vitrines da fachada do *Lincoln Center for The Performing Arts,* em Nova York e da loja de departamentos *Century City* na Broadway, em Los Angeles. Os transeuntes eram surpreendidos pela aparição eletrônica de pessoas em tamanho real, que mesmo vivendo do outro lado da costa podiam se ver, ouvir e conversar como se estivessem de pé na esquina de uma mesma rua. Na época, trinta e seis anos atrás, a experiência parecia impensável. Envolvendo ativamente os participantes entre si através deste espaço virtual, construíam um outro bem real. Os espaços reais, em ambas as extremidades, ficam ligados através do espaço virtual que, como uma ponte torna-se um lugar em si, permitindo o feedback bidirecional

[268] Desde 1975, Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz têm focado sua carreira artística colaborativa no desenvolvimento de novas alternativas e estruturas para vídeo como uma forma de comunicação interativa. O duo criou três obras muito conhecidas, projeto de *Satellite Arts* (1977), *Hole-In-Space* (1980) e *Eletronic Café* (1984) e outros numerosos projetos.

[269] KIT GALLOWAY e SHERRIE RABINOWITZ. *Hole-in-Space*, performance na rua,1980.
FONTE: FRIELING Rudolf. *The Art of Participation: 1950 to now*, 2008, p.140-141.



KIT GALLOWAY e SHERRIE RABINOWITZ. *Hole in Space*, documentação em vídeo, 1980.
Disponível em: http://oss2014.adm.ntu.edu.sg/prakash/2014/01/27/hole-in-space/

constante da projeção de vídeo e áudio para ambas as partes. *Hole-in-Space* rasga, o espaço derrubando a ideia de que o espaço real e os espaços virtuais estejam separados[270].

> Nós não estamos muito preocupados com o fato de ser arte ou não. Nós não produzimos artefatos, produzimos eventos vivos que ocorrem durante um período de tempo, a fim de facilitar a qualidade da interação humana. (KIT GALLOWAY, 1987) [271].

O conhecimento sofisticado em telecomunicações por satélite levaram as pesquisas artísticas do duo a resultarem em inúmeras colaborações com engenheiros e cientistas e contribuições para o desenvolvimento dessa tecnologia, combinando as possibilidades técnicas e sociológicas de comunicações bidirecionais com sensibilidade artística para criar jogos e modelos, como vimos, formalizado à partir da *Internacional Situacionista*.

Durante a última década do século XX o computador e a internet conquistam um papel protagonista em performances, instalações e na própria cultura e sociedade em que vivemos. Os autores Steve Dixon e Barry Smith definem o conceito de *Digital Performance*[272] para se referir a todo trabalho de arte onde o computador se faça presente em um papel principal e não subsidiário. O que inclui o teatro e dança, assim como instalações que usam técnicas telemáticas, trabalhos e atividades performativas que são acessadas através da tela do computador, MUDs, MOOs, APPs, games, redes sociais. Um terreno fértil para experiências artísticas[273], ações agora pontuais, espalhadas pelo mundo, escapando dos marcos de referência convencionais[274]. Gertrude Stein, em *Repertory Theatre* (1993), uma performance teatral ao vivo, lança mão da vídeo-conferência para trazer performances de localizações remotas presentes no palco. Eduardo

---

[270] Ver: Skype Performances, CADERNO III dessa tese.

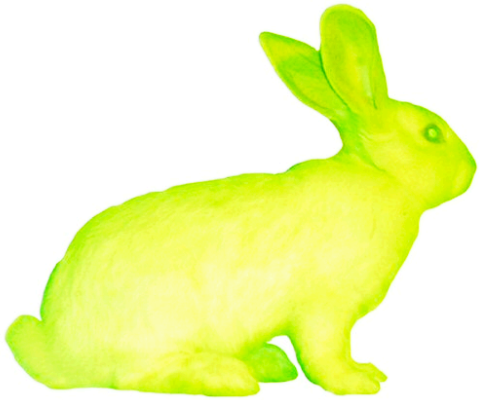
[271] No Original: We focus on the living event, not being too concerned with whether it's art like or not. We don't produce artifacts, we produce living events that take place over a period of time, to facilitate a quality of human to human interaction. Disponível em: http://www.ecafe.com/museum/hp_gy_1987/hp_gy_1987.html

[272] DIXON, Steve e SMITH. Barry *Performance Digital: A History of New Media no Teatro, Dança Art Performance and Installation,* 2007, p.10-12.

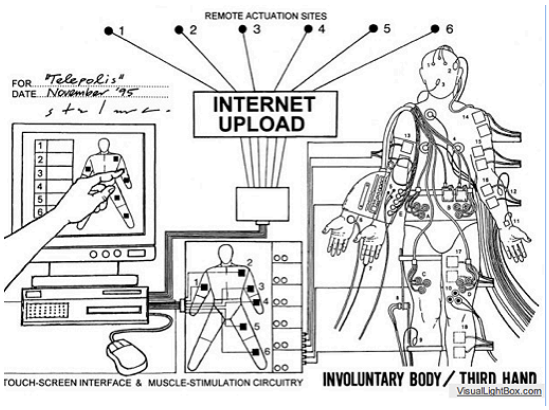
[273] Ver CADERNO III, dessa tese.

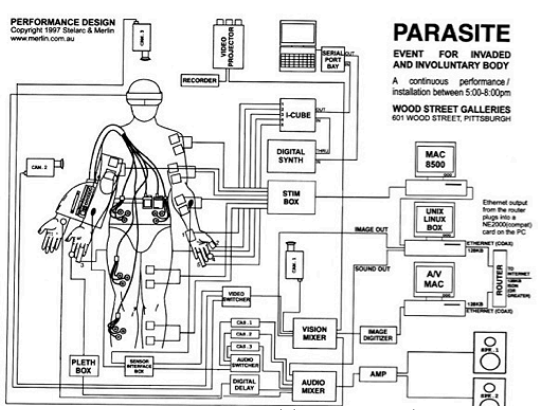
[274] Ainda que esse período tenha sido de intensa atividade, sua documentação ainda era esporádica e desordenada até que em 1999, Steve Dixon e Barry Smith criaram o *Digital Performance Archive* (DPA), um grande arquivo que documenta a evolução do uso criativo de tecnologias de informática na performance artística durante a década de 1990, eventos ao vivo que incorporaram a mídia digital, o ciberespaço, dramas interativos e web-casts. As reflexões resultantes da pesquisa realizada foram publicados em um livro de 800 páginas, "*Performance Digital: A History of New Media no Teatro, Dança Art Performance and Installation*". O escopo da publicação concerne a conjunção entre tecnologia digital e *Performance Arte*, tanto em obras e instalações de galeria, quanto em plataformas na internet, e em geral se concentram no uso de tecnologia interativa e ao vivo.

Kac[275], artista brasileiro expressivo por controversas pesquisas artísticas usando biotecnologia, em 1997 tornou-se a primeira pessoa a ter um microchip implantado no próprio corpo para sua obra *Time Capsule*, conectando-o a um banco de dados localizado nos Estados Unidos com uma transmissão simultânea na TV e na Web. O artista australiano, Sterlac, em 1995, performa com seu próprio corpo arquitetando uma parafernália de *links* que o conectam *online*, de forma que os participantes, entrando em um ciberespaço também construído pelo artista, possam manipulá-lo à distância usando o *touch screen*[276]. Nessas pesquisas o artista britânico Roy Ascott, caminha na contramão, apontando interseções significativas entre arte conceitual e arte-tecnologia, explodindo a autonomia convencional destas categorias, visto que seu uso da cibernética foi



[275] EDUARDO KAC. *GFP Bunny*, 2000. Kac é considerado como tendo inaugurado a *Arte Transgênica* com sua obra "*Genesis*" apresentada no festival *Ars Eletronica* em Linz, Áustria. A obra, um gene sintético — a codificação de um trecho do Velho Testamento em inglês, convertido em código Morse e deste para o "alfabeto" do DNA — foi introduzido em bactérias, as quais eram expostas à luz ultravioleta por participantes remotos via web, causando mutação no código genético. Em 2000, causou grande polêmica com sua obra "*GFP Bunny"*, onde utilizou de engenharia genética para introduzir genes de fluorescência em células reprodutivas de uma coelha, de forma que sua prole, sob luz azul, emite luz verde. Disponível em: http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2013/09/10/bioarte-eduardo-kac-um-coelho-verde-e-vida-experimental/





[276] STELARC. *Invaded and Involuntary Body. Third Hand*, 1995. Disponível em: http://stelarc.org/?catID=20290

principalmente conceitual e não explicitamente tecnológico[277]. *Analogues*, obras realizadas na Inglaterra entre 1963 e 1970, não digitais e não-representacionais, ainda assim prefiguram teorias relacionadas com as redes de computadores, interação do espectador e telemática. Ascott está entre os primeiros a empregar o termo *Arte Telemática* para descrever o uso de redes de computadores *online* como uma mídia artística.

No ensaio *Elogio da Superficialidade*[278], Vilém Flusser realiza várias aproximações à tópica da criatividade em uma sociedade cada vez mais centralizada pela tecnologia, pensamento que serve a essa reflexão para retomar o tema do jogo por um outro viés. A construtividade dialógica da arte, domínio de relações intra-humanas, liberdade e autonomia, é tomada por Flusser como matriz de uma compreensão das possibilidades de constituição do tecido social na sociedade telemática[279]. Explora o seu funcionamento reconhecendo o movimento de duas tendências opostas. A primeira, a tendência à uma utopia negativa, que indica o rumo de uma sociedade totalitária, centralmente programada, onde funcionaremos todos, no melhor dos casos, como receptores e funcionários dos aparelhos. Uma sociedade que não permite a produção de informações novas, liberdade, arte, e, nos termos do autor, "produz *kitsch*, comportamento robô,

[277] ROY ASCOTT. *Plastic Transaction*. Disponível em: http://v2.nl/events/telenoia

[278] *Elogio da Superficialidade* é o título dado ao original, datilografado por FLUSSER em português. A obra de referência desse artigo será *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade,* publicada pela editora ANNABLUME, São Paulo, Brasil, 2010.

[279] A informática e a telecomunicação convergem no termo telemática indicando a acoplagem da produção e da transmissão da informação.

cultura de massa, tédio, entropia." (FLUSSER, 2010, p.100)[280]. A segunda, é a tendência a uma utopia positiva que aponta rumo a uma sociedade dialógica onde seremos todos criadores. Uma sociedade que não se move na circulação entre imagem e homem, mas sim na troca e diálogo entre homens por meio de imagens. A concretização dessa sociedade dialógica demanda o engajamento de seus componentes, será uma sociedade deliberada e artificial como uma obra de arte. Política passa a ser sinônimo de arte[281], e arte sinônimo de um jogo dialógico que demanda o envolvimento criativo de seus jogadores, um engajamento como o do artista livre e desejante de se confrontar com o outro, que não seja fruto da dispersão mas sim de uma intencionalidade singular e necessária.

> A deliberação de opor-se ao nada pela produção de informações é o engajamento do "artista". (...) Os participantes dessa sociedade apertarão as suas teclas como apertam-as atualmente os escritores, os pianistas, os "imaginadores". (FLUSSER, 2010, p.102)

Enveredando nessa utopia de criadores a deliberar sua sociedade como a uma obra de arte, a estratégia de Flusser, numa sociedade dominada pela onipresença das imagens, opera num deslizamento do terreno da política para o terreno da arte. A utopia dialógica figura a construção de uma sociedade de sujeitos e não de massa. Pessoas engajadas criativamente na produção lúcida de informação, criando situações improváveis e singulares, aventuras através do diálogo com os outros por intermédio dos aparelhos técnicos. Lugar do sujeito consciente, crítico e criador tecendo *fios transversais* capazes de abrir o campo para diálogos que perturbem a entorpecência dos discursos programados e irradiados de maneira central. Os diálogos transversais, tornados tecnicamente viáveis graças à telemática, fortalecem as relações intra-humanas e passam a ser vistos como tentativa de evitar a decadência da cultura no abismo do totalitarismo massificante, "para o qual tende com probabilidade vizinha da certeza". (FLUSSER, 2010, p.102)[282]. Isso porque,

> quem observa os novos *gadgets*, sintetiza imagens, as armazena em memórias, as transmite em suma: se diverte. (...) Que aconteceria, se, por milagre, tal gente se decidisse, de repente, a não mais querer se divertir? Isso não transformaria, de repente, a coisa toda? (...) Os *gadgets* telemáticos não passariam a verdadeiros media para diálogos significativos? (...) Em vez de ser sociedade de receptores e funcionários programados, não passaria a ser sociedade de "criadores" programadores? (FLUSSER, 2010, p.91).

[280] FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade,* 2010, p.100.

[281] Ibidem. p.138.

[282] Ibidem. p.114

A sociedade dialógica exige de seus participantes deixar de contemplar as imagens, de se divertir com elas e passar a usá-las como "trampolim rumo as relações intra-humanas" (FLUSSER, 2010, p.72). O preocupante é que há uma vontade generalizada de distração e divertimento, e o indivíduo disperso e distraído se transforma em elemento de massa e não em sujeito dialogante. Segundo Flusser[283] não estando mais mergulhados no fluxo da correnteza histórica e sim isolados face às imagens, esses programas acabam por nos entusiasmar em vez de causar tédio, repugnância ou medo. Os indivíduos que se divertem com seus *gadgets* entendem que esses os tornam mais felizes e não querem deixar de se divertir com seus brinquedos para se dar ao trabalho de transformá-los em trampolim.

> Sabemos igualmente que o nó que somos é único, diferente de todos os outros (...) e em cada nó se produzam informações novas e diferentes de todas as outras informações. (...) Pois é isso o novo significado de liberdade: a possibilidade única e insubstituível que tenho para lançar informações novas contra a estúpida entropia lá fora, possibilidade essa que realizo com os outros. (FLUSSER, 2010, p.101)

Flusser lança desafios e aponta estratégias para os produtores de imagens enfrentarem a potência da automação. Uma estratégia seria realizar imagens pouco prováveis do ponto de vista do programa dos aparelhos. Segundo o autor é na decisão pelo menos provável que reside o núcleo da criatividade. Mas o grande desafio é agir contra o programa no interior do programa. Aponta para uma interface entre a subjetividade e o automatismo maquínico, onde importa perceber uma intencionalidade e não uma pura automaticidade[284] e à essa intencionalidade Flusser associa a questão da dignidade humana.

Na mesma obra, numa outra aproximação, o jogo aparece como agenciador e Flusser considera a sociedade dialógica operando um deslocamento do paradigma do *Homo Faber* para o *Homo Ludens*. O homem passa a ser entendido como um jogador que em diálogo com os outros computará o universo para criar. O terreno da arte desliza agora para o terreno do jogo. O criar de que se trata aqui, como em Aby Warburg[285], não é mais o do artista demiurgo que cria a partir do nada, por inspiração ou intuição, mas sim o criar do jogador que cria dentro de um campo de possibilidades programado de antemão[286], mas atualizado pelas trocas com o outro.

Será no jogo, no diálogo lúdico que o processo de criação se concretizará. A criatividade, no sentido de produção de obra individual perde o sentido. Um novo conceito de criatividade

---

283 Ibidem, p.61.

284 Ibidem, p.33.

285 Ver: CADERNO I .

286 Ver: OULIPO, EXTRACAMPO dessa tese.

emerge como atividade dialógica, consciente e disciplinada não apenas por teorias, bem mais por modelos, jogos e estratégias. Advoga que a entrada do outro no jogo criativo multiplica a competência criadora possibilitando sínteses mais e mais improváveis[287]. Nessa troca é que se viabiliza uma produção lúdica de informações novas. O modelo que figura essa nova forma de criatividade é apontado por Flusser como sendo o jogo de xadrez que se aplica à produção de informações em geral,

> e em especial, à produção telemática. Na situação pré-telemática, a maioriadas informações é produzida por diálogos internos, por autores que "movem pedras brancas e pretas alternadamente". Devemos a maioria das nossas informações cientificas artísticas, políticas e outras a tais jogos isolados. A telemática vai abrir o jogo ao introduzir um grande número de jogadores e destarte aumentar exponencialmente a competência da estratégia. (FLUSSER, 2010, p.110).

No xadrez, e em outros jogos, o desafio é aproveitar das situações o máximo de suas virtualidades, os jogadores se transformam em parceiros criando juntos a rede de compossíveis em ação no jogo. Jogo aberto, que se modifica a cada lance em função do movimento do outro, criando possibilidades que são modificadas pelo próprio jogar. Segundo o referido autor é nesse jogo com o outro em um engajamento em prol da aventura que é preciso retomar o controle dos aparelhos. Fazer com que sirvam aos propósitos humanos, transformando a ferramenta matemática no meio do homem atingir e moldar outras ordens no mundo.

Flusser reconhece que a concretização de uma tal sociedade dialógica é da ordem de uma improbabilidade e dedica-se, ao final do ensaio, a mitigar essa utopia mostrando que a telemática permite também substituir os homens por autômatos no processo criativo, tanto na sua função produtora quanto em seus filtros críticos. Somente a meta decisão de instalar a telemática continuaria revogável. O direito do não, do veto, esse constituiria ainda uma forma de liberdade.

De um jeito ou de outro as possibilidades da arte se transformam como tudo mais. Na utopia negativa, totalitária, não há lugar para ela, e na utopia positiva de uma sociedade dialógica constituída de criadores, a arte deixaria de ser um lugar especial do real, seria antes de tudo uma forma de viver e se experimentar qualquer coisa, nos termos de Maciunas, "se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que se tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte". (MACIUNAS, 2002, p.25)[288]. Importa sobretudo o engajamento na realização de uma ação em prol da construção de novos espaços e fôrmas expressivas que façam emergir uma consciência e sensibilidade crítica ao dispositivo, dando lugar a um pensamento novo e quiçá um novo estar no mundo.

---

[287] Ver: CADERNO III, dessa tese.

[288] MACIUNAS. *Neo-Dada em Música, Teatro, Poesia e Arte*. FONTE: HENDRICKS, Jon. O que é Fluxus? O que não é! O porquê, 2002, p.25.

Procurei até aqui mapear a dinâmica da construção de um terreno onde a performance constitui, num mesmo movimento, como num jogo, a ação, o espaço que lhe dá lugar e um "nós" que está a jogar. Entretanto é só na década de 1970 que se configura num domínio próprio, legitimado como uma nova modalidade artística. Inicialmente os artistas descreviam suas obras como *Happenings*, *Eventos*, *Arte Direta*, *Body Art*. Os *Ativistas Vienenses* e *Neo-Dadaístas*, preferem usar os termos *Live Art*, *Ações, Intervenção* ou mesmo *Manobra,* e a *Internacional Situacionista* o de *Modelo*, para descrever suas atividades, termos que acabaram criticamente submetidos a modalidade predominantemente nomeada *Performance Art* nos Estados Unidos e *Live Art* na Europa. Entendidos como uma modalidade artística que dá a ver uma ação, de início na presença de uma audiência numa dada situação, tempo e espaço específico, executada pelo artista por meio do seu próprio corpo onde, ao contrário das Artes Cênicas, não põe em cena um evento enquanto ilusão, mas sim um acontecimento enquanto arte.

O reconhecimento da *Performance e Live Art* coincide com o apogeu da *Arte Conceitual*, que insistia em uma arte de ideias, em que os conceitos envolvidos no trabalho têm precedência sobre preocupações estéticas e materiais. A obra desmaterializa-se, não serve a ser comprada nem vendida, pelo menos não nos mesmos moldes. O termo já havia sido usado em 1961 por Henry Flynt do grupo *Fluxus* que descreveu suas ações como "*arte conceitual*", mas foi Sol LeWitt, em 1967, quem empregou-o pela primeira vez para se referir ao movimento.

> Na arte conceitual a ideia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando um artista usa uma forma conceptual de arte, isso significa que todo o planejamento e as decisões são tomadas de antemão e a execução é um caso superficial. A ideia torna-se uma máquina que faz arte. (SOL LEWITT, 1967, p.176).[289]

O termo *Arte Conceitual* não define uma prática específica, ao contrário refere-se a algo ideal, conteúdo e percepção conceitual expressa por um objeto. Lucy Lippard e John Chandler advogam que essa ênfase ideacional desencadeou um processo de *desmaterialização da arte*, termo por eles cunhado em 1968, no ensaio de mesmo nome, para figurar que as obras de arte são como palavras, funcionam como signos que expressam ideias, são um meio e não um fim em si mesmas. Argumentam, Lippard e Chandler, que a evolução do conceitualismo irá transformar a prática artística, "em algum momento no futuro próximo, pode ser necessário para o escritor ser um artista, bem como para o artista ser um escritor"[290].

[289] SOL LEWITT. *Parágrafos sobre a Arte Conceitual*. Publicado originalmente em Artforum, 1967. In: FEREIRA Gloria e COTRIM Cecikia (ORGS.), 2006, p.176.

[290] VOGEL, Wendy. *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Disponível em: http://www.brooklynrail.org/2012/11/art_books/materializing-six-years-lucy-r-lippard-and-the-emergence-of-conceptual-art

A linguagem textual é fundamental e a preocupação seminal para a primeira geração de artistas conceituais[291]. Embora haja uma longa tradição de incluir a palavra escrita em obras de arte, apresenta-se como um tipo de elemento visual ao lado de outros, e subordinado a uma composição global. Nos anos Sessenta os artistas começaram a produzir arte exclusivamente por meios linguísticos. Entre eles Lawrence Weiner, Edward Ruscha, Robert Barry, o grupo inglês *Arte* & *Linguagem* e o artista americano Joseph Kosuth. Sua série *Art as idea* (1966) mostra palavras em negativo, simplesmente fotografias de definições de dicionário ampliadas, deliberadamente aquelas que comumente aparecem no léxico da crítica de arte. Termos como, "significado", "original" e "material". Na famosa série *One and three*,[292] (1965), Kosuth parece colocar a questão: o que queremos dizer com uma palavra específica, como "mesa"? Instala um objeto pré-existente em um espaço da galeria, de um lado uma fotografia do objeto feita *in situ* e do outro uma definição de dicionário usada para descrever genericamente esse objeto. Exibido como um tríptico, compara os níveis de precisão na comunicação de um significado através de meios visuais e verbais. As três indicações para "mesa" são em última análise insatisfatórias e ao expor as limitações da linguagem Kosuth aponta para a possibilidade de usar qualquer linguagem,

[291] O filósofo britânico e teórico da arte conceitual Peter Osborne observa que os conceptualistas foram a primeira geração de artistas a completar uma formação universitária em artes. Advogando que entre os muitos fatores que influenciaram a gravitação para uma arte baseada na linguagem, tiveram um importante papel as teorias linguísticas, tanto em filosofia analítica quanto estruturalista e pós estruturalista durante o meio do século XX.
FONTE: OSBORNE, Peter. *Conceptual Art: Themes and movements*, 2002. p.28.

[292] JOSEPH KOSUTH, *The Table* 1965/ARS. Licensed by Viscopy, Sydney.
Disponível em: http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/102.1999.a-c/

mais especificamente, a linguagem das artes visuais, para transmitir o significado de fenômenos mais abstratos.

Muitas obras de arte conceitual, instalações, performances, poderiam ter sido construídas por qualquer pessoa. A habilidade artística desempenha um papel menor, apontando sua diferença substancial em relação as formas "tradicionais" de fazer arte, e uma manifesta violação das noções convencionais e modernas da presença autoral e expressão artística individual. Mas embora a *Arte Conceitual* — enquanto movimento — esteja associada com os anos Sessenta e Setenta suas origens e influências vão bem além dessas duas décadas. Marcel Duchamp é visto, mais uma vez, como um importante precursor e seu *ready-made Fontaine* (1917) é considerado como a primeira obra de arte conceitual. O artista agora é aquele que repensa o mundo e refaz seu sentido através da linguagem e não aquele que produz manufaturas visuais para o prazer retiniano. O *ready-made* — que se constitui como um objeto de arte porque o artista o escolheu, deslocou de seu contexto original, providenciou-lhe um novo pensamento e lhe deu outro nome — expressa uma direção conceitual para a arte, ao reconstituir o seu sentido pela linguagem, recriando sua identidade e valor como objeto artístico. Sua influência se estende até os nossos dias enraizada no protagonismo da ideia, assim como na valoração dos processos em jogo.

Desloca-se de um domínio representacional para um apresentacional, estendido no tempo e espaço, tanto real quanto construído, tomando o corpo num jogo que aponta para a primazia do sujeito sobre os objetos. Traz para o primeiro plano o artista, aquele que tem o poder de designar alguma coisa como arte — o que acaba por se configurar determinante na *Arte Conceitual* quanto na *Performance Arte* — entendimento fundamental de que esse terreno mais do que um lugar, é um espaço dialógico, crítico e pode ser o mundo como um todo.

> Arte não mais se refere solenemente ao mundo da arte moderna, ao artista, compreende a todos e a todas as questões e problemas do organismo social onde as pessoas vivem. Sem dúvida, essa noção de arte não seria mais exclusivamente dos especialistas da arte moderna, mas se estenderia ao trabalho de toda a humanidade. (BEUYS, 1977)[293].

Beuys, dando vazão ao seu ativismo político e ecológico, se envolveu na criação do *Green Party* na Alemanha[294] e em 1973 fundou a *Free International University for Creativity and Interciplinary Research* (FIU) uma Universidade livre, fora do sistema acadêmico, com acesso aberto a todos,

[293] BEUYS. Kassel Documenta 7, Telecast, vídeo, 1977. No original: Art that no longuer refers soleny to the modern art world, to the artist, but comprehends a notion of art relating to everyone and to the very question and problem of the social organism in wich people live, without doubt, such a notion of art would no longuer refer exclusively to the specialists witn the modern art would but extend to the whole work of humanity. FONTE: HENDRICKS, Jon. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê?*, 2002, p.130.

[294] FONTE: Ibidem, p.130.

expressão de suas ideias nas conexões entre arte e processos sociais de mudança e revolução[295]. Ainda assim, em *7000 Eichen* (1982-87), uma ação que se iniciou na *Documenta de Kassel 7* consistindo na plantação de sete mil pés de carvalho em várias cidades diferentes do mundo, aos pés de cada árvore jaz uma placa de bronze cravando sua assinatura[296].

Também o Feminismo e a performance se fortalecem na mesma cena e contexto, ao final dos anos Cinquenta e Sessenta. A expressiva presença do nu feminino no cânone ocidental da arte, assim como a pouca representatividade das mulheres ocupando o lugar do artista nessa história, fala por si só da fôrma relacional como homens e mulheres são ainda representados e aculturados em relações desiguais. As obras do coletivo Guerrilha Girls, criado em Nova York em 1985[297] por um grupo de mulheres, que permanecem anônimas sob cabeças de gorilas peludos — o clássico clichê do primevo — performa uma ação crítica que denuncia o sexismo e o racismo nas instituições de arte. Atuando desde 1985, sua força vem da ausência de drama, rancor, decepção, demandas. Trazem à tona perguntas e bem objetivamente a frieza de dados numéricos. Hoje inseridas nos museus e instituições que criticam, presentes em coleções e

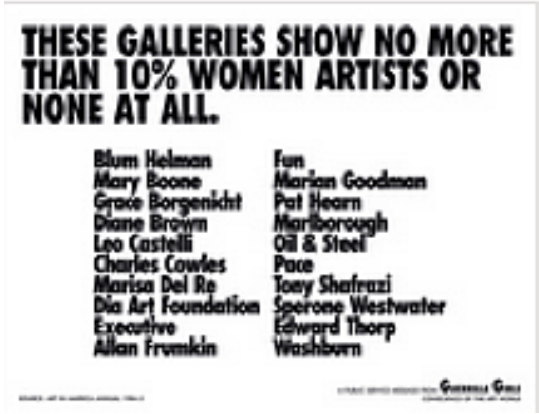
[295] JOSEPH BEUYS. *FIU Stamps*, 1984. Disponível em: http://www.artnet.com/artists/joseph-beuys/3-stamps-signed-with-fiu-stamp-0YpdwV42YNJhit0yarUTGA2

[296] JOSEPH BEUYS. *FIU. 7000 Eichen* (1982-87).
Disponível em: https://sarahpadbury93.files.wordpress.com/2014/10/joseph-beuys-7000-trees.jpg

[297] No mesmo ano realizaram a exposição "*The Night the Palladium Apologized: An exhibit of 100 contemporary women artists curated by Guerrilla Girls*", no The Palladium Dance Club, Nova York, outubro de 1985.

eventos importantes em todo o mundo, refletem também o crescimento vertiginoso e potente dessa presença feminina[298] .

> Guerrilla Girls são artistas ativistas feministas. Mais de 55 pessoas foram membros ao longo dos anos, por algumas semanas ou décadas. Nosso anonimato mantém o foco sobre as questões, distante do quem possamos ser. Usamos máscaras de gorila em fatos públicos, um visual extravagante e bem humorado para expor gênero e preconceitos étnicos, bem como a corrupção na política, arte, cinema e cultura pop. Nós minamos a ideia de uma narrativa convencional, revelando o sub-bosque, o subtexto, o prédio em frente, e francamente injusto. Nós acreditamos em um feminismo interseccional que combate a discriminação e apoia os direitos humanos para todas as pessoas e todos os gêneros. Nós fizemos mais de 100 projetos de rua, cartazes e adesivos em todo o mundo, incluindo Nova York, Los Angeles, Minneapolis, Cidade do México, Istambul, Londres, Bilbao, Roterdam e Xangai, para citar apenas alguns. Nós também fazemos projetos e exposições em museus, atacando-os pelo seu mau comportamento e práticas discriminatórias em suas próprias paredes, incluindo a nossa projeção (2015), na fachada do Museu Whitney em Nova York, sobre a desigualdade de renda e o sequestro da arte pelos super ricos. Nossos retrospectivas em Bilbao e Madrid, Guerrilla Girls 1985-2015, e nossa exposição itinerante nos Estados Unidos, "*Guerrilla Girls: Not Ready To Make Nice*, têm atraído milhares e milhares. Nós podemos ser qualquer um. Estamos em todos os lugares. Qual é o próximo?. (GUERRILHA GIRLS, 2016)[299] [300].



[298] GUERRILLA GIRLS, *Posters,* 1986*,* Copyright © Guerrilla Girls. Cortesia www.guerrillagirls.com Disponível em: http://www.guerrillagirls.com/our-story/

[299] GERRILHA GIRLS. No original: The Guerrilla Girls are feminist activist artists. Over 55 people have been members over the years, some for weeks, some for decades. Our anonymity keeps the focus on the issues, and away from who we might be. We wear gorilla masks in public and use facts, humor and outrageous visuals to expose gender and ethnic bias as well as corruption in politics, art, film, and pop culture. We undermine the idea of a mainstream narrative by revealing the understory, the subtext, the overlooked, and the downright unfair. We believe in an intersectional feminism that fights discrimination and supports human rights for all people and all genders. We have done over 100 street projects, posters and stickers all over the world, including New York, Los Angeles, Minneapolis, Mexico City, Istanbul, London, Bilbao, Rotterdam, and Shanghai, to name just a few. We also do

A performance ao colocar o corpo em ação confronta o lugar do sujeito. Em um atravessamento espaço-temporal, deslocado de sua normatividade e coerência habitual, o que por si só já desestabiliza a matriz sexo-gênero, transforma-se em um lugar de desconstrução, montagens e desmontes para os artistas, mulheres, homens e afins, feministas[301] ou não. Abre o campo sem a literalidade esgarçada da oposição binária "homem-mulher", que além de inoperante, se arrisca a reificar as relações que se quer criticar ao desconstruir e subverter sua retórica original. Duchamps, em 1920 tensiona a questão do gênero pela androgenia, ao performar para a câmera fotográfica de Man Ray seu alterego Rose Selavy. O nome é um trocadilho com o ditado francês "*Eros, c'est la vie*", alterego que dá vida à linguagem, bem como a ironia do Dadaísmo. Seu pseudônimo feminino figura uma das muitas tentativas de embaralhar ideias sobre a identidade e auto-representação, particularmente em retratos de si mesmo. Ao criar um alter ego feminino Duchamp desconsidera uma oposição binária, não mais homem ou mulher, mas sim homem e mulher[302]. Essa androgenia aparece em outros trabalhos de Duchamp, notadamente na *Monalisa* de Da Vinci que refez traçando-lhe barba e bigode.

---

projects and exhibitions at museums, attacking them for their bad behavior and discriminatory practices right on their own walls, including our 2015 stealth projection about income inequality and the super rich hijacking art on the façade of the Whitney Museum in New York. Our retrospectives in Bilbao and Madrid, Guerrilla Girls 1985-2015, and our US traveling exhibition exhibition, Guerrilla Girls: Not Ready To Make Nice, have attracted attracted thousands. We could be anyone. We are everywhere. What's next?
Disponível em: http://www.guerrillagirls.com/our-story/

[300] Estão à altura dessa guerrilha que é de todos nós, homens, mulheres e afins. Basta dizer que ao longo dessa pesquisa foi a primeira vez que encontrei acompanhando às obras a frase bem educada "Se você usar o nosso trabalho, por favor, inclua o crédito: Copyright © Guerrilla Girls e Cortesia www.guerrillagirls.com.

[301] *Gender Troubles*, Publicado em 1990 é um marco no movimento feminista, em uma crítica pós-estruturalista do gênero, **Judith Butler** traçou um panorama de desconstrução dessas categorias e como o feminismo passa a ser entendido diante desse panorama. Na obra, o conceito gênero é entendido como performativo, efeito de ações reiteradas de normatização de gênero que obscurecem suas contradições e uma multiplicidade de lugares.

[302] ROSE SELAVY (Marcel Duchamp), 1920, © Man Ray Trust/ADAGP, Paris and DACS, London, 2015.
Disponível em: http://www.anothermag.com/art-photography/8084/meet-rrose-selavy-marcel-duchamp-s-female-alter-ego

Ao pesquisar performances do início dos anos Sessenta não se imagina, em um meio tão efervescente de ideias novas, encontrar um entendimento do lugar da mulher num quadro ainda tão retrógrado[303]. Exemplar para figurar esse espanto é a performance "*Antropometry Performance*" (1960) de Yves Klein, artista da vanguarda francesa. Impressiona enquanto expressão de uma época. As fotografias da ação, onde mulheres nuas lambuzadas de tinta lhe serviram de pincel, circulam mais do que as próprias pinturas resultantes do processo. Klein aparece impecavelmente limpo, de terno, gravata e sapatos lustrosos. Sequer suja as mãos carregando a sua lata de tinta, e não resiste a uma olhadela em um belo traseiro[304]. *Vagina Painting* (1965), performance da artista japonesa Shigeko Kubota, membro influente do movimento *Fluxus*, reponde à altura. Bem composta em sua minissaia, planta o pincel na vagina e delicadamente realiza seu quadro em cena. Figura o pertencimento a um corpo que já não se submete às normas sociais ou expectativas masculinas, mas à mais completa liberdade de, respondendo ao seu próprio desejo, fazer o que bem entender com ele[305].

[303] É fato que as mulheres só adquiriram o direito ao voto com organização e luta própria, de primeiro na Nova Zelândia em 1893 e na Inglaterra em 1918, o que ocorreu no Brasil em 1934 e na Suiça apenas em 1971. Em muitos países esse direito, assim como muitos outros, ainda inexiste.

[304] YVES KLEIN. *Antropometry Performance*, 1960. FONTE: *Performing for the Camera*, 2016, p.31.

[305] SHIGEKO KUBOTA. *Vagina Painting*, 1965. Foto: George Maciunas. FONTE: *FLUXUS O que é Fluxus? O que não é? O porque.*, 2002. p.222

No mesmo período, outra performance feminina notável é *Touch Cinema* (1968) da artista austríaca VALIE EXPORT. Vestindo calças e mangas compridas e os seios nus vestidos em uma caixa, performa um filme que como de costume se dá a ver no escuro, aqui um cinema diminuto onde cabem apenas duas mãos. A acessibilidade ao público era restrita a trinta segundos por pessoa e ruidosamente anunciada por Peter Weibel num megafone. A cortina que anteriormente subia apenas para os olhos fecha-se a eles e se abre para a recepção táctil. Gesto que se opõe ao engano do voyeurismo que ataca de frente, literalmente, de "peito aberto" [306]. Confronta — com bom humor — a simulação de liberdade sexual que se vê nas mídias, alimentada pelas mesmas velhas cenas, poupando-nos da revolução sexual que de fato precisa acontecer.

> Na década de 1960, nossas tentativas de cultivar uma linguagem direta e descontrolada na arte foram baseados na ideia de que a língua dominante era uma forma de manipulação. O plano era para contornar essas formas de controle social e de desenvolver outras formas de linguagem fora do sistema dominado por homens. Esta era a força do corpo feminino: ser capaz de expressar diretamente e sem mediação. (...) E então houve a arte mídia, o que tornou possível expressar as coisas diretamente, sem ter que confiar na palavra escrita, que, como você disse, foi manipulada pelos homens. (...) O corpo feminino tem sido sempre uma construção na arte. Mesmo a feminista da década de 1970 formava um corpo de acordo com as suas próprias ideias, e, nesse sentido, também foi uma forma de manipulação. Não podemos simplesmente descartar tudo como manipulações já que, como as alternativas, são construções também. (VALIE EXPORT, 2012)[307].

EXPORT aguça sua crítica incluindo a participação dos homens e explorando a estrutura dos próprios meios de comunicação. Ao encenar uma experiência de filme tátil em vez de óptico,

[307] VALIE EXPORT. *Touch Cinema*, performance, Munique, 1968. Fotografia: Generali Foundation, Viena
FONTE: FRIELING Rudolf. *The Art of Participation: 1950 to now*, 2008, p.110-111.

[307] VALIE EXPORT. Entrevista concedida à Devin Fore, publicada em 9 de outubro de 2012. No original: In the 1960s, our attempts to cultivate a direct and uncontrolled language in art were based upon the idea that the dominant language was a form of manipulation. The plan was to circumvent these forms of social control and to develop other forms of language outside of the system dominated by men. This was the strength of the female body: to be able to express directly and without mediation. (...). And then there was media art, which made it possible to express things directly, without having to rely on the written word, which as you said, was manipulated by men. (...) The female body has always been a construction. Even feminist art of the 1970s fashioned a body in accordance with its own ideas, and in this regard it was a form of manipulation too. Subsequently, we've had to engage with a lot of things that we used to disavow as manipulation. We can't just dismiss everything as manipulations anymore, since the alternatives are constructions, too. FONTE: Interview Magazine, Art Valie Export, 9 de outubro de 2012.

analogia com a película enquanto a pele que é, convida o espectador a estabelecer uma relação com base na proximidade à vida real e não na estetização visual e no voyeurismo. VALIE EXPORT toma o controle do jogo, inverte o campo de forças e propõe outra ordem, ainda assim a horda de machos talvez não tenha se dado conta dessa espessura.

Outra produção expressiva nessa reflexão é da artista americana Cindy Sherman. Performa para a câmera fotográfica retratos figurando estereótipos da mulher que foram se configurando tanto na história da arte quanto na cultura, nos filmes e na mídia em geral. Sua prática performativa tanto revela quanto desmantela esses estereótipos, desconstruindo as visões explicitamente masculinas do sexo feminino, bem como a mecânica da sua produção na criação artística. Ela nunca esta lá, seu corpo levado para além dos limites de uma identidade pessoal própria, se torna um corpo fabricado[308] em uma crítica tanto sútil quanto ferrenha. Na série "Untitled Film Still" (1978-1980) [309], Sherman explorou imagens de mulheres em filmes dos anos

[308] ORLAN, *Quatrième Opération Chirurgicale-Performance dite Opération Réussie,* 1991.
A artista francesa ORLAN realiza projetos que envolvem uma série de cirurgias plásticas. Entre 1990 e 1995, passou por nove intervenções que mudaram sua imagem física. Transformou-se compondo-se com elementos de famosas pinturas e esculturas de mulheres. Assim, agora tem os olhos de Diana, o nariz da *Psique* de Jean-Léon Gérôme, a boca de *Europa*, de François Boucher, a testa de *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci e o queixo de *Vênus,* de Sandro Botticelli. Nestas cirurgias não há transgressão, a tirania das normas de beleza feminina, mas o acolhimento violento do ideal da beleza feminina tal como representado por artistas masculinos. Como parte de seu manifesto "*Carnal Art*" estas cirurgias eram filmadas. Durante o "teatro cirúrgico", ORLAN, médicos e enfermeiras usavam roupas desenhadas por estilistas famosos, como Paco Rabanne, música era tocada e a artista permanecendo completamente consciente declamava poemas ou lia textos, perfomando diretamente para câmera de vídeo que transmitia o espetáculo ao vivo. Disponível em: http://www.orlan.eu/works/performance-2/

Cinquenta e Sessenta[310]. Em vez de citar filmes reconhecíveis, sugere gêneros, resultando em personagens que emergem como tipos de personalidade em vez de atrizes específicas, jogando com os papeis estereótipados que engolimos ou nos quais encaixamos, imperceptivelmente.

Também a obra da artista brasileira Márcia X confronta o estereótipo feminino. Em sua performance "*Lovely Babies*" (1993) — realizada em presença do público no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro — golpeia sem dó o da maternidade. Mesmo assim faz o público dar gargalhadas e aplaudir muitas vezes. Começa andando em cena num longo roupão branco. Para lá e para cá repetindo "*lovely babies, lovely babies, lovely, lovely babies, lovely, lovely, lovely babies, lovely*". Tira da barriga falsa um bonequinho, um pequeno bebê que abraça docemente. Logo diz "*Striptease*" e começa a tirar a roupinha do bebê cantarolando "tchan, tchan, tchan, to, to, to chan, to, to, to chan, chan", até que fique nu e ela adorando sua "camisinha". Arranca-lhe a cabeça. Grita "Cabeça", atirando-a no público. Como é comum em brinquedos o corpo é sexualmente ambíguo e Marcia X ao arrancar sua cabeça desmantela a relação binária entre masculino e feminino. Tira do bolso mais um bonequinho. Ao dizer "Kamasutrinhas" dá corda nos dois e os coloca um em cima do outro. Variados jogos, genuinamente eróticos, se movem em cena. Até que sua mão desvie um deles e posicione o outro em direção às suas pernas abertas. Enquanto o bonequinho se aproxima engatinhando a ouvimos dizendo "bonequinho da mamãe, vem cá, vem cá, vem, vem, vem cá". E quando enfim encosta na sua calcinha, já não pode deslocar senão se mover no

[309] Cindy Sherman, *Untitled #91*, 1981 - *#474*, 2008 - *#96*, 1981 - *#102*, 2008 - *#90*, 1981
Disponível em: http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/Cindy-Sherman.html

[310] Cindy Sherman, *Untitled Film Still #10 - #13 - #27 - #21*, 1977
Disponível em: http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/Cindy-Sherman.htm

mesmo lugar. Sua voz acelera "vem, vem, bonequinho da mamãe, da mamãe, da mamãe, da da da mamãe, da da... da... da mamãe", relaxa e o ponto final é o que há, de bom e de melhor[311].

> O uso de roupas brancas, camisolas e saias pregueadas, contribui para evocar enfermeiras, freiras, noivas, estudantes, filhas de Maria, boas meninas e boas moças, agindo no limite entre a consciência, o sono e o transe religioso. As ações propostas são repetidas e executadas até a exaustão física, até o fim do espaço, do material ou do tempo. Sabão em pó, grama, terços católicos, bacias, são materiais e objetos muito comuns, mas ao serem usados de forma deslocada, como os galos nos quais enfio meus pés (galos de verdade cravejados de pérolas) em "Ação de graças", levam-nos a perceber como são absurdas imagens até então consideradas corriqueiras e inofensivas. (MARCIA X, 2003)[312].

Em suas performances, objetos e instalações, Marcia X lança mão do elemento da brincadeira para falar de coisas bem sérias. Articula signos do imaginário erótico àqueles "característicos da religiosidade brasileira e de obsessões culturalmente associadas às mulheres, como sexo, beleza, alimentação, rotina, consumo e limpeza, imagens e ações habituais contaminados pela lógica dos milagres, contos da carochinha, sonhos e pesadelos." (MARCIA X: 2003). Na instalação *Kaminhas Sutrinhas* (1995), *Soberba* (1997) e na série *Fábrica Fallus* (1993-2005), transforma objetos infantis em objetos pornográficos e objetos pornográficos em objetos infantis, fazendo co-funcionar juntos elementos que se localizam, por convenções sociais e códigos morais, em posições antagônicas.

[311]MARCIA X, *Lovely Babies*, performance, 1993. Disponível em: https://vimeo.com/63101272

[312]MARCIA X. *Sobre as Performances*, 2003. Disponível em: http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26

Na instalação "Os Kaminhas Sutrinhas" (1995), trinta pequenas camas coloridas ocupam o chão da galeria. Sobre elas duplas e trios de bonecos sem cabeça executam uma mímica sexual. Cada cama tem um conjunto de lençol e travesseiros com tecidos de motivos infantis e enfeitados com galões bordados. Os tecidos, os bordados e as posições dos bonecos não se repetem. As roupas assim como as cabeças foram retiradas, restando somente corpos desprovidos de signos de identificação de género masculino-feminino. Os bonecos se encaixam uns nos outros atados por finíssimos cabos de aço. Projetados originalmente para engatinhar, movem braços e pernas enquanto o chip musical entoa "It's a small world" música tema da Disneylândia. Um pedal permite que o público acione todos os bonecos ao mesmo tempo. A cacofonia de sons intensifica a violência da movimentação mecânica contrastando com o visual adocicado. (MARCIA X, 2003)[313] [314]. A série "*Fábrica Fallus*" (1993-2005) tem como principal componente pênis de plástico comprados em sex-shops. Estas engenhocas sexuais são modificadas pela junção com diversos materiais: pompons, espelhos, medalhas, rendas, etc. Anônimos e impessoais nas prateleiras das lojas, acabam por incorporar "personas" diversas, transformando-se em objetos simultaneamente fálicos e femininos, pornográficos e infantis, sagrados e profanos[315]. As peças que utilizam vibradores se movimentam pelo chão, se encontram e se afastam, rodopiam percorrendo o espaço, formando ao acaso uma estranha coreografia. (MARCIA X, 2003)[316].

A instalação "*Soberba*" (1997) procura tecer relações entre signos do imaginário erótico e da religiosidade brasileira, tomando como referência imagens da religião católica e da umbanda. "Milagre", uma das peças, foi produzida a partir de uma boneca "made in China". Loura, vestida com uma roupa comprida de veludo azul, segura uma coroa dourada nas mãos. Ao se deslocar na frente do trabalho o público faz com que a boneca mecha a língua repetidamente. Um trabalho presente em "Soberba" é feito com um pênis de plástico de trinta centímetros enfeitado com peças de metal dourado. O pênis se projeta da parede deixando pender dezenas de correntes finíssimas com medalhinhas nas pontas. Cada medalha tem um pequeno retraio de uma pessoa diferente. Ele assobia para quem passa na sua frente, fazendo que o observador se sinta observado. (MARCIA X, 2003)[317].

[313] MARCIA X. *Natureza Humana*. FONTE: Ibidem.

[314] MARCIA X. *Kaminhas Sutrinhas*. Instalação, 1995. Disponível em: http://marciax.art.br/

[315] MARCIA X. Série *Fábrica Fallus*. Objetos, 1993-2005. Disponível em: http://marciax.art.br/mxObras.asp?sMenu=1&sTipo=1

[316] MARCIA X. *Natureza Humana*. Disponível em: http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=26

[317] Ibidem.

Também usando um *fallus* de plástico o ucraniano Boris Mikhailov em sua série *I am not I* (1992), performa para a câmera poses pseudo atléticas e contemplativas parodiando os nus masculinos estilizados do século XIX. A performance exagerada e irreverente é, segundo o autor, dedicada ao anti-herói do novo capitalismo[318], dá ao *fallus* a devida desimportância e assim o liberta. A identidade também estereotipada do corpo masculino é notadamente tensionada na obra de Gilbert & George, um italiano e o outro inglês. Uma estratégia é dominante no trabalho do duo, ao performar para a câmera fazer-se em escultura e assim sacrificar suas identidades individuais.

> GILBERT: É estranho, uma mulher nua é maravilhoso; duas mulheres nuas, muito interessante; mas dois homens nus...
> GEORGE: Um homem nu é um estudo do sexo masculino; mais do que um, bem... isso é muito grave... dois homens nus estão mais nus do que um. (GILBERT & GEORGE, 2004, p.136)[319].

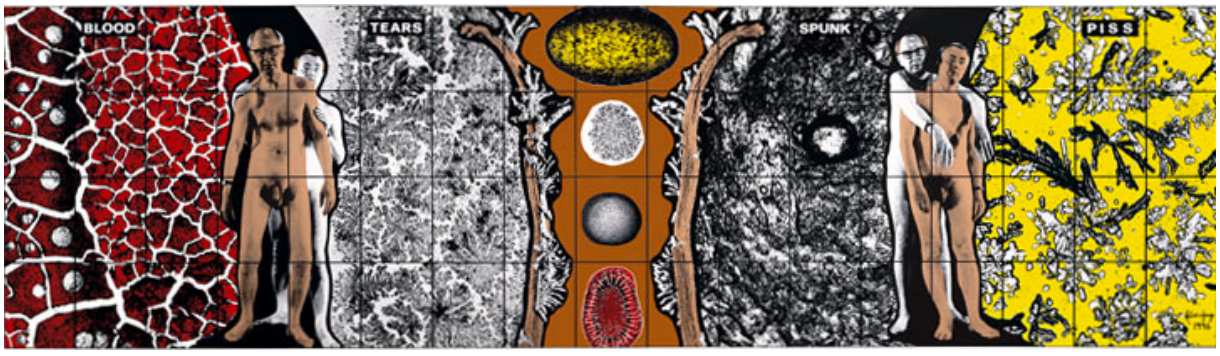
[318] BORIS MIKHAILOV. Série *I Am Not I*, fotografias, 1992. FONTE: *Boris Mikhailov, a retrospective*. 2003, p.164-165.

[319] GILBERT & GEORGE. No Original: Gilbert: "It's strange: a naked lady is wonderful; two naked ladies, very interesting; but two men naked... George: One man naked is a male study; more than one, well... that's quite serious – two men naked are more naked than one" (1995). FONTE: ROSENBLUM, Ibidem, p.136.

Em 1971 deram início às *foto-pieces,* que mantiveram como forma dominante de expressão, abertura para uma percepção do masculino com ênfase nas estruturas e sentimentos que informam a vida, tais como a religião, classe, política, medo, direitos, identidade e sexo[320].

Notáveis as obras que performam articulando o masculino ao feminino embaralhando esses lugares. Para um festival na Cornell University, Estados Unidos, Allan Kaprow concebeu *Household* (1964), um *happening* realizado no lixão *Ithaca City Dump*, explorando conflitos domésticos entre homens e mulheres. A obra explicita um modo de relacionar sendo construído sobre o lixo das relações anteriores, um beco sem saída entre homens e mulheres que precisam jogar fora seus respectivos papéis estereotipados. Não há performance para câmera, a ação se propõe como vivência. Mais de uma centena de pessoas participaram, em grande parte estudantes. Os participantes seguem as instruções do artista. Em lados opostos de uma área de descarga, que serviu como campo de batalha, um grupo de homens começou a construir uma torre e um grupo de mulheres um ninho. Ambos com os resíduos encontrados no lixo[321]. Um

[320] GILBERT & GEORGE. *Named*, 90 photographs, 355 x 153 cm, 2001.
FONTE: ROSENBLUM, Robert. *Introducing Gilbert e George*, 2004, p.136.



GILBERT & GEORGE. *Blood, Tears, spunk, piss*, 338 x 1207 x 153 cm. Tate Collection.

grupo maior também participa, mas, de início, permanece à certa distância. Quando as estruturas ficam prontas o grupo de mulheres deve aí entrar e começar a piar como corujas e o de homens puxar um carro velho para o meio da arena e o besuntar de geléia de morango. Então devem se dirigir ao ninho, puxar as roupas velhas, vesti-las e se agachar para ver as mulheres sair do ninho e começar a lamber o carro. O flagrante dessa cena é uma das imagens mais reproduzidas de Kaprow, dá a sentir indignação, vergonha, por todos nós, homens e mulheres[322]. O que está a acontecer é mesmo uma batalha, violenta, debochada, uma espécie de *re-enactement* catártico da vida real, orquestrado pelo artista. Enquanto as mulheres lambem o carro os homens destrõem seu ninho, reduzindo-o a uma pilha de entulho. As pessoas que estavam a distância vão se aproximando e gritando "Hey, Hey, Hey". Como um exército se aproximam batendo tachos e panelas. Os homens andam até o carro, que as mulheres ainda lambem, e as puxam violentamente, jogando-as no chão. As mulheres gritam "Bastardos, Bastardos!" e retaliam destruindo a torre dos homens gritando "Vejam isso!". Os homens nem ligam, fazem seu lanche.

[321] ALLAN KAPROW. *Household*, performance, 1964. FONTE: KELLEY, Jeff. *Childsplay: the art of Allan Kaprow*, p.100-105.

[322] ALLAN KAPROW. *Household*, performance, 1964. FONTE: Ibidem.

As mulheres partem para cima e os homens fazem o mesmo, numa grandiosa batalha campal[323]. As mulheres lhes arrancam as velhas roupas e se sentindo vitoriosas as giram para comemorar, como na cena icônica da queima de sutiãs. Os homens atacam o carro lambuzado de geléia, agora sentindo o trabalho que dá destruí-lo. Põem fogo. *Household* impressiona e, em sua atualidade, entristece.

Da mesma época, *Eu e Tu* (1967), de Lygia Clark, também embaralha o feminino e o masculino numa mesma vivência, aqui proposta como performance a dois. Usar macacões andrógenos de plástico com capuz, cada um deles contendo em seu interior, costuradas ao forro, bolsas plásticas com materiais maleáveis como água, borracha, espuma, conformados para proporcionar sensações corporais femininas ou masculinas. Os participantes devem escolher o traje que considerem seu sexo oposto. Conectados por um tubo de borracha funcionando como um cordão umbilical, se tocam por aberturas vazadas por onde se experimenta descobrir a si

[323] ALLAN KAPROW. *Household*, performance, 1964. FONTE: Ibidem.

mesmo pelo sexo do outro[324]. A performance *Eu e Tu* nega papéis sexuais biologicamente inscritos na natureza humana, dando a experimentar formas variáveis de ocupar esses lugares. Judith Burle, crítica e feminista americana, conecta essa "performatividade" ao gênero em seu livro *Gender Trouble* (1990), empregando o termo "performativo" para esclarecer seu argumento de que que este se constitui a partir de relações sociais em contextos específicos e não em atributos fixos.

Ao longo dessa reflexão venho empregando, para me referir a essas ações artísticas, o substantivo "performance", os adjetivos "performativo" e "performático", assim como, preferencialmente, o verbo no infinitivo "performar". Em lugar de usar apenas o termo historicamente consagrado de "performance", na crítica historiográfica contemporânea, não são poucos os autores[325] que entendem os termos "performativo" e "performar" como mais abertos à acolher tanto as ações desempenhadas em presença do público, quanto aquelas mediatizadas pela presença da câmera, *still* ou *movie*. Em especial o termo "performar", por ser um verbo, refere-se a ação e há uma dimensão espaço-temporal presente em seu significado. No infinitivo, visto ser a forma com a qual se apresenta sem qualquer conjugação é, por assim dizer, o "nome" do verbo, figura a ideia de uma ação porém, esse é o ponto, sem vinculá-la à um tempo, espaço, modo ou pessoa específica. Por outro lado, o termo substantivo aponta para a substância de algo,

324 LYGIA CLARK. *Eu e Tu*, 1967.
Disponível em: http://blissnaotembis.blogspot.com.br/2014/12/ela-assopra-correspondencias-de-lygia.html

325 Entre outros, Kreistine Stiles e Jeans Hoffman Philip Auslander, Kreistine Stiles, Joan Jones, Jeans Hoffman, Frazer Ward.

o que parece contradizer a natureza dessa modalidade que não se deixa reduzir à uma ideia ou substância única e se dá a ver numa grande variedade de campos, formas e mídias, cuja amplitude de práticas dificulta o estabelecimento de uma definição precisa.

O livro seminal *Performance: Live Art Since* (1960), de RoseLee Goldberg publicado em 1979, consagrou o termo *Performance Art* e Jon Erickson em sua crítica à obra de Goldberg, se pergunta se "o livro não derrotaria sua própria premissa quando inclui a 'fotografia performada' de Cindy Sherman, vídeo, cenas de filme (o *Cremaster* de Matthew Barney) e mesmo os desenhos e esculturas de Robert Long?" (ERICKSON, 1999, p.99)[326]. Crítica contundente, visto que tais obras não são desempenhadas "ao vivo", em presença da audiência, mas sim mediadas pela presença da câmera, o que levou a autora, em sua segunda edição revisada, a lançá-lo com o título alterado para *Performance and live art: 1909 to the present*".

Na pesquisa dessa tese tangencio a perpectiva crítica de Jeans Hoffman e Joan Jonas expresso no livro do duo,"*Perform*" [327], onde propõem

> uma coleção de pensamentos e questões decorrentes de uma noção inclusiva e transitória de performance, em vez de um olhar sistemático sobre a história dessa forma de arte, ou uma consideração estrita de qualquer das possíveis definições ou significados que podem ser encontrados no domínio da teoria. Propõem, em vez disso, um olhar associativo numa ampla gama de obras da arte contemporânea que contêm e envolvem elementos performativos. Se extende aos mais variados processos que tem sido colocado em jogo por artistas interessados em arte participativa, efêmero, processo-orientado, estratégias provisórias e conceituais, todas poderiam ser chamadas de "performativa". (HOFFMAN e JONAS, 2006, P.15)[328].

No referido livro os autores observam que o termo "performance" e também o termo "performativo" foram amplamente empregados para examinar campos diferentes da cultura em seus atravessamentos, assim como usados no domínio da tecnologia, esporte, economia, indústria, nutrição etc. Mas quando o foco se coloca no campo da arte, se comparado ao de "performance", o termo "performativo" aparece pouco[329]. Esse último entra em cena em 1959, com o conceito de "*enunciado performativo*" (*performative utterance*) proposto pelo filósofo britânico John Austin que o desenvolveu, em sua teoria do ato da fala, para descrever uma das categorias

---

326 ERICKSON, Jon. *Goldberg Variations: Performing Distinctions*. FONTE: *A Journal of Performance and Art 21, 3*, 1999, p.99.

327 JEANS HOFFMAN E JOAN JONAS. *Perform*, 2006, p.15.

328 HOFFMAN e JONAS. *Perform*, 2006, p.15. No original: This book can therefore be understtod as a collection of thoughts and questions stemming from an inclusive and transitional notion of performance, rather than a systematic look into the history of the art form, or a strict consideration of any of possible definitions or meanings that might be found in thre realm of theory. It proposes, rather, an associative look at a wide range of contemporary art works that contain and involve performative elements. It is an extension of a process that has been laid out by artists interested in participatory, ephemeral, process-oriented, provisional and conceptual strategies, all of wich could be called "performative".

329 HOFFMAN e JONAS. *Perform*, 2006, p.14.

dos atos de linguagem. Austin propõe que esses atos se realizam de duas formas, de um lado como ato comunicativo, constatação, relato, descrição, e de outro, como ato performativo, pedidos, ordens, promessas, perguntas, os quais implicam a realização de uma ação. Usa o termo "performativo", para se referir aos atos de linguagem do tipo "eu prometo", por exemplo. Austin explica que "para pronunciar 'uma frase performativa' não devo descrever minha ação, o que eu deveria dizer em tal situação, mas sim dizer o que estou fazendo e fazê-lo". (AUSTIN, 2003, p.93)[330]. Seu livro *How to do things with words* (1959), torna-se um clássico, visto que conecta performatividade e linguagem, entendimento fundado no domínio da dinâmica de uma ação, e não no domínio simbólico da representação, propondo uma aproximação da linguagem ao acontecimento. Esse conceito rapidamente se alastrou como ferramenta útil nos mais variados campos[331], servindo aqui para cercar uma aproximação crítica que acolha práticas onde uma ação — ao vivo ou realizada para a câmera — é o que o artista realiza como obra de arte.

Philip Auslander em seu livro *Liviness: performance in a mediatized culture*[332] (2008), enfatiza que o entendimento da performance vai se transformando em especial com o desenvolvimento das tecnologias de gravação, mídias e sistemas de reprodução e transmissão. Observa que só depois do advento do gravador de som é que se passa a pensar em termos de "ao vivo" ou não. Somente a mediatizacão da própria sociedade é que nos habilita a pensar em termos de dois modos de desempenho, nos termos de Auslander, *performances ao vivo* e *performances de gravação*[333]. Nos dias de hoje a experiência de *liveness* não se limita mais às interações apenas em presença física, estende-se às relações mediadas pela tecnologia. As trocas contínuas entre as pessoas através de mensagens, *chats*, imagens, áudios, são sentidas como imediatas. Ao dar um *imput* recebemos resposta em tempo quase real, o que já acolhemos como "ao vivo" o bastante. E é só o começo.

330 AUSTIN, J. L. *Lecture I in How to Do Things with Words.*
FONTE: AUSLANDER. *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol.1, 2003, p.93.

331 Se tornaram clássicas análises como as de Erwin Goffman em *The presentation of self in everyday life* (1959), onde o sociólogo americano trata o processo de socialização e a construção da identidade baseando-se na "performatividade" de atos cotidianos. Emprega em sua argumentação termos em uso nas artes cênicas, como palco, audiência, e, relacionando o conceito de teatro ao da vida, figura a ideia de que o mundo é como um palco onde desempenhamos um papel e outro. Assim como PAUL ZUMTHOR, em "*Performance, Recepção e Leitura*".

332 AUSLANDER, Philip. *Liviness: performance in a mediatized culture.* Editora Routeledge, Nova York, 2008.
333 AUSLANDER, Philip. *Digital Liviness*: About digital liviness in historical and philosophical perspective. Conferência no evento BODY RESPONSE. Disponível em: https://vimeo.com/20473967

A performance *Blinks*, realizada por Vito Acconci na tarde de 23 de novembro de 1969 sem a presença de audiência, é um exemplo extraordinário para observar o lugar e a performatividade da câmera.

> Segurando uma câmera, aponto para longe de mim e sempre pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade. Tento não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto. (ACCONCI, *Blinks*, 1969)[334].

Seguindo a intrução verbal acima, ao longo do percurso na Greenwich Street em Nova York, usando uma câmera Kodak Instamatic, Acconci realiza doze fotos em preto e branco. Como em muitas das suas ações desse período, procura alcançar elevado nível de autoconsciência em situações corriqueiras. Aqui superconsciente, à medida que caminha, tanto da função ocular, como do espaço à sua volta. Blinks é uma reflexão sobre a experiência temporal, num tempo duplicado, casado ao deslocamento do espaço no tempo. Performa com a câmera para continuar vendo enquanto está às cegas no espaço fugaz de uma piscadela. Suas notas realizadas após a ação, sintezam seu gesto em um jogo de palavras[335].

[334] ACCONCI, Vito. *Blinks*, 1969. No original: Holding a câmera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continous line down a city street. Try no to blink. Each time I blink: snap a photo. FONTE: *Vito Acconci: diary of a body* 1969-1973, 2006, p.114.

[335] ACCONCI, Vito. *Blinks*, 23 de novembro de 1969, Greenwich Street, Nova York. Cortesia de Acconci Studio. Disponível em: http://aleph-arts.org/art/lsa/lsa39/eng/1969.htm

> Notas sobre *Blinks* (1969).
> Mantendo à vista: tendo em vista, segurando à vista (a câmara como um meio para "continuar vendo" — quando eu pisco, eu não posso ver — quando eu tiro uma fotografia, enquanto pisco, tenho um registro do que eu não poderia "ter visto", vê-lo mais tarde, senti-lo agora).
> Reação tardia: adiamento: antecipação (quando eu pisco, sei que vou estar vendo depois, o que me faltou agora). Performance como "tempo casado": ver o que está diante de mim no presente já no futuro, o que era antes já não é passado. Trabalho de arte como o resultado de processos corporais (meu piscar "causa", produz uma imagem). (ACCONCI, 1969)[336].

> Notas sobre *Blinks* (1970).
> Câmera como armazenamento (vai me deixar ver mais tarde)
> Câmera como prótese (deixa-me ver o que eu não posso)
> Câmera como uma simulação (vai deixar-me lembrar mais tarde o que eu não posso ver agora) (ACCONCI, 1970)[337].

As doze imagens que Acconci realizou, não configuram um testemunho da performance, tampouco como evidência de que realmente tenha ocorrido. A rigor as fotografias poderiam ter sido tomadas por qualquer pessoa e em um outro momento. Não funciona como representação, mas em continuidade, compondo a ação. Não se trata de um registro do evento, não segue a ontologia tradicional da documentação de performance. A câmera opera como "armazenamento", "prótese" e "simulação", arena onde ação se atualiza e transforma num dispositivo de deslocamento do espaço no tempo.

A ação do artista em presença do público já não se configura como elemento definidor da performance. Ainda assim uma definição baseada no corpo em ação circunscreve nosso entendimento do que performar possa ser. O artista pode estar em cena de corpo presente, performar para a câmera, por meio de objetos e com o corpo do outro. Pode ser uma ação simples, envolver um ou vários artistas, ou ainda um complexo evento com experiências coletivas. A ação pode ser em silêncio, incluir a palavra falada ou escrita, música, bandas de áudio. Assume qualquer forma de enunciação, narrativa ou não, de forma espontânea, aleatória ou cuidadosamente orquestrada. Acontece em um espaço construído pelo artista, mas pode ser em qualquer lugar, em qualquer tipo de locação, configuração e por qualquer período de tempo.

---

336 ACCONCI, Vito. *Notas sobre Blinks,* 1969. No original:
- Keeping in sight: having in view, holding in view (camera as a means to "keep seeing" – when I blink, I can't see – when I take a photograph, while blinking, I have a record of what I couldn't see – see it later, feel it now)
- Delayed reaction: postponement: anticipation (when I blink, I know I will be seeing, later, what I am missing now)
- Performance as "double time": I see what's before me in the present – now and then; I know I will see, in the future, what was before, me in the past.
-Art-work as the result of bodily processes (my blink "causes", produces, a picture)
FONTE: *Vito Acconci: diary of a body,* 1969-1973, 2006, p.114.

337 ACCONCI, Vito. *Notas sobre Blinks,* 1970. No original:
Camera as storage (it will let me see later). Camera as prosthetics (it lets me see what I can't)
Camera as a simulation (it will let me remember later what I can't see now). FONTE: Ibidem.

Pode acontecer com ou sem a participação do público; pode ser ao vivo ou mediado pela câmera e os mais variados meios, mídias e aparatos. De um jeito ou de outro, em uma grande variedade de atitudes, gestos e práticas cpmbinam elementos básicos: o corpo, o tempo e o espaço, o público, a relação entre o artista, a escrita e a câmera.

4

O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas, mas sim um performer. *Homo Ludens* e não *Homo Faber*.

FLUSSER, *O Mundo Codificado*, 2015.

Nessa pesquisa exploro — crítica e artisticamente — um gesto em específico, aquele onde os artistas performam uma ação para a câmera. Um tipo de amálgama que coloca em jogo duas intenções codificadoras: a de um artista e a de um aparelho. O acontecimento não é transmutado ou transcriado em representação, cria-se em processo de continuidade. A câmera não testemunha e faz a costura com um estado existente de coisas, o faz existir.

A relação entre o performar e a câmera se figura em três modos dominantes. O primeiro, ainda que incomum, é a deliberada supressão da câmera. Notável nessa reflexão é a obra do artista britânico Tino Sehgal. Descreve suas obras como "situações construídas" onde resiste a geração de objetos físicos. Trabalha com materiais humanos, voz, movimento e interação, em geral performances orquestradas pelo artista encenadas em museus ou galerias, continuamente executada por intérpretes. O artista confronta o documento e o exclui do jogo. Rejeita qualquer registro, seja imagético ou textual, instruções, notas, sequer recibos ou contratos. Em 2012, Sehgal foi o 13º artista comissionado pela Tate Modern na série anual *Unilever*, o que consistiu apenas em encontros entre cerca de setenta contadores de histórias e os visitantes da galeria. Para Documenta XIII (2012) Sehgal construiu *This Variation* (2013), uma sala imersiva onde os telespectadores adentram um salão escuro com cerca de vinte artistas que cantam, dançam, falam e criam uma experiência eletrizante[338].

> Sehgal, lembrou Boston, rejeitava a ideia de que a arte tivesse uma expressão física, ou seja, que fosse um quadro, escultura, artefato, instalação etc., e tratava com igual desdém a ideia de uma explicação escrita de sua obra. Portanto, tal como eu já tinha pensado antes, a única forma de poder contar que alguém tinha visto uma obra de Seghal era vê-la ao vivo. Daquela obra, por exemplo, não restariam registros, nem sequer no grosso catálogo da Documenta 13, pois Sehgal tinha pedido a Carolyn Christov-Bakargiev e a Chus Martínez que respeitassem o seu desejo de ser invisível. (VILA-MATAS, 2014, p.51)[339].

Quando um trabalho é vendido, Sehgal conversa com o comprador perante um notário e testemunhas, descrevendo a obra, assim como as condições contratuais que a regem. Geralmente são cerca de cinco determinações: que o trabalho seja performado somente por aqueles a quem o próprio Sehgal aprove e com quem coopere; que estes sejam remunerados; que a obra seja trazida à público ao longo de um período mínimo de seis semanas; que jamais sejam fotografadas, filmadas, ilustradas; e finalmente, caso o comprador queira revendê-la, esse deverá descrevê-la e as suas clausulas régias oralmente ao novo interessado. Assim, seu trabalho não está documentado de nenhuma outra forma, além dos relatos e comentários críticos tomados da própria memória daqueles que a vivenciaram.

---

338 Ver: CADERNO 2 dessa tese, Parte 1.

339 VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para a lógica em Kassel*, 2015, 284p.

O segundo modo, ocorrência mais frequente, é que a presença da câmera seja desejável para capturar a ação efêmera constituindo um documento, capaz de compartilhar a experiência com uma audiência que não esteve presente ao acontecimento. Seu uso para documentar a performance tem sido um dos meios pelos quais esta tem sido retransmitida e entendida. À primeira vista uma performance e seu registro fotográfico, vídeo ou fílmico, apontam para uma relação temporal e ontológica. O ato ao vivo em anterioridade em relação à sua representação. A câmera atua na função de costura entre a ação e a imagem. Mas, além de apenas constituir um documento, em sua potência construtiva, verossímel e eloquente potencializa sentidos diferentes.

A câmera fotográfica, vídeo ou fílmica — visto o domínio performativo desses aparelhos e a aparência naturalista das imagens por eles produzidas — acompanha a performance desde seus primórdios. As imagens de Hans Namuth consagraram como *Action Paint* o desempenho do pintor americano Pollock, se movendo para dentro e fora da tela como em uma arena. Assim como as de Babette Mangolte deram visibilidade à Trisha Brown, em *Woman Walking Down a Ladder*, desafiando a gravidade ao descer de frente uma escada. A ação foi performada no dia 25 de fevereiro de 1973, na Greene Street 130, Nova York e o acontecimento visto por poucas pessoas tornou-se um clássico graças ao impacto de imagens que só a câmera pode dar a ver[340]. O mesmo ocorre no trabalho explosivo de Roman Singer, cujo clímax se vê, única e exclusivamente,

[340] TRISHA BROWN. *Woman Walking Down a Ladder*, 1973. Cortesia: Broadway 1602, New York. Copyright Babette Mangolte. Disponível em: https://natatsea.wordpress.com/tag/trisha-brown/

através dos olhos da câmera[341] [342]. O que também acontece na obra *Druping a Dinasty Urn* (1995), onde o artista chinês Ai Weiwei solta de suas mãos uma urna da dinastia *Han*, congelando sua queda em imagens calculadamente editadas. Deslocando a ação de suas raízes no tempo e no espaço, a câmera isola gestos invisíveis ao olho nu, permitindo em seguida que possam ser editados e reorganizados uns em relação aos outros[343]. Às vezes algo que não estava em foco na ação, ou um único momento, torna-se o documento permanente do acontecimento que o resignifica, como na performance *Casting I*, (2006) de He Yun Chang[344].

[341] ROMAN SIGNER. *Zwei Racketen*, 1981. FONTE: *Roman Signer*, 2007, p.78.

[342] Ver: Roman Signer, CADERNO III.

[343] AI WEIWEI. *Druping a Dinasty Urn*, 1995. FONTE: Performing for the Camera, 2016, p.98-99.

[344] HE YUN CHANG, *Casting I,* 2006.
Disponível em: http://www.blouinartinfo.com/sites/default/files/styles/630w483h/public/cn009-022-thumb-435xauto-704.jpg

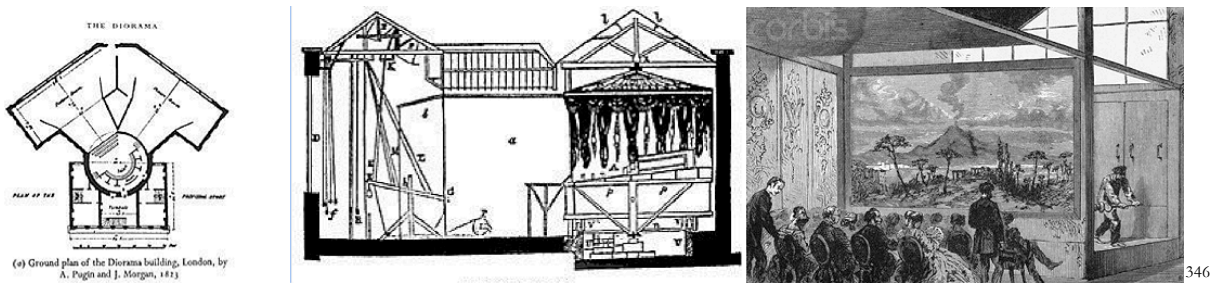
E finalmente, o terceiro modo, onde a ação é performada exclusivamente para a câmera. Em vez de um tipo de costura, cria-se num contínuo. Num só amálgama. A câmera co-funciona na ação e, sob esse viés, são muitas as maneiras em que a câmera, *still* e *moving,* tem respondido, estética e conceitualmente.

Cabe, antes de seguir adiante, traçar um entendimento do papel performativo da câmera, seja fotográfica, vídeo ou fílmica, assim como da natureza construtiva das imagens que realizam. Tomo, com fins de análise, a câmera fotográfica como modelo. De primeiro, a performatividade é um elemento essencial e não periférico. Da fôrma da invenção da fotografia; do domínio construtivo de sua técnica; e de sua extensa disseminação no campo social, advêm a expressiva potência simbólica e performativa de suas práticas.

Em 1822, poucos anos antes de se tornar conhecido como um dos inventores da fotografia Louis J. M. Daguerre patenteou o *Diorama*, juntamente com o artista cênico Charles-Marie Bouton. Inventou um processo performativo para a exibição de imagens, descrito como "um monumento de exposição de efeitos de pintura (visível à luz do dia)". (DAGUERRE, 1822)[345]. O evento era ao vivo, num espaço escuro, calculadamente arquitetado para acolher uma performance em parte óptica, em parte mecânica.

Uma vez mais o performar aparece junto à construção de um espaço construído que lhe dá lugar, concebido e controlado pelo artista. No *Diorama*, grandes telas, imagens de cerca de 22 x 14m compõem uma surpreendente tridimensionalidade graças a um complexo sistema de iluminação arquitetando efeitos de reflexão e refração da luz natural, articulados a mobilidade dos espectadores. Se sentam confortavelmente em um anfiteatro construído sobre uma plataforma que gira em intervalos calculados para trazer em sucessão imagens distintas ao seu campo de visão[346]. Devido a esse giro, às proporções naturais das imagens e a tridimensionalidade simulada, o *Diorama* inventava uma espécie de realidade virtual fazendo o público se sentir como parte da cena. A performance durava de vinte a trinta minutos, onde a audiência, atônita, se via imersa em

[345] DAGUERRE, 1822. No Original: "un monument d'exposition d'effets de peinture (visible pendant le jour), sous la dénomination de Diorama. FONTE: WOOD, 1997, p.35.



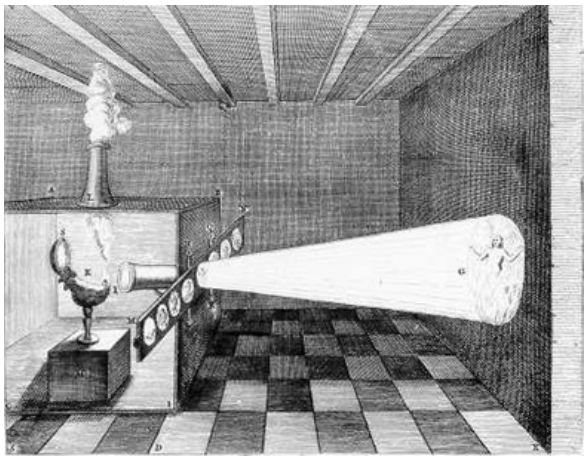
346 PUJIN E MORGAN. *Diagrama do Diorama de Londres*, 1823 e Daguerre's Diorama. Ilustração (sem data).
Image by © Bettmann/CORBIS
Disponível em: https://janeaustensworld.wordpress.com/2011/11/28/the-diorama-19th-century-entertainment/

cenários do passado ou longínquos, belezas ou catástrofes naturais. Uma paisagem que ia mudando, tanto sutilmente quanto de forma dramática, seja com o nascer da lua numa paisagem alpina[347], ou com um deslizamento de terra horrível, de fato ocorrido em 1806 em Goldau, Suiça.

As enormes telas eram pintadas à mão usando a técnica da pintura diorâmica que consistia em pintar em ambos os lados de um tecido transparente. Pintadas por intermédio de uma câmara escura, as imagens eram constituídas de áreas densas e transparentes que expostas a diferentes intensidades de luz formavam a imagem. Essas telas eram dispostas em uma espécie de túnel e em seguida, iluminadas através de claraboias e janelas. Usavam apenas a luz do dia tomada a partir da parte frontal ou traseira do edifício, de maneira que às vezes era preciso cancelar as apresentações no inverno ou devido ao mau tempo.

O cenário em si permanece estático e a sensação de movimento é obtida graças a luz distribuída por meio de persianas móveis e filtros que mudam a cor e intensidade dos raios luminosos. A iluminação das telas translucidas por trás tangencia o processo de projeção da *Lanterna Mágica*[348]*,* criado pelo alemão Athanasius Kirchner, na metade do século XVII. Assim no *Diorama,* dependendo da orquestração entre tom, direção e intensidade da luz, habilmente

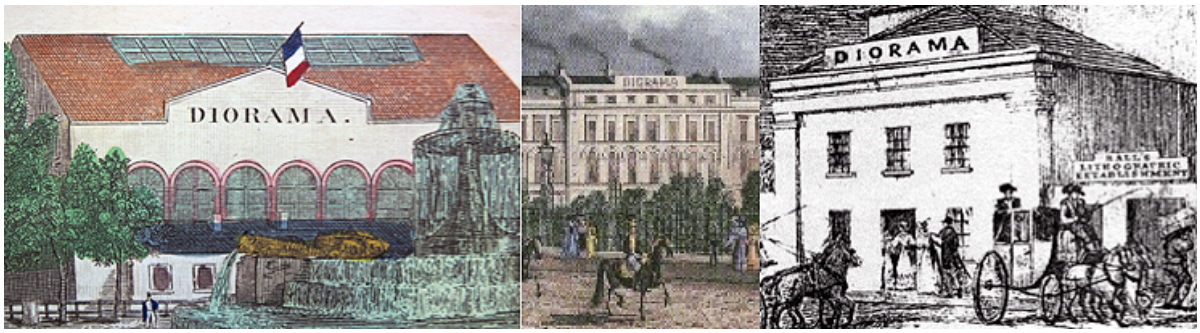
[347] Litografia Diorâmica, *Dia e Noite em Vila Alpina,* (sem data).
Disponível em: https://janeaustensworld.wordpress.com/2011/11/28/the-diorama-19th-century-entertainment/



[348] ATHANASIUS KIRSHER. *Lanterna Mágica*, 1643.
Disponível em: http://registroimagem.xpg.uol.com.br/historia.html

manipulada, e o giro sutil da plataforma móvel do anfiteatro, as imagens projetavam-se para fora da tela criando efeitos espetaculares. Fazendo aparecer ou desaparecer partes da cena, transformando uma paisagem em sua passagem do dia para noite, ou da calmaria a avalanche, como no mundo da natureza. A tridimensionalidade simulada parece também lançar mão do efeito de projeção espacial que advém de juntar duas películas transparentes de uma mesma imagem, uma em positivo e a outra em negativo. Expostas juntas a uma certa intensidade de luz criam uma vívida impressão de relevo e um efeito tridimensional na imagem. No anfiteatro do Diorama as imagens se mostram à frente da tela, como num holograma, simulando uma intensa sensação de realidade. Mais parecendo uma espécie de mágica, que faz mover no tempo e no espaço. Ao que parece, algumas pessoas chegavam a desmaiar de espanto.

O *Diorama* logo tornou-se uma sensação popular, o primeiro foi inaugurado em 1822, em Paris, no bairro *Fauburg du Temple*[349], o segundo em 1823 no *Regents Park*, em Londres, gerando desdobramentos imediatos. Artistas britânicos, como Clarkson Stanfield e David Roberts produziram *dioramas* cada vez mais elaborados adicionando efeitos sonoros e até mesmo artistas performando ao vivo com as imagens. Em parceria, realizaram vários projetos de *diorama* de grande escala desenvolvendo o *movimento diorama* que consistiram em enormes pinturas que se desenrolaram em rolos gigantes, suplementados com som e efeitos de iluminação numa antecipação do cinema. Até a primeira metade do século XIX, cinco *dioramas* foram construídos em Londres e também em outras cidades como Edimburgo, Berlim, Colônia, Estocolmo e nos Estados Unidos. Não é de se espantar que o fim da enorme popularidade dos *Dioramas* coincida com a invenção da Fotografia. Compartilham o caráter mágico.



[349] Diorama, *Fauburg du Temple*, Paris. Image Jack and Beverley's Optical Toys, sem data.
Disponível em: https://janeaustensworld.wordpress.com/2011/11/28/the-diorama-19th-century-entertainment/
Diorama, *Regents Park,* Londres, Thomas Shepherd's Coloured plate, (detalhe), 1829.
Disponível em: http://www.midley.co.uk/diorama/Diorama_Wood_1_1.htm
Diorama Edimbourgo, (detalhe), sem data.
Disponível em: https://janeaustensworld.wordpress.com/2011/11/28/the-diorama-19th-century-entertainment/

Não é difícil imaginar o grande espanto e emoção com que o mundo Oitocentista recebeu as primeiras imagens fotográficas. A Fotografia foi apresentada em 1839 como uma extraordinária invenção, *um lápis na mão da natureza*[350] capaz de reproduzir espontaneamente imagens do mundo visível com um aspecto vivo e verídico. Um dispositivo que captura um instante, "o aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem" (BENJAMIN, 1985, p.94)[351] . Recorta o momento de seu fluxo e o imobiliza num presente pretérito, que agora se pode movimentar no tempo e espaço à vontade. Como em *Blinks,* de Acconci. Krauss[352] menciona que Nadar, em suas mémorias *Quand j'étais photographe,* publicado em 1900, depois de listar uma série de inventos que mudaram o cotidiano do século XIX, figura a fotografia como um meio de criação prodigioso.

> O mais perturbador de todos eles: o prodígio que afinal, parece conceder também ao homem o poder de criar, materializando o espectro impalpável que desvanece tão logo entrevisto, sem deixar sombra no cristal nem frêmito na água da bacia. (NADAR in KRAUSS, 2002, p.22)[353].

Esse "poder de criar, materializando o espectro impalpável" figura tanto o caráter mágico, quanto aquele que, como nos mostra Roland Barthes, é específico da fotografia, uma oposição do código cultural ao não-código natural, que põe em cena uma sensibilidade e um tipo de consciência temporal nova.

> o tipo de consciência nela implícita é realmente sem precedentes: a fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do "estar aqui do objeto" (o que qualquer cópia poderia fazer), mas a consciência do "ter estado aqui". Trata-se, pois, de uma nova categoria de espaço-tempo: local-imediata e temporal-anterior; na fotografia há uma conexão ilógica entre o aqui e o antigamente. É pois ao nível dessa mensagem denotada, ou mensagem sem código, que se pode compreender plenamente a irrealidade real da fotografia; sua irrealidade é a irrealidade do aqui, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma presença, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem fotográfica; sua realidade é a de ter estado aqui, pois há em toda fotografia, a evidencia sempre estarrecedora do isto aconteceu assim: temos, então, precioso milagre, uma realidade da qual estamos protegidos. (BARTHES, 1990, p.36)[354].

---

350 "*The pencil of nature*", "*O lápis da natureza"*, foi o título dado por Henry Fox Talbot ao seu livro publicado em 1844, que disseminou a técnica fotográfica, também notável por ser o primeiro livro ilustrado fotograficamente com 20 imagens produzidas por *Calotipia*.

351 BENJAMIM, Walter. *Pequena história da fotografia*, 1931. In: *Obras escolhidas*, *vol.1. Magia e técnica, arte e política*, 1985, p.94.

352 KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, 2002, p.22.

353 NADAR, *Quand j'étais photographe.* In: Ibidem.

354 BARTHES, Roland. *Óbvio e Obtuso*, 1990, p.36.

Esse caráter mágico das imagens é entendido por Flusser[355] como essencial para a compreensão de suas mensagens, uma vez que são códigos que traduzem eventos em situações e processos em cenas. Mas o autor faz um alerta. O problema é que o observador confia nas imagens técnicas[356] tanto quanto nos seus próprios olhos e parece não querer se dar conta de que o seu caráter aparentemente objetivo é ilusório. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o mundo real, mas determinados conteúdos e conceitos relativos a ele. Não se trata de uma imagem representacional, mas sim de uma imagem que ganha corpo no jogo entre o artista e o aparelho.

Nesse contexto de interdisciplinaridade é que vão se instalar os alicerces para a descoberta da fotografia e de toda uma série de aparelhos com procedimentos próximos. Longe de serem apenas um desenho do sol, o novo invento se pauta sobre um repertório derivado da ciência e da tradição pictórica, e em sintonia com as transformações de sua época[357]. O discurso de fidedignidade ao real e a exatidão que atribui autenticidade ao que registra, acabou por tornar-se um empecilho para a aceitação da fotografia no domínio das artes. É significativo lembrar a petição pública realizada por um grupo de artistas, entre eles Ingres, Troyon, Flandrin, Puvis de Chavanes, protestando contra a extensão da lei sobre propriedade artística concedida às fotografias, advogando que se resumem a operações totalmente manuais, e não fruto da inteligência e do estudo da arte[358].

No polêmico e intenso debate entre críticos, pintores e fotógrafos, com o objetivo de decidir se a Fotografia podia ou não ser considerada uma arte, foi o caráter científico que primeiro prevaleceu sobre a opinião comum devido à precisão espantosa do registro. Segundo as teorias estéticas em voga no século XIX, para que a imagem fotográfica fosse aceita enquanto obra de arte seria preciso estabelecer sua autoria. O problema é que fidedignidade — que remete à cópia impessoal — e autoria são conceitos mutuamente exclusivos, e segundo a validade destes pressupostos, ficava demonstrada a exclusão da fotografia da esfera artistica. Essa petição foi

---

355 FLUSSER. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, 1998, p.29.

356 Segundo Flusser, a imagem técnica é aquela produzida por aparelhos, são produtos da técnica, que por sua vez é um texto científico aplicado. Assim as imagens técnicas são produtos indiretos de textos. Diferentes das tradicionais, que precedem aos textos em milhares de anos e refletem significados coletados no mundo, os aparelhos são projetores que informam o mundo, projeções que partem de programas, projetando significados de dentro para fora. Por isso atribui a elas estatutos ontológicos diferentes. Flusser advoga que a invenção das imagens técnicas é comparável, quanto à importância histórica, à invenção da escrita, uma vez que os textos foram inventados num momento de crise das imagens, e estas num momento de crise dos textos. FONTE: Ibidem. p.33-39.

357 As transformações processadas na Europa pela Revolução Francesa (1789) e pela Revolução Industrial, difundindo uma sociedade burguesa e uma economia capitalista, impõem outras maneiras de viver e ver o mundo, e demandam novas formas de representação, impondo imperativos às imagens, tais como a rapidez, a precisão, reprodutibilidade e baixo custo, no sentido de viabilizar a industrialização das imagens.

358 Apud A ROUILLÉ. *La peinture, l'autre de la photographie*. Critique, (459-460), août-sept.,1985, p.842. In: FABRIS, *Usos e funções da fotografia no século XIX*, p.179.

refutada em 28 de novembro de 1862, quando o tribunal confirmou a sentença que considera a fotografia como produto do espírito e do pensamento. Em meados do século XIX foi pelo viés do processo construtivo de fotocomposição e fotomontagem que se forjou o entendimento de que, no plano da idealização e composição, equipara-se o gesto simbólico e subjetivo do fotógrafo ao do artista, fundando o valor artístico da produção fotográfica e o lugar da fotografia no panteão das artes.

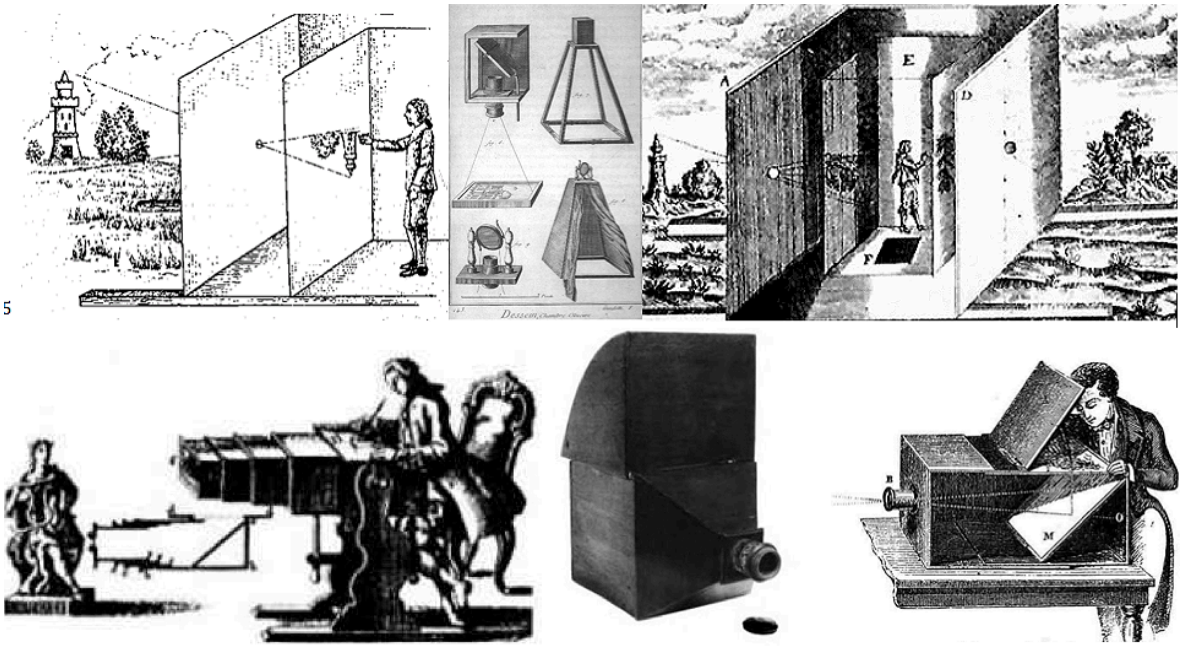
De todo jeito, como diz Benjamim[359], a natureza que se dá a ver através da câmera não é a mesma que se dirige ao olhar. Os olhos da câmera, fotográfica ou fílmica, recortam um instantâneo e o separam do continuo da realidade, "materializam o impalpável e ainda enxergam mais rápido, sob ângulos imprevisíveis, e com grande riqueza de detalhes. (BENJAMIN, 1985, p.189)[360]. Tal como entendido por Flusser, a questão esbarra no fato de que o aparelho fotográfico faz o que o artista quer, mas este pode apenas querer o que o aparelho pode fazer.

De acordo com Galassi[361], o invento não pode ser considerado uma ocorrência isolada, mas sim o consequente desenvolvimento da tradição pictórica iniciada no Renascimento. Foi durante a Renascença que o uso da câmera obscura foi deslocado do universo da ciência para o domínio da produção de imagens. Acrescentando-se lentes aos orifícios, espelhos e mecanismos de focagem, transformam as câmeras obcuras em câmeras portáteis, muito usadas por artistas como auxiliar na pintura[362] [363] [364], donde advém a ocorrência de uma pintura fotográfica[365], mesmo antes da a invenção da fotografia[366].

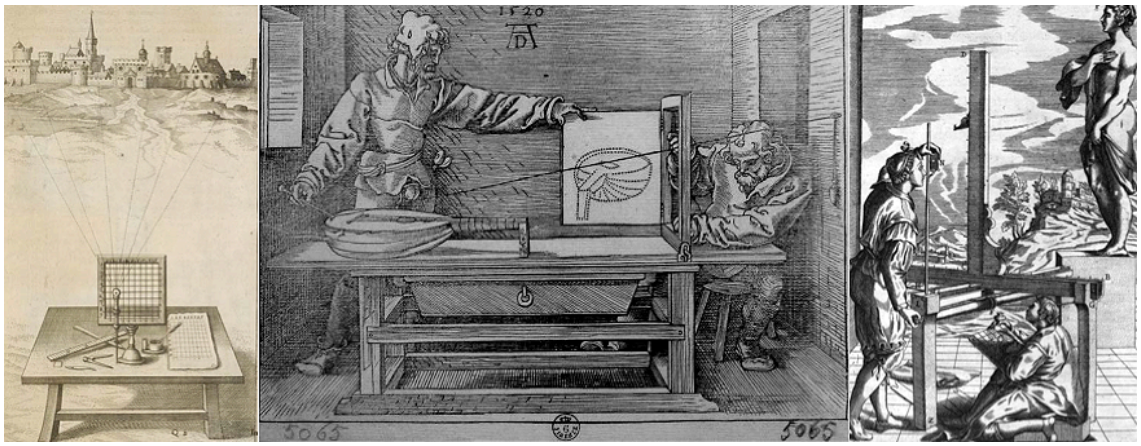
[359] BENJAMIM. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, 1936. In: *Obras escolhidas*, vol.1, 1985, p.189.

[360] TALBOT, Henry. *O lápis da natureza*, 1846. No original: "sucede frequentemente, e esse é um dos encantos da fotografia, que o operador da câmera descubra ao examinar a obra, talvez depois de transcorrido muito tempo, muitos detalhes que ignorava inicialmente". In: FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica*, 2003, p.49.

[361] GALASSI. *Antes de la fotografia. La pintura y la invención de la fotografia*, In: FONTCUBERTA, *Estética Fotográfica*, 2003, p.17.



[362] IBN AL-HAITHAM
Disponível em: http://www.misteriosdouniverso.net/2015/07/ibn-al-haytham-o-primeiro-cientista.html
Modelos de câmeras escuras. Disponível em: http://bit.ly/1lUjZLu
Grande Câmara Escura Portátil, A. Kircher, 1646, Gravura. Disponível em: http://achfoto.com.sapo.pt/hf_6.html
Artista em uso de uma câmara escura reflex portátil. Disponível em: http://bit.ly/1m2FyH1



[363] FLUDD Robert. *O Velo Albertiano*, 1617-1619.
Disponível em: http://www.gutenberg-e.org/kirkbride/detail/fludd_city_velo_cca.html
O Sportello (portinhola), Albrecht Dürer, xilogravura, 1520. Florença, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. *A Máquina para perspectiva, Giacomo Barozzi da Vignola., Le due regole della prospettiva pratica, 1682.*
Disponível em: http://www.i2ads.org/nd/article/o-caracter-demonstrativo-das-experiencias-de-brunelleschi-e-o-seu-impacto-na-concepcao-e-utilizacao-de-dispositivos-de-captura-entre-os-seculos-xv-e-xvii-5/

[364] Alberti é conhecido como construtor das primeiras máquinas de desenhar – a janela, o velo e a câmera escura. Seus aparatos abriram uma vereda para a produção de imagens construídas com a cooperação de instrumentos técnicos. Alberti, ao finalizar o *De Pictura,* manifesta uma firme convicção de que as novas gerações levariam a pintura "a sua absoluta perfeição". A perspectiva e seus instrumentos de desenhar, tornaram-se engenhos mais complexos, e embora seus princípios tecnológicos tenham permanecido praticamente os mesmos, as imagens geradas pelos novos aparelhos técnicos, na prática, são "pinturas quase perfeitas".

[365] GIOVANNI BELLINI. *The Doge Leonardo Loredan* 1501-5, têmpera a óleo, *National Gallery*, Londres. Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-bellini-doge-leonardo-loredan

[366] O fenômeno natural da produção de imagens numa câmera escura pela passagem da luz através de um pequeno orifício, através do qual penetram e se cruzam os raios refletidos pelos objetos exteriores formando uma imagem invertida que inscreve-se no interior da câmera, é conhecido desde a Antiguidade, o registro mais antigo é de Euclides. No século X, o erudito árabe Ibn Al-Haytham trouxe esta experiência para o campo da ciência da astronomia e mostrou como observar um eclipse solar no interior de uma "câmera obscura" com um orifício bem pequeno aberto para o exterior.A câmera e grande parte dos princípios básicos da ótica e da química que permitiram a invenção da fotografia já eram conhecidos bem antes de Nièpce obter uma vista da janela de sua casa, expondo uma chapa durante aproximadamente oito horas em sua câmera escura. Realizada em 1826, apesar de não conter meio tons, é considerada a primeira fotografia conhecida[366]. Ao seu processo deu o nome de *Heliografia*[366], literalmente, grafia do sol. Daguerre e Niépce trocaram correspondência durante alguns anos, vindo finalmente, em 1829, a firmarem sociedade. Continuam pesquisando juntos até a morte de Niépce em 1833. Este deixa sua obra nas mãos de Daguerre, que segue aperfeiçoando os passos do processo. Em 1835 descobriu como reduzir o tempo de exposição de várias horas para cerca de meia hora e dois anos depois resolveu o problema da fixação da imagem, desenvolvendo uma técnica que, por considerar muito diferente da *Heliografia*, denominou *Daguerreotipia*. Em 1839, apresenta publicamente na Academia de Ciências e Belas Artes da França o seu invento, o *Daguerreotipo,* impactando o mundo com sua cena no *Boulevard du Temple,* considerada a primeira imagem de uma figura humana obtida através do processo fotográfico[366]. A patente é comprada pelo governo francês em troca de uma pensão vitalícia para Daguerre e para o sobrinho de Nièpce, e o invento passa a ser de domínio público. A *Daguerreotipia* é um processo fotográfico sem negativo, assim a imagem não podia ser copiada, é única. Por essa razão não serviu de protótipo para o posterior desenvolvimento da técnica fotográfica. Esse deriva da *Calotipia* ou *Talbotipia* processo fotográfico patenteado, também em 1839, pelo inglês Fox Talbot que, consistindo num processo negativo e positivo, que finalmente possibilitava sua reprodutibilidade[366]. Ainda assim o *Daguerreotipo* é que obteve reconhecimento e prestígio, tanto na comunidade científica, quanto entre os artistas e o público da época. Mais uma vez, visto a prioridade dada ao aspecto da fidelidade e realismo da imagem, uma vez que o Daguerreotipo produz uma imagem viva e o *talbótipo,* devido ao processo de copiagem usando papeis e vidros ainda artesanais, acabava por gerar uma imagem com linhas menos definidas e detalhes enevoados. Vale observar que o seu caráter de objeto único, o

Qualquer fotografia deve ser considerada uma imagem construída, uma vez que implica um amálgama entre a intencionalidade do artista e a do aparelho, ainda que simplesmente através do recorte do enquadramento, que exclui ou inclui elementos expressivos da cena; do foco, que destaca certos aspectos e não outros; e da própria luz calculada para cobrir a cena com uma atmosfera melancólica, indiferente ou esfuziante. Uma forma de fabricar uma realidade sob um ponto de vista.

Em meados do *Oitocentos*, com o desenvolvimento de uma grande variedade de processos e um grau de controle maior sobre a fabricação das imagens, as fotografias, aparentemente realistas e objetivas, aparecem também assombradas por variados gestos de manipulação e encenação. O performar para a câmera aparece desde os primórdios da fotografia, em especial na prática do retrato, que exigia uma pose de longa duração, intencionalmente construída numa dada cena, o que rompe muito cedo com uma relação de representação de natureza contemplativa em favor de uma relação de apresentação de natureza construtiva.

Em 1857, Oscar Rejlander[367] realizou sua famosa e controversa obra *Os Dois Lados Da Vida*, uma fotocomposição alegórica que causou enorme impacto. Menos por sua extraordinária complexidade e mais pelo escândalo em dar a ver o nu fotográfico. Um sábio, ou talvez um pai, encaminha dois jovens no mundo da idade adulta. O jovem à esquerda olha para vício, jogos de azar, vinho e prostituição, e o outro, bem menos entusiasmado, olha para a virtude; trabalho, família, estudo, caridade. Penitência, no centro, olha para a direita, rejeitando o vício. Na primeira versão o sábio olha para a esquerda, o lado do vício, e acena como se despedindo, embora numa versão posterior, o sábio também olhe para o lado da virtude. Impressiona o processo que imprime de forma combinada trinta e dois negativos com cenas diferentes compondo uma única

aproxima, conceitualmente, ao prestígio dado à pintura. O *Daguerreotipo* era basicamente, uma chapa de cobre coberta por uma fina camada de prata polida. A imagem parece um baixo relevo, uma reação química gera um amálgama com a prata em cada ponto da imagem em função da quantidade de luz que atingiu a placa neste ponto. Essa formação gradual de amálgamas cria uma gama quase infinita de cinzas, numa nitidez fascinante. O brilho intenso do amálgama forma as áreas claras e positivas, enquanto nas áreas não atingidas pela luz nenhum amálgama se forma, e a prata inalterada é então eliminada deixando o metal nu, de aparência preta, formando as áreas escuras da imagem.Quando se olha um *daguerreotipo*, vê-se uma imagem positiva dependendo de sua posição e da direção da luz que incide sobre a chapa. Assim, ao contrário da pintura, não se prestava a ser exposto pendurado na parede, a imagem se dá a ver quando o seguramos com as mãos, deslocando-o delicadamente até que a imagem positiva se mostre visível.

[367] Oscar Gustav Rejlander (1813-1818 janeiro 1875) nasceu e foi educado na Suécia. Depois de estudar pintura na Itália e na Espanha, em 1846, ele se estabeleceu na Inglaterra. Em Londres, por volta de 1850, passou por um aprendizado intensivo trabalhando o processo *Calotypo* com Nicholas Henneman, e logo começou a fazer retratos usando a fotografia.

imagem, o que antecipa o paradigma construtivo de montagens e desmontagens que, como foi visto, ganha corpo nas vanguardas a partir do início do século XX[368].

Suas primeiras experiências com a impressão de uma combinação de negativos datam de 1855 e foram baseadas em questões puramente técnicas. Com a tecnologia da época os longos tempos de exposição e a consequente necessidade de imobilidade restringiram as possibilidades de flagrantes e cenas de ação. Resolveu essas dificuldades fotografando individualmente cada uma das figuras que, num segundo momento, eram compostas juntas, numa imagem única, meticulosamente construída diretamente no papel[369] .

A complexidade da composição exigia um projeto minucioso, entendido quase como um *script*, recortando um tema, e figurando o quadro e as diferentes cenas. O quadro parece se inspirar na obra prima *Scuola di Atene,* pintada por Rafael entre 1509 e 1511, e o mote no tema da série literária *Mistérios de Londres* iniciada por W. M. Reynolds em 1845, cuja narrativa retrata a vida no submundo londrino em meados do século XIX. Um romance no qual aproxima o

[368] OSCAR REJLANDER. *Os dois lados da vida*, 1857 (primeira versão). FONTE: Golden Age of British Photography, 1839-1900, 1984, p.102-103.

[369] PATRICIA AZEVEDO, Projeto Esquecimento, ARTE CIDADE A cidade e suas Histórias, fotocomposição de base química em papel fotográfico, 1994.

mundo do vício, depravação e miséria nos bairros pobres de Londres, contrastando-o criticamente com o luxo e deboche hedonista das classes abonadas. Desenvolvido o tema e a ação a ser figurada, atores anônimos de trupes de viagem, e, ao que parece, prostitutas londrinas, foram fotografados, individualmente ou em pequenos grupos, encenando as cenas orquestradas pelo artista. A prática de performar para a câmera, nesse contexto, tira da sombra a "en-cena-ação" embutida na *mise-en-scène* naturalista da pose e do flagrante fotográfico e a coloca em primeiro plano.

A obra, não surpreendentemente, causou sensação mas recebeu duras críticas que abalaram o artista. Ainda que descrita como obra magnífica, a presença do nu fotográfico causou escândalo e Rejlander foi acusado de ter cruzado a linha da decência. A impropriedade não é o uso da imagem de nudez. Em geral a nudez feminina é recorrente na tradição da pintura e escultura para dar corpo as ideias dos artistas[370]. Thomas Sutton, editor do jornal *Photographic Notes*[371] explicita, numa declaração da época, não haver nenhuma impropriedade em expor a nudez em obras de arte, "mas expor ao público imagens de prostitutas nuas, com tamanha minúcia de detalhes que as fazem parecer seres de carne e osso, é um gesto não apenas indecente mas mórbido, ao qual não se pode ter qualquer simpatia". (THOMAS SUTTON, 1859)[372]. O que ilustra a forma *mentis* da fotografia no imaginário Oitocentista.

Mesmo considerada extraordinária, a técnica de fotocomposição, foi criticada por ser demasiado encenada, gesto considerado impróprio ao meio fidedigno da fotografia, o que acabou por minar o entusiasmo do artista. Rejlander confessou, "estou cansado de fotografia-para-o-público, especialmente fotos compostas, pois não pode haver nenhum ganho e não há nenhuma honra, unicamente críticas frívolas e falsas acusações". (REJLANDER, 1859)[373]. Deixando a fotocomposição de lado, seguiu trabalhando com retratos fotográficos em seu estúdio.

---

370 Em seu realismo naturalista, o nu frontal de David de Michelangelo sofreu vários ataques, quando em 1504 foi exposto em frente ao Palazzo Vecchio na Piazza Della Signoria em Florença. Alguns protestos, pedradas e tentativas de cobri-la com uma tanga. Mas a obra resistiu às agressões, e com o passar dos anos passou a ser venerada como um símbolo florentino. Aí permaneceu, sem qualquer constrangimento até 1873, quando a escultura foi transferida para a Galleria dell'Accademia, em Florença.

371 Thomas Sutton fundou em 1856 juntamente com Blanquart-Evrard a Photographic Notes, jornal que foi editado por Sutton durante onze anos. O autor escreveu também uma série de livros sobre o tema da fotografia, incluindo o "Dicionário de Fotografia" em 1858. Em 1859, Sutton desenvolveu a primeira câmera panorâmica com uma lente grande angular, capaz de capturar uma imagem em um arco de 120 graus.

372 REJLANDER. 1859. No original: "There is no impropriety in exhibiting works of art such as Etty's Bathers usurped by a swan, but there is impropriety in publicly exhibiting photographs of nude prostitutes in flesh and blood truthfulness and minuteness of detail. We have no morbid sympathy for *Traviates and Fleurs de Marie*, and do not desire to see such unfortunates figuring in a state of nature in composition photographs upon the walls of a public exhibition room". FONTE: http://www.codex99.com/photography/10.html

373 No original: "I am tired of photography-for-the-public, particularly composite photos, for there can be no gain and there is no honor, only cavil and misrepresentation".
FONTE: Rejlander http://www.codex99.com/photography/10.html

Ironicamente seu gesto performativo, que orquestra uma ação para a câmera, reaparece nos retratos comissionados por Darwin para ilustrar suas ideias no livro *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais* (1872)[374], notadamente um dos primeiros trabalhos científicos a serem ilustrados com fotografias. Rejlander posou ele próprio para esses estudos e usou parentes e familiares como modelos. A imagem de sua esposa com expressão de escárnio, parecendo agir com desprezo por um inimigo imaginário[375], parece expressão de uma relíquia do rosnado dos ancestrais animais. No entanto, mais uma vez as fotografias de Rejlander foram consideradas impróprias ao discurso tanto fotográfico quanto científico.

Curiosamente o mesmo não ocorreu com o fotógrafo alemão August Sander, que compilou um arquivo de retratos enciclopédico, *Menschen des 20*, (*O homem do século XX*), um "portfólio de arquétipos" documentando a sociedade alemã segmentada pelo trabalho e posição

[374] No livro *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais, 1872,* Darwin advoga que os seres humanos, tanto como os animais, dependem de instintos herdados, assim, também, os animais "superiores" são capazes de pensamento e emoções semelhantes às nossas. Na obra analisou muitas expressões animais comparando-os com os dos seres humanos e fez amplo uso de imagens, incluindo estudos fotográficos de expressão humana realizados por Oscar Rejlander e Guillaume-Benjamin Duchenne embora no retrato das expressões animais, recorra aos desenhistas, nomeadamente o britânico, Riviere.

[375] OSCAR GUSTAV REJLANDER, *Darwin's Expression of the Emotions of Man and Animals*, (Plate V, Rejlander e Mrs Rejlander "sneering"),1872. Disponível em: http://www.darwinendlessforms.org/gallerydarwin/animal-kin/

social. O "purismo e realismo" de suas fotografias foi tomado pela crítica como pilar de uma nova visada no domínio artístico da fotografia. Retratos que nunca foram maculados, ainda que se devam ao uso explícito e mesmo grosseiro de recortes e montagens. Exemplo notável é o clássico *Bricklayer's Mate*[376] (1928). É evidente o corte na camisa e na mão, que já não vejo apoiando o bloco de tijolos. Esse agora flutua no fundo escuro e, ao que parece, nunca pesou sobre os ombros desse rapaz[377]. Porque o gesto "impróprio" ao discurso fotográfico foi não apenas tolerado, mas obscurecido? É surpreendente que tal manipulação tenha permanecido invisível e tais imagens se transformado em ícones da Nova Objetividade. Talvez porque fosse preciso escrever outras histórias da fotografia.

Voltando ao Oitocentos, em 1857 o inglês Henry Peach Robinson tendo aprendido a técnica de fotocomposição com Rejlander a seguiu desenvolvendo para construir fabulosos flagrantes encenando instantâneos domésticos. Ao contrário de Rejlander, traz à luz o cotidiano miúdo, como olhar cotovias no céu, conversar na estrada, dar de comer à criança, assim como aquele que nos abre para outros mundos, ler uma carta, um livro, simplesmente dormir. *Fading*

[376] AUGUST SANDER *Bricklayer's Mate,* 1928, Gelatin silver print, 29.2 x 23.2 cm.
© 2016 Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv, Cologne/ARS, NY. Disponível em: http://www.moma.org/collection/works/53088?locale=pt

[377] Na SP-ARTES 2015, vi a obra no original e percebi a montagem. Estava presente na galeria seu bisneto Julian Sander, que responde pelo seu acervo e galeria de mesmo nome. Me aproximei para uma conversa e perguntei a respeito, ao que de pronto confirmou que de fato Sander as manipulava. Observou ainda que essa manipulação aparece em outras fotografias impressas por ele. Além de Julian Sander, estavam presentes à conversa os artistas Pedro Motta, Katia Lombardi, Murilo Godoy, Alfredo Sur, e a curadora Emmanuelle Grossi. Provavelmente existam pesquisas a respeito, mas numa primeira busca não as pude encontrar.
O ocorrido aconteceu e além de Julian Sander, estavam presentes à conversa os artistas Pedro Motta, Katia Lombardi, Murilo Godoy, Alfredo Sur, e a curadora Emmanuelle Grossi.

Away [378], realizada em 1858, em sua potência emocional chocou os contemporâneos com um realismo considerado mórbido, ao dar a ver uma jovem no seu leito de morte cercada por sua família. Ainda que o tom seja delicado, Robinson foi extremamente criticado, o público e muitos críticos consideraram grosseira e apelativa a aproximação à uma experiência tão dolorosa através de um meio tão realista e implacável como a fotografia. Mesmo assim, ou por isso mesmo, as polêmicas alegorias *Fading Away* de Robinson e *Os dois lados da vida* de Reijlander[379], foram compradas pela rainha Victoria em 1860, o que em última instância, legitimou tanto os fotógrafos quanto o meio fotográfico no panteão das artes.

Robinson trabalhou na criação de fotocomposições até 1864 quando, aos trinta e quatro anos de idade, o efeito cumulativo do uso de produtos químicos trouxe um sério declínio à sua saúde. Criou um outro processo de fotomontagem, construindo seus flagrantes usando o método *cut-and-paste,* recortando e colando as imagens numa montagem, que depois era fotografada. O processo também demandava um *script* detalhando as diferentes cenas a serem inseridas na composição. Robinson deixou inúmeros desenhos como estudos preliminares de suas obras

[378] ROBINSON. *Fading Away,* fotocomposição, 1858.
Disponível em: http://photographyhistory.blogspot.com.br/2009/02/henry-peach-robinson-1830-1901.html

[379] Oscar Gustav Rejlander (1813-1875) nasceu e foi educado na Suécia. Depois de estudar pintura na Itália e na Espanha, em 1846, ele se estabeleceu na Inglaterra. Em Londres, por volta de 1850, passou por um aprendizado intensivo no processo Calotype com Nicholas Henneman e logo começou a fazer retratos usando a fotografia.

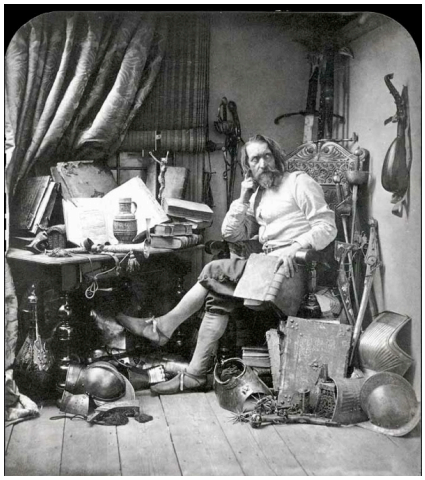
fotográficas[380], e escreveu *Pictorial Effect in Photography*, cuja primeira edição data de 1869. Seu entendimento, processos e ideias a respeito da fotografia estavam bem a frente de seu tempo.

> Nos primeiros dias fomos surpreendidos e ficamos maravilhados com a fotografia, isso porque não se tinha até então concebido um meio que se aproximasse da natureza de tão perto (...). Por quê? Porque a fotografia nos conta tudo sobre os fatos da natureza e deixa de fora o mistério. Agora, no entanto por mais cabeça-dura que seja um homem, ele não pode dar conta de tantos fatos; ficou fácil de obter um excesso de realidades, e ele quer um pouco mistificação como um alívio. (ROBINSON, 1869)[381].

Como Oscar Rejlander, Willian Lake Price[382] e Julia Margaret Cameron[383], a primeira mulher conhecida na história da fotografia, Robinson também encenou flagrantes figurando cenas

[380] HENRY PEACH ROBINSON. *Carolling*, 1890. Seattle Art Museum, Seattle, Washington.
Disponível em: http://photographyhistory.blogspot.com.br/2009/02/henry-peach-robinson-1830-1901.html

[381] ROBINSON. Pictorial Effect in Photography, 1869. No Original: "In the early days we were surprised and delighted with a photograph, as a photograph, just because we had not hither to conceived possible any definition or finish that approached nature so closely… But soon we wanted something more. We got tired of the sameness of the exquisiteness of the photograph. .(..) Why? Because the photograph told us everything about the facts of nature and left out the mystery. Now, however hard-headed a man may be, he cannot stand too many facts; it is easy to get a surfeit of realities, and he wants a little mystification as a relief".



[382] WILLIAM FREDERICK LAKE PRICE. *Don Quixote in his study*, 1857, Albumen glass negative, 31.9 x 28 cm.
Disponível em: http://www.intexte.net/docenligne/williamlakeprice_zoom.jpg

mitológicas e literárias. Na série *The History of Little Red Riding Hood* (1858) realiza uma sequência de quatro instantâneos performados para a câmera contando a história de *Chapeuzinho Vermelho.* No penúltimo, não sem espanto, Chapeuzinho se depara com um *doberman* de touca branca deitado na cama se fazendo passar pela vovozinha. O naturalismo encenado pela fotografia se mostra em contradição com um hiper-realismo fantástico que traz a luz a cara preta do cão entre os alvos lençóis. Deixa as claras o dispositivo construtivo em jogo na montagem fotográfica, na figura literária e no próprio ato encenado[384]. Ao desocultar as condições de produção, desmascara o aparato técnico, e essa consciência da tecnologia posta em prática cria uma resistência ao fascínio que emana das imagens.

---

[383] JULIA MARGARETH CAMERON. *Venus Chiding Cupid Removing his Wings*, 1873. FONTE: WEAVER, Mike. *Julia Margaret Cameron: 1815-1879*. 1984, p.42.

[384] HENRY PEACH ROBINSON. *The Story of Little Red Riding Hood*, Plate 50: She discovers a wolf in place of the elderly lady, 1858, Albumem print, 24,1 x 19,1 cm. FONTE: HARKER Margareth, *Henry Peach Robinson, master of photographic art* p.156.

Muitas práticas fotográficas performativas ganham vigor desde então, em especial, o deslocar, apropriar e relocar imagens em outros contextos e conversas. Um deslocamento de natureza construtiva que se faz constitutivo da obra, a reconfigura em algo novo, lhe atribui outros usos, sentidos e valores. O projeto *Useful Photography* é literalmente útil para esmiuçar esse gesto. Fascina pela ironia sensível e inteligente dos recortes e deslocamentos que dão corpo a uma publicação sem periodicidade definida[1], fruto da colaboração de um coletivo de artistas de nacionalidade diferentes, Hans Arsrman, Claude de Cleen, Julian Germain[385], Erik Kessels e Hans van de Meer. O conceito de "fotografia útil" é considerado não como uma categoria, mas sim como um genérico que agrupa imagens usadas no cotidiano com propósitos práticos e utilitários, as quais não se atenta propriamente, e cujos fotógrafos em geral permanecem anônimos. Na publicação elimina-se radicalmente o uso do texto, o que potencializa o deslocamento posto em ação, assim como a crítica que a edição explicita. *Useful Photography* #002[386], celebra a surpreendente criatividade do fotógrafo amador, tal como se mostra no mundo da venda de produtos online, com suas fotografias realizadas em estúdios e cenários caseiros. Editando lado a

[385] Julian Germain é um fotografo inglês, que entre outros projetos expressivos, é parte do coletivo "No Olho da Rua" desenvolvido em colaboração com Murilo Godoy e um grupo de jovens que vivem nas ruas de Belo Horizonte, já mencionado anteriormente. Para conhecer seu trabalho, visie o sítio http://www.juliangermain.com/

[386] *Useful Photography* #002. Disponível em: http://www.kesselskramerpublishing.com/useful-photography/

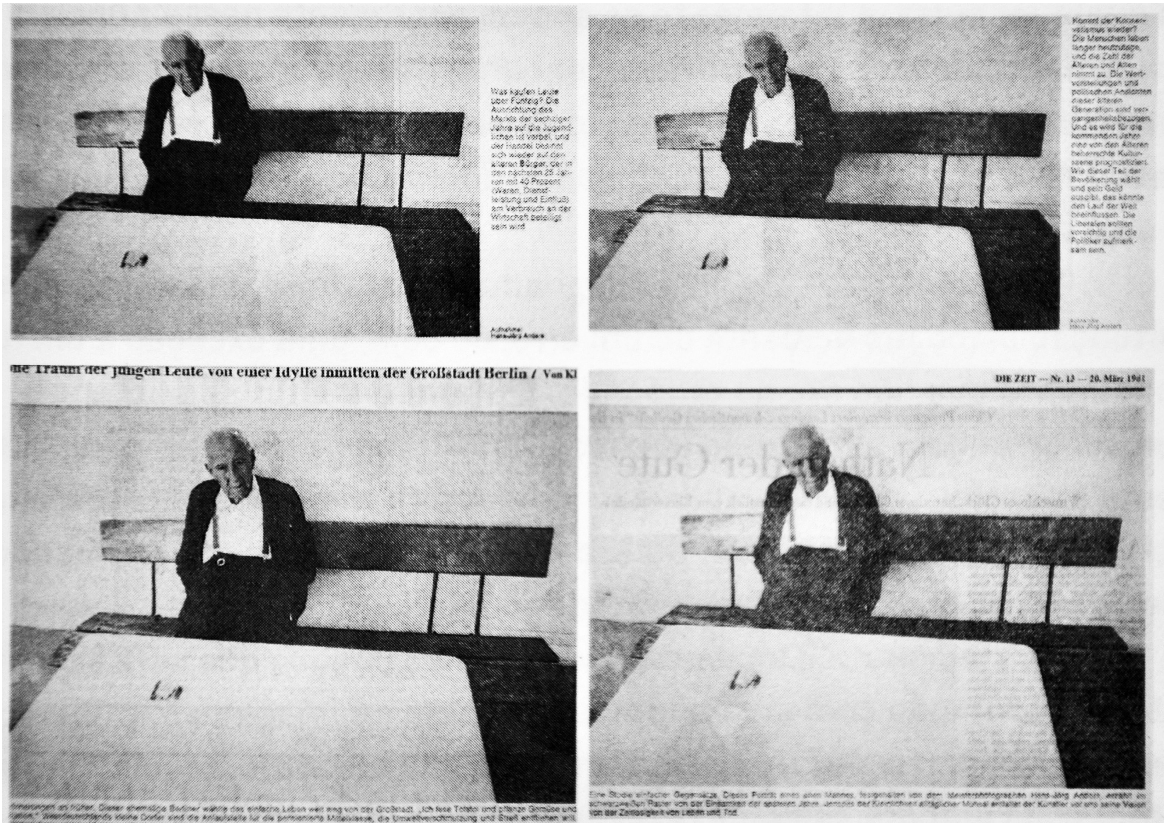
lado ervilhas, crucifixos, bolinhas de tênis, abridores de vinho, figura o consumismo e o descarte como dois lados de um mesmo absurdo. *Useful Photography* #009, examina o mundo dos manuais de fotografia e as imagens que nos ajudam a fazer fotografias melhores e mais artísticas, dando a ver mais beleza onde se comete mais erros e onde os acasos acontecem. *Useful Photography* #003 coleta retratos acompanhados de pequenos textos no *National Missing Persons Helpline*. Fotografias de documento, de estúdio, passaporte, *snapshots*, imagens que não tinham importância especial até que, com o desaparecimento daqueles que retratam, passam a ser significantes. A edição traz fotografias que deixam de lado a expressividade e até o própria fotogenia, em favor de protagonizar uma ação específica, o puro reconhecimento de uma fisionomia. Os retratos, em geral tomados em um momento ordinário ou celebrativo contradizem o relato dramático ou estranho do desaparecimento em questão, figurando um desencaixe em jogo, seja na vida dessas pessoas, seja na relação entre as imagens e textos.

Allan Kaprow performou no jornal alemão *Die Zeit*, na edição do dia 20 de março de 1981, uma intervenção implicada em outras duas práticas fotográficas performativas recorrentes na arte contemporânea: o inventar outros mundos, múltiplos, contraditórios, provisórios, falsos, e, o uso da própria mídia[387] como um espaço onde a fotografia se mostra como acontecimento e não apenas onde se põe a circular. Na referida intervenção, Kaprow buscava explicitar a contextualização manipulada que articula imagens e textos na rotina diária da redação de um jornal. Para figurar a trama de deslocamentos aí em ação, escolhe três fotografias comuns. Sem qualquer informação advertindo sobre a experiência artística, as publica quadriplicadas, cada uma acompanhada de uma legenda distinta, mostrando a polissemia da imagem servindo a ilustrar

[387] Importante observar aqui as características que distinguem a fotografia das demais imagens técnicas revelam-se ao considerarmos os modos de sua distribuição. Segundo Flusser são as mídias que transformam as fotografias e o referido autor tipifica as imagens segundo os canais de sua distribuição. Primeiro menciona as fotografias indicativas que são aquelas que podem ser equacionadas como *A é A* indicando uma verdade e podem ser vistas em livros de ciência, jornais e revistas especializadas. Em segundo as imperativas equacionadas como *A deve ser A* e que indicam um juízo de valor, veiculadas em pôsteres, outdoors e na propaganda comercial ou política. Finalmente as fotografias optativas equacionadas como *Que A seja A* expressam liberdade e se mostram no domínio da arte, em galerias, ruas, museus e livros e que configuram o campo de abrangência deste estudo. No entanto, no seu entender, estes diferentes canais contem dispositivos que possibilitam as fotografias deslizarem de um a outro, de maneira que só dentro da própria mídia, é que as imagens adquirem seu significado. Ver: FLUSSER. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica* , 1998, p. 57-79.

quatro fatos diferentes ao mesmo tempo[388]. Denuncia, segundo Joan Fontcuberta[389], "o uso falsificador da fotografia em geral"[390], o que passa desapercebido de um público sonolento e distraído, que equivocado reage indignado à essa experiência, acreditando ser esse *happening* um acidente, erro ou qualquer estado de exceção[391].

Também exemplar é o projeto *El Artista Y La Fotografía* (1995) de Fontcuberta, uma fabulosa paródia do dispositivo artístico[392], em especial ao transpor a mesma proposição performativa em duas mídias diferentes, o espaço expositivo e o livro, subvertendo o códice que, em cada caso, os estrutura enquanto dispositivo. Em 1995 foi organizada por Manuel Borja-Villel, então diretor da *Fundação Tàpies* de Barcelona, uma grande exposição intitulada *Los límites del Museo*[393]. Para essa ocasião Fontcuberta propôs intervir em três dos museus mais visitados da cidade de Barcelona, a *Fundação Miró*, o *Museu Picasso* e a *Fundação Tapiès*.



388 ALLAN KAPPROW. *Die Zeit*, 1963. FONTE: FONTCUBERTA, Joan. O *Beijo de Judas, fotografia e verdade*. 2010, p.107.

389 Ibidem, p.106-109.

390 Ibidem, p.106.

391 Ibidem, p.108.

392 Outros projetos de Fontcuberta, como *Herbarium, Fauna, Constelaciones* e *Sputnik* parodiam disciplinas cientificas como a botânica, a zoologia, a antropologia e a astronomia.

393 A exposição *Los límites del Museo,* reuniu, entre outros, trabalhos de Christian Boltansky, Sophie Calle, Antoni Muntandas, Marcel Broodthaers e Dan Graham.

A ideia consistia numa ficção, inventar-se para si próprio a ocupação de curador de uma exposição que traria a público, em seus respectivos museus, supostas incursões de Picasso, Miró e Tapiès no campo da fotografia. Incursões que sendo de autoria do próprio Fontcuberta fomentam através desse equívoco uma consciência da forma como inadvertidamente acolhemos imagens e discursos como verdadeiros[394]. Uma complexa imbricação entre texto e imagem dá corpo ao trabalho[395], e a estratégia parece consistir em subverter radicalmente a modalidade enunciativa do paratexto, corrompendo-o com um texto fictício, como vimos no acontecer no prólogo do *Manifesto Futurista,* sugerindo ser a obra aquilo que ela não é. O que não levanta qualquer suspeita, uma vez que não se pressupõe que o livro e o museu possam estar assumidamente a mentir e nos enganar.

Não sem razão, gera incômodo o fato dessa história fictícia se apresentar como real, graças ao fomento de dispositivos a que se confere extrema credibilidade. Mas é justamente o que os desmascara enquanto um lugar de poder onde se equaciona autoria, autoridade, sentido e valor. A falsificação, entendida com prática performativa, está implicada na ação do artista de infiltrar uma verdade na realidade como ficção.

---

394 O *Museu Picass*o de Barcelona considerou a proposta uma "palhaçada" e se recusou a compactuar. Foi preciso buscar outra instituição, no caso a *Universidade Pompeu Fabra* para expor a série *Diurnes: apuntes de trabajo*. A *Fundação Miró*, aceitou participar exibindo a série *Suite Montroig - Suite Destino* mas com reservas, proibindo a referência à Miró em futuras exposições.

395 JOAN FONTCUBERTA. *El Artista Y La Fotografía*, 1995. FONTE: Patricia Azevedo

Nos termos de Flusser, os dispositivos de distribuição de fotografias "transformam-as em práxis"[396]. Daí advém o seu alerta para a urgência em passarmos a lidar com as imagens de forma consciente e crítica. A polêmica ocorrida no século XIX entre a pintura e a fotografia quanto ao valor artístico de suas produções, foi a expressão de uma transformação histórica, e, segundo Benjamim[397], nos mostra que a época não se deu conta dessa refuncionalização ocorrida no domínio da arte com o advento da fotografia.

A relação entre fotografia e arte pode também ser investigada na perspectiva inversa, isto é, objetivando determinar como a arte se serviu da fotografia. Em seu estudo, *O Fotográfico*, Rosalind Krauss[398], desenvolve essa relação buscando as condições indiciais impostas pela fotografia ao universo anteriormente fechado da arte. Relação essa que pode também ser buscada pelo viés da performatividade com que a fotografia impôs uma nova sensibilidade e um mundo de outros gestos artísticos possíveis.

A ocorrência pioneira de um artista performar com seu próprio corpo uma ação exclusivamente para câmera data de 1840 e vem, uma vez mais, acompanhada de um texto. Hipollyte Bayard protagonizou uma ação inusitada, seu próprio suicídio. Retrata-se com os olhos fechados, está imóvel, envolto em um lençol branco. O título dá sentido à cena: *Autoportrait en noyé (Autorretrato de um afogado*). A performance foi elaborada por Bayard, como forma de protesto às suas tentativas fracassadas de obter o reconhecimento público ao seu processo fotográfico, desenvolvido usando o papel como suporte do material fotossensível. Nessa obra a mesma lâmina de papel acolhe a imagem e o texto, carta onde, como todo bom suicida, deixa suas últimas palavras[399].

---

396 FLUSSER. *Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica*, 1985. p. 69-72.

397 BENJAMIN. *Pequena História da Fotografia*, p.103.

398 KRAUSS, Rosalind. O fotográfico, 2002, p.16.

399 HIPOLLYTE BAYARD. *Autoportrait en noyé,* 1840. (frente e verso).
Disponível em: http://proyectoidis.org/hippolyte-bayard/

> O cadáver do Senhor que você vê no verso é aquele do Sr. Bayard, inventor do processo de que você acaba de ver ou verá, maravilhosos resultados. Em meu conhecimento, há cerca de três anos esse engenhoso e infatigável pesquisador se ocupava de aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o Rei e todos aqueles que viram esses desenhos, que à eles pareciam imperfeitos, os admiraram como você os admira neste momento. Isso lhe deu grande honra e não lhe valeu um centavo. O governo que tinha dado demasiado ao Sr. Daguerre disse nada poder fazer pelo Sr. Bayard e o infeliz se afogou. Oh, instabilidade das coisas humanas! Os artistas, os eruditos, os jornais se ocuparam dele durante muito tempo e hoje, quando há vários dias ele está exposto no necrotério, ninguém o reconheceu ou o reclamou ainda. Senhores e Senhoras, passemos a outros, por temor de que seu olfato seja afetado, pois a figura do Senhor e suas mãos começam a apodrecer, como você pode observar[400]. (BAYARD, 1840).

Em 1851, *John Edwin Mayall* apresentou na *Great Exhibition* a obra *The Seven Words*[401] onde performa para câmera fotográfica sete instantâneos do Cristo crucificado. Planejou um a um, e não apenas deixou a barba crescer, como emagreceu muitos quilos, performomando com sede e com fome. A obra causou grande controvérsia e a ocorrência de um artista dar corpo ao Cristo para uma fotografia, foi percebida como blasfêmia[402].

Imagens que não se configuram como documento da ação, é a ação que se conforma enquanto imagem. Paradigmático é *Saut dans le Vide*[403] (1960) de Yves Klein. O artista editou e

[400] BAYARD,Hipollyte. *Autoportrait en noyé,* 1840. No Original: Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. Oh ! instabilité des choses humaines ! Les artistes, les savants, les journaux se sont occupés de lui depuis longtemps et aujourd'hui qu'il y a plusieurs jours qu'il est exposé à la morgue personne ne l'a encore reconnu ni réclamé. Messieurs et Dames, passons à d'autres, de crainte que votre odorat ne soit affecté, car la figure du Monsieur et ses mains commencent à pourrir comme vous pouvez le remarquer. Tradução: Marcelo Ribeiro
FONTE: http://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard#axzz45clTUdGz

[401] JOHN EDWIN, MAYALL. *The Seven Words,* 1851. FONTE: *Performing for the Camera*, 2016, p.122.

[402] BAKER, Simon. *Performing for the Camera.* In: *Performing for the Camera*, 2016, p.20.

publicou um jornal de edição única, *Sunday: The Newspaper of a Single Day*[404], para trazer a público, em sua primeira página, a famosa fotografia onde aparece suspenso no ar em pleno salto no vazio. A imagem soa um instantâneo a documentar o vôo insensato do artista. Em verdade, resulta de uma montagem realizada pelos fotógrafos Harry Shunk e János Kender que compuseram juntas duas fotografias. Uma onde Klein salta enquanto um time de assistentes segura uma lona para ampará-lo na queda.' A outra, no mesmo ângulo, com a cena vazia, acrescida depois com um clássico ciclista tomado de empréstimo de algum outro cliché. De fato, Klein saltou e a fotografia capturou esse salto mas, ao remover a parte da imagem onde uma lona

[403] YVES KLEIN. *Saut dans le Vide*, 1960.
Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/

[404] YVES KLEIN. Dimanche*: Journal d'un Jour, 1960.*
Disponível em: http://define-us.blogspot.com.br/2014/04/yves-klein-le-saut-dans-le-vide-leap.html

serve a amparar sua queda e ao trazê-la à público em um jornal, Klein articula a credibilidade da imagem fotográfica a da mídia jornalística, e assim nos confunde. Na ação performada para a câmera a imagem que daí advém não é um documento, é a obra propriamente, concebida para existir apenas como imagem.

Hsieh, em um de seus primeiros trabalhos, *Jump Piece*[405] (1973), pula do segundo andar de um edifício em Taipei. Documentou a ação em Super 8 e também em algumas poucas fotografias, que sem truques, edição ou montagens dão a ver sua queda no piso de concreto onde quebra ambos os tornozelos. Em entrevista à Brainard Carey[406] o artista comenta "Não era um trabalho muito bom, mas foi um bom começo". (HSIEH, 2003)[407].

[405] HSIEH TEHCHING. *Jump Piece*, Taiwan, 1973.
Disponível em: http://www.artnet.com/artists/tehching-hsieh/jump-piece-a-bvvUMDIF8ZukznFus3_Liw2

[406] In: Conversation Tehching Hsieh. By Delia Bajo and Brainard Carey, 2003.
FONTE: http://www.brooklynrail.org/2003/08/art/tehching-hsieh

[407] SCHWABSKY, Barry. *Live Work*, Frieze Magazine, October, 2009.
Disponível em: http://prod-images.exhibit-e.com/www_skny_com/TH_2009_10_Frieze.pdf

5

O caráter especial e excepcional de um jogo é ilustrado de maneira flagrante pelo ar de mistério em que frequentemente se envolve. (...) Dentro do círculo mágico, as leis e costumes da vida cotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes.

HUIZINGA, *Homo Ludens, 1938*

Sob o viés do jogo, recortei ao longo desse mapeamento da arte performativa a manifestação de um "nós" que está a jogar, sempre em diferentes modos de participação, sempre em nome de vários tipos de emancipação.

Quando hoje falamos de colaboração e participação, pensamos num gesto consensual o que muitas vezes não é o caso. Como no *Futurismo* e mesmo, em manifestações posteriores, percebe-se que as instruções e o *script* definem a ação, não deixando espaço para a reflexão crítica dos participantes. A abordagem da *Internacional Situacionista* marca certa diferença em relação aos demais movimentos, justamente porque opera com um processo de modelização, após o desmanche da *situação*, existem ainda experiências a analisar, e, desdobramentos a serem examinados.

> Devemos ter em mente que não existe uma receita fixa para a boa arte. Como Roland Barthes nos lembrou em 1968, a autoria (todos os tipos) é múltipla e continuamente em dívida para com os outros. O que importa são as ideias, experiências e possibilidades que resultam dessas interações. O projeto central deste livro é encontrar formas de aproximação da arte participativa que incidam sobre o significado do que se produz, em vez de unicamente em seu processo. Este resultado — o objeto mediador, conceito, imagem da história — é a ligação necessária entre o artista e um público secundário (você e eu, e todos os outros que não participaram); o fato histórico da nossa presença indelével requer uma análise política da audiência, mesmo — e principalmente — quando a arte participativa pretende negar isso. (BISHOP, 2012, p.9)[408].

Segundo Bishop, em *Artificial Hells, participatory art and the politics of spectatorship* (2012), na produção contemporânea de arte o desejo de uma ativação do público, o desmanche do lugar do autor e uma orientação aos contextos sociais segue a linhagem das vanguardas no início de século XX, da neo-vanguarda dos Sessenta, ganhando força nos anos Noventa como veículo de uma utopia de experimentação. As vanguardas históricas sempre se posicionaram em relação a partidos políticos já existentes, enquanto nas neo-vanguardas manifesta-se uma recusa à ligação com organizações políticas partidárias, e afirma-se o potencial de uma intensidade artística no cotidiano e no banal, que também atende a um projeto de igualdade e anti-elitismo. Em cada momento e contexto histórico toma forma em agenciamentos diferentes, visto que procura confrontar diferentemente objetos artísticos e sócio-políticos. Segundo a autora, consumado o desmonte do comunismo, todo um projeto de esquerda e uma visão coletivista da sociedade se esvai do imaginário político, e nos nossos dias surge, acompanhando a aparente falta de uma

[408] BISHOP Claire. *Artificial Hells:participatory art and the politics of spectatorship,* 2012. No original: We should be bear in the mind that there is no fixed recipe for good art or authorship. As Roland Barthes reminded us in 1968, authorshipe (all kinds) are multiple and continually indebted to others. What matter's are the ideas, experiences and possibilities that results from these interactions. The central project of this book is to find ways of accounting for participatory art that focus on the meaning of what it produces, rather than attending solely process. This result — the mediating object, concept, image osr story — is the necessary link between the artist and a secondary audience (you and I, and everyone else who didn't participate); the historical fact of our ineradicable presence requires an analysis of the politics os spetactorship, even — and specially — when participatory art wishes to disavow this.
FONTE: BISHOP, Claire Bishop. *Articial Hells, participatory art and the politics of spectatorship,* 2012, p.9.

alternativa viável à esquerda, a emergência de um consenso pós-politico e a quase total mercantilização na arte e na educação. A autora faz uma crítica importante às políticas públicas que hoje disseminam e demandam discursos que respondam ao que pode a arte fazer pela sociedade. As culturais, em especial, com vistas a justificar o gasto de dinheiro público investido, acabam por encorajar a arte a se pensar não apenas como socialmente relevante mas também como democraticamente inclusiva. Assim a retórica dos artistas engajados em práticas no campo social se arrisca a reproduzir discursos e processos instrumentais semelhantes aos das políticas públicas, repetindo o mantra da inclusão e da promoção de relações produtivas mais criativas.

> Através do discurso da criatividade, a atividade elitista de arte é democratizada e hoje isso leva a empresa ao invés de Beuys. A retórica desereaquizada de artistas cujos projetos procuram facilitar a criatividade acabam soando idêntica a política cultural do governo voltado para os mantras gêmeos de inclusão social e de cidades criativas. Ainda a prática artitica tem um elemento de negação e habilidosos imperativos da economia positivistas. Artistas e obras de arte pode operar em um espaço de antagonismo ou negação vis-à-vis a sociedade, uma tensão que o discurso ideológico da criatividade reduz a um contexto unificada e instrumentalises de especulação mais eficaz. (BISHOP, 2012: 16)[409].

A arte participativa e colaborativa que hoje se produz, segue se posicionando contra o capitalismo, imputando aos trabalhos valores entendidos formalmente em termos de oposição ao individualismo, à apatia e a um entendimento do objeto artístico como mercadoria. Muitas vezes sem perceber, como mostra Bishop, que agora essas práticas se aproximam, encaixam e promovem recentes formas de neo-liberalismo que absorveram e banalizaram o conceito de participação, como *networks*, trabalho sob a forma de projetos, em equipe, etc. Ao longo do último século, a identidade social e o tipo de relação entre artistas e participantes foi se transformando. Segundo Bishop, a "multidão" nos anos de 1910; a "massa" nos anos Vinte; as "pessoas" nos Sessenta e Setenta; os "excluídos e comunidades" nos Oitenta e Noventa; e hoje "participantes" cujo envolvimento se mostra em continuidade com uma cultura do *reality* nas tvs e redes sociais[410].

Na Introdução à obra mencionada, Bishop observa que o terreno da arte expandido no campo social tem suas práticas nomeadas sob uma grande variedade de formas: *Intervenção*, *Arte Dialógica, Arte Contextual, Arte Colaborativa, Arte Participativa, Arte Relacional, Arte Socialmente*

---

[409] BISHOP Claire. *Artificial Hells:participatory art and the politics of spectatorship* 2012. No original:. Throught the discourse of creativity, the elitist activity of art is democratised, althrough today this leads to business rather than to Beuys. The dehierarchising rhetoric of artists whose prjects seek to facilitate criativity ends up sounding identical to government cultural policy geared towards the twin mantras of social inclusion ande creative cities. Yet artitic practice has an element of critical negation and ability imperatives of positivist economics. Artists and works of art can operate in a space of antagonism or negation vis-à-vis society, a tension that the ideological discourse of creativity reduces to a unified context and instrumentalises from more efficacious profiteering. FONTE: Ibidem, p.16.

[410] Ver: BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*, 2012, p.277.

Engajada, Arte Baseada em Comunidades e mais recentemente *Prática Social*[411]. Advoga que até o presente o critério discursivo da participação em arte se desenha a partir de uma analogia entre o anti-capitalismo e a boa alma, que muitas vezes figura uma ressonância ética num tom humanista que falha ao acomodar a estética entendendo-a como um reino de experiência autônoma. A narrativa dominante que emerge desses trabalhos é de negação. De um lado a ativação da participação da audiência é posicionada contra o mito do consumo passivo do público, promovendo a emancipação de um estado de alienação e apatia, induzido por um sistema ideológico, seja ele capitalismo, comunismo, totalitarismo, ditadura militar, neoliberalismo. De outro se posiciona contra o mito do autor.

Seguindo o argumento de Bishop, duas operações críticas são aí dominantes. A primeira dá ênfase aos processos do artista, permanecendo como um ideal emblemático que deriva seu valor em oposição à uma forma mais tradicional baseada na produção de objetos. Observa-se em descrições e na crítica desses projetos a ocorrência de uma hierarquia onde se configura não somente uma orientação em busca de resultados concretos, mas uma percepção de que essa ação relacional, é mais importante e substancial do que os resultados propriamente estéticos. A segunda operação crítica enfatiza a intencionalidade do artista. Análise que em geral se baseia numa renúncia da autoria individual em favor de um outro modelo, o de colaborador na produção de situações que promovam experiências coletivas. Essa ênfase em favor do julgamento da natureza das relações entre os artistas e participantes, um "nós" que se estabelece dialogicamente, tende a deixar de lado resultados visuais e experimentais desses trabalhos.

Em geral nessas práticas considera-se o projeto mais importante e os artistas melhores quando se colocam com o mesmo *status* que os demais participantes, como co-autores, absorvendo suas contribuições, em oposição a outros projetos que os transforma em executores, voluntários ou mesmo pagos. A referida autora argumenta que a partir dos anos Noventa, projetos participativos, em suas práticas no campo social, parecem se desenvolver desdobrando duas tendências prevalentes. *Delegated performance*, quando pessoas do cotidiano — mediante negociação, diálogo e diferentes tipos de contrato — são trazidas para performar em nome ou em colaboração com o artista e *Pedagogic projects* que envolvem intentos educativos tangenciando a arte ao reino do que é útil[412]. Ambos os gestos, um tensivo e o outro melhorativo, tem sido muitas vezes percebidos e enunciados, segundo a crítica de Bishop, deslocando o foco do capital simbólico da arte em direção a uma construção social, em favor de um regime ético de imagens e não um regime estético da arte. O que a autora critica é que esse fazer vem sendo normatizado,

411 Ver: Ibidem. Introdução, p.I.

412 Ver: Ibidem, p.6-7.

nos últimos anos, por discursos sociológicos e por uma forte inclinação ética que acaba por levar essas práticas a estarem isentas de crítica propriamente artística. A ênfase é continuamente desviada do domínio estético, da especificidade poética dissonante e singular de uma dada prática, para preceitos éticos tomados como critério de julgamento e atribuição de valor. Para Bishop, critérios estéticos não tem como e nem porquê serem deixados de lado nesses debates críticos, visto que é esse o campo institucional onde esses trabalhos se endossam e se disseminam. Argumenta a favor da importância de encarar esses processos relacionais e dialógicos levando em conta o que se produz como gesto mediatizado, conceito, imagem ou documento artístico, como vimos, entendido como *link* necessário entre o artista e um público mais amplo, que não participou da experiência.

> Usando pessoas como mídia, a arte participativa sempre teve um status ontológico duplo: é ao mesmo tempo um evento no mundo e um que se remove à partir dele. Como tal, tem a capacidade de comunicar-se em dois níveis — com os participantes e com os espetadores — os paradoxos que são reprimidos no discurso cotidiano e às experiências perversas, perturbadores e prazerosas que ampliam nossa capacidade de imaginar o mundo e nossas relações com o novo. Mas para alcançar o segundo nível requer-se um terceiro mandato de mediação — um objeto, imagem, estória, filme, mesmo um espetáculo — que permite esta experiência acessar ao imaginário público. Arte participativa não é um meio politicamente privilegiado, nem uma solução pronta para uma sociedade do espetáculo, mas sim tão incerta e precária como a própria democracia; tampouco se legítimas com antecedência, precisa continuamente experimentados em cada contexto específico. (BISHOP, 2012, p.284)[413].

Uma dificuldade que se enfrenta hoje, ressalta a autora, é que nesse domínio é recorrente um entendimento da estética como algo, no melhor dos casos, meramente visual e secundário, e no pior, um reino elitista, uma sedução desenfreada, narcisística e cúmplice do espetáculo. Vimos a estética e seus objetos serem contestados nas *Seratas Futuristas*, nas *Excursões Dadá*, no *Cabaré Voltaire*, na *deriva* e *détournement*' da Internacional Situacionista e na desmaterialização operada na *Arte Conceitual*. Mas, ainda que recusando o objeto artístico enquanto mercadoria, constituíram um arquivo de imagens trazendo à tona o tom provocativo e dissonante de suas práticas para dar a ver suas ações a uma audiência maior. Documentação que, enquanto dispositivo precisa acionar um gatilho simbólico, sem um engajamento estético simplesmente não funciona. A dificuldade de descrever o valor artístico desses trabalhos correntemente se resolve com julgamentos éticos que os avaliam a partir de seu processo de produção, como ocorre na crítica ferrenha aos trabalhos de

[413] BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*, 2012, p.284. No original: In using people as medium, participatory art has always had a double ontological status: it is both an event in the world, and at one removes from it. As such, it has the capacity to communicate on two levels — to participants and to spetators — the paradoxes that are repressed everyday discourse, and to elite perverse, disturbing and pleasurable experiences that enlarge our capacity to imagine the world and our relations anew. but to reach the second level requires a mediating third term — an object, image, stry, film, even a spetacle — that permits this experience to have a purchase on the public imaginary. Particiatory art is not a priviled political medium, nor a ready-made solution to a society of the spetacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context.

Santiago Sierra[414]. Forja-se uma equação direta entre formas de participação em arte e formas de democracia em sociedade, proporcionando uma equação errônea entre o valor de um trabalho de arte e o grau de participação envolvido nas ações artísticas.

Recorto do pensamento de Bishop esses argumentos no intento de esclarecer que nos dias de hoje, a participação e colaboração não se configuram mais como um dispositivo artístico politicamente privilegiado, mas sim uma estratégia artística como outra qualquer.

Paradoxalmente, o reverso dessa história da dissolução do lugar de autor, e da ativação da audiência, acaba por reforçar não só o mito do artista, mas seu lugar de poder, como adiantei de início. O que agora se observa é a ocorrência de um público que não somente acolhe, mas demanda seu papel ativo. Deseja se envolver em experiências subordinando-se a vontade dos artistas, tem prazer em participar, em se sentir co-autor do trabalho. Desejo que reflete o contexto de uma época onde a mercantilização do corpo e da vida das pessoas se vê a serviço de uma economia de reconhecimento e consumo consensual da própria imagem.

> Do ponto de vista do público, podemos traçar a mudança de uma audiência que demanda um papel (expresso como hostilidade para com os artistas da avantguarde que mantêm o controle do proscênio), para um público que aprecia esta subordinação aos artistas e à mercantilização do corpo humano em uma economia de serviços (uma vez que a participação voluntária também é trabalho não remunerado). Sem dúvida, esta é uma história que funciona em paralelo com o destino rochoso da democracia em si, um termo ao qual a participação sempre se apega: do aviso, à representação, ao consumo consensual de uma imagem — seja esta uma obra de arte, *Facebook*, *Flicker* ou *Reallity TV*. (...) Em um mundo onde todos podem expor os seus pontos de vista a todos, somos confrontados não com a capacitação em massa, mas com um fluxo interminável de egos dirigidos pela banalidade. Longe de ser oposição ao espetáculo, a participação aparece agora inteiramente aí submersa. (BISHOP, 2012, p.277)[415].

O novo desafio da arte parece ser agora enfrentar esse fluxo saturado de egos, imagens e dados, nivelados pela banalidade.

---

[414] Ver: EXTRACAMPO.

[415] BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*, 2012, p.277. No original: From the audience's perspective, we can chart this as a shift from an audience that demandes a role (expressed as hostility towards avantguarde artists who keep control of the proscenium), to an audience that enjoys this subordination to the artists will, and of the commodification of humain bodies in a service economy (since voluntary participation is also unpaid labour). Arguably, this is a story that run's in parallel with the rocky fate of democracy itself, a term to wich participation has always been wedded: form for acknowledgement, to representation, to the consensual consuption of one's image — be this a work of art, Facebbok, Flicker, or reality tv. (...) In a world where everyone can air their views to everyone we are faced not with mass empowerment but with an endless stream of egos levelled to banality. Far from being opposicional to spetacle, participation has now entirely emerged with it. 277

Nessa conversa anacrônica, em suas idas e vindas, procurei delinear a arte performativa, sob o aspecto da dinâmica de um jogo, em uma abordagem onde a figura de um "nós", diz do como estão a jogar.

O estudo moderno do jogo é marcado pela publicação pioneira do livro *Homo Ludens* (1938) do historiador holandês Johan Huizinga[416], onde advoga a favor do papel central do jogo na cultura humana[417]. O principal impulso de Huizinga no livro é demonstrar que muitas realizações valiosas da cultura humana dependeram tanto do pensamento racional quanto de uma experiência lúdica, ocorrência que observa nas mais cultas manifestações da cultura. A aporia filosófica, por exemplo, foi originalmente entendida como um enigma sem uma resposta definitiva, muitas vezes apresentada como um desafio para um oponente real ou imaginário. Os paradoxos de Zenão foram argumentos hábeis destinados a confundir e desafiar seus adversários filosóficos. E mesmo Platão, que criticou os Sofistas pelo uso de truques retóricos e ambiguidades linguísticas, em suas próprias obras favoreceu a forma de diálogo acolhendo um dispositivo ficcional que tem ligações estreitas com o jogo.

Esclarece que há uma diferença fundamental entre usar jogos como um instrumento eficaz para ensinar ciência, filosofia ou arte e o tratamento da ciência, filosofia e arte sob o aspecto do jogo. Em *Homo Ludens* não descreve o jogo como um elemento da vida social entre muitos outros, mas sim como uma das fontes da cultura, essencialmente constituída por elementos de teatralidade, exibicionismo, virtuosismo, improvisação, alegria, competição e desafio. De acordo com Huizinga, a consciência do jogo, como uma esfera separada e independente, é muitas vezes reforçada pela tendência generalizada para incluir os jogadores dentro de um quadro espaço-temporal, que nomeia *círculo mágico*, isolando o jogo das tarefas da vida diária.

> O caráter especial e excepcional de um jogo é ilustrado de maneira flagrante pelo ar de mistério em que frequentemente se envolve. (...) Dentro do círculo mágico, as leis e costumes da vida cotidiana perdem validade. Somos diferentes e fazemos coisas diferentes. (HUIZINGA, 2001, p.15-16).

O conceito de *círculo mágico* é cunhado em *Homo Ludens*, como metáfora de um mundo imaginário e temporário onde as regras do jogo são a descrição correta e adequada da realidade habitada em comum acordo pelos jogadores. O *círculo mágico* de um jogo de costume tem um componente espacial, como o tabuleiro de um jogo, o campo de uma disputa atlética, o palco, o altar etc. Assim como em outras práticas culturais tais como rituais, cerimônias, exigem a demarcação de um lugar especial, caracterizado por normas temporárias de comportamento

416 HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Martino Publishing, USA, 2014, 220p.

417 Ver: Grupo *Oulipo,* CADERNO IV desta tese.

ativadas apenas na duração da ação de jogar. Mas muitos jogos não têm limites físicos, mas limites temporais, um claro início e um fim, demarcando claramente o jogo como uma breve interrupção da vida comum. Segundo Huizinga a maioria dos jogos pressupõem um jogador consciente dos objetivos, equipamentos e regras, mesmo formas primitivas de jogo implicam alguma compreensão intuitiva. Há jogo em muitos lugares no mundo natural. Cães que brincam de lutar de um jeito ou de outro entendem que suas ações são somente de "faz-de-conta" e este entendimento recíproco é um aspecto essencial do prazer envolvido no jogar. O motivo fundamental do jogo é a experiência que ele proporciona, vamos jogar por causa da qualidade do vivido que se anexa ao ato de jogar, atividade bem diferente do cumprimento de uma tarefa prática.

> O elemento de tensão no jogo que acabamos de referir, é parte particularmente importante. Tensão significa incerteza; sorte ou azar; um esforço para decidir a questão e assim acabar com ela. O jogador quer alguma coisa, quer "entrar" para "sair"; quer "ter sucesso" por seus próprios esforços. (HUIZINGA, 2014, p.10-11)[418].
>
> O jogo é uma atividade voluntária ou ocupação executada dentro de certos limites fixos de tempo e lugar, de acordo com regras livremente aceitas, mas absolutamente vinculativas, tendo seu objectivo em si próprio, acompanhado por sentimento de tensão, alegria e consciência de que é diferente da "vida comum". (HUIZINGA, 2014, p.28).
>
> Aqui, então, temos a primeira e principal caracteristica do jogo: que é de fato a liberdade. Uma segunda característica está intimamente ligada a essa, a saber, que o jogo não é a vida "comum" ou a vida "real". É antes uma intensificação da vida "real", uma evasão da vida "real" para uma esfera temporária de uma atividade com suas próprias regras. (...) O jogo distingue-se da vida comum tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. Esta é a terceira de suas características principais: o isolamento e a limitação. É "jogado até o fim" mas dentro de certos limites de tempo e espaço. Possui um caminho e um sentido próprios.
> (HUIZINGA, 2014, p.8-9)[419].

Trata-se de um fenômeno subjetivo, mas cuja experiência não se refere aos estados internos de um ego isolado, e sim a dinâmica de um espaço dialógico que se põe em jogo e se desenrola essencialmente dentro de uma situação estruturada. Servem de estofo para tomar decisões, projetar antecipações, assumir riscos. Uma criança regularmente abrindo e fechando a porta já está envolvida num protótipo de jogo, o preso e o solto. Mas jogar difere de brincar porque especifica regras e objetivos, normalmente determinando o que conta como sucesso ou

[418] HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*, 2014, p.10-11. Traduzido da versão inglesa: The element of tension in play to wich we have just referred olays a particulary important part. tension means uncertainty, chanciness; a striving to decide the issue and so end it. the player wants something to "go", to "come off"; he wants "succeed" by his own exertions.

[419] HUIZINGA,Johan. *Homo Ludens*, 2014, p.8-9. Traduzido da versão inglesa: Here then, we have the first main caracteristic of play: that is free, is in fact freedom. a second characyeristic is closely connected eith this, namely, that play is not "ordinary" or "real" life. it is rather a stepping out of "real" life into temporary sphere of activity with disposition all of its own. (...) Play is different from "ordinar" life both as locate and duration. This is the third main characteristic of play: it's secludedness, it's limitedness. It is "played out" within certain limits of time and place. It contains its own course and meaning.

fracasso. O fascínio do jogo reside na fôrma de um encontro que desenha a ação dos jogadores e o seu papel na arena, figurando a experiência do jogador como parcialmente constituída por este momento de alteridade.

Huizinga afirma que, em muitos casos, a fronteira entre o lúdico e o sério não se pode demarcar com precisão, qualquer coisa lúdica pode tornar-se grave e vive versa. De um jeito ou de outro, o jogar é o ato de um sujeito capaz de compreender o significado de suas ações e as dos outros, e visto por este prisma, o jogo surge como uma atividade profundamente séria[420]. Ao se perguntar por que as pessoas jogam, Huizinga rejeita explicações biológicas e funcionais, comuns na antropologia de sua época, advogando que a função essencial do jogo é a modulação de uma experiência. Quando levada a cabo em um espírito puramente lúdico, a experiência de tensão, incerteza e antecipação é a sua própria justificação, não um meio para algum fim ulterior.

> Aqui nos deparamos com uma outra característica, muito positiva do jogo: ele cria ordem e é ordem. Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo traz uma temporária e limitada perfeição. O jogar demanda ordem absoluta, o mínimo desvio e "estraga-se o jogo" privando-o de seu caráter próprio. A profunda afinidade entre o jogo e a ordem talvez explique porque as pessoas jogam, e que ainda vai de encontro, em grande medida, à estética. Jogar tem uma tendência a ser belo. Semelhantes no impulso para criar formas ordenadas, os termos empregados para descrever o que anima o jogo pertencem, em grande parte, ao domínio da estética, termos com os quais tentamos descrever os efeitos da beleza: tensão, atitude, equilíbrio, contraste, variação, solução, resolução, etc. Jogar lança um feitiço sobre nós; ele é "encantamento", é "cativante". É investido com as qualidades mais nobres que somos capazes de perceber nas coisas: ritmo e harmonia. (HUIZINGA, 2014, p.10)[421].

Os jogadores normalmente são motivados pela qualidade da experiência que o jogar oferece, não pela expectativa de qualquer utilidade futura. Huizinga sustenta que o jogar é em certo sentido uma atividade irracional. "Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional." (HUIZINGA, 1980, p.4)[422]. Os jogos, por vezes, exigem raciocínio lógico, mas a racionalidade nem sempre é um veículo para a orquestração dessa experiência. Muitos jogos dependem de pensamento estratégico e outras formas de pensamento logicial, e a própria lógica pode assumir características lúdicas como nos enigmas e recreações matemáticas, entretanto diferem em seus objetivos fundamentais.

---

[420] Ver grupo *Oulipo*, EXTRACAMPO dessa tese.

[421] Johan Huizinga, *Homo Ludens*, 2014, p10. No original: Here we come across another, very positive feature of play: it creates order, is order. Into an imperfect world and into the confusion of life it brings a temporary, a limited perfection. Play demands order absolute an dupreme. The least deviation from it "spoils the game", robs it of its character and makes it worthless. The profound affinity between play and order is perhaps the raison why, as we noted in passing, seems to lie to such a large extent in the fiels of aesthetics. Play has a tendency to be beautiful. it may be taht this aesthetics factor is identical with the impulse to create orderly form, which animates of play belong for the most part of aesthetics, terms with which we try to describe the effects of beauty: tension, poise, balance, contrast, variation, solution,, resolution, etc.Play casts a spell over us; it is "enchantment", "captivating". It is invested with the noblest qualities we are capable of perceiving in things: rhythm and harmony.

[422] HUIZINGA, Johan. Homo Ludens, 1980, p.4.

A lógica busca cânones inequívocos de um raciocínio correto, enquanto o jogo busca a modulação da experiência do jogador através da alteridade. Não há espaço para o certo e o errado. O jogador pode rejeitar as regras, por exemplo, se recusando a jogar, mas o duvidar delas não tem lugar nesta arena.

Um jogo começa quando um ou mais participantes decidem jogar e as margens do *círculo mágico* se põem a funcionar delimitando o que é jogo e não-jogo, demarcando os territórios regidos pelas normas da vida ou pelas regras de uma nova realidade, criada e habitada por um "nós" que se põe a jogar. Como na performance. Como nos nossos *Jogos de Distância e Proximidade*. Mundos temporários dentro do mundo habitual.

CADERNO III

FALHA

jogos de distância e proximidade

Já tentou.
Sempre falhou.
Não importa, falha novamente. Falha melhor.

Samuel Beckett, *Worstward Ho*, 1983

Considere um jogo onde os limites não estão claramente definidos e as suas regras ainda não estão estabelecidas. O jogo consiste no processo de negociar estas regras e limites. Sem um árbitro, as decisões têm que ser negociadas entre os jogadores. Esse jogo pode acontecer sem uma partida precisa e sem duração determinada, e mesmo em um espaço e tempo que não existe em lugar nenhum. Considere também que os jogadores não falam a mesma língua e vivem em lados diferentes do mundo. Esse jogo funciona deliberadamente como um processo de experimentar.

O que está em foco nesse Caderno III é o como se joga. *Jogos de Distância e Proximidade,* em colaboração com a artista inglesa Clare Charnley, é um projeto autônomo, com seu próprio devir, ainda assim parte do atlas composto nessa tese. Vivendo uma no Brasil e a outra na Inglaterra, o conceito de presença é o que articula e se tensiona nesses jogos explorando a ação de performar para a câmera. Gesto que excluí o corpo do artista na presença do público e inclui a presença da mediação da câmera como parte constituinte da obra. O conceito de presença, aponta um imediatismo, um ocupar um certo lugar no espaço e tempo. É marca de um entendimento da performance enquanto ocorrência de uma ação ao vivo, com o artista e o público presentes compondo a obra enquanto um acontecimento. Na ação performada apenas para a câmera, o ato vivencial permanece em jogo, ainda que transformado ao ser mediatizado pelo aparelho fotográfico, vídeo ou fílmico. A ação segue única, *one-time experience,* embora mediada pela performatividade da câmera[423], mesmo que não sofra cortes ou adições, é uma outra e se dá a ver sempre a mesma ao acionar o *playback* do vídeo.

Nos conhecemos em 2007, na Inglaterra, num primeiro encontro, não por nossa conta tenso e nada "simpático", o que paradoxalmente nos uniu. Trocamos e-mails até que, em 2008, Clare foi agraciada com um prêmio residência "*Artist to Artist*", programa onde um artista britânico convidava outro artista, residente em outro continente para um ciclo de workshops no Royal College, em Londres. Um mês foi o bastante para que começassem brotar ideias e trabalhos em colaboração entre nós duas.

Um deles destoa dos demais visto ser um projeto de ensino, pesquisa e extensão à distância. Dá forma audiovisual a uma série de experiências envolvendo estudantes e professores de arte de sete instituições universitárias em três continentes[424], respondendo à necessidade contemporânea de ser capaz de pensar e agir criativamente num mundo globalizado

423 Ver: CADERNO II.

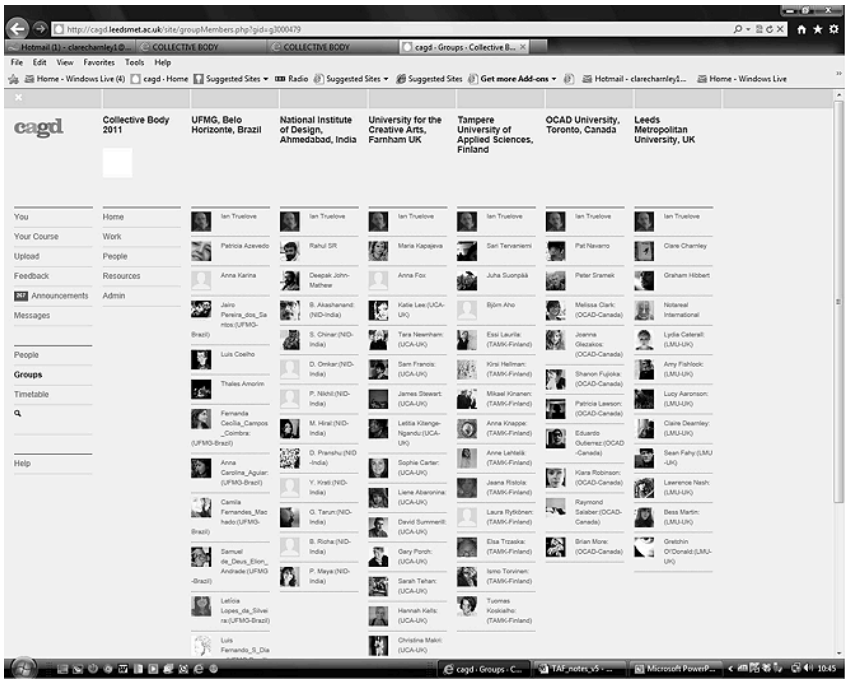
424 O programa iniciado em 2008, envolveu a participação das seguintes universidades: *Universidade Federal de Minas Gerais,* Brasil | *Leeds Metropolitan University*, Inglaterra | *University for the Creative Arts*, Inglaterra | *Lincoln University*, Inglaterra | *Tampere University of Applied Sciences,* Finlândia |*Universidade OCAD*, Toronto, Canadá | University of Kansas, Estados Unidos | Universidade Federal do Pará, Brasil |*National Institute of Design*, Ahmedabad, Índia | *Chung-Ang University*, Coreia do Sul.

equacionando essa experiência criativa ao domínio local e pessoal. Projetado como um jogo colaborativo via internet o programa *Collective Body* (*Corpo Coletivo*), termo tomado de empréstimo à Lygia Clark, está disponível no sítio www.eba.ufmg.br/collectivebody e, desde 2008[425] vem se desenvolvendo em edições realizadas anualmente[426]. Estudantes de arte de países e culturas diferentes, comunicando-se em inglês, estabelecem diálogos e desenvolvem projetos colaborativos, enfrentando as contingências da vida real, em oposição à dinâmica controlada e previsível das práticas institucionalizadas no ensino de arte. Jogo aberto, que demanda engajamento e curiosidade pelo que vem do outro. A adrenalina está no jogo em si, no prazer de construir algo junto[427].

O programa *Corpo Coletivo* não pretende que uma colaboração artística seja algo fácil. Sabemos que nem todo mundo vai encontrar um parceiro, nem toda parceria vai funcionar, nem sempre as negociações serão bem sucedidas e os trabalhos genuinamente construídos em colaboração. Funciona como uma oficina, ganha-se o que é experimentado nesse diálogo com o outro. Demanda conversar, negociar, ninguém tem o controle da situação. Em grande parte dos projetos realizados, pode-se perceber um confronto entre identidade e alteridade e uma articulação entre o local e o global

425 Nesse período Clare Charnley era pesquisadora na Lincoln University e logo,transferindo-se para *Leeds Metropolitan University*, Inglaterra, a pesquisa migrou com ela.

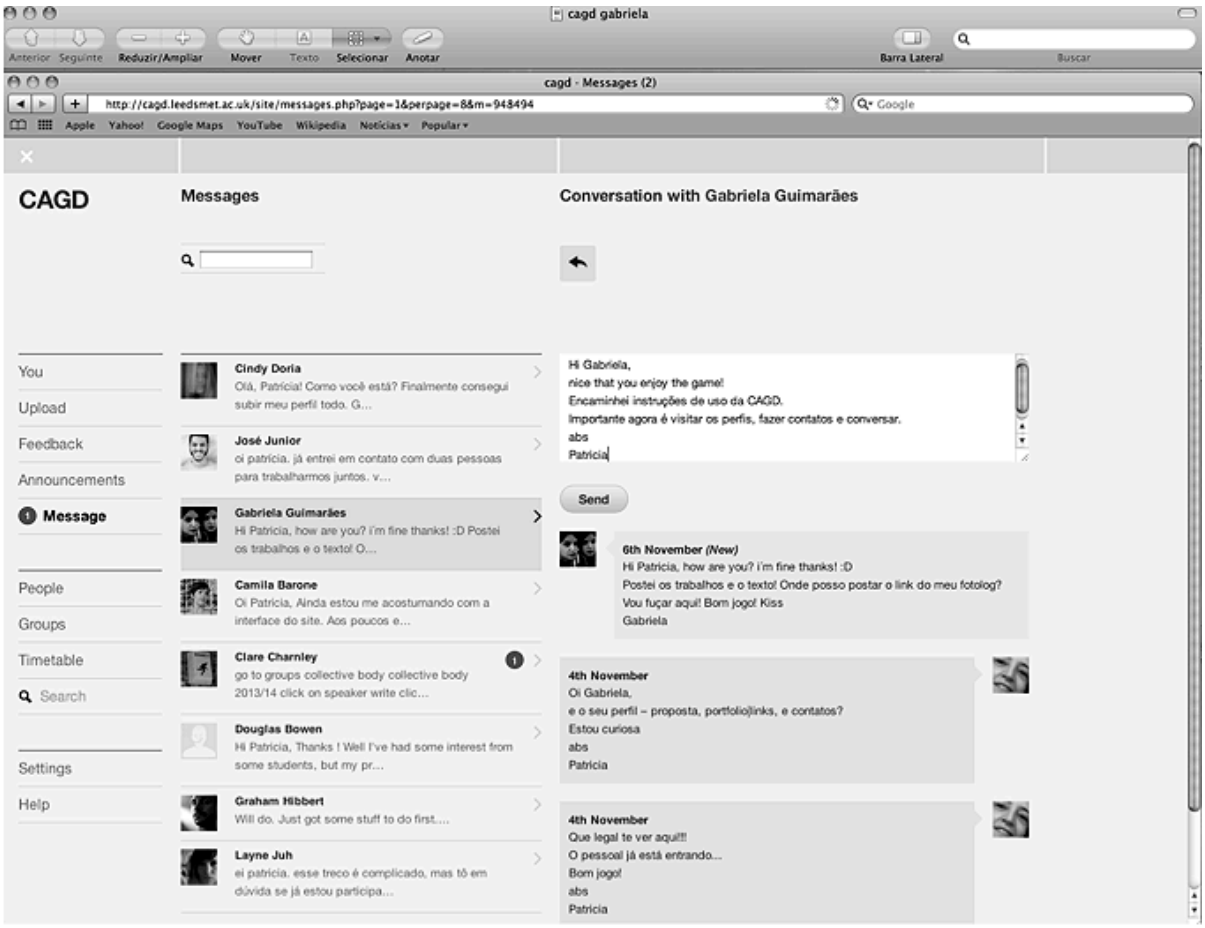
426 O programa foi interrompido em 2014, devido ao meu afastamento para essa pesquisa do Doutorado, e ao desligamento de Clare Charnley de suas atividades acadêmicas. O projeto deverá ser retomado em 2017, agora em parceria com o Dr. Kiff Branford (que acompanhou a pesquisa dessa tese na *Leeds Beckett University*) e o Dr. Yan Truelove (criador da plataforma CAGD), ambos pesquisadores da *Leeds Beckett University*, Inglaterra.



427 Sítio *Collective Body |Corpo Coletivo* na CAGD. Leeds Metropolitan University, edição 2011.

A metodologia do programa é simples e sua dinâmica intensa[428]. A tensão é a alma do jogo, caso contrário o processo provoca tédio, torna-se distração, o que leva ao abandono dos participantes. A duração é o que põe pressão, o jogo dura apenas seis semanas configurando-se num território de incertezas. É como diz um dos participantes na conversa abaixo, "estou em dúvida se já estou participando"[429]. Em cada uma das universidades envolvidas no programa, os

[428] Na primeira semana os alunos são apresentados ao programa e são selecionados doze participantes em cada universidade, convidados a preparar um perfil contendo uma imagem ícone, contato, portfólio e um pequeno texto com indicação de interesses articulados numa proposta artística, convidativa para a entrada do outro[428].
A segunda semana é dedicada ao *upload* desse perfil no ambiente virtual e a partir desse disparador começam a acontecer conversas e, por afinidades eletivas, a composição de pares, trios ou grupos. É preciso ter coragem de correr riscos, se expor ao outro com sua diferença e se deixar ser conquistado como parceiro.
Na terceira semana essas parcerias começam a se estabilizar numa rotina de trocas onde desenvolvem uma das propostas preliminares, ou as misturam ou investem em ideias novas. Menos adrenalina e um grande entusiasmo, que acaba por definir quem está dentro e quem está fora de cada projeto. Acontecem muitas alterações nos grupos e em alguns casos os participantes acabam por se envolver em mais de uma colaboração.Poucos abandonam o jogo.
Na quarta e quinta semanas, os parceiros tendo estabelecido uma rotina de trabalho utilizando diferentes ferramentas — CAGD, *Facebook*, *Email*, *MSN*, *Skype*, *Blog*, *Youtube*, *WhatsApp* — se dedicam ao desenvolvimento dos projetos em total liberdade, até que na última semana finalizem o trabalho e o publiquem no CAGD.
A edição termina, como a videoconferência. Há um computador conectado via *Skype* em cada uma das universidades, e todos os participantes, ao mesmo tempo, em hora e locais diferentes do globo, se veem frente uns aos outros assistindo os parceiros apresentarem juntos, se assim se pode dizer, o trabalho realizado.



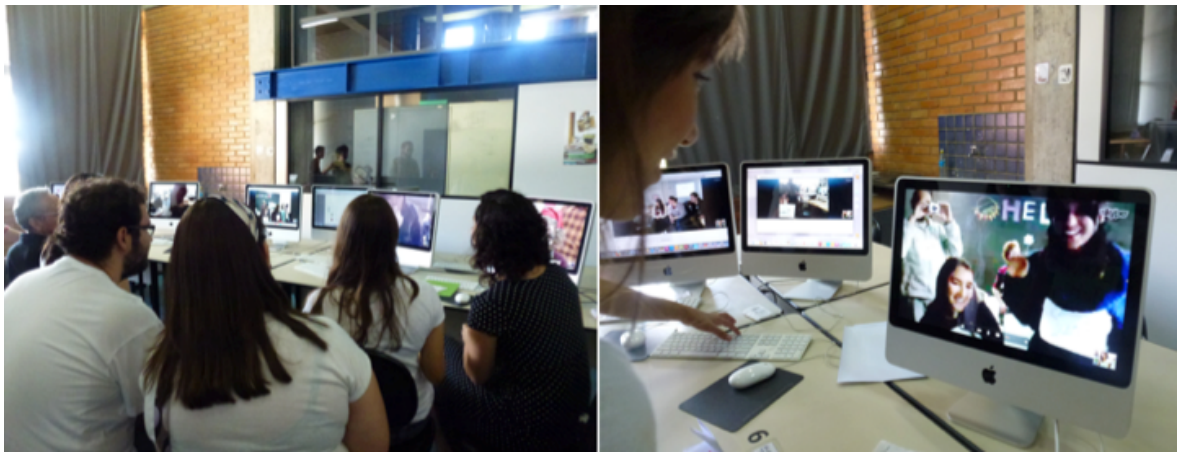
[429] Sítio *Collective Body* | *Corpo Coletivo* na CAGD. Leeds Metropolitan University, edição 2013.

processos de seleção de participantes, sejam eles alunos ou professores, assim como a forma de institucionalização dessa participação são deliberadas em total autonomia. Consideradas as diferenças, compartilhamos a livre e espontânea vontade de fazer parte deste corpo coletivo, sem que qualquer obrigatoriedade pese sobre as nossas escolhas. Também compartilhamos procedimentos importantes como a figura de um professor coordenador em cada universidade[430]; a prática de realizar uma reunião presencial semanal com o grupo; e ao final uma videoconferência, onde pela primeira vez todos os participantes se encontram numa divertida Torre de Babel[431][432].

Parecia de início paradoxal a proposição de colaborar com estranhos, e à distância. Aposta arriscada que deu certo. O aparente paradoxo na verdade é o móbile propulsor do jogo. O que

[430] Embora em cada universidade vários professores estejam envolvidos no programa, o coordenador responde pelo gerenciamento e articulação dos processos com as demais universidades participantes.

[431] Videoconferência *Collective Body | Corpo Coletivo*. Tela SKYPE Leeds Metropolitan University, Inglaterra, 2010.



[432] Videoconferência do *Collectivy Body | Corpo Coletivo*. GRAFO|EBA UFMG, Brasil, 2012.

entusiasma os participantes e faz o programa *Corpo Coletivo* funcionar, gerando em poucas semanas o estabelecimento de trocas colaborativas entre pessoas que até então não se conheciam, é uma espécie de fascinação pela diferença e pela alteridade. O programa convida ao uso das tecnologias telemáticas com vista a estabelecer uma rede de diálogos transversais, não para distribuir, partilhar ou encontrar conteúdos, mas sim para criar e realizar conteúdos novos[433]. Mesmo que Clare e eu tenhamos realizado vários trabalhos em colaboração, nunca havíamos experimentado nós mesmas o jogo à distância, o que veio a acontecer na pesquisa dessa tese, ainda que um jogo consideravelmente diferente, visto que nos conhecemos bem.

[433] Dentre alguns projetos realizados no programa, está o *Human Rights Project* (2008), de Miriam Chiara e Lucas Delfino (UFMG, BR) e Joana Cifre-Cerdà (UL, UK). Equaciona a ideia de pertencimento à uma identidade coletiva acolhida sob a universalidade dos direitos constituídos na Declaração Universal dos Direitos Humanos. Uma intervenção urbana que convida a participação das pessoas na ação de fazer circular conteúdos dos artigos, escritos em letras vermelhas, em etiquetas adesivas transparentes. Convida a infiltrá-las em diferentes situações do cotidiano, compartilhando os registros de sua ação em um *blog* onde também podem ser encontradas, prontas para *download* e impressão, as matrizes das etiquetas. O que surpreende nessa experiência é que essa ação acabou por trazer à tona nossas diferenças culturais. Os brasileiros também colaram as etiquetas em garrafas de vinho e embalagens de biscoito e macarrão ainda nas gôndolas dos supermercados, ou nos espelhos dos carros e motocicletas estacionados nas ruas, ou mesmo em uma viatura de polícia, o que soou aos ingleses — que em geral contiveram sua distribuição a lugares propriamente públicos — como uma ação altamente corajosa e subversiva.

Muitas proposições partem da própria situação de se estar a distância, o que demanda estabelecer um sentido de localização em relação ao outro. Em *Periscope* (2008), de Paula Santos Silva (UFMG, BR) e Ruth Whetton (UL, UK), essa tópica se articula em termos de uma deriva pelas cidades, onde o olhar de uma é dirigido pela outra. As parceiras encaminham instruções, propostas de tal maneira que nenhuma delas saiba propriamente para onde se está sendo levada. Coincidências vão emergindo denotando o quanto o olhar de uma está impregnado pela presença da outra. Vale citar duas delas. Paula encaminha uma instrução à Ruth dizendo que "vá ao ponto de ônibus mais próximo de casa, tome o primeiro que passar, desça na sexta parada e tire uma fotografia de algo que reflita seu humor nesse dia". Para nossa surpresa Ruth depara-se com uma floricultura repleta de plantas tropicais, e fotografa-as em contraste com a paisagem do inverno europeu. Em outra instrução, Ruth diz à Paula que "telefone para uns amigos, pergunte onde estão e vá ao encontro deles, fotografando no entorno algo que lhe interesse". Para assombro de todos Paula fotografa num antiquário na redondeza, um broche onde se vê escrito pura e simplesmente Ruth. A mágica é que não fosse pela relação entre elas, talvez nem a flora nem o broche sequer teriam sido percebidos.

Devido à própria natureza do programa *Corpo Coletivo*, muitos projetos acabam por equacionar em suas proposições os diferentes sistemas culturais em jogo, evidenciando como a conformação de uma percepção sobre o outro implica um olhar para si próprio, seu país, cultura e experiências pessoais. *From an álbum* (2012), de Leticia Lopes (UFMG, BR) e Yoonji Choi (CAU, KOREA) é um diálogo muito pessoal, uma narrativa amarrada pelas fotografias da infância de ambas em culturas completamente diferentes. Enquanto as imagens parecem retratar infâncias quase parecidas, o que também expressa a globalização de um tipo de prática fotográfica, as narrativas trazem diferentes costuras sobre as experiências retratadas.

Apontando para a multiplicidade de possibilidades que podem ser atualizadas através do jogo proposto no programa o projeto *3rd Dimension* (2010) de Gabriela Sá (UFMG, BR), Claire Dearnley (LMU, UK), e Kanika Sharma (NID, INDIA) se realiza enquanto experiência. Articulando o desejo de estar junto à simultaneidade temporal e a uma estratégia ficcional, toma como mote a diferença de fuso horário entre os parceiros e suas implicações na rotina de trabalho do grupo. A proposição artística responde a esse imperativo com uma ação, viver um dia num mundo próprio, onde apenas os relógios do trio estão sincronizados num mesmo horário. Como em todos os outros dias vivem seu cotidiano, só que nesse dia estavam-o vivendo num tempo real só delas, a se desenrolar num dia que não existiu para os demais.

Nossos *Jogos de Distância e Proximidade*, envolvem em seu conjunto substituições inventivas para presença física. A abordagem é *low-tech*, empregamos a tecnologia de forma simples e direta para conceber e performar ações para uma câmera fixa. À distância lançamos mão das peculiaridades e temporalidade errática do *Skype* e suas conexões com a internet, muitas vezes falha, para realizar ações diretamente performadas para a *webcam* em cada lado do mundo, construindo, por meio dessa ação articulada, um espaço que ambas podem habitar. Quando nos encontramos no mesmo espaço físico, situação esporádica[434], exploramos uma ação que localiza nossa presença no extracampo, examinando o que acontece fora do quadro em cena. O espaço-entre tem aqui um caráter novo de tensão interna, seu esvaziamento aponta para uma totalidade espacial que se projeta para fora. Presencialmente, seguimos construindo uma arquitetura de espaços ativados pela ação performada para a câmera, e não é raro que em alguns trabalhos essa totalidade espacial se experimente remontada, dividida, re-funcionalizada, o que acaba por tangenciar nossa relação com as telas da plataforma *Skype*. Em ambas as situações — à distância e presencialmente — a localização espacial é um constructo que figura um espaço relacional e dialógico, exigindo que se façam conexões, estabelecendo um campo de interpretações, traduções e pontes.

Grande parte dessa pesquisa artística foi realizada enquanto nos encontramos geograficamente separadas. Realizamos uma série de performances *online* gravadas em tempo real via *Skype*, onde o que está em jogo é a construção de espaços onde se justapõe o próximo e o distante; o lado-a-lad, e o frontal; o fundo e o disperso. Essa série de *Skype* performances, resultaram em vídeos de curta duração com uma abordagem estética deliberadamente casual. Respondem à impossibilidade física de estar junto e se guiam pela utopia de se mover entre as distâncias que nos juntam e separam. Articulamos gestos co-implicados numa mesma ação onde o movimento de uma determina ou responde à outra, se imbricando e se transformando, como na dinâmica do jogar, num espaço dialógico construído, atualizado pelas trocas com o outro[435].

De início nossos encontros *online* através da plataforma *Skype* eram apenas uma tempestade de ideias e perguntas. Por onde começar a construir uma prática colaborativa e uma rotina de trabalho à distância? A presença e a corporeidade, que nos falta, de pronto se mostrou como incômoda o bastante para nos provocar muitas perguntas. Estando afastado geograficamente, como trazer o corpo e a fisicalidade para dentro do nosso jogo? Como realizar trabalhos que, mesmo à distância, resultem em objetos, experiências, ações e não somente fotografias, vídeos,

[434] Clare esteve no Brasil em julho de 2008 e setembro de 2014. De outubro de 2015 a abril de 2016 estive na Inglaterra, graças ao benefício da Bolsa de Doutorado Sanduiche da CAPES | PPGARTES UFMG. Houveram também outros três meses, distribuídos em residências artísticas, na Inglaterra, Portugal e Brasil.
[435] Ver: CADERNO II dessa tese.

textos? Em que atravessamentos nossos jogos podem tomar como mote essas conversas, conflitos, afetos e a própria dinâmica desse espaço dialógico em construção? Como plantar esse jogar no próprio "entre" que a distância interpõe?

> O que precisamos é de um computador que não vise à economia do trabalho, mas que aumente o nosso trabalho, que faça trocadilhos (ideia de McLuhan) tanto quanto Joyce, revelando pontes (ideia de Brown) onde pensávamos que não houvesse nenhuma, que não nos "ligue" aos artistas, mas faça a gente virar artista (ideia minha). (JOHN CAGE, 2013, p.50)[436]

Passamos a habitar as telas do *Skype* com um espaço construído onde reconhecemos e parodiamos a distância. O programa impõe seu funcionamento segundo regras de programação estabelecidas, o que nos levou a des-programar o nosso uso e a propor gestos com outras intenções. Performar demanda construir um espaço bem além do espaço "pronto", é uma construção refundada no espaço-tempo da própria experiência vivida pelo sujeito. Um entrelaçamento entre aquilo que o artista carrega consigo e a carga que esse próprio espaço dinamiza em um dado contexto. Francis Alÿs articula o artista com o espaço que dá lugar a uma obra como um relacionamento, uma experiência subjetiva equacionada a um encontro, uma dança, um confronto, entre a pessoa, o espaço e o momento. Essa tensão dispara um mundo de conexões e a ocorrência de possibilidades, as quais o espaço, a seu modo, acolhe, potencializa ou dispersa, moldando uma reflexão do artista, de forma que cada espaço é uma situação única revelando o processo de sua construção[437].

> Minha reação ao lugar (onde chego para fazer um projeto) é em si subjetiva: é um pouco como uma dança entre as preocupações ou obsessões que carrego comigo em meu encontro com aquele lugar, é esse confronto que levará a uma reação concreta, uma obra ou nada. (...) Essa coincidência entre a sua narrativa habitual e a nova situação provoca uma série de conexões mentais e finalmente alcançam uma proposta concreta de um projeto físico. Este encontro fortuito entre uma pessoa, um lugar e um momento geralmente desencadeia uma aceleração intelectual que, ao mesmo tempo faz você rever o seu próprio discurso. (ALŸS, 2010, p.35)[438].

Nesses jogos à distância nosso relacionamento com o espaço na plataforma *Skype* se atualiza através da ação articulada entre nossa localização no espaço físico e aquela que nos situa nas telas e a simultaneidade errática de uma temporalidade, que dá a toda sorte de falhas um papel protagonista.

---

436 CAGE, John. *Diário: audiência*, 1966. In: *De segunda a um ano*, 2013, p.50.

437 Ver: CADERNO II dessa tese.

438 ALŸS, Francis. *A to Z, compilado* Klaus Biesenbach e Cara Starke, 2010. No original: My own reaction to the place [where I arrive to make a project] is itself subjective: it is a bit of a dance in between my own concerns or obsessions that I carry with me over there and their meeting with that place, that clash that will lead to a concrete reaction, a piece or nothing. (...) This coincidence between your usual narrative and the new situation sparks a series of mental connections that finally gel in the concrete proposal of a physical project. This fortuitous encounter between a person, a place and a moment usually triggers an intelectual acceleration that at the same time makes you revise your own discourse. In: *Francis Alÿs: A Story of Deception*. 2010, p.35.

Um espaço capaz de atravessar lugares incompatíveis, cuja existência e arquitetura é inseparável das relações, gestos e objetos que lhe dão corpo, orquestrando essas diferenças num mesmo movimento, num "tempo vivido que traz uma estrutura viva em si". (CLARK, 1996, p.34)[439] [440]. Como nos mostra David Sperling[441], conferindo às suas ações enfoques distintos, o arquitetural e o ambiental participam da trajetória dos artistas brasileiros Lygia Clark e Helio Oiticica como sentidos estruturais e como instâncias de fundação da arte e do próprio sujeito, onde no cerne dessa incorporação do espaço vivencial como matéria primeira, está a construção arquitetural do espaço através do corpo.

> Nos percursos dos dois artistas as experiências arquiteturais não marcam um início a partir do qual processariam a desmaterialização do objeto em direção a investigação das ações cotidianas. Em sentido contrário, para elas convergem; são o desenvolvimento progressivo das proposições participativas. Tal trajeto, em direção à arquitetura só se efetivou pela reconsideração ontológica da própria arquitetura, como entrecruzamento de relações espaciais e vivenciais geradas pelo corpo ativo, a contrapelo da reificação do objeto arquitetônico. Se são evidentes as concordâncias de posições frente ao sistema da arte vigente e as similaridades das trajetórias percorridas, o são também os caracteres extremamente pessoais que imprimiram em suas manifestações. O que não significa a arte como expressão individual do artista — o que refutavam — mas decorrente da intensa retroalimentação entre arte e vida que processaram. (SPERLING, 2006)[442].

Hélio Oiticica, conceitua um "*comportamento-espaço"*, em contínua transformação, como numa "taba", num "campus experimental"[443], numa experiência "*suprasensorial*".

[439] CLARK, Lygia. *Carta a Hélio Oiticica*, s/data. In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica, Cartas 1964-74*, 1996, p.34.

[440] LYGIA CLARK. *Baba Antropofágica*, 1973. Cortesia: Associação Cultural: O Mundo de Lygia Clark. Rio de Janeiro. Disponível em: http://x-traonline.org/article/lygia-clark/
Na obra da artista brasileira Lygia Clark o entendimento e percepção imediata da realidade é tomado como o próprio objeto artístico, um estrutura viva e aberta processando uma meta-vivência. Na ação mesma do viver, ser criador e dar corpo à obra. É notável ver materiais duros convertendo-se em maleáveis, os orgânicos em simbólicos, o metal flexionando nos *Bichos*, a fita de *Moebius*, se distorcendo na *Obra Mole* e se recortando em *Caminhando*. Em *Baba Antropofágica* (1973), os participantes tem um carretel de linha na boca do qual cada um vai desenrolando seus próprios fios, tecendo aquele que deitado vai tornando-se um casulo torneado pela baba coletiva. Certamente não se é o mesmo depois de uma experiência dessa intensidade.

[441] SPERLING, David. *Corpo + Arte = Arquitetura: as proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark*, 2006.
Disponível em: http://gsd.ime.usp.br/~kon/backupPaula/coletanea_ho/portal/.painel/coletanea_ho/ho_sperling
[442] Ibidem.

[443] OITICICA, Hélio. *Éden,* 1964. In: *Hélio Oiticica*, 2009, p.9.

> na busca de "totalidades ambientais" que seriam criadas e exploradas em todos as ordens, do infinitamente pequeno ao espaço arquitetônico urbano, etc. Essas ordens não estão estabelecidas *a priori*, se criam como necessidade criativa emergente. O uso, portanto, de elementos pré- fabricados ou que não, constituam essas obras apenas como enquanto detalhe dessa totalidade significativa e a escolha destes elementos responde às necessidades imediatas de cada obra. (OITICICA, 2009, p.53)[444] [445].

O conceito de *comportamento-espaço* é influente na pesquisa desses *Jogos de Distância e Proximidade*, assim como o de *Crelazer*, "um ócio-prazer-fazer"[446] inerente à existência não-programada, ao ócio criador que emerge de um viver desinteressado, onde "as proposições nascem e crescem em si mesmas e em outras". (OITICICA, 2009, p.94)[447]. Tais conceitos figuram o que se passa nesses jogos onde experimentamos arquitetar espacialidades construídas por meio de um dado "*comportamento-espaço"*, numa situação de "crelazer", onde nossas proposições partem de objetos e associações tomados de nossas rotinas cotidianas.

Ainda que não hajam regras estabelecidas as onze propostas por Allan Kaprow em *How to make a happening*[448] estão em jogo. Esquecer todas as formas estandardizadas de arte. Orientar-se misturando-se ao cotidiano, embaçando as fronteiras entre a vida e a arte. Trabalhar a partir do

---

[444] OITICICA, Hélio. *Bases Fundamentales Para una Definición Del Parangolé*, 1964. Traduzido da versão espanhola: Se trata de la búsqueda de "las totalidades" ambientales que seriam creadas y exploradas em todas sús ordenes, desde el infinitamente pequeno hasta el espacio arquitectónico urbano, etc. Estos órdenes no están estabelecidos a priori pero se cream según la necessidad creativa naciente. El uso, pues, de los elementos pré-fabricados o no que constituyen estas obras, importa solamente como detalhe de tortalidades significativas, y la elección de estos elementos responde a las necessidades inmediatas de cda obra. La relácion de estas obras con objetos o conceptos ya existentes es, sin embargo, de otro orden. In: Ibidem. p.53.

[445] HÉLIO OITICICA. *Miro da Mangueira com Parangolé*, Capa 01*,* 1964. AHO/PHO, RJ.
Fotografia: Desdèmone Bardin.
Os *Parangolés* (1964), de Oiticica dão a ver o salto da criação do objeto para a proposição vivencial do corpo no espaço-tempo, que se atualiza na duração em que se é chamado a vesti-lo configurando contornos espaciais imprevisíveis.

[446] OITICICA, Hélio. *Crelazer*, 1968. In: *Hélio Oiticica*, 2009, p.94.

[447] Ibidem.

[448] KAPROW, Allan. *How to make a happening*, Published by Primary Information, 2009.
Disponível em: http://primaryinformation.org/files/allan-kaprow-how-to-make-a-happening.pdf

que se vê no mundo real, em vez de partir da imaginação. Dividir os espaços, experimentando distâncias, deslocamentos, meios de transporte. Deixar tudo correr em tempo real. Organizar da maneira mais prática, menos artificial e mais fácil de fazer. Considerar que você está no mundo, não no mundo da arte, e jogar pelas regras reais. Trabalhar com o poder ao seu redor. Não ensaiar, se constitui sobre a ideia do bom desempenho, e não há nada a melhorar em um acontecimento. Se não funcionar tentar outra coisa. Performar apenas uma vez, repetir o torna obsoleto. Esquecer a ideia de que um acontecimento seja um show para o público, é um jogo.

Nos nossos *Jogos de Distância e Proximidade* exploramos, em especial os espaços-entre, assim como os deslocamentos e os meios que nos transportam entre um lugar e outro. Foucault em *Des Espace Autre*[449] destaca a potência heterotópica de certos espaços, observando, entre outros exemplos, ser o trem um pacote extraordinário de relações. Espaço através do qual se vai, também meio pelo qual se pode ir de um ponto a outro, e ainda, um espaço que passa, atravessa, desloca. Assim como o barco,

> um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só e ao mesmo tempo é dado ao infinito do mar e que, de porto em porto, aderência em aderência, bordel em bordel, vai tão longe quanto às colônias em busca dos tesouros os mais preciosos que se escondem em seus jardins. (...) Tem sido, simultaneamente a maior reserva da imaginação (...) nas civilizações sem barcos, os sonhos secam. (MICHEL FOUCAULT, 1984, p.3 e 9).

Localizadas em lados diferentes do mundo, no video *Lançar* (2013), tentamos romper a distância jogando uma bola de papel de uma para a outra. Dois objetos comumente encontrados em qualquer lugar — a folha de papel A4 e a cadeira de escritório — são os protagonistas do jogo de deslocamentos entre um lugar e outro. O prazer e a improvável frontalidade desse "bate lá e volta aqui, bate lá e volta cá", empolga com um entrosamento espacial e uma empatia imediata. Parodia da diferença entre a aspiração e a realidade, como nos desenhos animados uma folha A4 de papel amassada e arremessada simboliza um fracasso para encontrar uma ideia,

[449] FOUCAULT, Michel. *Des espace Autres*, 1967. In: *Architecture /Mouvement/ Continuité,* October, 1984. Traduzido do francês por Jay Miskowiec.

demonstra o quão difícil pode ser buscar se expressar[450]. Em *Lançar*, no entanto, qualquer sentimento de frustração é derrubado pelas nossas risadas e a maneira que as cadeiras de rodinhas e a bola de papel se afastam e se aproximam dando ritmo ao jogo que adentra a profundidade da tela. Estamos, simultaneamente, longe, lado a lado e, magicamente, de frente uma para a outra, visto que pegamos e lançamos a nossa bola frontalmente. Que espacialidade é essa que se constrói? Onde essa ação está a acontecer? De onde se dá a ver?

Ao desmontar, deslocar e remontar as relações entre os objetos, os hábitos e as estruturas de um dado espaço, forja-se um espaço relacional novo. Como nas obras do artista americano Gordon Matta Clark, essa construção opera performaticamente em diversas dimensões como uma *anarquitetura*[451]. Significado do que é indescritível, daquilo que na arquitetura parece mudar dependendo da relação com seu usuário[452]. Essa aproximação ao seu conceito relacional de *anarquitetur*a e às suas obras se deve a uma conexão formal, a tomada de cena. Em *Lançar* e nos demais vídeos da série de performances via *Skype* a tomada se aproxima visualmente da já clássica

[450] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Lançar*, performance para webcam, 39', 2013.

[451] O termo "anarquitetura" cuja origem é geralmente atribuída a Matta-Clark, dá nome a uma exposição colaborativa realizada em março de 1974, na 112 Greene Street, em New York, assim como ao *Anarchitecture Group,* um conjunto disperso de amigos e colaboradores que se encontravam em reuniões ao longo do ano anterior. Ver: ATTLEE, James. *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier*. p.15-17. In: TATE'S ONLINE RESEARCH JOURNAL Disponível em: http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm

[452] Segundo James Attlee em *Towards Anarchitecture,* o termo, uma combinação de "anarquia" e "arquitetura", vem sendo usado quase exclusivamente em conexão com a prática de Gordon Matta-Clark, sintetizando muitas das preocupações e ideias postas em prática em suas obras, numa tensão criativa entre opostos, entre o dionisíaco e o apolíneo. ATTLEE, James. *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier*. p.15-17. In: TATE'S ONLINE RESEARCH JOURNAL. Disponível em: http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7297

prise de vue de uma de suas obras mais conhecidas, *Splitting*[453] (1974). Vista do interior de uma casa literalmente serrada ao meio. Uma escultura em grande escala lamentavelmente demolida como as demais, onde Matta-Clark fez um corte vertical através do exterior em um imóvel de dois andares e, em seguida, recortou as paredes interiores, pisos e escada, descrevendo esse feito como "como uma dança com o edifício"[454].

> O ato de corte que atravessa de um espaço para outro produz u ma certa complexidade que envolve uma percepção em profundidade. Aspectos da estratificação provavelmente me interessam mais do que os pontos de vista inesperados que são gerados pelas remoções — não da superfície, mas da borda fina que a superfície cortada revela do processo autobiográfico em curso. Há um tipo de complexidade que vem de tomar uma outra situação completamente normal, convencional e redefini-la, retraduzindo-a em leituras que se sobrepõem múltiplas condições passadas e presentes. Cada construção gera a sua própria situação única, (...) intimamente ligada com o processo, como uma forma de teatro em que tanto a atividade de trabalho quanto as mudanças estruturais e no interior do edifício são uma performance. (GORDON MATTA-CLARK, 2011, p.7)[455].

[453] GORDON MATTA CLARK. *Splitting 32*, 1974. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=hYeZUHvAEFg

[454] Ver: *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s.* Disponível em: http://arttattler.com/archiveurbanpioneers.html

[455] MATTA CLARK, Gordon. 1977. No Original: The act of cutting through from one space to another produces a certain complexity involving depth perception. Aspects of stratification probably interest me more then the unexpected views, which are generated by the removals — not the surface, but the thin edge, the severed surface that reveals the autobiographical process of it's making. There is a kind of complexity which comes from taking an otherwise completely normal, conventional, albeit anonymous situation and redefining it, retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present. Each building generates its own unique situation, (…) intimately linked with the process as a form of theater in which both the working activity and the structural changes to and within the building are the performance. In: *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta Clark: Pioneers of the downtown Scene New York, 1970s*. 2011, p.107.

O corte da tomada provoca um estranhamento não somente em relação ao espaço em cena mas também em relação àquele espaço extracampo de onde essa é supostamente tomada. Como no Skype, espaços que impactam menos pela visão de lugares improváveis e mais com a potência de estratificação espacial colocada em jogo por meio de ações e em princípio simples e efêmeras. Em ambos os projetos, embora fruto de contextos, processos e intensões completamente diferentes, o espaço não é apenas deslocado e re-significado, se re-inventa. Também desconstruídos, os ambientes fabricados via *Skype* derivam de lugares existentes, como novas frases derivam de palavras conhecidas. Transformar os modos de uso de um espaço dá lugar as suas alteridades[456], demanda dar vida a outras fisicalidades. Um deslocamento que se opera tanto no mundo físico quanto nas relações simbólicas,

> há um tipo de complexidade em tomar um espaço completamente normal, convencional e redefini-lo, retraduzindo-o em leituras onde se sobrepõem suas múltiplas condições. (...) Experimentando usos alternativos de um espaço familiar, gosto de pensar nessas obras como sugerindo a criação de um campo totalmente novo como suporte da visão e cognição. Quero reutilizar a velha mentalidade e visualidade para transformar as unidades existentes de percepção normalmente empregadas para discernir a totalidade de algo. (MATTA-CLARK, 1977, p.7 e 9)[457] .

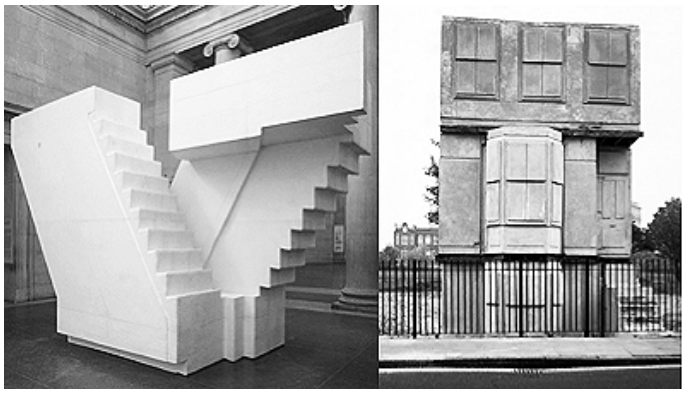
Em *Conical Intersect*[458] (1975), trabalho realizado em Paris, precisamente na área demolida para a construção do Center Georges Pompidou, Matta-Clark cortou um cone na interseção das estruturas espaciais centrais de um imóvel. Formalização quase abstrata inscrevendo concretamente no edifício uma figura geométrica tridimensional vazada, se desdobrando em

[456] Ver: *Internationale Situationniste*. CADERNO II dessa tese.

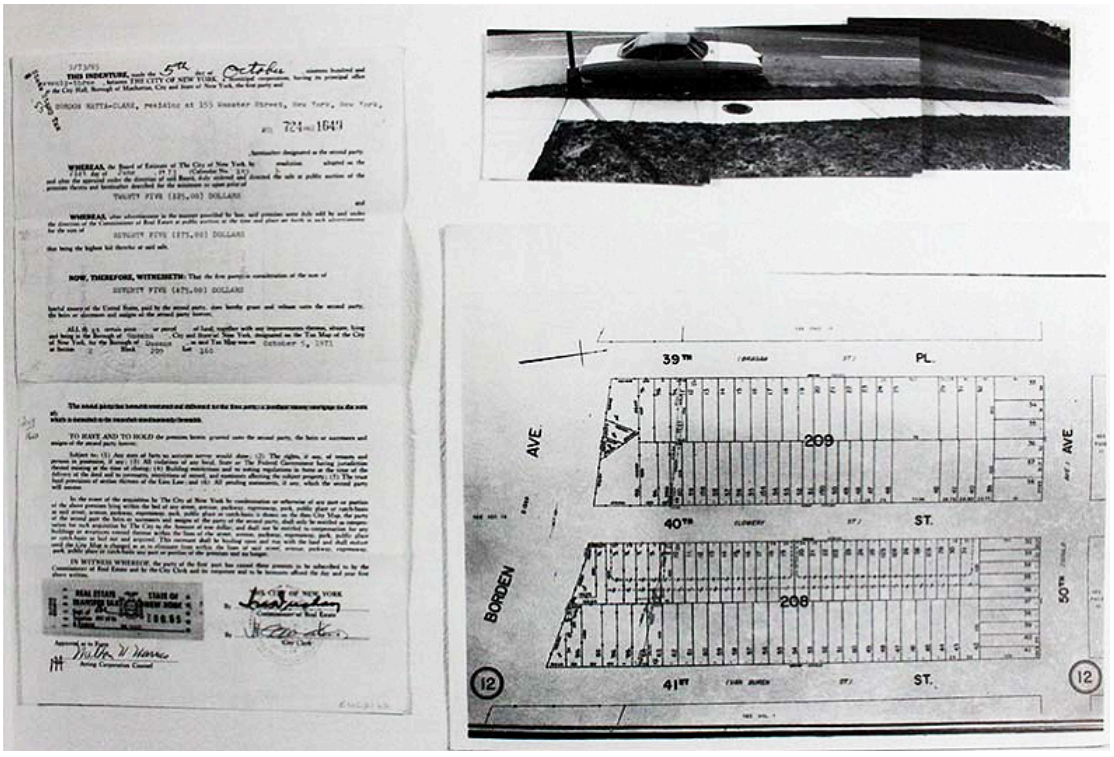
[457] MATTACLARK, Gordon. Entrevista à *International Cultureel Centrum Antwerp*, 1977, p. 07-09. No original: (…) there is a kind of complexity wich comes from taking an otherwise completely normal, conventional, albeit anonymous situation and redefining it, retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present. (…) I am experimenting with alternative uses of space that are most familiar. I like to think of these Works as by passing question of imaginative design by suggesting to creat a totally new supportive field of vision, of cognition. I want to reuse the old one, the existing framework of thought and sight. I am altering the existing units of perception normally employed to discern the wholeness of a thing. Disponível em: http://16fdn9ufhox41fwkc1azw8b1bio.wpengine.netdnacdn.com/wpcontent/uploads/2011/10/GMC-Gordon-Matta-Clark-77.pdf

[458] GORDON MATTA CLARK, *Conical Intersect*, frame vídeo Bruno de Witt. Paris, 1975. Disponível em: https://vimeo.com/10617205

inúmeras outras recortando espaços negativos[459] capazes de embaralhar diferentes espacialidades, tais como o longe e o perto, o dentro e o fora, o abstrato e o concreto, a figura e o fundo, o



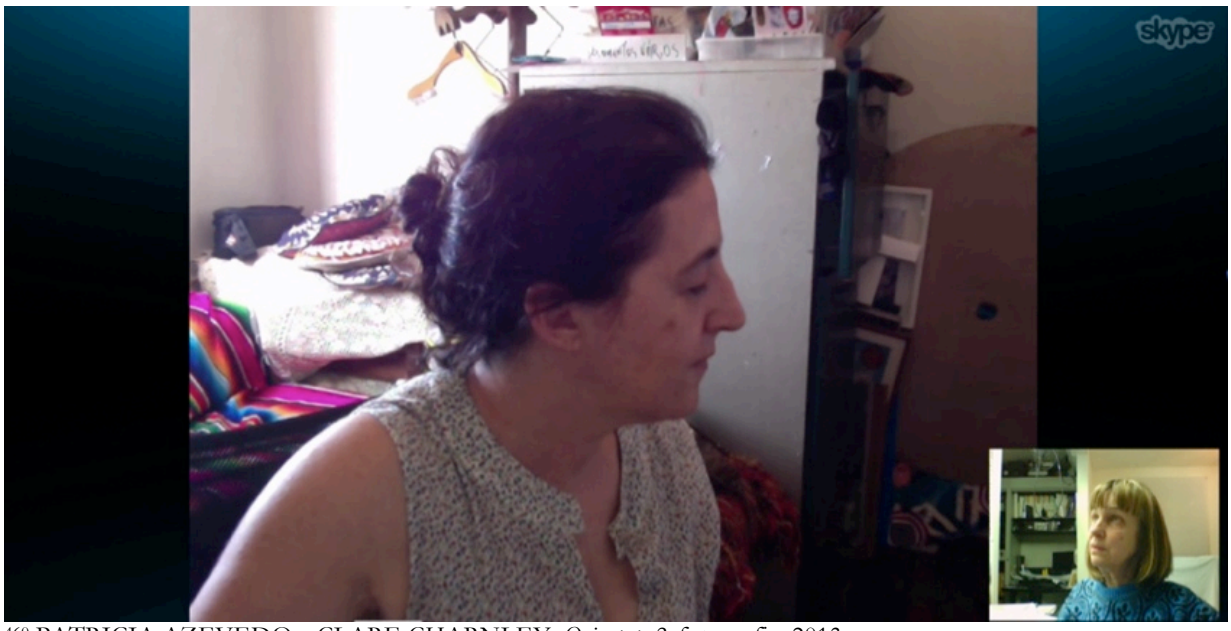
[459] RACHEL WHITEREAD. *Stairs*, 2001 (Collection Tate) e *House*, 1993. (Comissioned by Artangel). A artista inglesa Rachel Whiteread explora as alteridades espaciais em espaços negativos da casa, ou de objetos familiares como mesas, caixas, estantes de livros, escadas etc. Com um gesto também simples embora monumental, oposto ao de Matta Clark, que com ações efêmeras remove e remonta vazios, lugares e relações espaciais, a artista concretiza esses contra-lugares etéreos que propriamente dão corpo ao espaço.



GORDON MATTA-CLARK. *Fake States* 03-800, 1973. A partir do verão de 1973, o artista Gordon Matta-Clark comprou quinze lotes na cidade de Nova York, quatorze no Queens e um em Staten Island. Pequenas áreas residuais, muitas vezes inacessíveis que escaparam por alguma razão do traçado de zoneamento dos imóveis. Estes espaços-entre, inúteis, foram leiloados publicamente pela cidade de Nova York por um preço que variou entre US $ 25 a US $ 75 cada um, incluindo um terreno triangular, uma pequena faixa de terra entre duas casas, um catálogo de pedaços de terra, provavelmente resultantes de levantamento erros ou esquisitices de zoneamento. Ele os mapeou, mensurou, fotografando e catalogando suas quinze propriedades. Após a morte do artista, em 1978, as propriedades foram recuperados pela cidade devido à falta de pagamento de impostos. Disponível em: http://socks-studio.com/2014/10/22/gordon-matta-clarks-reality-properties-fake-estates-1973/

vertical e o horizontal, o em cima e o embaixo, o público e o privado, o antes e o depois. Esse "embaralhamento" é o que dá vida as performances via *Skype,* demandando que toda a sintaxe do movimento corporal seja redesenhada em um "*comportamento-espaço"* diferente a cada trabalho. Cuidadosamente, em cada caso, amarramos um *script* com nós frouxos o bastante para, uma vez em ação, ganhar corpo. Com estrutura flexível, sem começo, meio e fim, a improvisação, com as falhas deixadas às claras, conduz a orquestração. Rejeitando a predeterminação de uma forma final, assume-se a realidade indeterminada do que está em curso.

No uso do *Skype* vemos o nosso interlocutor enquadrado na grande janela da tela enquanto uma outra, pequena, nos retorna nossa própria imagem como um espelho. Observamos que nesse ambiente, não se olha nos olhos do outro e sim para a tela e como a *webcam* está em cima dela aparecemos olhando para baixo. Se aparecermos olhando de frente nos olhos do outro é por que estamos olhando para a câmera e dessa forma não vemos um ao outro na tela. Esta é uma verdade que esses vídeos fingem negar[460]. O programa *Skype* nos condiciona a estar sentado, deixando visível o rosto, o torso e o ambiente ao fundo. Explorando a janela da tela que acolhe e limita os nossos encontros, em *Fit* (2013), uma ação documentada por uma série de fotografias tomadas pela *webcam*, confrontamos esse condicionamento construindo posições que intentam tocar os limites do *frame* encaixando o corpo inteiro no quadro da tela, buscando experimentar as



[460] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Orientate 2*, fotografia, 2013.

possíveis variações assumidas por nosso corpo nesse espaço delimitado[461].

O artista americano Bruce Nauman realizou, entre 1967 e 1970, a série *Studio Films,* vídeos e filmes em 16mm onde performa, uma série de ações simples, capturadas em tempo real, colocando em cena o próprio corpo, o espaço cotidiano do seu estúdio e uma câmera fixa. Nessa série Nauman inventaria posturas estáticas e modos de se mover através de ações tão banais quanto andar, arremessar bolas, bater os pés no chão etc. Em *Wall Floor Positions*[462] (1968), um filme 16mm de sessenta minutos, Nauman performa uma sequência de posições diferentes firmemente enquadradas contra o chão e a parede, realizando séries preordenadas de movimentos,

> sete posições diferentes em relação à parede e o chão. Então fiz toda a sequência em pé a distância da parede, de frente para a parede, em seguida, de frente para a esquerda e direita. Foram vinte e oito posições e toda a apresentação durou uma hora. (BRUCE NAUMAN, 1968)[463].

[461] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY, *Fit*, 8 fotografias, 2013.

[462] BRUCE NAUMAN. *Wall Floor Positions*, frames do videotape 60 min, 1968.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IMSyhyvr0mw

[463] NAUMAN, Bruce. 1968. No original: There were seven different positions in relation to the wall and floor. Then I did the whole sequence again standing away from the wall, facing the wall, then facing left and right. There were twenty-eight positions and the whole presentation lasted an hour.
Disponível em: http://www.eai.org/title.htm?id=4287

Também a artista brasileira Celina Portella no projeto *Movimento* (2010), performa para a câmera de vídeo, interagindo com o *frame* da tela[464]. Em *Movimento 4* a tela se move presa a um trilho horizontal e em *Movimento 3* presa a um trilho vertical. No horizontal a tela se desloca lateralmente sincronizada com a ação do corpo que, no vídeo, performa empurrando-a pela borda da direita ou da esquerda[465]. No trilho vertical, pendura-se na borda superior do quadro de forma que a tela desce pelo trilho e, quando puxa a borda inferior, a tela sobe[466].

Embora resultem em imagens visualmente semelhantes em cada um desses três projetos a ação, seguindo seu curso singular, dá vazão a um jogo bem diferente[467]. *Movimento* (2010), exige a concepção de um *script* precisamente cronometrado e não frouxo como nos nossos jogos, articulando a ação tanto ao *frame* das telas quanto a sua velocidade de deslocamento nos trilhos.

Em *Fit* nossa experiência é um esforço de encaixe concreto tanto entre o corpo e o *frame*, quanto de comunicação. Durante a ação, não estamos a ver a tela. Orientados pelo outro nos localizamos em seus limites espaciais. Exige um grande esforço, não apenas físico mas sim de escuta e compreensão. A ação é conjunta, um move, o outro o movimenta. Não existe sem o co-funcionamento de ambos. O corpo, confinado como dentro de uma caixa apertada está em primeiro plano, mas o que de fato está em jogo se passa no extracampo da cena. O se deixar nas mãos do outro, ser moldado por ele numa pose que se desmonta ao alcançar o limite físico da tela e do próprio corpo, tornando-se mais uma atividade do que um produto.

[464] CELINA PORTELLA. *Movimento 2,* vídeo-objeto 3, 2010.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8rvJfNA1F-A

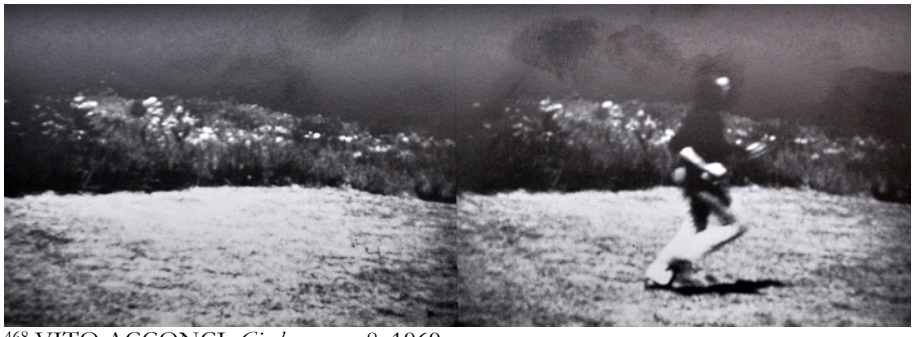
[465] CELINA PORTELLA. *Movimento3 e 4,* vídeo-objeto, 2010. Fotografia: Danielle Spadotto
Disponível em: http://galeriainox.com.br/pt/artistas/celina-portella/

[467] Ver: *Atlas dos Falsos Gêmeos*, CADERNO I.

Já Nauman investiga tanto as variações assumidas por seu corpo entre a parede, o chão e o quadro da câmera, estados psicológicos, códigos de comportamento quanto a própria linguagem e o espaço da cena artística. Nos final dos anos sessenta seus *Studio Films*, impactam ao dar a ver que o que o artista performa em seu estúdio é obra. Não performa nu, nem de preto, mas de jeans, camiseta e meia.

Vito Acconci, também performa para a câmera fixa ações corriqueiras explorando as fronteiras do *frame*, assim como o esgotamento físico do próprio corpo. Na obra *3 Frame Studies* (1969), performa três ações simples, correr, pular e empurrar, tomadas em aproximações diferentes: em seu extracampo, sua extensão e sua cena.

> Circle[468] – Câmera fixa - Eu corro em um círculos em torno da câmera (apareço na tela por um breve momento, desapareço e continuo a minha corrida, apareço de novo, etc. A corrida deve ser longa: os intervalos entre as aparições devem aumentar junto com meu cansaço)
> Jumps[469] – O quadro do filme é usado como um dispositivo de medição - estando fora de cena, faço repetidos saltos para dentro do quadro (numa tentativa de alcançar sua extremidade).
> Push[470] – Dois performers - começamos ambos no centro do quadro - cada um de nós tenta empurrar o outro para fora do quadro - cada um tenta ficar sozinho na cena. (VITO ACCONCI, 2006, p.181)[471].



[468] VITO ACCONCI. *Circle*, super 8, 1969.
No original: Fixed câmera – I run in a circle around the câmera (I appear on screen for a brief moment, disappear and continue my run, appear agin, etc. – the run should be: the intervals between appereance should grow longer as I grow tired). FONTE: *Vito Acconci: Diary of a Body 1969-1973*. p.181.

[469] VITO ACCONCI. *Jumps*, super 8, 1969.
No original: The film frame is used as a measuring device, a standart to reach – from off-screen, I make repeated jumps onto the screen (my attempt is to approach the far end of the frame. FONTE: Ibidem.

Se *Fit* foi realizado sem que tivéssemos conhecimento da obra *Wall Floor Positions* de Nauman, impressionadas com essa performance de Vito Acconci, onde duas figuras performam para a câmera a ação de tentar ejetar um ao outro para fora do *frame* do filme, resolvemos fazer o mesmo revertendo esse impulso. Mantendo o mesmo título, em referência a obra de Acconci, realizamos *Push*[472] (2011), um vídeo onde, no extracampo do quadro recortado pela câmera, performamos a ação empurrar uma a outra para dentro da cena. Uma luta corporal perceptível apenas através do áudio e mínimas aparições acidentais. Uma tentativa de interrupção do quadro da tela apontando a totalidade de um espaço que o ato corporal localiza para além do *frame*. Interrompida a ação que o dinamiza o espaço retoma a sua flacidez inerte. Assumidademente uma obra inspirada em uma outra. Seria um *Re-enactement*?[473]

---

[470] VITO ACCONCI. *Push*, super 8, 1970.
No original: Two performs – we start both in the center – each o fus tries to push the other out of the frame – each of us tries to stand alone on screen. FONTE: Ibidem.

[471] Ibidem.

[472] PATRICIA AZEVEDO E CLARE CHARNLEY. *Push*, performance, vídeo, 2011.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hb2lZ8rIV8c

[473] Ver: *Re-enactement*. CADERNO II, Parte 2.

O quadro, ou *frame*, das telas e câmeras que acolhem os nossos encontros e performances é elemento definidor dos dois eixos da pesquisa, tanto à distância quanto presencialmente. Ao performar à distância, cada uma usa um computador exibindo uma tela normal *Skype* e não duas telas lado a lado como aparece no vídeo. Não se pode ver nossa localização em relação ao outro, tampouco a relação entre as telas que ocupamos. É preciso tê-las em mente, bem mapeadas para performar a ação que lhe dá lugar, orquestrada em função dessa localização e em como as estamos ocupando em uma dada performance, em que tipo de jogo e "*comportamento-espaço*".

Em *Passar*[474] (2013), toma-se uma folha de papel A4 e a ação é passá-la de uma para a outra, lateralmente, através das janelas da tela. Um gesto monótono em seu modo contínuo, cuja dificuldade, uma vez que "estamos às cegas", é sincronizar o movimento de nossas mãos com os nossos olhos e também com o movimento do outro, direcionando o olhar, o corpo e a folha branca em direção a suposta localização da tela onde se localiza o outro no vídeo. As falhas e o acaso estão em cena e bem visíveis, em verdade são uma parte decisiva do trabalho.

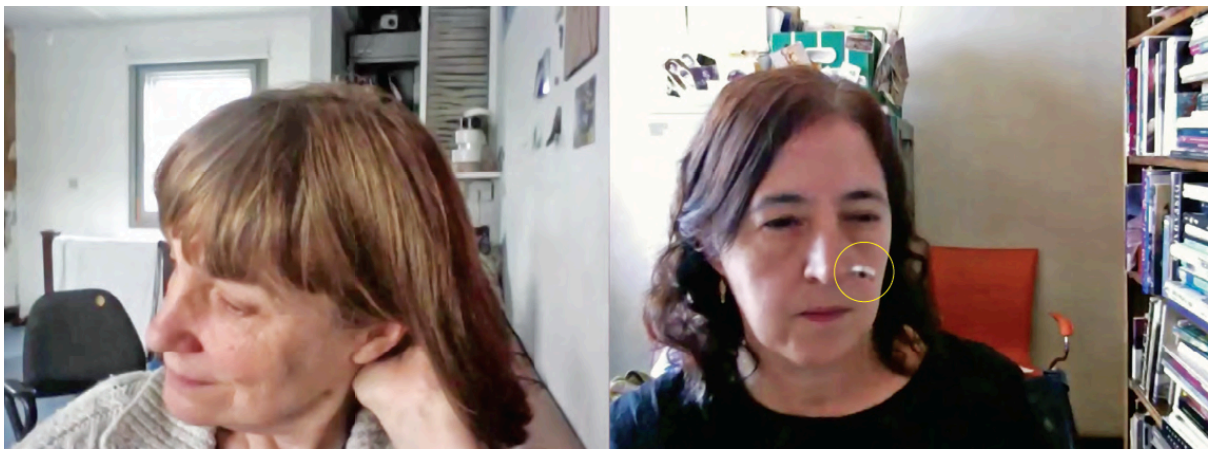
Moscas (2013), segue o mesmo enquadramento de cena, figurando nossas duas telas visualmente conectadas pelas paredes brancas, configurando um mesmo ambiente por detrás de uma suposta bancada onde aparecemos sentadas. Uma vez mais lado a lado, mas agora numa

[474] PATRICIA AZEVEDO E CLARE CHARNLEY. *Passar*, *Skype* performance, vídeo, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CZiC0G0PuMY

cena única onde o irrisório evento acontece[475]. Enquanto trabalhamos duas moscas se movem de uma tela para outra, às vezes tão rápido que só as percebemos pelo zumbido. Voando "de lá para cá, de cá para lá", impõem a existência desse lugar ordinariamente comum onde nos sentamos. A performance é diferente das demais visto que aqui muito do que se performa não apenas está no extracampo, como o que se dá a ver em cena sugere estarmos a fazer uma coisa, quando estamos a fazer outra. A bem dizer, estamos a fazer duas coisas diferentes ao mesmo tempo, mover nossas moscas fora da cena, e se comportar como se nada estivesse acontecendo.A ação é encenada para parecer ser outra coisa do que em verdade é, como no teatro clássico. As moscas estão pendendo em fios de nylon presos a um arame que nossos braços operam secretamente fora do quadro da tela. Nas experiências anteriores a ação sugerida também é, de certa forma encenada mas, se assim se pode dizer, está as claras enquanto em *Moscas* se encontra dissimulada. Destoa dos nossos jogos, não voltamos a repetir essa estratégia.

Trazendo o espaço-entre, a interface de encontro das duas janelas, para dentro do jogo passamos a construir espaços os mais variados, heterotópicos o bastante para caber nossa utopia. Tópica paradigmática na reflexão articulada por Foucault em *Des Espace Autres*[476], texto já mencionado, onde o autor advoga que o espaço é a obsessão da nossa época assim como a do século XIX foi a história e sua narrativa temporal, com seus ciclos e crises. Foucault assume, em 1967, que o presente seja talvez, acima de tudo, a época do espaço.

> Estamos na época da simultaneidade: na época da justaposição, a época do perto e de longe, do lado-a-lado, do disperso. Vivemos um momento, creio eu, onde nossa experiência do mundo é menos a de uma vida a se desenvolver ao longo do tempo e mais a de uma rede que conecta e intercepta pontos como fios numa meada. (FOULCAULT, 1984, p.1)[477].



[475] PATRICIA AZEVEDO E CLARE CHARNLEY. *Moscas*, Skype performance, vídeo, 2013. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=QrT_nbm6c6U

[476] FOUCAULT, Michel. *Des Espace Autres,* 1967. Traduzido do francês por Jay Miskowiec. FONTE: *Architecture /Mouvement/ Continuité*, October, 1984.

[477] FOUCAULT, Michel. *Des Espace Autres,* 1967. Traduzido da versão em inglês: We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed.

Foucault nos mostra, na história da experiência de espaço no Ocidente, que a partir do século XVII, de Galileu e da concepção do infinito, o entendimento do espaço enquanto extensão foi sendo substituído por um entendimento relativo à localização, um espaço definido pela tessitura de relações de proximidade e distância entre pontos e elementos[478]. Nessa reflexão o autor chama atenção para dois espaços singulares, as Utopias e as Heterotopias. Espaços que possuem a qualidade de se relacionar com todos os demais, mas de tal forma que suspeitem, neutralizem ou re-inventem o conjunto de relações que estes mobilizam. As utopias são sítios sem lugar real, ainda que estabeleçam uma relação geral de analogia direta ou invertida com o espaço social real. Em qualquer caso, são fundamentalmente espaços irreais, que figuram uma concepção de sociedade idealizada. Enquanto as heterotopias são espaços existentes, por assim dizer, "contra-lugares", fora de todos os sítios, ainda que possa ser possível indicar a sua localização na realidade.

O autor apresenta seis princípios que caracterizam esses espaços, em especial aqui interessa o terceiro, sua capacidade de justapor em um único lugar vários espaços incompatíveis. Menciona o teatro que traz para o palco lugares que lhe são estranhos; o cinema que traz para sua tela bidimensional a projeção de um espaço tridimensional; o jardim que crescendo, nascendo e morrendo espécies variadas movimenta um microcosmos do mundo; e os tapetes, originalmente reproduções de jardins, que podem mover-se. Em oposição aos demais espaços heterotópicos citados pelo autor, que em maioria inventariam lugares de controle, repressão e exclusão, aqueles usados para exemplificar essa terceira categoria acolhem uma potência performativa, entendida pelo viés de uma apresentação.

Nos nossos *Jogos de Distância e Proximidade* a construção de espaços toma forma articulando, literalmente, o espaço-entre as nossas telas, que no vídeo se mostram posicionadas lado a lado. Justapondo uma percepção da tela enquanto superfície plana e enquanto profundidade, *Block* (2013) rompe o confinamento do frame definido pelo programa *Skype*, criando um espaço de visualidade próprio, construído pela nossa ação. Aqui uma improvisação sem qualquer orquestração. A tela dividida em duas pelo programa, segue redividindo-se pela ação dos jogadores. A ação de bloqueá-la com uma superfície, abre e fecha diferentes janelas, ora em cima, ora em baixo, ora juntas dos dois lados. O espaço se mostra multifacetado por frestas e camadas que se movendo vão revelando a cena aos poucos, mas sem nunca nos deixar vê-la em sua íntegra. Não se captura o espaço num só golpe,

---

We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time thanthat of a network that connects points and intersects with its own skein. FONTE: Ibidem, p.1.

478 Foucault, no referido texto, observa que embora um mundo de conexões em sua dinâmica relacional vá delineando lugares ainda consideramos algumas relações espaciais como dadas — por exemplo, entre o espaço privado e espaço público, entre o espaço familiar e espaço social, entre o espaço de lazer e de trabalho — quando são frutos de uma rede de relações nutridas culturalmente. FONTE: Ibidem. p.2.

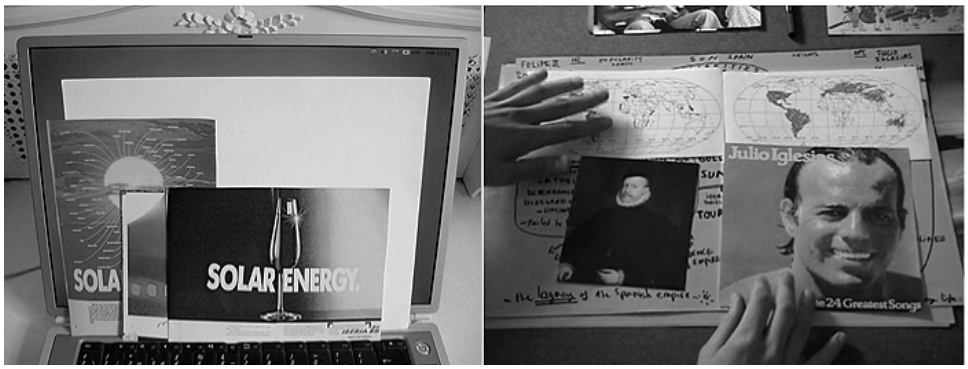
em uma tomada única, em um mesmo bloco de espaço-tempo, mas sim tramando-o aqui e ali pelo acaso nosso [479]. O diálogo visual é posto em paralelo a um diálogo na voz de estranhos encontrado na internet, parte de um tutorial que demonstra as maravilhas do *Skype* a quem não o conhece. O áudio veio depois, não guia o nosso "*comportamento-espaço"* durante a ação, apesar da ocorência de estranhas ligações entre o áudio e a imagem.

Também a artista venezuelana Patrícia Esquivias abre e fecha janelas fisicamente criando manualmente sobre a tela camadas, recortes e planos diferentes, também equacionando sua profundidade e sua superfície. Em uma série de vídeos intitulada *Folklore* (2007-08), se imbricam fatos inclassificáveis e situações cotidianas s fabricando uma visão de mundo sublinhada por um sentimento de absurdo, hesitação e incerteza. *Folclore II* (2007), por exemplo, articula semelhanças entre o rei Filipe II de Espanha (1527-1598) e Júlio Iglesias misturando fatos históricos sobre o seu reinado e fofocas dos tabloides sobre Iglesias e sua vida privada. Folheando instantâneos conta estórias, crônicas temperadas com ironia e ceticismo onde se aproveita de coincidência irrelevantes entre os dois — como ambos possuírem uma casa grande, ou Felipe ser o rei do império do sol e Iglesias estar sempre bronzeado — para figurar conexões borrando o fato

[479] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *To Block*, Skype performance, vídeo, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tPlwLeew7cc

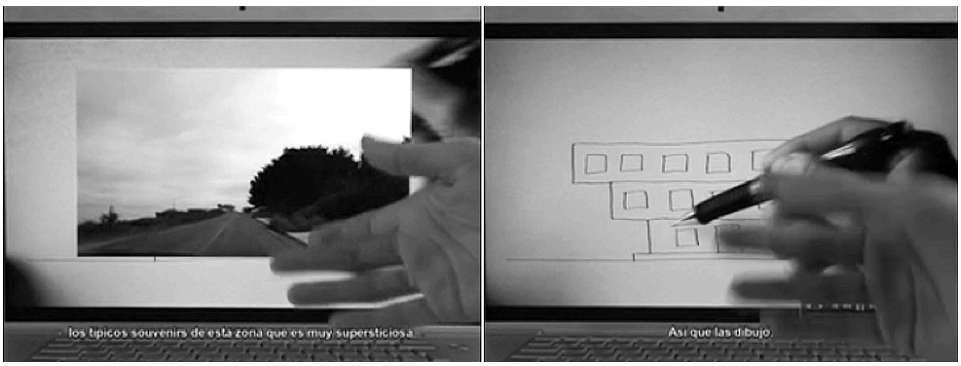
histórico de aberturas e dúvidas[480]. Em *Folklore III* (2008), Esquivias usa o áudio de um homem e declara seu incômodo com essa estranha presença no espaço intimista de sua narrativa[481]. Uma presença desejável embora não sem desconforto[482]. Nessa obra de Esquivias o áudio articula a narração que se desenrola, enquanto em *Block*, cuja estrutura é não narrativa, essas duas vozes parecem cavar coincidências com nossos movimentos e nessa fantasmagoria fica ainda mais explícito o jogo de encaixes e desencaixes.

Em ambos projetos mesclam-se dispositivos de baixa tecnologia e uma abordagem intimista e bem-humorada para construir um lugar onde as coisas acontecem no espaço-entre as telas. Usando uma estratégia simples que coloca operando junto, o computador, a mão, a voz e a fisicalidade dos objetos, Esquivias fabrica um espaço narrativo fabuloso enquanto nossos jogos fabulam, numa ação articulada entre as duas, o espaço onde a própria ação acontece.



480 PATRICIA ESQUIVIAS. *Folklore II,* video, 2008.
Disponível em: http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/folklore-2-folclore-2

481 ESQUIVIAS, Patricia. Conferência:*Historias que no se han escrito*. CA2M 20 JUNIO 2011 – XVIII Jornadas de Estudio de la Imagen. Dísponível em: Ibidem.



482 PATRICIA ESQUIVIAS. *Folklore III,* video, 2008.
Disponível em: http://vimeo.com/49586165

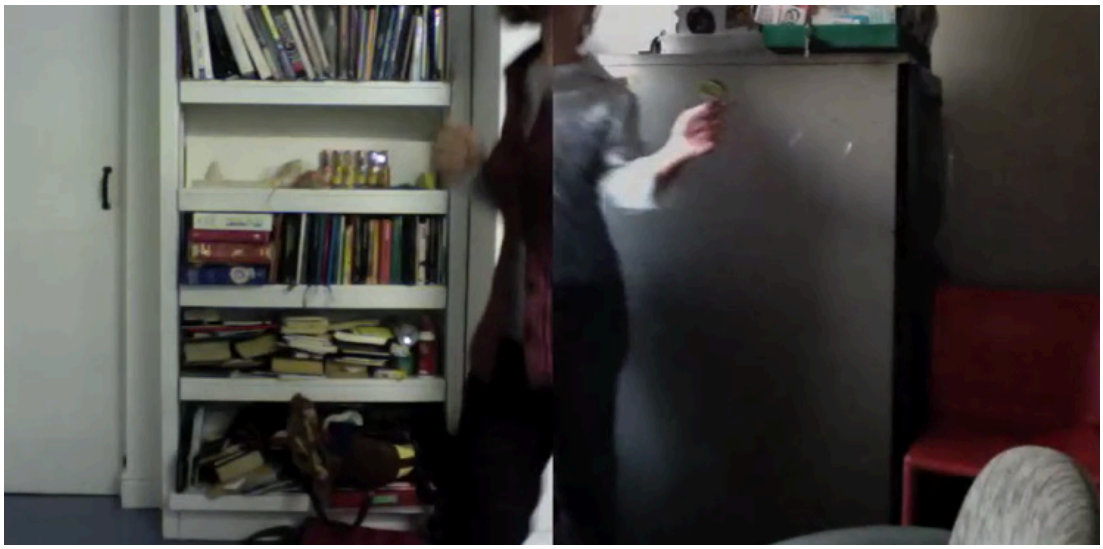
Em *Cloud Try 3*[483] (2013), duas grandes e ruidosas folhas de plástico servem para fazer uma única nuvem que em seu movimento, ora tempestuoso, ora quieto, passa deixando a cena vazia. O material libertado de sua função e caráter de objeto desfruta sua qualidade abstrata, maleável, sonora. A ação, performada no centro do quadro, lança mão da junção entre as duas telas para criar uma profundidade fictícia. Outro espaço se atualiza quando a nuvem desaparece por ele. Tudo está às claras, mas ainda assim nos confunde. O espaço agora construído enquanto uma cena única é visualmente bem convincente. Sugeri que a tela acolhe em sua profundidade um espaço que não se vê mas existe, uma vez que a nuvem some por ali. A fabricação deste outro espaço se deve ao uso do enquadramento na vertical. Parte do ambiente real não está em cena, mas existe e pode ser ocupado sem que se dê a ver no vídeo. O que torna complexo o jogo de

483 PATRICIA AZEVEDO E CLARE CHARNLEY. *Cloud Try 3*, Skype performance, vídeo, 2013. Disponivel em: www.youtube.com/watch?v=FVBkZClO7eU

orientação, pois é preciso ter em mente não somente nossa localização em relação ao outro e entre as telas, mas também o enquadramento do que esta em cena e do que não está e o que se deve fazer em cada um desses lugares diferentes.

O mesmo acontece em *Solo*[484] (2013), repete-se a tomada de cena e o jogo de *Cloud Try 3* compondo um espaço único onde a ação acontece na interface onde se encontram no vídeo as nossas duas telas. Dançamos a mesma música, onde sem qualquer controle da câmera ou do frame — como na técnica surrealista "*exquisite corps*", desenhos feitos em folhas dobradas completados por pessoas diferentes — o movimento, sem qualquer sincronicidade calculada, desdobra ou acopla nossas figuras e o espaço em que se mostram à medida em que aparecemos e desaparecemos nesse extracampo fabricado. O tempo aqui domesticado por uma música que não se ouve encaminha a ação cujos desdobramentos são obra da temporalidade errática do *Skype*.

Uma experiência pioneira foi realizada pelos artistas americanos Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz[485] no projeto *Aesthetic Research in Telecommunications* (1975-1977) que inclui uma série de obras. Uma delas, *Satellite Arts Project* (1977), contrói um espaço sem limites geográficos trazendo a performance para o ambiente virtual. Patrocinado pela NASA, com financiamento inicial da *National Endowment for the Arts*, e da *Corporation For Public Broadcasting*, utilizaram o satélite norte-americano-canadense CTS e a performance conjunta de dançarinos localizados a três mil milhas de distância uns dos outros. Os artistas performam para a câmera de vídeo em lugares diferentes, dançam em resposta aos movimentos uns dos outros. A improvisada coreografia era eletronicamente composta em uma só imagem e exibida nos monitores em cada local, único lugar



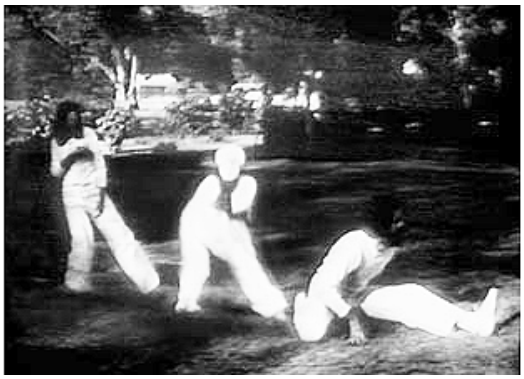
[484] PATRICIA AZEVEDO E CLARE CHARNLEY. *Solo*, Skype performance, vídeo, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=USCNOnKOBhw

[485] Ver: CADERNO II dessa tese.

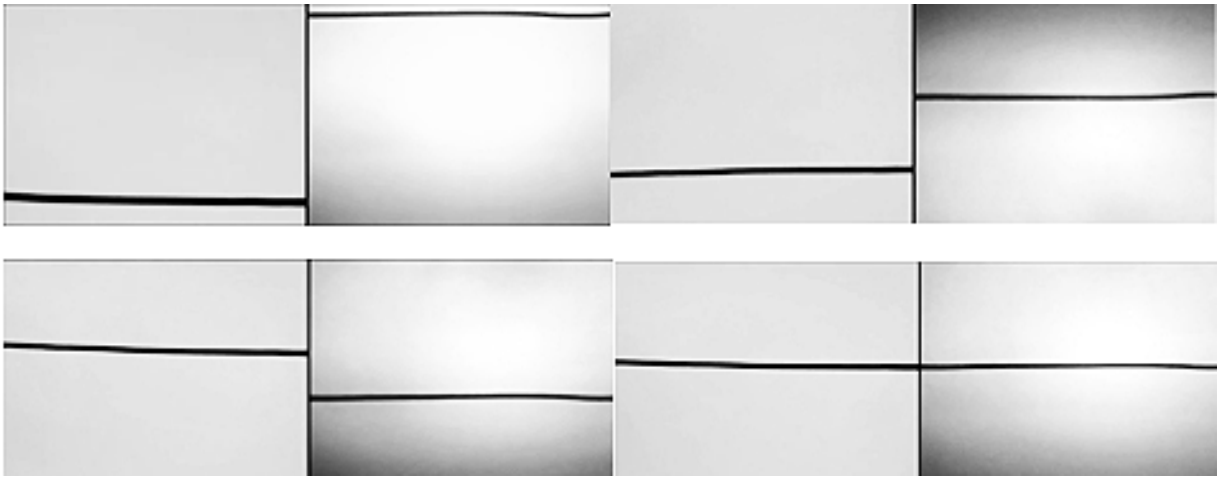
em que a performance transcorre em sua totalidade[486].

Como o espaço, o tempo também se compõe durante a ação performada para a *webcam*. Mesmo que os eventos pareçam ocorrer simultaneamente, é preciso lembrar que o *Skype* envolve atrasos erráticos e imprevisíveis. Em *Alinhar* (2013), com as telas cobertas por folhas brancas, cria-se uma superfície única onde duas linhas se movem. A ação é o movimento de buscar juntá-las num traço só, figurando um lugar e um momento de encontro. O que vem a acontecer, embora provavelmente estas duas linhas não estiveram neste ponto simultaneamente. Ou talvez tenham estado. Ao invés de afirmar que a simultaneidade é ficção, ou não existe, seria mais correto dizer que simplesmente não se sabe[487].

Essa falta ou tentativa de controle da sincronia é deliberadamente explorada nas performances que se seguem. Em diferentes estratégias o tempo, expresso enquanto movimento, opera não por cronologia, simultaneidade, sincronia, mas por pulsações, lacunas, saltos.



[486] KIT GALLOWAY e SHERRIE RABINOWITZ. *Satellite Arts Project*,1977.
Disponível em: http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/communication/scroll/



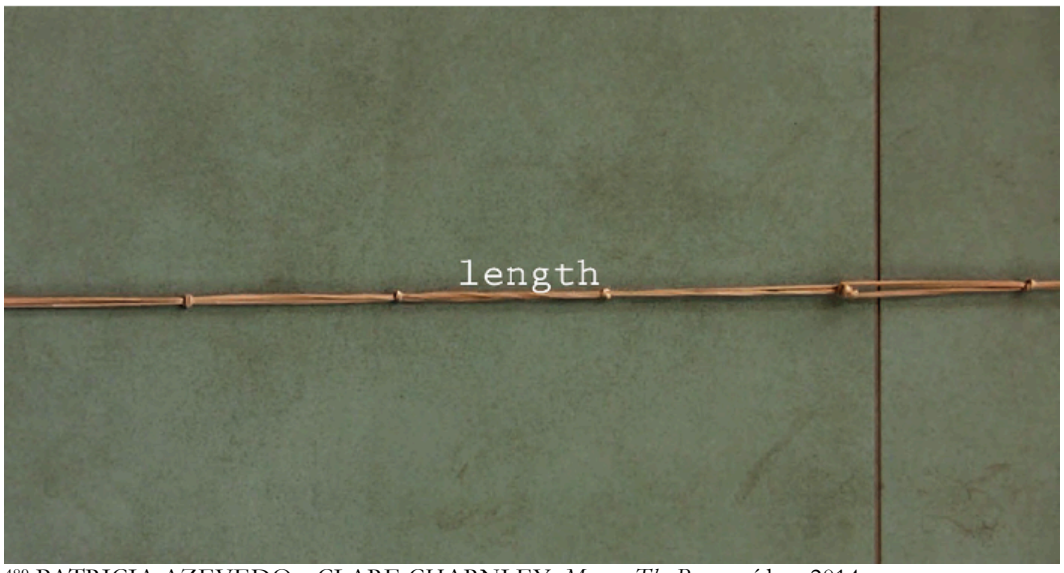
[487] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Alinhar*, Skype performance, vídeo, 2013.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LHHNTfDv2ag

Em *Red Line* (2015), voltamos a explorar o miolo da cena e o extracampo arquitetado por meio do enquadramento vertical das nossas telas. Dois relógios, feitos na China mas comprados localmente, se movem no fuso horário de cada uma, 3h10min no Brasil e 7h10min na Inglaterra. Servem a construir um outro que ganha forma em nossa ação de girá-los juntas. Dois meios-relógios, conectados pelo horizonte da linha vermelha que os atravessa, movimentando uma temporalidade errática entre fusos horários diferentes, às vezes junto, às vezes em oposição[488]. Relógio onde os dígitos não articulam um movimento temporal que avança. Eles próprios se movem, se interceptam, se aproximam, se afastam, se chocam. Embaralham tempo e espaço implicando-se mutuamente num jogo de deslocamentos e rearranjos que os faz aparecer em uma configuração e em outra. O círculo costuma ser símbolo de uma forma perfeita mas aqui se mostra em sua incompletude. Conformando-se ao longo da performance, devido aos diferentes atrasos de carregamento, através do processo de transmissão, não reflete a simultaneidade dos nossos movimentos em lados opostos do mundo.

[488] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Red Line,* Skype performance, vídeo, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3kuPbwKb0QY

A unidade de medida forma uma quantificação que se figura como sendo a medida de outra coisa, aqui, o nosso movimento. As velocidades embaralhadas dão ao tempo outro escoamento e intensidade. A ação acarreta aceleração e retardamento, precipitações e pausas.

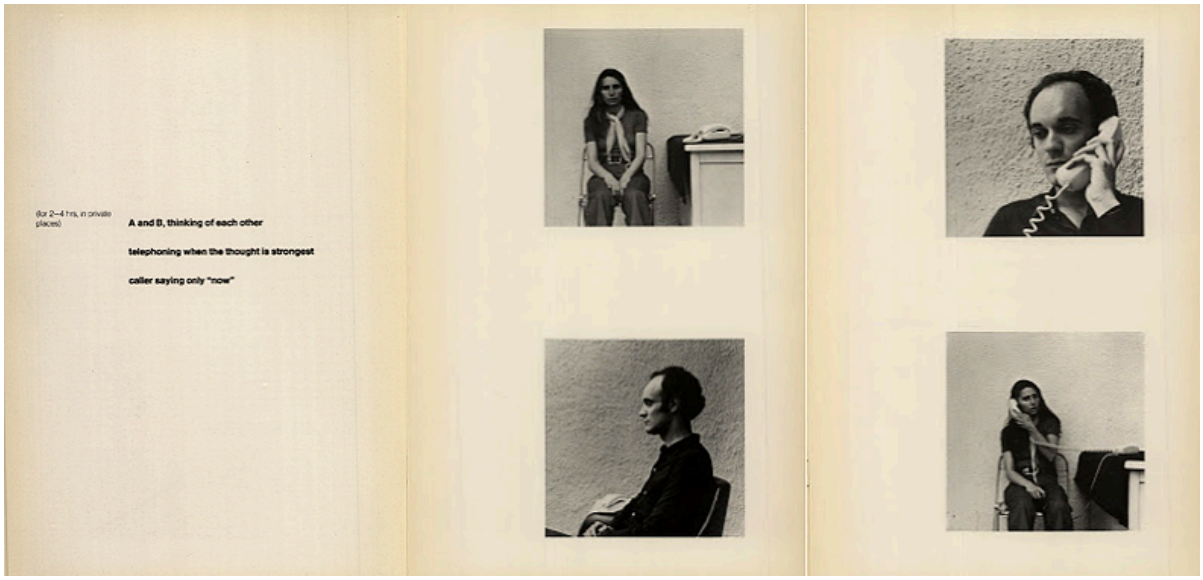
Mesure The Room[489] (2014), faz coisa parecida embora, presencialmente, a performance puxe outros fios na meada. Nosso corpo se move no extracampo que, como nos demais trabalhos onde o exploramos, não é uma dimensão vazia e suplementar àquela dada a ver pelo quadro da câmera. Figura que o que se vê acontecer dentro da cena se define pelo que acontece fora dela. Aqui a tela da câmera torna-se o limite de um plano onde a sala está dentro. Há, portanto, duas escalas, a da sala e a do plano. Contra o retângulo da cerâmica do piso performamos para a câmera um estranho tipo de medida usando uma linha de gominhas elásticas, amarradas em seus entalhes regulares, tão precisamente espaçados como calibrações sobre uma fita métrica. No



[489] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Mesure The Room*, vídeo, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rEtJFplT9tQ

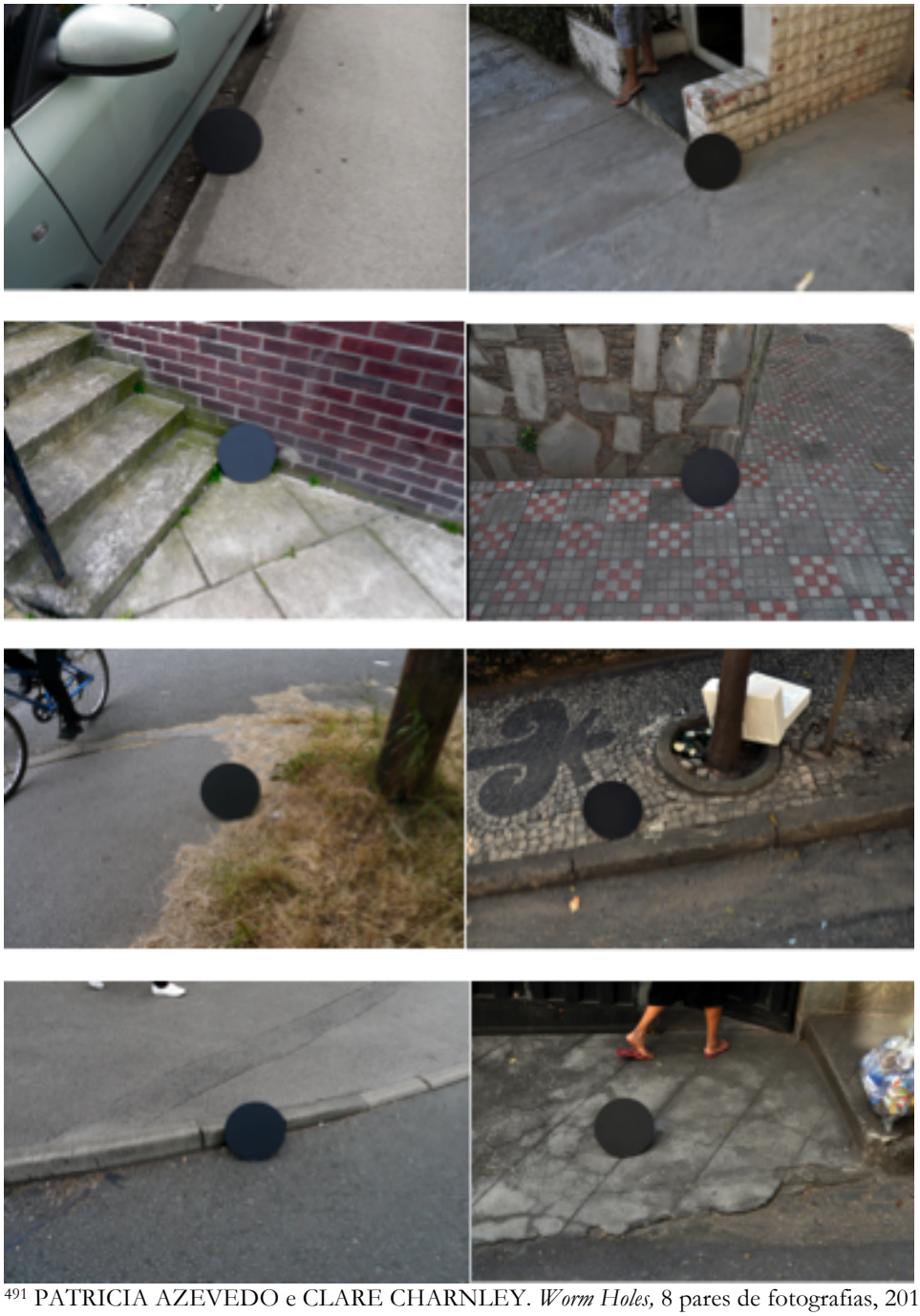
entanto, se estendem e se afrouxam. Partindo do meio da sala medimos sua largura e extensão nos deslocando até seus limites físicos. Estendendo a linha aumentamos a tensão tanto física quanto psicológica. O elástico, tendo se metamorfoseado numa arma, está tão tensionado que poderia escapar em uma fuga explosiva antes mesmo que pudéssemos cobrir a extensão da sala. Uma vez mais uma grandeza quantitativa se figura como a medida de outra coisa. Aqui a violência do rompimento da linha em sua fuga. Embora a ação seja presencial, nos confrontamos aqui, como nas experiências através do *Skype*, com uma temporalidade errática e uma simultaneidade impraticável. Ao alcançarmos nosso fim, entre o "Agora" que pronuncia aquele que soltará a linha e o "Agora" que soa ao outro, há quem se antecipe e se atrase e então, em sua fuga, a linha lhe lasca uma lambada de realidade quantificando a extensão da sala.

Allan Kaprow em *Confort Zones* (1975) explora uma espécie de unidade de medida relacional cuja quantificação se expressa no proferimento da palavra "*Now*" dimensionando o quão perto alguém pode se aproximar sem que cause incômodo, o que repercute no movimento do outro, paralisando sua ação. A obra compõem-se de oito atividades, propostas como jogos a dois, em ambientes privados. Em uma delas A e B pensam um no outro, e quando esse pensar alcançar seu máximo de intensidade deve-se chamar o outro ao telefone e dizer apenas "*Now*". Em outra proposição, A e B estão em lados opostos de uma porta. Devem pressionar o corpo na porta em busca de alinhar-se ao outro. Ao intuir que se movem em sincronia, deve-se a dizer "*Now*", para que o outro possa ouvir. Os parceiros, como esclarece Kaprow na introdução à obra, descobrem "antagonismos, ternuras e estados visionários" [490].



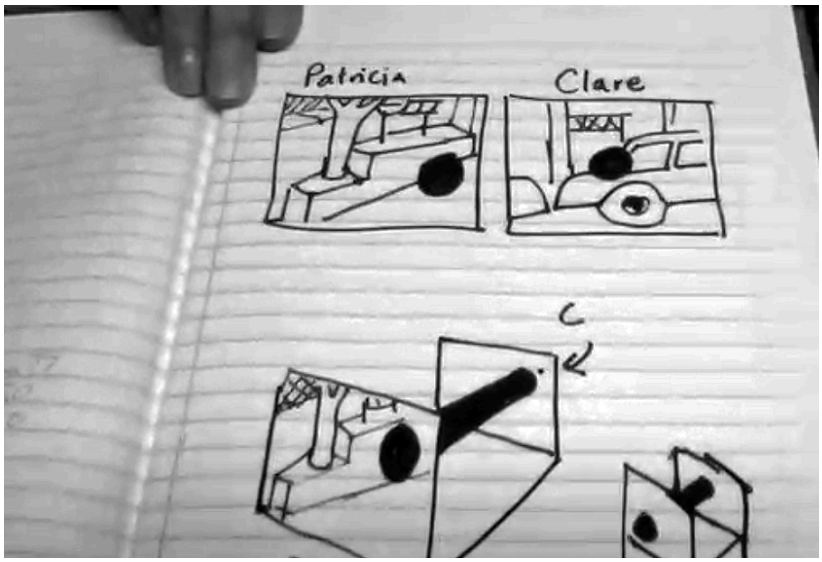
[490] ALLAN KAPROW. *Comfort Zones*, 16 mm film transferred to video on DVD, 1975.
Disponível em: https://jeffreygreenberg.wordpress.com/2013/02/20/the-sadness-of-social-media-the-now-button/

Em um outro trabalho, também à distância, mas não através do *Skype*, exploramos uma construção espaço-temporal de natureza diferente das que viemos desenvolvendo ao longo dessa pesquisa. *Worm Holes* (2014), é uma série de oito pares de fotografias em que cada uma de nós, no mesmo intervalo de tempo, sai à sua própria rua munida de um círculo preto e orientada por uma bússola, localizando nosso olhar em direção à outra. As fotografias foram realizados dentro de limites estritos — espaço, tempo, direção e ângulo da câmera — e são articuladas em pares, visto que foram tomadas "simultaneamente"[491]. O círculo figura um buraco negro com o qual abrimos uma passagem rasgando o espaço que nos separa. Expressão do desejo de um colapso do espaço-

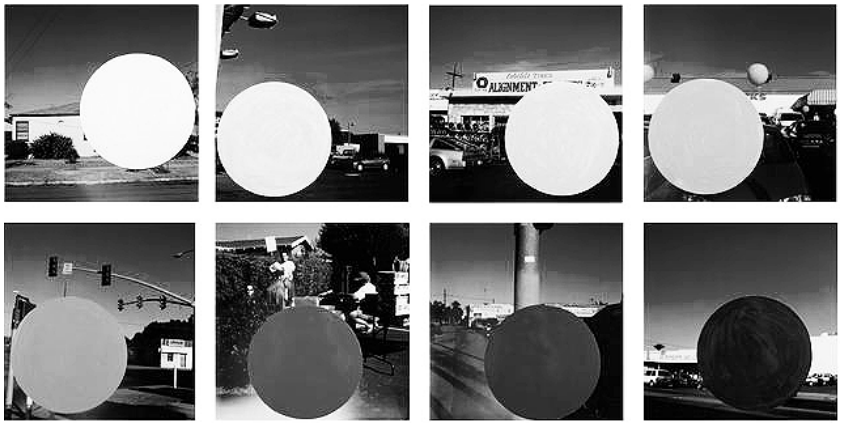


[491] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Worm Holes,* 8 pares de fotografias, 2014.

tempo (que é o desejo de estarmos junto). *Worm Holes* em física, é uma figura teórica, um túnel com as suas duas extremidades em diferentes posições do espaço-tempo; uma espécie de atalho. Não foram observados, embora sejam matematicamente possíveis e, de acordo com a teoria da relatividade, sua existência iria resolver alguns dos problemas da física. Os nossos círculos são túneis de ligação entre locais e temporalidades diferentes[492]. Nos olhamos através do mundo, desta vez sem *Skype*. A câmara apenas regista a superfície do que bloqueia esse olhar para o outro. Ou seja, não registra o atalho, só seu lugar de entrada e saída[493]. *Lovers* (1988), performance realizada por Marina Abramovic e Ulay, como em *Worm Holes*, envolve o exercício de imaginar o outro à distância e dirigir o olhar para ele. Parceiros, amantes e colaboradores por treze anos, Abramovic e Ulay andaram em direção um ao outro a partir de lados opostos da Grande Muralha



[492] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Worm Holes, Notas*, 2014.



[493] JOHN BALDESSARI. *National City (w, 1, 2, 3, 4, 5, 6, B*), fotografias (grid do artista), 1996-2009.
Disponível em: https://www.conceptioart.com/artists/john-baldessari.html
Embora *Worm Holes* seja visualmente semelhante ao trabalho de John Baldessari, onde se vêem círculos na superfície das fotos, trata-se de um falso gêmeo, seus círculos operam algo completamente diferente. Servem a bloquear uma área da imagem e forçar a atenção para outras partes[493], enquanto que nós os usamos para substituir uma profundidade, para apontar para outro lugar.

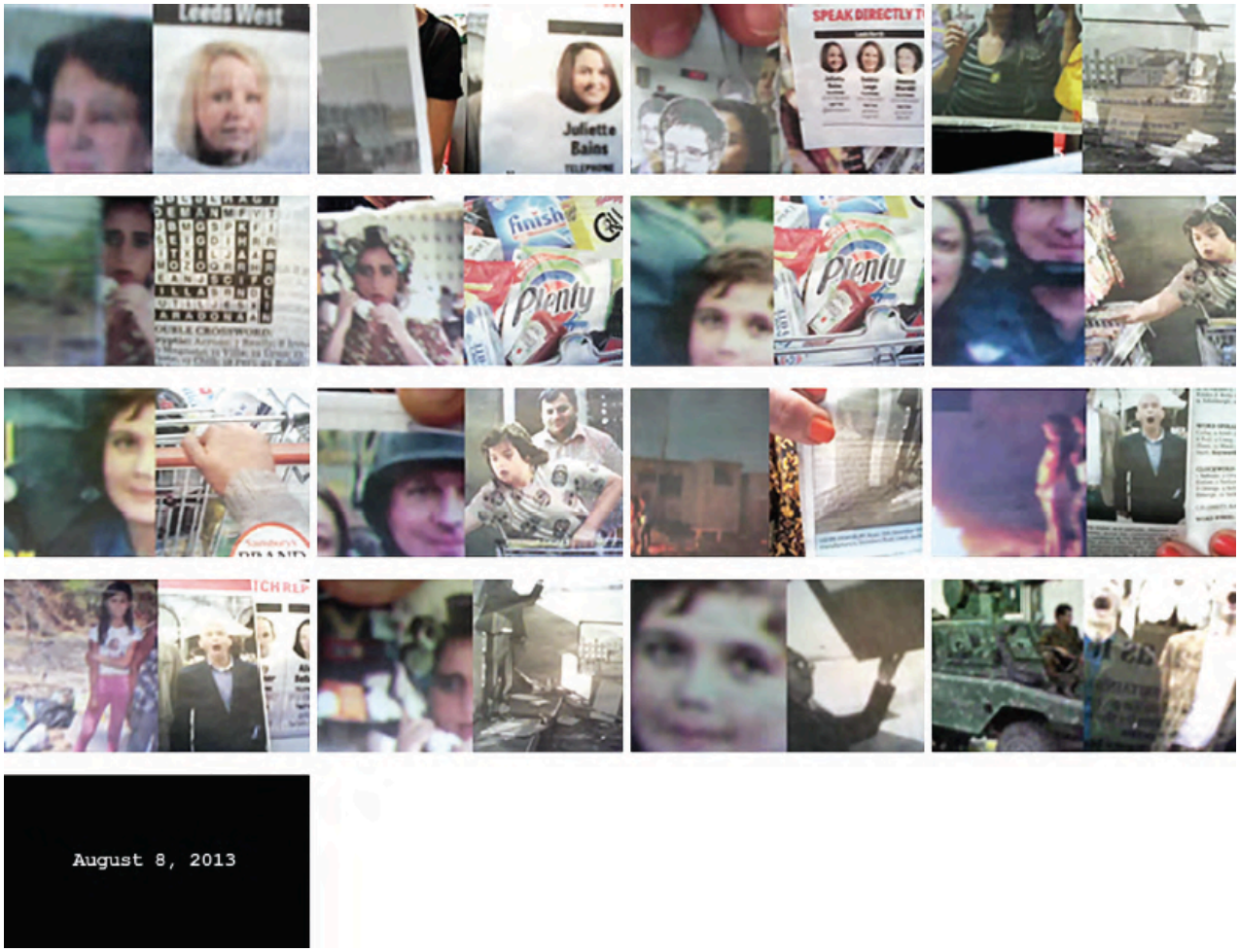
da China. Depois de noventa dias e mil e duzentas milhas se encontraram no meio, se despediram e se separaram.

Voltamos nosso olhar para o mundo na série *News*, manipulando imagens recortadas de diários de notícias regionais, em Leeds e Belo Horizonte. Performados via *Skype*, trinta vídeos foram realizados entre junho 2013 e junho de 2014 à partir de imagens de eventos noticiados no dia do nosso encontro. Localizações espaciais atravessadas de tempo[494]. Cada uma recorta, em geral, três ou quatro imagens. Em cena repetem-se, acelerando e desacelerando, recombinando-se em trocadilhos visuais. Eliminados os contextos joga-se recriando as conexões. Sem roteiro as movemos do lado de fora das nossas telas. Impressas em papel são manipuladas em camadas que deslizam fisicamente umas sobre as outras. Perturba-se o valor representativo das fotografias com uma ironia ácida, visto que a conversa com as demais, embora acidental, satiriza as notícias,

[494] ON KAWARA. *Today series, JULY 20, 1969 Man walks on moon*, 1969. David Zwirner, New York. Disponível em: http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/january/04/make-a-date-with-on-kawara/
O artista japonês On Kawara, por mais de quatro décadas pinta a data do dia onde a própria ação de pintá-la está a se desenrolar. A primeira pintura data foi feita em Nova York em 04 de janeiro de 1966, e continuou a fazê-los em diferentes partes do mundo. Pinturas, desenhos, livros e gravações que examinam o tempo cronológico e sua função como medida de uma existência humana Seguindo o mesmo procedimento básico e formato, cada uma destas obras é cuidadosamente executada à mão com a data documentada nas convenções linguísticas e gramaticais do país em que é realizada[494], pintando letras e números em branco numa superfície monocromática escura. Esperanto é usado quando a língua de um determinado país não usa o alfabeto romano.O artista faz também para cada uma delas, uma caixa de papelão, e em certos dias, aí também guarda um recorte selecionado do jornal da cidade onde a pintura é executada.

banalidades e clichês de propaganda propondo outras leituras do mundo[495]. Ao mudar os registros temporais e espaciais, as imagens são postas em cena numa espécie de palco em que são como personagens de uma peça indisciplinada que nossas mãos movimentam, onde os contextos eliminados acabam recriados em outras implicações.

Por um outro viés, o artista canadense Arthur Lipsett expressa esse atravessamento espaço-temporal em montagens eletrizantes, onde faz um uso espetacular do áudio dinamizando a conversa entre as imagens. No filme *Very Nice, Very Nice* (1961), Lipsett usa fotografias de sua



[495] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *News: August 8, 2013*. Skype performance.

autoria assim como de revistas, jornais e arquivos, casando-as como vozes críticas aos valores tecnocráticos e consumistas, aos meios de comunicação e a cultura de massa[496].

Olhar *frame* a *frame* para essas obras é um exercício inoperante, perde-se a coerência do todo. Não se fundam numa ordem concatenada ou narrativa, mas num ordenamento de repetições e desencaixes. Sua amarra demanda distanciar-se. Importam não as figuras ou sons individuais mas o como se movem juntos, transformando-se em função das diferentes conversas.

Em *New*s, o processo manual de montagens e desmontes é o que está em ação e acaba por confrontar os parâmetros da *webcam*. As imagens tem que ser manipuladas bem próximas da lente, de forma que muitas vezes são vistas fora de foco e poucas vezes se dão a ver por inteiro. Passeamos por seus detalhes sem conecta-los uns aos outros, assim uma mesma fotografia, embora evoque fatos específicos, se desdobra em muitas cenas diferentes.

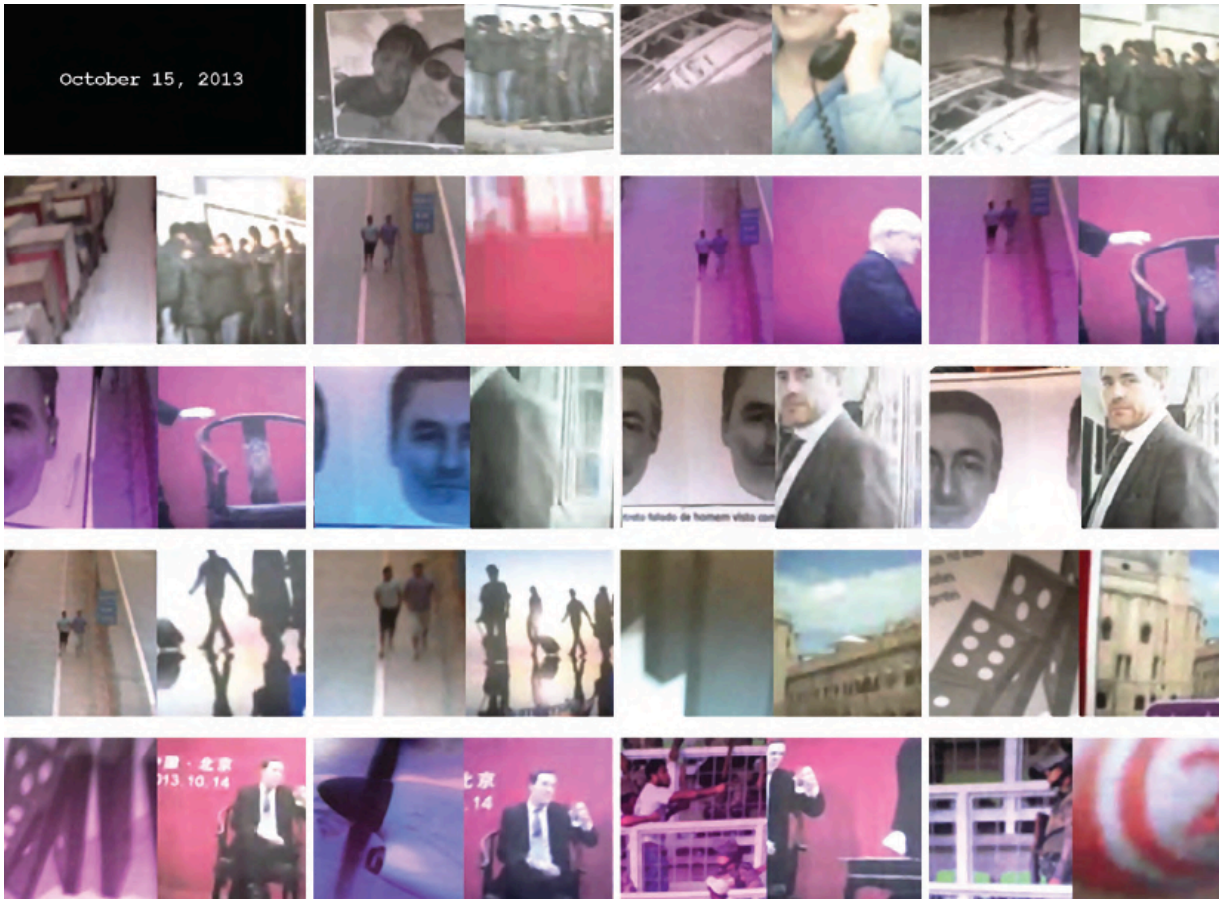
Ao longo da performance, em cada um dos vídeos da série, um elemento diferente toma a frente como protagonista no desenrolar da ação. Em *News: 15 de Outubro de 2013* é a cor, que acaba por tingir a tela do outro. O vermelho intenso de uma das imagens na tela reflete sobre a imagem física da outra do lado de fora da tela, de forma que a câmera a enxerga não como ela é,

[496] ARTHUR LIPSETT. *21-87*, filme curta metragem,1964.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cFn-NobVaoI

ARTHUR LIPSETT. *21-87*, filme curta metragem, 1964.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cFn-NobVaoI
No curta metragem *21-87* (1964), produzido pela *National Film Board*, Canadá, usando filmes descartados e repletos de simbolismos distópicos, Lipset compõe uma conversa poderosa em movimentos desconcertantes. A primeira sequência emenda uma caveira à uma trapezista, logo à autópsia de um corpo queimado e um performista na rua, e finalmente a um braço robótico repetindo um mesmo gesto. Em outra sequência, a câmera é fixa, o personagem está imóvel e a cena é que se move. Na escada rolante, uma figura lendo jornal parece se levantar do chão, enchendo aos poucos o quadro em cena até que a página de seu diário preencha o frame e se transforme em uma outra tela onde novas imagens agora também se movem.

mas como vai se transformando pela ação articulada entre as duas[497]. Performar entre o dentro e o fora das telas faz uma ponte entre domínios diferentes.

Como vimos nas obras de Patricia Esquivias, no filme *Hand Gesture* (1997), o artista alemão, nascido na República Checa, Harum Farocki, filma sua própria mesa de trabalho, telas de um computador, as mãos e a própria voz. Elabora sobre a expressividade dos gestos da mão dinamizando um arquivo enciclopédico de expressões cinematográficas. Suas mãos apontam os miúdos da cena passam as páginas de um livro, desenham, enquanto sua voz amarra muito mais do se vê no quadro. Na sequência de abertura solta o trecho de um filme em uma das telas. Nos dirige pela cena que se passa no vagão de um metrô, suas primeiras palavras são: "Dois estranhos se encontram juntos: um homem e uma mulher. Há uma interação, olhares trocados de relance. Dois policiais à paisana observam a ação, ainda sem entender bem porque"[498]. Segue calado enquanto se assiste ao desenrolar do filme. A mulher é roubada pelo homem, e o policial então reage, mas o ladrão escapa pelas portas automáticas que se fecham. Corta e volta o filme no momento onde a mão concretiza o roubo. O deixa rolar mais uma vez até o fim. Interrompe e faz um desenho. Solta o filme de novo, até que fique claro que o ladrão abre a bolsa da mulher e,

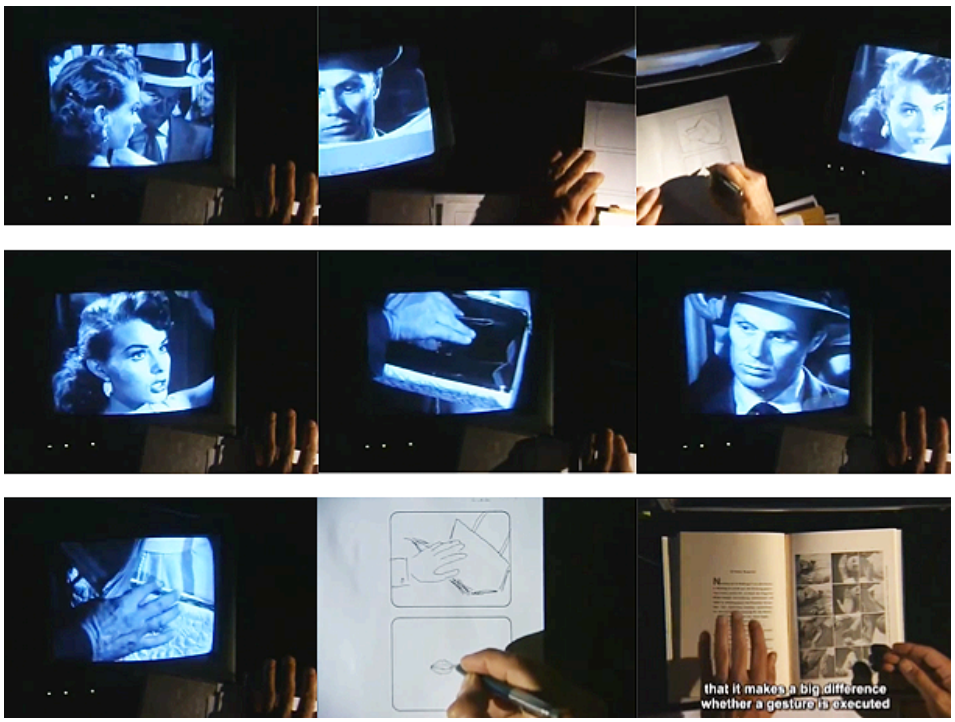


[497] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *News: Octobert 15, 2013*. Skype performance.

[498] Texto extraído do filme *Hand Gestures*, Harum Farocki, 1997.

simultaneamente, essa abre os lábios, seduzida pelos olhares do homem. Performa uma filosofia das imagens. De um lado, juntando o que quer esconder a natureza de sua conexão, a mão e os lábios; e de outro separando o que estamos acostumados a pensar numa mesma relação de pertença, o que faz a mão e o que expressa o rosto[499]. Seguem-se sequências de outros filmes, sempre o mesmo jogo. Repetir as mesmas imagens sob o julgo analítico de linhas de fuga diferentes.

Nos *Jogos de Distância e Proximidade* via Skype os vídeos trazem um plano sequência, em geral editados em corte seco recortando ou subtraindo momentos da ação, que embora capturada do real, não corresponde ao que esteve lá[500]. De certa maneira confrontam o regime de crença visual ao comportar uma outra natureza de veracidade. Não falso ou ilusório, não no sentido de sua confrontação com o real. Não é tributário da forma como reenvia a ele, não se equaciona em função externa mas sim em função de uma credibilidade interna. O aspecto ilusório é sempre desmentido pelas falhas em cena e pelo fato de que as duas câmeras têm balanços diferentes de cores e níveis de contraste. Não se altera nada para criar um visual mais harmonioso. Isso não por razões puristas, mas sim porque a falha interessa enquanto oferece boas oportunidades de tornar visível as condições de produção das imagens. Como diz a Clare, "a precariedade e as falhas tornam a obra ruidosa, desajeitada, não-controlável. Definitivamente não transparente".



[499] HARUM FAROCKI. *Ausdruck der Hände (Hand Gesture)*, filme, 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MokRfl8VqWg

[500] Tópica central na critica fotográfica dos anos oitenta, tal como desenvolvida, em especial, por Roland Barthes. Ver: Caderno II.

Em nossos jogos o processo técnico está em cena, não é apenas uma ferramenta. Construímos essa variedade de espaços nos aproveitando das qualidades da *low* tecnologia. Buscando remover as câmeras do automatismo, em *Blood* [501] (2013), jogamos com suas limitações. Substituindo a visão pelo toque, alteramos deliberadamente a luminosidade incidente num vai e vem que figura um aparecimento e um desaparecimento. Essa sensação visual é provocada pela superexposição decorrente de uma ação modesta, usar o próprio dedo para afetar o obturador. Explorando o lapso de tempo da câmara ao ajustar os níveis de cor e exposição, apagamos e acendemos a cena do outro. Conversamos, mas o áudio foi silenciado. Se insiste na ação deixando de lado as possibilidades narrativas decorrentes da associação com o sentido desses conteúdos.

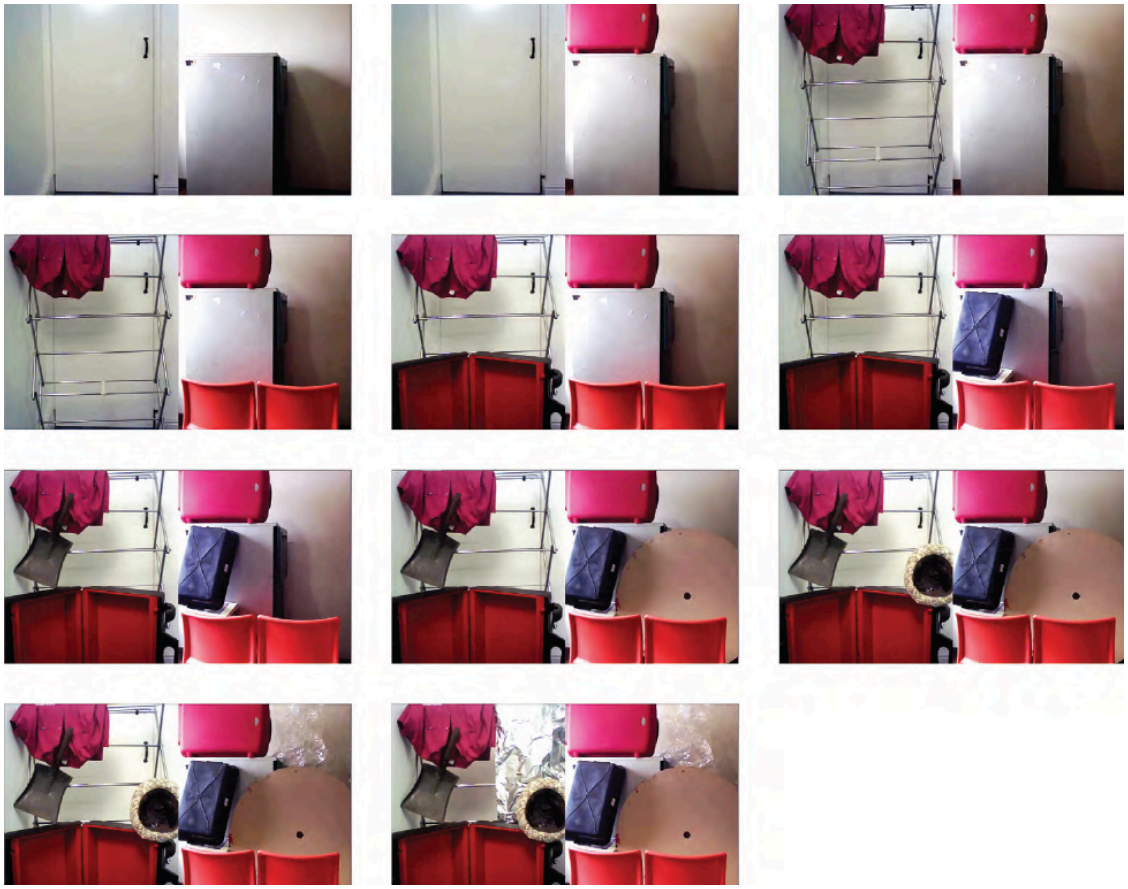
Mediada pela câmera, a ação performada em lugares diferentes, aparece acoplada no vídeo através de duas janelas posicionadas lado a lado, o que tanto nos localiza em lugares distintos, quanto nos amarra espacialmente pela linha vertical que atravessa entre elas. A relação com os objetos tem papel protagonista nesses *Jogos de Distância e Proximidade*. O uso de objetos

[92] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Blood,* Skype performance, vídeo, 2013. Disponível em: http:// www.youtube.com/watch?v=yqrBzWkmmB8

corriqueiros – o papel A4, cadeiras de escritório, moscas de plástico, que já vimos e o espelho, elásticos, tangerinas, telefone, cigarro, barro, moedas e outros objetos que estão por vir – em sua ubiquidade fazem a ponte entre o aqui e lá, e também apontam para o resto do mundo.

Invertendo a estratégia que vem sendo empregada até aqui, em *Fill* (2013), a ação performada através do *Skype* embora aconteça em um espaço construído, esse não se constrói por meio da ação, mas a antecede. Também difere dos demais visto que foi editado subtraindo nosso corpo e performance do quadro em cena, enquanto os objetos ganham autonomia. Começamos com a construção de um vazio em cena[502]. São os objetos que atuam preenchendo o quadro, como num jogo de Dominó, de um-em-um, e ao fazê-lo vai se rompendo a totalidade do espaço inicial, que se reestabelece como duas metades, onde nossos diferentes objetos pessoais se espelham formalmente.

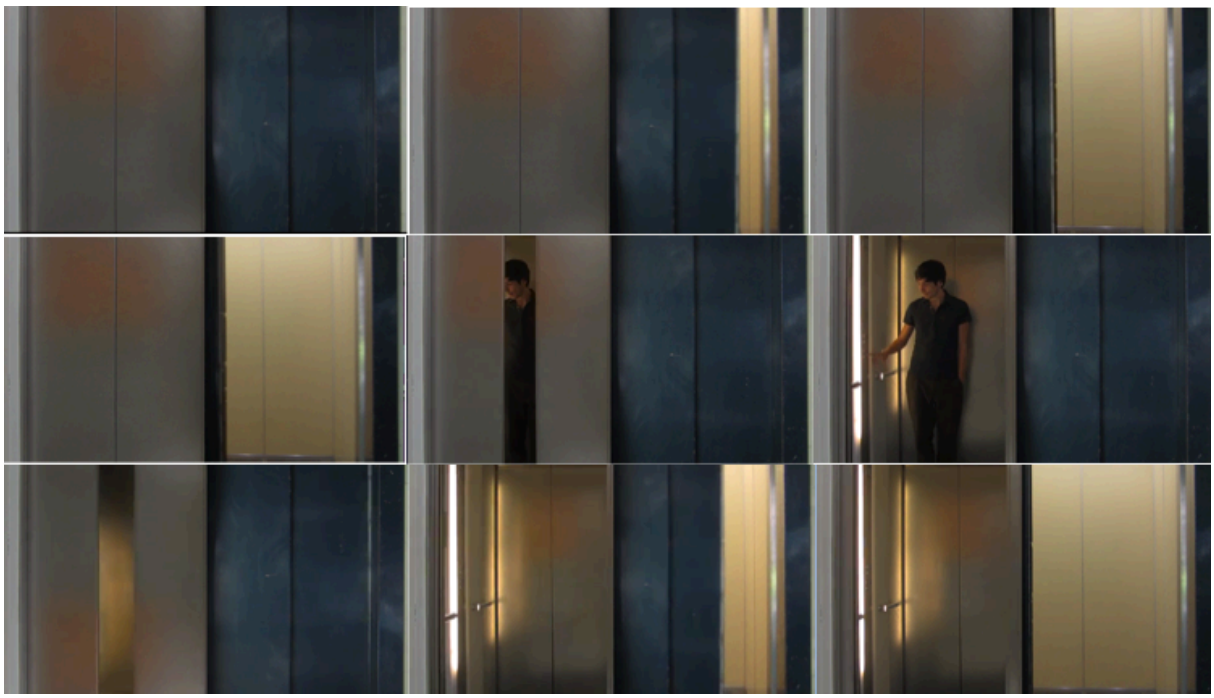
Também em *Mith I* (2014), os objetos, no caso dois elevadores, um na Inglaterra e outro no Brasil, assumem o protagonismo da ação. Abrem e fecham um espaço inóspito e claustrofóbico. Suas portas correm horizontalmente reduzindo o espaço no vídeo a uma superfície plana onde a interação entre essas superfícies por vezes revela ou oculta o espaço atrás. Uma espécie de versão



[502] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Fill , 14 fotografias,* 2013.

formal de *Block*. Há uma contradição performática. O movimento horizontal que se vê ocorre quando os elevadores estão parados, enquanto o movimento que de fato o desloca, vertical, não se pode ver, mas ouvir por detrás das portas fechadas. Geograficamente falando esta é uma obra hibrida. Gravamos juntas um elevador no Campus da Universidade Federal de Minas Gerais, que serviu como fôrma para que, de volta à Inglaterra, Clare gravasse, sob os mesmo parâmetros, o elevador no Campus da Leeds Metropolitan University. A presença da figura dá escala rompendo o equilíbrio e a simetria dos espaços, segue a regra de fingir que a câmera não está lá. Paradoxalmente, sem que tenhamos planejado de antemão, remontamos no espaço físico as duas janelas que buscamos desconstruir no *Skype*. Uma espécie de desmistificação figurada num contratempo espacial[503].

Não exploramos performances em espaços públicos. A única ação performada para a câmera em um espaço externo é *Skull Line* (2014). Nadamos num lago escuro tentando bravamente tencionar uma corda recortando o espaço físico em duas metades. A ação acontece no extracampo da já clássica paisagem atravessada pela linha clara. Uma batalha silenciosa envolve forças díspares. Direções movediças impõe ações involuntárias e contraditórias nos obrigando a mover incessantemente para nos mantermos à tona. Uma vez mais o objeto toma o protagonismo, a corda, que nos une e nos separa, nos salva e nos afunda. Esticada ressoa os movimentos uma da outra, o que só ocorreu por uns poucos segundos, quando já esgotadas a soltamos. Recuperando sua autonomia a corda traça uma linha craniana se desmanchando na



[503] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Mith 1*, vídeo, 2013.
Disponível em: www.youtube.com/watch?v=7qRR8MR5sj8

turbulência discreta da água onde ainda nadamos. Responde ao ambiente com uma ação que transforma a paisagem por alguns instantes. Em *A Line Made By Walking* (1967), o artista britânico Richard Long andou para trás e para a frente até que a relva achatada se tornasse visível como uma linha[504]. Como em *Skull Line* a presença corporal do artista e sua ação, sem a qual a linha não se atualiza, não está em cena, senão apontando para uma impermanência atávica[505].

Buscando levar adiante o tensionamento da relação entre-dois como uma experiência em uma situação fora de controle, enviamos de uma para a outra, via correio[506], objetos que se

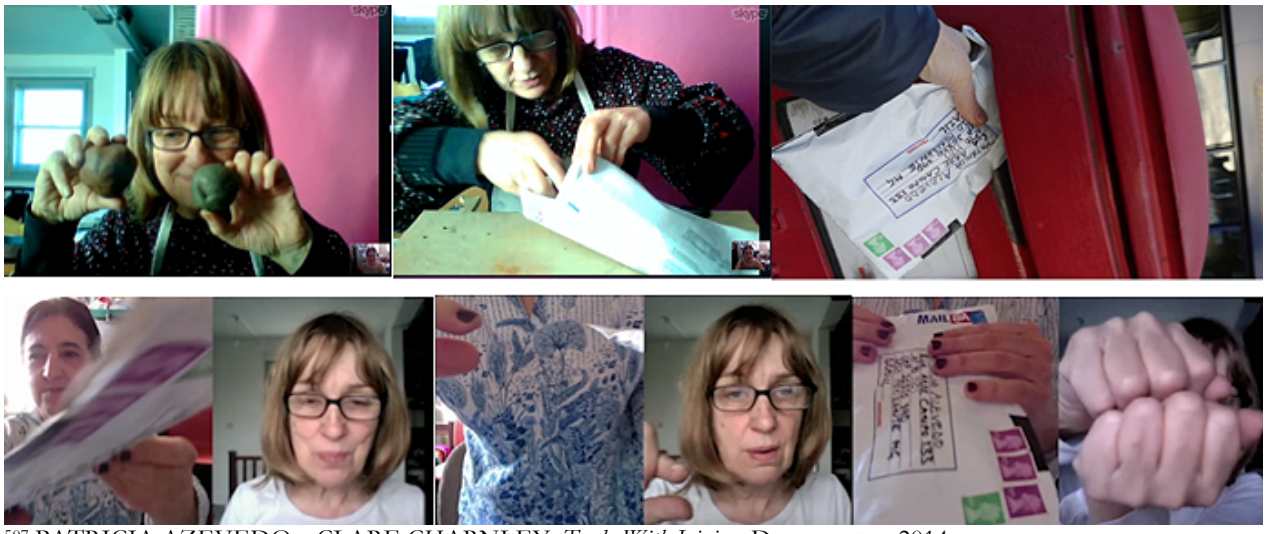
[504] RICHARD LONG. *A Line Made By Walking*, fotografia, 1967.
Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149

[505] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Skull Line,* vídeo, 2014.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7OBC5LVqI8o

[506] Ver: CADERNO II.

transformam durante a viagem e sejam recebidos não mais como coisas mas sim como experiência. O Correio é uma mídia física em desuso como forma de estabelecer relação entre as pessoas, um bom contraponto a tecnologia incorpórea que nos une nessa pesquisa. A viagem é um deslocamento que atravessa fronteiras geográficas e burocráticas enfrentando as intempéries do mundo. Buscando materiais que pudessem se transformar nos enfrentamentos e ocorrências do percurso, pensamos logo na argila, por sua maleabilidade, e melhor ainda, por ser terra, elemento primevo, lugar de origem, espaço não construído. Duas bolas de argila, uma com terra brasileira e outra com terra inglesa foram postadas juntas, soltas num envelope postal plástico. Ao chegar a seu destino, de primeiro, o envelope não foi aberto e seu conteúdo, tendo se transformado em outra coisa, se figura numa experiência dada pelo toque e só se dá a ver ao outro se for narrada[507]. Demos início a *To do With Joining* (2014) e outros nove envelopes, contendo duas bolas de argila, foram postados mas agora abertos ao chegar ao destino.

Em alguns aspectos, este trabalho se aproxima da *Arte Postal* e da *Land Art* dos anos Sessenta e Setenta, o que de qualquer forma têm conotações diferentes em uma era eletrônica. Dois corpos físicos diferentes interagindo entre si potencializam o acontecimento de algo novo. Uma dança e uma luta nem sempre são distinguíveis. O barro enquanto ainda úmido é um material macio e assim capaz de armazenar marcas de sua viagem. Impactos, interações com outros pacotes no caminho, e mesmo acolher ações voluntárias como perfurações de dedos na massa ou a modelagem fácil de um coração[508]. Se transformam ao longo da viagem em objetos



[507] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *To do With Joining*, Documentos, 2014.

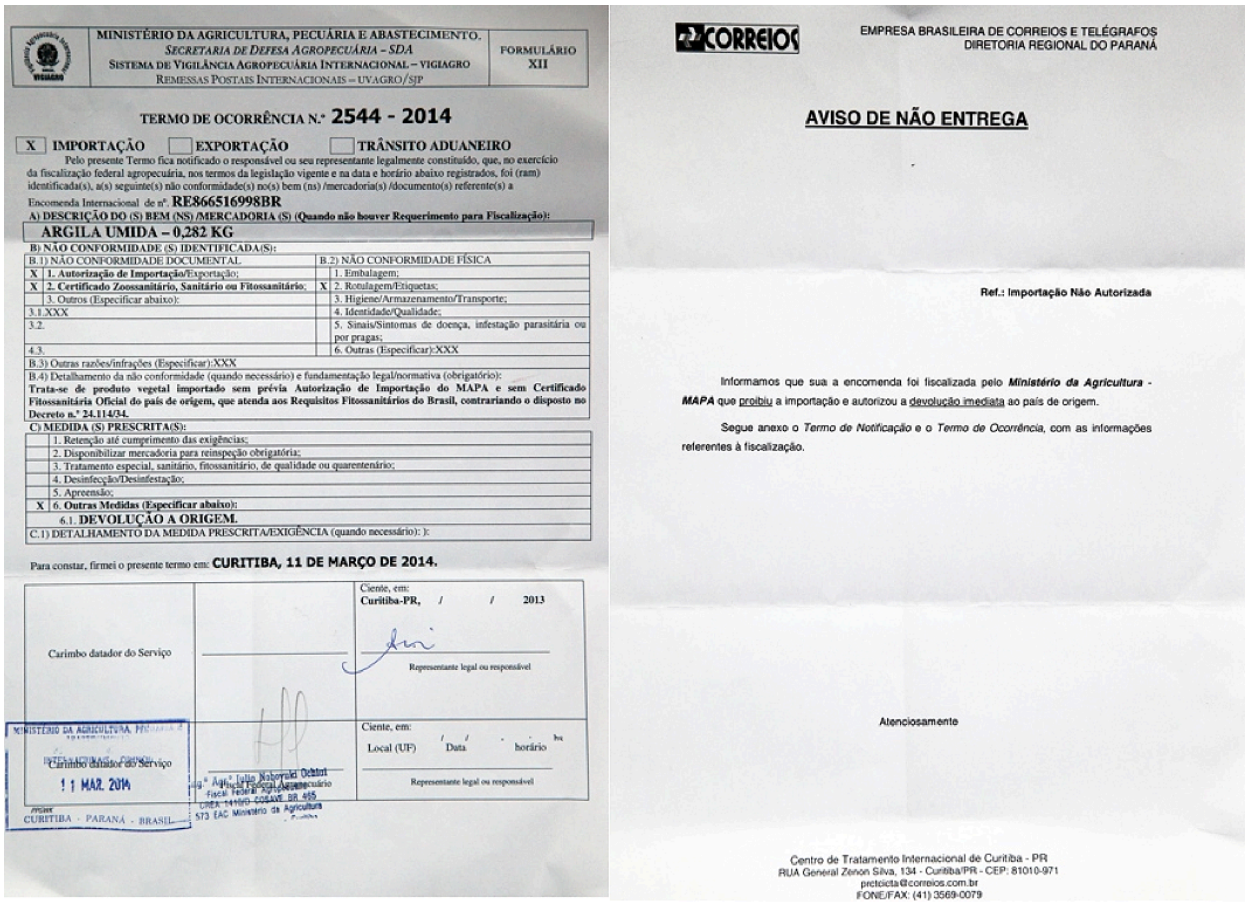
que assumem uma existência autônoma, dando a ver formas que revelam acontecimentos leves ou dramáticos que por vez os acoplam em bloco, por vezes não.

O ultimo envelope foi aberto pela receita federal e inspecionado pelo *Sistema de Vigilância Agropecuária Internacional* (Secretaria de Defesa Agropecuária, ligada ao Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento), depois fechado, etiquetado como vistoriado. Recebi primeiro uma carta registrada com documentos. Um Termo de Ocorrência de número 2544-2014 notificando a não conformidade identificada e registrada com o número RE866516998BR. Cito. "Trata-se de produto vegetal importado sem prévia Autorização de Importação do MAPA e sem Certificado Fitosanitário Oficial do país de origem, que atenda aos Requisitos Fito-sanitários do Brasil,

[508] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *To do With Joining*, objetos, 2014.

contrariando o dispositivo no Decreto nº 24.114/34[509] ". A medida prescrita foi a devolução à origem. Um segundo documento, este do próprio Correio, avisa que a entrega do envelope foi proibida e o mesmo será devolvido à origem. O que não ocorreu. Dias depois o envelope foi entregue contrariando a prescrição imposta: "proibição da entrega". No envelope um sorriso e em grandes letras "Legal Luggage". Como se diz, "atira-se no que vê e acertasse no que não vê". Um retrato da inoperância de um sistema de controle que simultaneamente funciona e falha.

Felizes com o episódio celebramos com *To Do With Fun* (2014), um envelope postal com um furo. Repleto de confetes de Carnaval. Por essa pequena abertura, vazam pelo percurso



MINISTÉRIO DA AGRICULTURA, PECUÁRIA E ABASTECIMENTO.
SECRETARIA DE DEFESA AGROPECUÁRIA – SDA
SISTEMA DE VIGILÂNCIA AGROPECUÁRIA INTERNACIONAL – VIGIAGRO
REMESSAS POSTAIS INTERNACIONAIS – UVAGRO/SJP
FORMULÁRIO XII

TERMO DE OCORRÊNCIA N.º 2544 - 2014

X IMPORTAÇÃO ☐ EXPORTAÇÃO ☐ TRÂNSITO ADUANEIRO

Pelo presente Termo fica notificado o responsável ou seu representante legalmente constituído, que, no exercício da fiscalização federal agropecuária, nos termos da legislação vigente e na data e horário abaixo registrados, foi (ram) identificada(s), a(s) seguinte(s) não conformidade(s) no(s) bem (ns) /mercadoria(s) /documento(s) referente(s) a

Encomenda Internacional de nº. RE866516998BR

A) DESCRIÇÃO DO (S) BEM (NS) /MERCADORIA (S) (Quando não houver Requerimento para Fiscalização):

ARGILA UMIDA – 0,282 KG

B) NÃO CONFORMIDADE (S) IDENTIFICADA(S):

	B.1) NÃO CONFORMIDADE DOCUMENTAL		B.2) NÃO CONFORMIDADE FÍSICA
X	1. Autorização de Importação/Exportação;		1. Embalagem;
X	2. Certificado Zoossanitário, Sanitário ou Fitossanitário;	X	2. Rotulagem/Etiquetas;
	3. Outros (Especificar abaixo):		3. Higiene/Armazenamento/Transporte;
	3.1.XXX		4. Identidade/Qualidade;
	3.2.		5. Sinais/Sintomas de doença, infestação parasitária ou por pragas;
	4.3.		6. Outras (Especificar):XXX

B.3) Outras razões/infrações (Especificar):XXX

B.4) Detalhamento da não conformidade (quando necessário) e fundamentação legal/normativa (obrigatório):
Trata-se de produto vegetal importado sem prévia Autorização de Importação do MAPA e sem Certificado Fitossanitária Oficial do país de origem, que atenda aos Requisitos Fitossanitários do Brasil, contrariando o disposto no Decreto n.º 24.114/34.

C) MEDIDA (S) PRESCRITA(S):

	1. Retenção até cumprimento das exigências;
	2. Disponibilizar mercadoria para reinspeção obrigatória;
	3. Tratamento especial, sanitário, fitossanitário, de qualidade ou quarentenário;
	4. Desinfecção/Desinfestação;
	5. Apreensão;
X	6. Outras Medidas (Especificar abaixo):
	6.1. DEVOLUÇÃO A ORIGEM.

C.1) DETALHAMENTO DA MEDIDA PRESCRITA/EXIGÊNCIA (quando necessário):):

Para constar, firmei o presente termo em: CURITIBA, 11 DE MARÇO DE 2014.

Carimbo datador do Serviço

Ciente, em: Curitiba-PR, / / 2013

Representante legal ou responsável

Carimbo datador do Serviço

11 MAR. 2014

CURITIBA - PARANÁ - BRASIL

Ciente, em: Local (UF) Data horário

Representante legal ou responsável

CORREIOS

EMPRESA BRASILEIRA DE CORREIOS E TELÉGRAFOS
DIRETORIA REGIONAL DO PARANÁ

AVISO DE NÃO ENTREGA

Ref.: Importação Não Autorizada

Informamos que sua a encomenda foi fiscalizada pelo ***Ministério da Agricultura - MAPA*** que proibiu a importação e autorizou a devolução imediata ao país de origem.

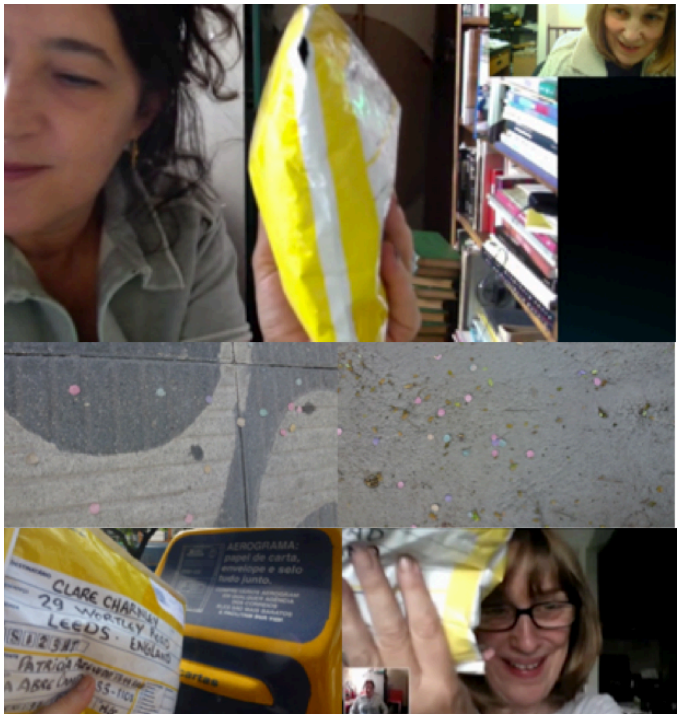
Segue anexo o *Termo de Notificação* e o *Termo de Ocorrência*, com as informações referentes à fiscalização.

Atenciosamente

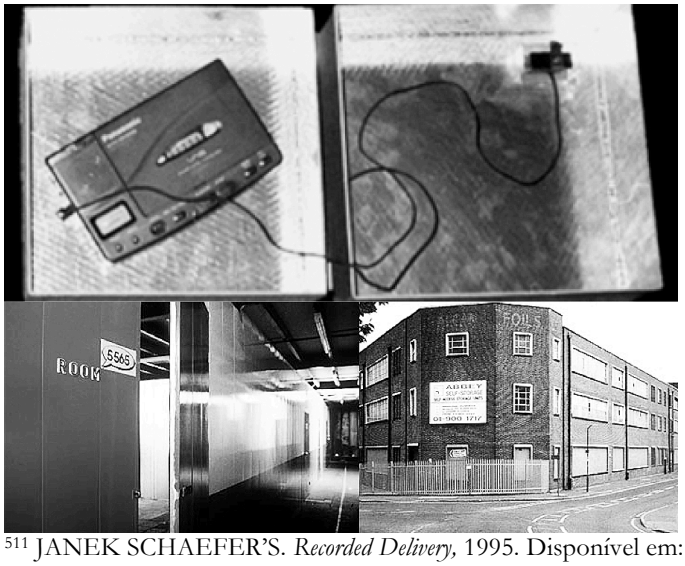
Centro de Tratamento Internacional de Curitiba - PR
RUA General Zenon Silva, 134 - Curitiba/PR - CEP: 81010-971
pretcicta@correios.com.br
FONE/FAX: (41) 3569-0079

[509] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *To do With Joining*, Documentos, 2014.

alegres pontos coloridos.[510] A obra é o traço de sua própria autônomia, uma composição colocada em movimento pelo ato do artista de definir os seus parâmetros. Como em *Recorded Delivery* (1995). O artista britânico Janek Schaefer's empacotou numa caixa um pequeno gravador ativado pela voz e sons de uma certa magnitude e a postou para a galeria em Londres onde a obra seria exposta, uma coletiva intitulada *Self Storage*, com curadoria de Brian Eno e Laurie Anderson. A viagem da caixa, postada no dia 28 e entregue no dia 29 de março, durou 15 horas ao longo das quais o gravador registrou setenta e dois minutos [511]. Sons ambientes, deslizes, quedas e estrondos do pacote passando através do sistema postal, sons maquinais intercalados com trechos de



[510] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *To do With Fun*, **2014.** Documentos.



[511] JANEK SCHAEFER'S. *Recorded Delivery,* 1995. Disponível em: https://vimeo.com/23554437

música e conversas, brincadeiras e piadas dos trabalhadores postais, e os sons do mundo que atravessa até alcançar seu destino[512]

Nesses *Jogos de Distância e Proximidade*, na maior parte dos casos, o áudio é o som direto decorrente da própria ação. São poucas as vezes onde acolhe conteúdos próprios, diálogos ou um silêncio. O áudio tem um papel protagonista em alguns dos nossos trabalhos anteriores a essa pesquisa. Em 2009 recebemos o prêmio de residência *Artist Links*, Inglaterra, para desenvolvemos o projeto *Here* usando pequenas unidades de áudio, como as que se usam nos brinquedos falantes. Buscamos criar situações que provocassem o desejo das pessoas de participar em jogos sonoros usando suas próprias vozes. Essas unidades de áudio, *low-tech,* redondas e vermelhas habilitam a uma aproximação direta que não intimida. Ao contrário, em si mesmas são um irresistível convite ao jogo. O projeto foi desenvolvido em duas localidades rurais diferentes, em Brumadinho, Brasil e em Allenheads, no norte da Inglaterra, um pequeno vilarejo próximo a muralha de Adriano.

Em Brumadinho, movimentamos perguntas na praça central da cidade, em frente à rodoviária, criando uma espécie de jogo sem respostas[513]. Aqueles que ali estavam a esperar a

[512] ROBERT MORRIS. *Box with the sound of its own making*, 1961.
Disponível em: https://br.pinterest.com/pin/153474299778228088/
Também *Box With The Sound of Its Own Making* (1961), do artista americano Robert Moris, como o próprio título aponta, é uma caixa com o som de seu próprio fazer. Consiste em um cubo de madeira sem qualquer detalhe ou adorno, acompanhado pela gravação dos sons produzidos durante a sua construção**.** Em três horas e meia de longo e tedioso esforço o áudio da peça nega a aura romântica em torno da criação de um objeto de arte, e ao fazê-lo, transfere o foco do objeto para o processo construtivo e a ação do artista se desenrolando nesse extracampo posto em cena dentro da caixa

[513] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Here*: Brumadinho, ação, Brasil, 2009.

hora do ônibus, ou mesmo de passagem, formulavam perguntas nas pastilhas que eram passadas adiante, não em busca de respostas, mas sim de novas perguntas. O recorte de uma pergunta envolve reflexão, abre um campo no real e descreve atitudes, preconceitos, medos e opiniões. Dias depois, a coleção de perguntas foi fixada no coreto da praça, onde outras pessoas se esticavam ou se encolhiam junto a parede buscando ouvir o que diziam os pequenos círculos vermelhos. Alguns ouviam concentrados, outros as responderam ali mesmo ou gravaram outras perguntas por cima.

Em Allenheads, nos aproximamos das pessoas que esperavam nos pontos de ônibus da rota 274 que liga essa localidade à Hexan, convidando as pessoas para participar com um gesto simples: olhar ao redor, recortar um *frame* na paisagem, como numa fotografia, e o-transcrever oralmente nas pastilhas de áudio. Essa coleção de pontos de vista, dias depois, foi instalada em cada uma paradas da rota do ônibus 274[514]. Plantado no meio da cena é miúdo, vermelho desperta a curiosidade e convida a assumir riscos e apertar o botão. Quebrando o gelo, pode-se ouvir o que diz um estranho, que ali esteve antes. Posteriormente essa coleção de vozes como se fossem um instrumento musical, variando entre monólogo, vibração e cacofonia, no vídeo *Cave* (2009) são forçadas a ficar juntas. Se tornam uma comunidade fictícia, embora uma sensação de isolamento persista. No escuro, assumem outras conotações — constelações, almas, velas,

[514] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Here*, Allenheads | Hexan, Inglaterra, 2009.

cidades — e com um forte vento soprando, o abrigo oferecido pela "caverna" postula um campo como algo muito menos hospitaleiro do que o descrito pelas vozes [515].

Também agraciadas pelo programa de residências *Bienaural*, Portugal, realizamos com as mesmas pastilhas de áudio o projeto *É pedra a bater na pedra* (2011) em pequenas comunidades rurais ao norte de Portugal, entre as serras da Arada e da Freita, na freguesia de Candal. Buscamos gerar interações com as pessoas, seu espaço social e geográfico, identidade e memória. Lançando mão da força da cultura oral na região e do fato de que o mundo rural ainda mantem um relacionamento pessoal com a paisagem e seus usos, de primeiro compusemos uma coleção de figuras sonoras coletadas localmente. Não o vento, o rio, o canto dos pássaros, mas a paisagem atravessada pela ação humana, como o amassar das uvas com os pés a fazer o vinho, a corneta do padeiro, o tiro do caçador, o fogo, as turbinas eólicas, a água a encher o copo, etc. Em seguida transferimos cada uma dessas figuras pré-gravadas para uma pastilhas de áudio e saímos caminhando pelas aldeias com esses sons murmurando em sacolas transparentes. Um convite as pessoas a ouvi-las, criar uma tradução livre, uma onomatopeia ou figura de linguagem para cada um dos sons, quantos ou quais lhe apeteça, usando sua própria voz, gravada diretamente sobre uma nova pastilha de áudio. O jogo revela e transforma o cotidiano figurando a pertença ao universo em que vivem. Há uma musicalidade deliberada e uma variedade de conexões apontando para eventos do passado, o terror do incêndio florestal, o prazer das festas, técnicas agrícolas, assim como observações pessoais, opiniões, medos, lembranças, vazios. Camadas com

[515] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Cave*, vídeo, 2009.
Disponível em: www.youtube.com/watch?v=LYpy1pT6uwI

aproximações singulares, contraditórias condensando níveis de sedimentação em um jogo coletivo, figuram o exato oposto de uma pintura de paisagem, em geral, um olhar à distância.

Nos *Jogos a Distância e Proximidade* o áudio ganha protagonismo em especial nos trabalhos presenciais. Em *Dicionário* (2011) uma vez mais o processo torna-se o assunto. Performamos no extracampo do quadro outro jogo de "toma lá dá cá" atravessando de um lado para o outro da cena um dicionário bilíngue Português – Inglês[516]. Ao longo da ação o volume vai desintegrando-se até que ponha fim a ação. O som de pegar e lançar, assim como o das folhas em seu desmanche, parecem tornar-se uma espécie de substituição pré-verbal para o conteúdo do dicionário, em outras dimensões e registros. Outro atalho. Um desmanche da unidade linguística em prol de um dialeto entre as duas.

Em muitos trabalhos enveredamos por sistemas que não se traduzem perfeitamente e demandam encaixes e negociação entre diferenças, "não trabalhamos, negociamos." (DELEUZE, 1998, p.25). Quando se cria em colaboração se esfacelam intencionalmente os limites do esforço individual criando obras que ganham corpo num mesmo "bloco de devir". O que não significa trabalhar em conjunto, mas sim entre os dois, como na metáfora deleuziana da "vespa e da flor", tomada à partir do conceito de mutualismo biológico, em que duas espécies diferentes interagem entre si para formar uma multiplicidade, isto é, uma unidade que é múltiplo em si mesmo, numa hibridação ou transferência horizontal.

> Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal, etc. A vespa e a orquídea são o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas na verdade, há um devir-vespa da orquídea, assim como há um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura pois "o que" cada um se torna não muda menos do que "aquele" que se torna. A vespa torna-se parte do aparelho reprodutor da orquídea, ao mesmo tempo em que a orquídea torna-se o órgão sexual para a vespa. Um único e mesmo devir, um bloco único de devir, ou como diz Rémy Chauvin, uma evolução a-paralela de dois seres que não tem absolutamente nada a ver um com o outro. (DELEUZE, 1998, p.10)[517].
>
> É isso a dupla captura, a vespa e a orquídea: sequer algo que estaria em um, ou alguma coisa que estaria no outro, ainda que houvesse uma troca, uma mistura, mas alguma coisa que acontece entre os dois, fora dos dois, e que corre em outra direção (...) não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre "fora" e "entre". (DELEUZE, 1998, p.15)[518].

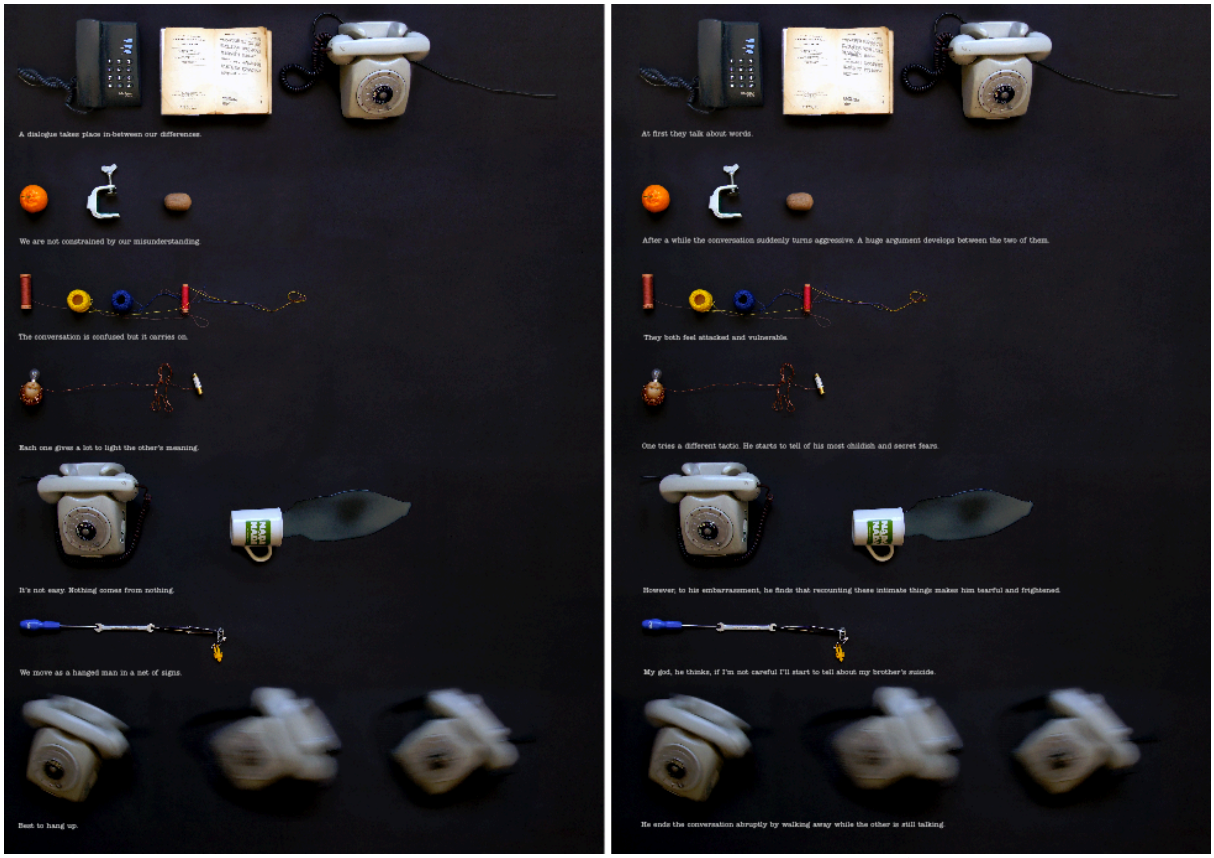
[516] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Dicionário*, performance para câmera, vídeo, 2011. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WgwtAtViHtI

[517] DELEUZE, Gilles. *Uma conversa, o que é, para que serve?* In: Gilles e PARNET Claire, *Diálogos*, 1998, p.10.

[518] Ibidem, p.15.

Não diz respeito nem a um nem ao outro, esse criar entre os dois tem a ver com encontros, como nos mostra Deleuze e Guattari. Nesse "bilinguismo de pensamentos"[519], onde os fluxos correm em defasagem, as negociações são sinônimo do trabalhar entre-dois, três, muitos, um terreno sempre em desmanche e construção. Um de nós fabula algo que será retomado meses depois em outro contexto, ou cada um entende a mesma coisa sob um viés diferente, ou à sua maneira, o que diz o outro[520]. Algo que apeteça a um e pareça desinteressante ao outro, e não é incomum que venhamos a mudar e assumir posições inversas, assim como acontece que um insista em uma ideia sem saída, até que o ar fresco de uma outra abra a porta num lugar diferente que apetece a ambas.

519 Ibidem, p.25.



520 PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Conversation of things*, 5 pares de pôsteres A1, 2008.
Este foi o primeiro trabalho que fizemos juntas, literalmente uma conversa usando objetos colocados em relação uns aos outros. Numa escrita a quatro mãos, objetos são usados para formar frases e narrar uma estória construída e legendada simultaneamente em duas versões diferentes. Sem que um conheça o enredo do outro estranhos paralelos vem à tona, o que se percebe com as duas versões apresentadas em par, lado a lado.
Regras do Jogo:
1. Uma primeira pessoa escreve uma frase usando objetos, alinhados na parte superior da "página", da esquerda para a direita.
2. Ambos os participantes "traduzem" a frase e a anotam, separadamente, sem contar ao outro o conteúdo de sua tradução.
3. É a vez da segunda pessoa dar sequência ao texto escrevendo uma nova frase de objetos, que também deverá ser "traduzida por ambos" e assim por diante, até que alguém decida pelo ponto final da estória.

> A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas mas também coisas, plantas, até animais, como em Castãneda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. (...) Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro. (DELEUZE, 1992, p.160)[521].
> Na maneira como nos entendemos, completamos, despersonalizamos um ao outro, singularizamo-nos um através do outro, em suma, nos amamos. (...) Mas visto que cada um, como todo mundo, já é muitos, isso dá muita gente. (DELEUZE, 1992, p.16)[522]
> Éramos sobretudo como dois riachos que se juntam para fazer "um" terceiro que teria sido nós. (DELEUZE, 1992, p.175)[523].

Deleuze, ao falar de sua colaboração com Guattari, parece abarcar uma experiência que também é a nossa, e bem possivelmente a de muitos que trabalharam em colaboração. Criar entre os dois põe em curso esse terceiro fluxo, que é o "nós", um acontecimento e não uma sombra. Não funciona por alinhamentos, homogeneidades e consenso de dois termos, tampouco retorna ao dualismo. Os dois são tomados um no outro. Nos lembra Heráclito. no quadragésimo nono aforisma dos seus *Fragmentos*, que "dentro dos mesmos rios nós entramos e não entramos, somos e não somos"[524].

Em *What is Possible* (2008), performamos esse encontro para a câmera fotográfica usando o disparo automático do obturador. Dez segundos para assumir os riscos de correr escada abaixo e se lançar de encontro ao outro, nos conectando pela cabeça. Fábula, impensada e fora de controle para a experiência de um criar entre-dois. Orientadas em diferentes planos espaciais, uma na horizontal e outra na vertical, há um espaço entre as duas que está em cena mas visualmente não se percebe devido à tomada em plano superior. A ação busca aí o encontro fortuito entre as duas figuras, uma relação que se vê mudar sem que os termos mudem e cujas imagens podem ser lidas em qualquer posição[525]. O retomo, assim como outros trabalhos

[521] DELEUZE, Gilles. *Os intercessores*, 1985. Entrevista a Antoine Dulaure e Clare Parnet. *L'Autre Journal*, n.8, outubro de 1985. In: Conversações, 1992, p.160.

[522] DELEUZE, Gilles. *Carta à um crítico severo*, 1973. In: Conversações, 1992, p.16.

[523] DELEUZE, Gilles. *Sobre a Filosofia*,1988.. Entrevista a Raymond Bellour e François Ewald. Magazine Littéraire, n.257, setembro de 1988. In: Ibidem, p.175.

[524] HERÁCLITO. Fragments. Traduzido da versão francesa: Dans les mêmes fleuves, nous entrons et nous n'entrons pas, nous sommes et nous ne somme pas. 1986, p.49 .

anteriores, visto que antecipam esses jogos. Intentam, de várias maneiras, que dois funcionem juntos, acoplados ao longo da ação. *There*, (2008), coloca em cena o corpo de uma, as mãos da outra e a voz das duas se alternando na mesma fala, que indica a direção de um lugar à um outro. Nem nos damos ao trabalho de vestir os braços de uma na roupa da outra como fazem os ventríloquos. Figuram o colapso da tentativa de justaposição num fracasso escancarado num corpo a corpo que não cola[526].

Em *To Do With You* (2016) oito tangerinas dirigem a ação. Ocupam fisicamente o espaço entre os dois corpos. Tanto nos juntam quanto nos separam. Uma argamassa orgânica, maleável, que se deixa pressionar sem se corromper, conformando literalmente um "bloco assimétrico", expressão de uma gama de relacionamentos num sistema sempre na eminência de um colapso imediato. Exalando um aroma de frescor cada uma das tangerinas demanda um bailado diferente,

525

PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *What's Possible*, série de 12 fotografias, 2008. NORTHERN ART PRIZE, Leeds Art Gallery, Inglaterra, 2008

526 PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *There*, vídeo, 2008.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NsSMDPz6fiE&nohtml5=False

se antecipando e adiando sua inevitável queda. E todos esses micro movimentos vão se imbricando em inúmeras relações invisíveis à imagem, onde a tentativa de mantê-las em curso demanda uma concentração dispersa em gestos díspares e contraditórios. A falha sempre eminente é que dinamiza a ação, as tangerinas com suas cascas lisas hão de escapar a qualquer momento. As pequenas escorregadelas, que as mudam ligeiramente de posição, transformam o balanço dinâmico do amálgama podendo nos agraciar com uma calmaria momentânea, um salvamento ou outro e mesmo com um puro colapso. Um ato simples que oscila entre o sucesso e o fracasso. Clare observa que se olharmos o vídeo como uma superfície, pode-se ver as tangerinas como uma série de diferentes arranjos de pontos laranja e nós como a argamassa dessa escultura efêmera. As tangerinas sugerem familiaridade, mas compõem uma pose estranha, acontecimento que, de fato, dura bem pouco[527]. Na coleção de *One Minute Sculptures* (1999), o artista austríaco Erwin Wurm, trabalhando com uma compreensão alargada e performática da escultura, liga uma pessoa a objetos cotidianos em uma pose temporária que torna-se uma escultura por um tempo, e logo desaparece. Suas obras desse período existiam apenas como fotografias e vídeos e hoje as segue desenvolvendo como escultura em ação[528] convidando a pensar sobre as relações entre a performance em curso e o objeto em exibição.

Explorando uma vez mais relações físicas, dirigidas por objetos *And-And* (2016) conta com nove telas em cena, em cada uma um pequeno drama articula uma ação realizada a duas mãos, uma de cada uma. Fluxos diferentes se movendo juntos, não se misturam, funcionam em

[527] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *To Do With You*, performance para câmera, vídeo, 2016. Disponível em: https://vimeo.com/160667141

[528] Ver: https://vimeo.com/160667141

movimentos contraditórios, por vezes mesmo com direções e intenções opostas. Ainda que seja preciso antecipar o que fará o outro para mover a batata ou a faca, o certo e o errado não estão em jogo, não há como prever os movimentos da batata, que lá pelas tantas, escorrega e escapa, pondo fim a ação. Assemelhando-se a diferentes naturezas de relacionamentos, passar creme nas mãos diz do delicado e íntimo; abrir a embalagem de um ventilador da luta e violência; o descascar a *grapefruit* da santa paciência; apontar o lápis do risco, o passar a fita no pulôver do *nonsense* em jogo. As performances foram realizadas em dias diferentes, e o video traz um plano sequência de cada uma delas[529] em uma das nove telas. As ações correm em *looping*, assim há quadros sempre vazios uma vez que a duração de cada uma das performance é diferente. Na montagem o som dirige nossa atenção para uma e outra das telas. Uma situação impraticável visto que não se pode manter um olho em cada uma.

Se articula em um fluxo contínuo, como no filme experimental *Time Code* (2000), escrito e dirigido pelo americano Mike Figgis. Exemplo notável de uma película realizada sem montagem, correndo em quatro telas ao mesmo tempo. Performado em tempo real com câmeras digitais de mão, é construído a partir de quatro planos sequência de noventa e três minutos, filmados simultaneamente por quatro operadores de câmara. A tela é dividida em quatro segmentos onde cada uma das tomadas é mostrada. Em vez de planos preferenciais editados, todos os planos correm ao mesmo tempo e cabe ao público escolher em que tela acompanhar a ação. A montagem ocorre na cabeça do espectador e não sob os seus olhos. O filme retrata conflitos vividos por um grupo de pessoas em Los Angeles e as histórias são inter-relacionadas, às vezes os

[529] PATRICIA AZEVEDO E CLARE CHARNLEY. "*And-And*", vídeo, 2016.
Disponível em:: https://www.youtube.com/watch?v=INL8Ofo2N8U&nohtml5=False

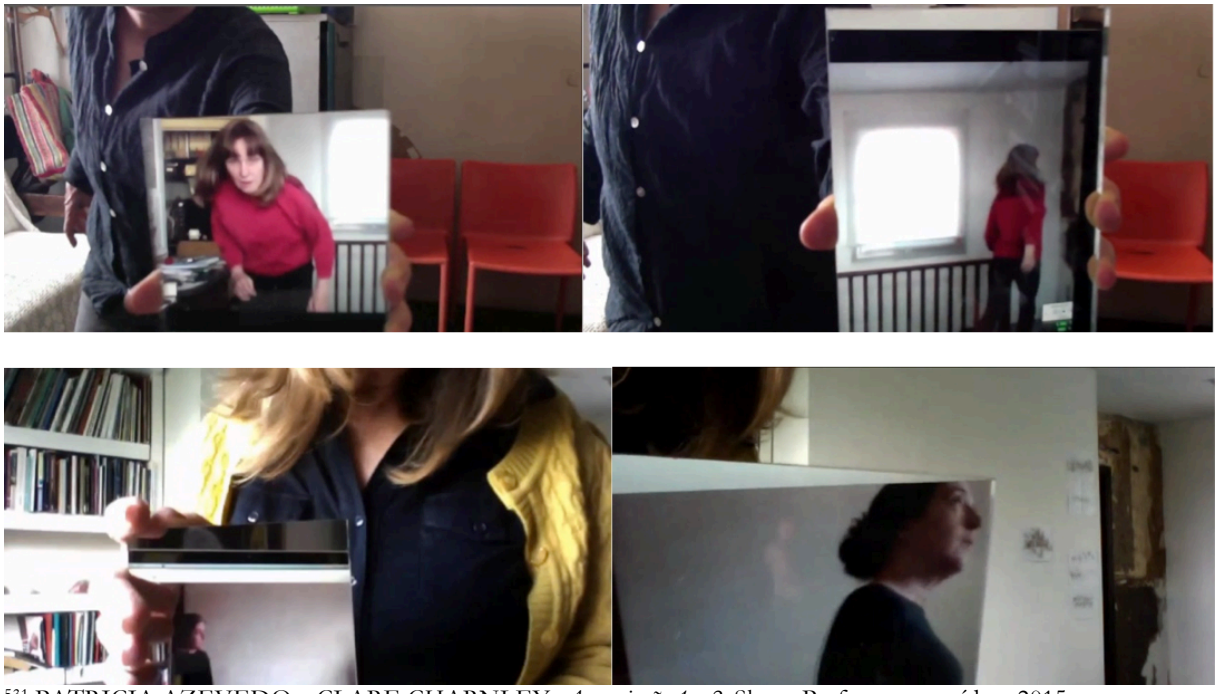
personagens em quadros separados cruzam o mesmo caminho e são vistos por mais de uma câmera.A ação é surpreendida por três tremores de terra, o que reforça o realismo e a extraordinária capacidade de improvisação[530]. É menos confuso do que parece ao ser descrito, porque como em *To Do With You*, o áudio foi editado para orquestrar nossa atenção em cada uma das nove telas.

O uso de múltiplas telas vem sendo explorado de várias maneiras nesses jogos através do *Skype*, buscando, como vimos, colocar em jogo diferentes relações entre elas, o que só se vê depois que a ação acabou. Em *Anunciação* (2015), não dividimos a ação em duas janelas fixas. Gravamos a performance em apenas uma delas de cada vez, onde com um pequeno espelho em mãos, na mesma proporção da tela, buscamos encaixar o outro em seu reflexo. O espelho traz um para dentro do espaço do outro. Performamos a ação duas vezes, a cada vez é uma quem movimenta o espelho enquanto a outra só se vê enquadrada no reflexo. Agora uma tela que se move ao nosso bel prazer, se afasta se aproxima dando a ver à câmera outras faces do mesmo espaço. O jogo é rápido em *Anunciação 1,* mais parece entre a caça e o caçador tentando confiná-la no espelho, do qual sempre escapa. *Anunciação 2* o jogo é de abrir o espaço para que o outro se

[530] MIKE FIGGIS. *Time Code*, filme 36mm, 93', 2000.

mova[531]. O título refere-se a tradição de representar o evento bíblico da "*Anunciação*", um encontro de dois seres de mundos diferentes, um humano e um anjo. Isolados, existem e se comunicam através de diferentes espaços dentro do mesmo quadro, onde o espelho funciona como uma espécie de sátira simultaneamente real e irreal do espaço que estamos ocupando.

> O espelho é, afinal, uma Utopia, uma vez que é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal, virtual que se abre para trás da superfície; estou lá, lá onde eu não estou, uma espécie de sombra que dá a minha própria visibilidade para mim mesmo, que me permite ver-me lá onde eu estiver ausente: tal é a utopia do espelho. Mas é também uma Heterotopia, na medida em que o espelho existe, na realidade. (...) Do ponto de vista do espelho descubro minha ausência do local onde estou desde que eu me vejo ali. A partir deste olhar voltado para mim, ali do outro lado do vidro, é que me volto para mim mesmo para reconstituir-me lá onde estou. O espelho funciona como uma heterotopia a este respeito: ela torna este lugar que ocupo no momento em que eu me olho no espelho ao mesmo tempo absolutamente real, conectado com todo o espaço que o rodeia, e absolutamente irreal, uma vez que, a fim de ser percebido ele tem que atravessar por esse ponto virtual que está lá. (FOUCAULT, 1984, p.4)[532]

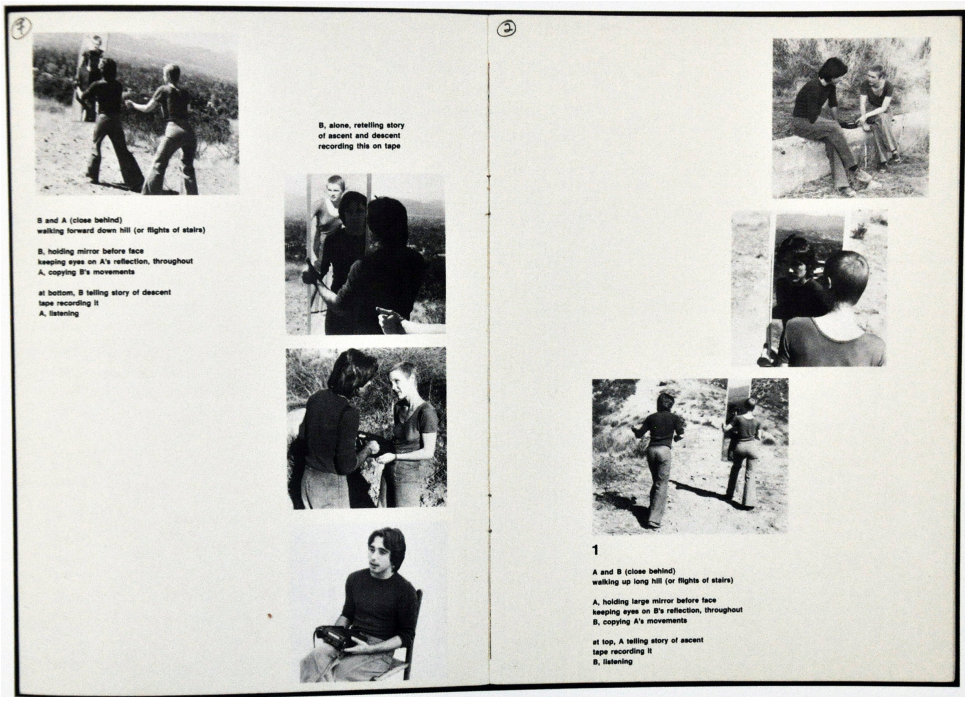


[531] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY, *Anunciação 1 e 2*, Skype Performance, vídeo, 2015.
Disponível em: Anunciação 1 https://www.youtube.com/watch?v=-NAWM9co4lM
Disponível em: Anunciação 2 https://www.youtube.com/watch?v=SXtY4sAf7T4

[532] FOUCAULT, Michel. *Des Espace Autres,* 1967. Traduzido do inglês: The mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I occupy. From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there. Starting from this gaze that is, as it were, directed toward me, from the ground of this virtual space that is on the other side of the glass, I come back toward myself; I begin again to direct my eyes toward myself and to reconstitute myself there where I am. The mirror functions as a heterotopia in this respect: it makes this place that I occupy at the moment when I look at myself in the glass at once absolutely real, connected with all the space that surrounds it, and absolutely unreal, since in order to be perceived it has to pass through this virtual point which is over there. In: *Architecture /Mouvement/ Continuité*. October, 1984, p.4.

Allan Kaprow em *Score for Useful Fictions*[533] (1975), propõe um jogo a dois usando um espelho e um gravador.

> B e A (logo atrás)
> andam em frente descendo o morro (ou lances de escadas)
> B, segura um espelho diante do rosto
> mantendo o olhar em A, através do seu reflexo
> A, copia os movimentos de B
> em baixo, B conta a estória da descida
> registrando-a num gravador
> A, escuta
>
> B e A (logo atrás)
> andam em frente subindo o morro (ou lances de escadas)
> A, segura um espelho diante do rosto
> mantendo o olhar em B, através do seu reflexo
> B, copia os movimentos de A
> no topo, A conta a estória subida
> registrando-a num gravador
> B, escuta
>
> B, sozinho, reconta a estória
> da subida e descida
> registrando-a num gravador
>
> (KAPROW, *Score for Useful Fictions*", 1975)[534]



[533] ALLAN KAPROW. *Score for Useful Fictions*, 1975. FONTE: KAPROW. Allan. *Art as Life*, 2008. p.259.

[534] KAPROW, Allan. *Score for Useful Fictions*, 1975. No original: B and A (close behind) walking forward down hill (or flights of stairs) | B, holding mirror before face keeping looking on A's reflection, throughout |A, copyng B's movements | at bottom, B telling story of descente tape recording it |A, listening # A and B (close behind) walking up long hill (or flights of stairs) | A, holding mirror before face keeping looking on B's reflection, throughout | B, copyng A's movements | at top, A telling story of ascent tape recording it B, listening # B, alone, retelling story of ascent and descent recording this on on tape". FONTE: T*he Activity Booklet* (pub.) 1975. In: KAPROW, Allan. *Art as Life*. Editora: Thames & Hudson. Londres, 2008. p.259.

As instruções são as mesmas para A e B, embora espelhadas. Exceto pelo duplo relato que cabe a B fazer. Não apenas contar duas vezes a estória da descida, como também a da subida, invertendo seu ponto de vista. Sendo esta posterior a escuta do relato de A, tem em mente tanto as suas impressões quanto as de A, e as que ele próprio deriva delas à vontade. Elaboram a mesma estória, falam e escutam mas em narrativas separadas, que não se misturam mas compõem uma terceira. O lugar do espelho é desconstruído, não nos dá a ver, o outro é quem nos devolve nossa imagem transcrita em sua mímica corporal. Cega a realidade do espaço físico e a imagem supostamente objetiva que nos devolve um espelho, trazendo à luz a imagem valiosa que nos retorna do jogo com o outro.

Imagem para um criar entre-dois. Deleuze afirma sobre ele e Guattari que ambos eram falsários um do outro[535]. Um compreendia, a seu modo, o outro, o que é exatamente a potência do falsário, que no seu entender diz da potência dos "intercessores", do que desmonta, rasga, arrasta. Faz de outro modo, diz a mesma coisa de muitos jeitos, dinâmica que nos desloca pela intensidade, fazendo surgir algo que ainda não existe. O mesmo acontece com nós duas. Parafraseando Deleuze, Clare e eu somos intercessores uma da outra!

Score for Useful Fictions (1975)*,* figura esse movimento transversal entre os dois, provavelmente zonzos e cansados, a contar e ouvir a mesma estória, sempre uma outra. Experiência de um *delay* entre o imediatismo da vivência e sua percepção revista em *feedback*[536] [537].

---

[535] DELEUZE. *Os Intercessores*, In: *L'Autre Journal* nº 8, outubro de 1985, entrevista à Antoine Dulaure e Claire Parnet, In: *Convesações*, Tradução de Peter Pál Pelbart, Editora 34, São Paulo, 1992, p.161

[536] DAN GRAHAM. *Performance|Audience|Mirror*, 1975-77.

Disponível em: http://www.vdb.org/titles/performer-audience-mirror[536]

Dan Graham explorao atraso entre a percepção em tempo real e o tempo do *feedback* em sua obra *Performance|Audience|Mirror,* (1975-77), realizada em presença do público e documentada por uma câmera de vídeo. A audiência se senta na frente e atrás da cena onde o artista e seu duplo se movem. O dispositivo arquitetônico de uma parede espelhada funciona como uma espécie de tela, onde uma massa de indivíduos se distraem entre o artista e a atração pelo seu próprio reflexo. Dan Graham, verbaliza observações improvisadas, sobre si mesmo, a cena e a audiência, enquanto indivíduos e enquanto um coletivo, "o público". Como uma versão oral do espelho, num fluxo continuamente deslocado entre o que se vê instantaneamente refletido e o que, mediado pela linguagem, está sempre um pouco atrasado.

Construímos jogos explorando a fragmentação do quadro[538] usando o *Skype* em modo multitelas. Chegamos mesmo a fazer uma tentativa em uma tela tripartida. Em *Flags* (2014), a ação consistia em mover peças de roupa que, à medida em que se confundem com aquelas que vestimos, e que também casualmente se movem, embaralham-se fluxos em diferentes direções

[537] LYGIA CLARK. *Diálogo: óculos*, 1968.
Disponível em: http://www.medienkunstnetz.de/works/dialogo-oculos/
http://www.lurixs.com/evento/o-mundo-de-lygia-clark
Por um outro viés, *Diálogo com óculos* (1968) de Lygia Clark, também um dispositivo usando espelhos para ganhar corpo no jogar a dois, serve de figura para esse atravessamento. Objeto relacional que aguça a visão com um outro modo de ver. Construído a partir de máscaras de mergulho, levam as mãos a atravessar o fluxo da visão articulada entre os dois numa mesma visada.

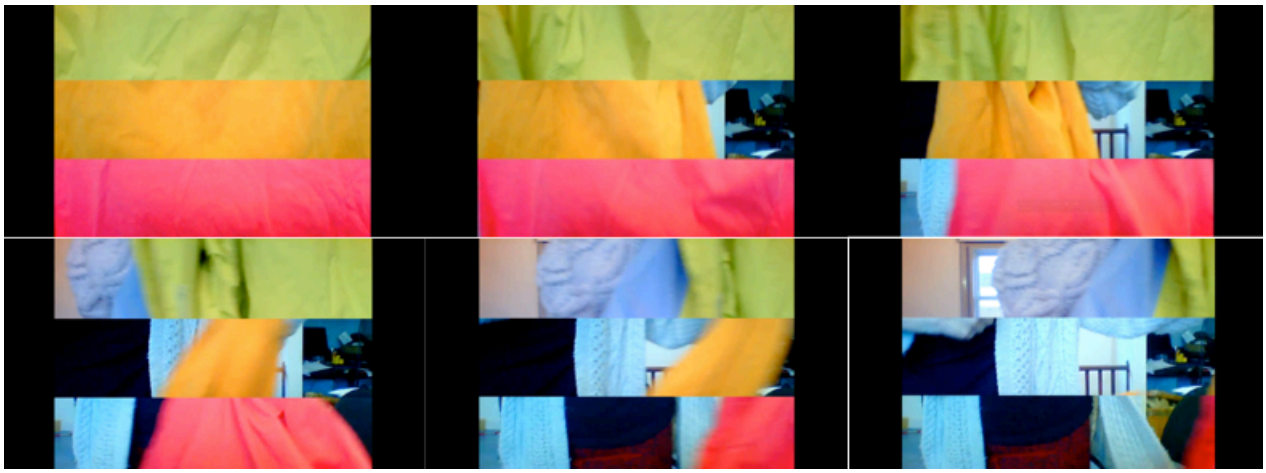
[538] REBECCA HORN. *Berlin Exercises, Dreaming under Water – Exercice 6: Rooms encountering each Other in the Mirrors*, vídeo, 1975. Disponível em: http://www.rebecca-horn.de/pages/filmography.html

desmanchando a divisão tripartida da tela em inúmeras manchas de cor. Experiência que consideramos fracassada e acabamos por não desenvolver a contento[539].

Serve aqui para aprofundar o termo falha que inclui uma multiplicidade de aproximações e sentidos entre os quais o erro. Esse fora do nosso jogo, senão entendido como uma falha sempre benvinda, o que desmantela qualquer conotação de culpa. Já o fracassar compõe a estratégia construtiva desses *Jogos de Distância e Proximidade*. Movimenta o processo de continuar tentando, colhendo as falhas como potência positiva, propulsora de novas experiências. Mas há um tipo de fracasso onde a falha acolhe a conotação daquilo que não funciona. Como em *Flags*, quando se percebe que as coisas em nossas mãos não conseguem articular as coisas na nossa cabeça.

Em outra ocasião, tentamos uma paródia da obra *Gordon's Makes us Drunk* de Gilbert & George realizada em 1971, onde os artistas performam para a câmera a ação de beber juntos, tema recorrente na obra do duo, aqui tônica com gin da tradicional marca *Gordon's,* a qual adicionaram seus nomes no rótulo do frasco. Teria sido mais um *Re-enacting*?

Elegantemente sentados em lados opostos de uma mesa, com uma janela ao fundo funcionando como tela para o mundo, Gilbert & George ficam bêbados "à la inglesa" para a



[539] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Flags*, Skype performance, vídeo, **2014.**

câmera e uma trilha sonora de Elgar e Grieg[540]. Compramos localmente, um mesmo vinho, do mesmo ano e safra, nos sentamos cada uma de um lado do mundo e ficamos só bêbadas mesmo. O que valeu foram as risadas revendo a nossa vulnerabilidade frente ao outro. Falhamos em só perceber bem depois que deveríamos ter gravado essa segunda experiência. O que já era tarde para tentar. Não se repete, nem faz rir.

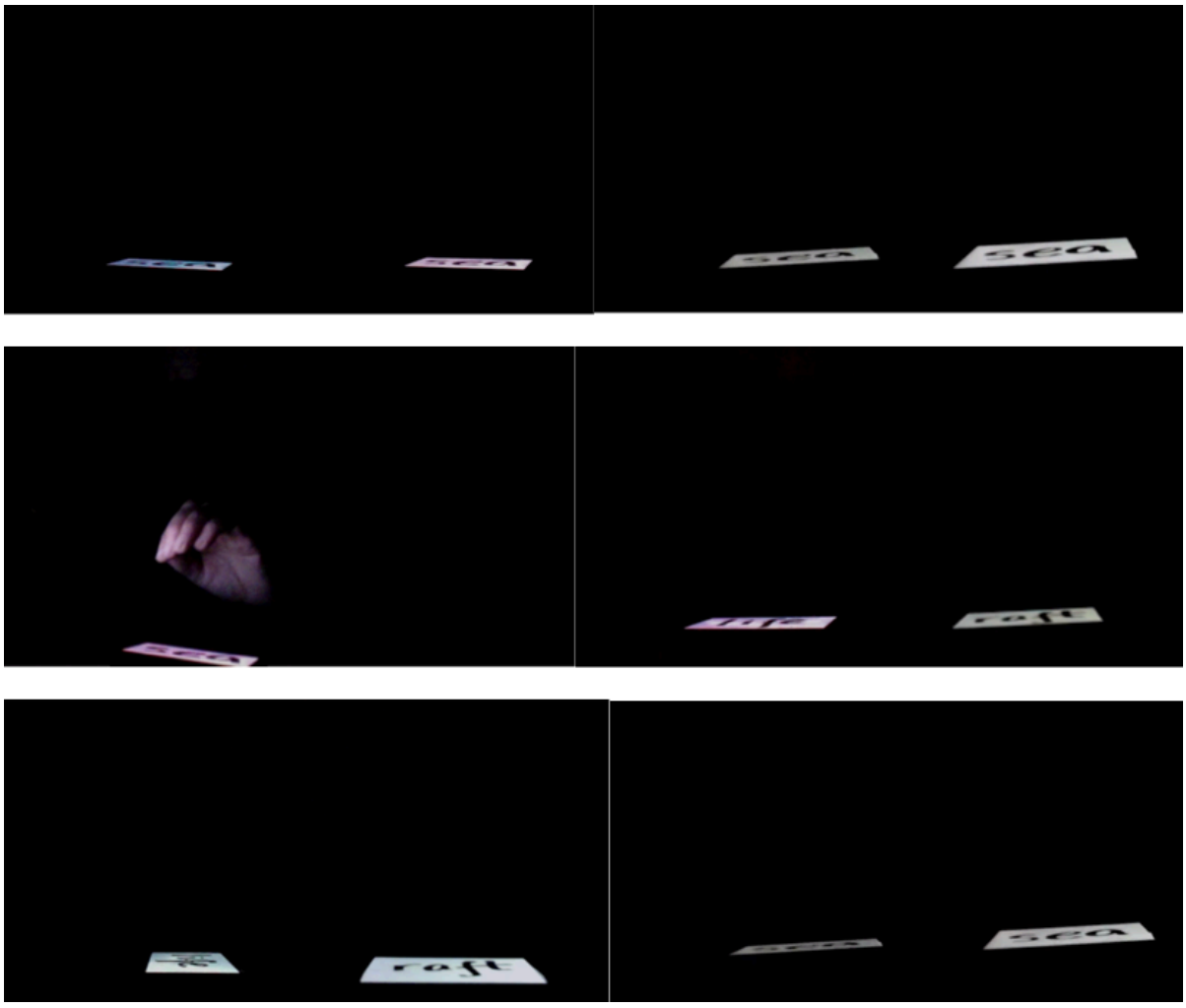
Encontrei em dicionários *online* trinta e quatro sinônimos para seis sentidos do termo "falha". Fenda (rachadura, brecha, fissura, greta, fenda, lasca, racha, paráclese[541], abertura); Lacuna (janela, espaço, falta, hiato); Imperfeição (lapso, cinca, erro, imperfeição, defeito), Desequilíbrio (pancada, alienação, mania, achaque, insanidade, doidice, loucura, vício); Avaria (dano, pane, irregularidade, anomalia) e Falência (quebra, ruptura, colapso).

De um jeito ou de sentidos significantes para figurar a prática desses *Jogos de Distância e Proximidade*, em especial ao introduzir conotações de um espaço-entre tomado pelo viés da fisicalidade e da geografia. Além do que aponta, para uma constante e necessária falha na relação com "o outro". Cada um dos termos de uma relação enfrenta, sob seu ponto de vista, o confronto com expectativas que não se realizam, com a linguagem que falha, as coincidências, acidentes e acasos que não se explicam. Sistemas que não se traduzem sem encaixes, fabulações e um dialeto próprio, como um atalho entre as duas.

[540] GILBERT E GEORGE. *Gordon's Makes us Drun*k, vídeo, 1972.
Disponível em: http://www.tate.org.uk/context-comment/video/gilbert-and-george-gordons-makes-us-drunk

[541] Um termo da geologia, paráclase é a rachadura ou fenda localizada entre camadas de uma rocha causada pelos movimentos tectônicos.

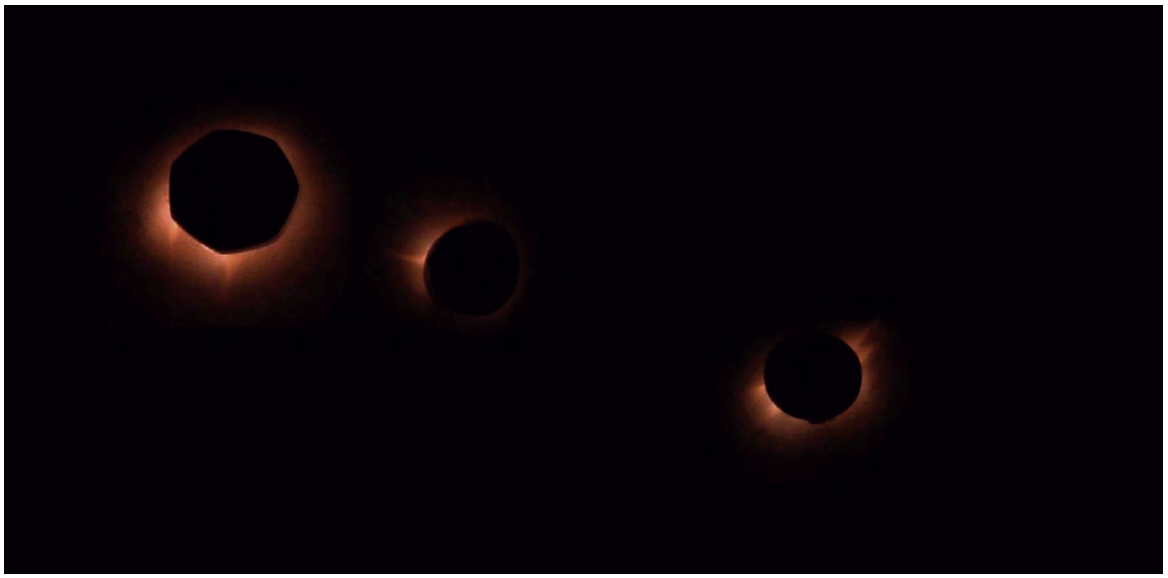
A Short Story[542] (2015), difere dos demais uma vez que acolhe uma dimensão narrativa e aponta para fora, para o mundo que bate a nossa porta. Um espaço que se acopla coberto por um breu profundo o que finalmente engole a divisão entre as duas telas do Skype. A estória é muito curta em termos de contagem de palavras, não mais do que as do seu título. A ação é performada para a câmera Skype com nossos telefones celulares co-funcionando como as únicas telas em cena onde movimentamos na escuridão três palavras: *sea* (mar), *life* e *raft* (que juntas formam o termo "bote salva vidas"). Ao longo da ação flutuamos as pequenas telas de telefone no balanço irregular das mãos enfrentando ondas traiçoeiras e eventos do mundo escuro, onde se movem palavras miúdas para dizer sobre o destino de todos os dias de pessoas que tentam escapar da guerra, a repressão ou a pobreza.



[542] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *Short Storie*, Skype Performance, vídeo, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ocIgZsEEpyY

Os jogos via Skype foram interrompidos em função da minha ida para a Inglaterra, onde permaneci entre outubro de 2015 e abril de 2016[543]. Curiosamente no primeiro trabalho realizado nesse período, *£19.50* (2015), a presença se revela através de uma ausência. *D*á a ver pequenas explosões, eclipses momentâneos, onde a luz em sua imaterialidade esvazia a materialidade do vil metal das moedas na forma vazada de uma lua escura protagonizando o papel das bombas[544]. Nos movemos no breu[545] bombando o piso da cozinha com estalinhos. Ainda que miúdos figuram o que não se mostra, mas se pode ver e contar, dezenove e cinquenta libras esterlinas nesse bombardeio caseiro[546].

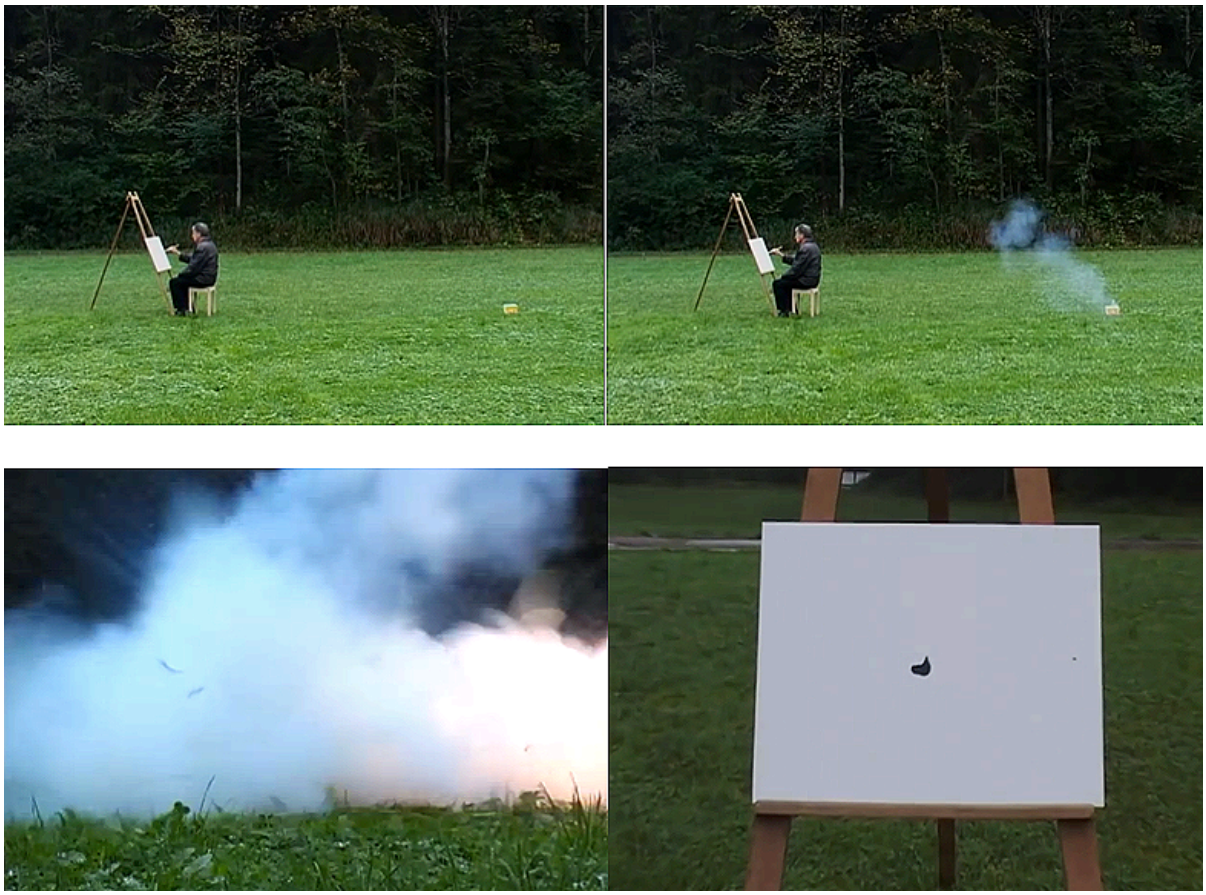
[543] Agraciada com uma Bolsa de Doutorado Sanduiche, CAPES, tive a oportunidade de desenvolver não somente pesquisas em arquivos importantes – LADA Live Art Development Agency (Londres), The Warburg Institute (Londres) e HENRY MOORE Foundation (Leeds) – como também novos trabalhos e performances presenciais com Clare Charnley.



[544] PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *£19.50*, video, 2015.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gPW9_122uO0&feature=youtu.be

[545] Estratégia que vimos ocorrer em *Short Story* também usada em *Last Cigarette*, (2014), onde exploramos a clássica temporalidade do fumar um cigarro, que sendo o último, compartilhado entre as duas. Curiosamente como em £19.50 e *Cave* se dão a ver como constelações acendendo e apagando em aproximações diferentes.

Nos *Jogos de Distância e Proximidade* as ações parecem espontâneas, mas claramente foram elaboradas com antecedência. Nossos gestos concatenados são cuidadosamente pensados e determinados de antemão, mas os espaços que criam e a ação aí em curso não o são. Quando começa desmantela *script* e corre no seu próprio devir, "somente o curso real da ação dá uma resposta ao axioma preliminar, ao contexto e momento, enquadrando-o" (ALŸS, 2010, p.36)[547]. O jogo acontece nesse fluxo onde já não há controle, sem sujeição à causas e efeitos ou metas com vista a um produto final. A obra acontece no ato de fazê-la, é definida previamente, mas ganha corpo numa correnteza, plantando as margens em outros lugares.



[546] ROMAN SINGER. *Punkt*. Vídeo: Aleksandra Singer, 2006.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_7y2Ajh6Hvw
O artista suíço Roman Signer e suas "*actions sculptures"*, realiza experiências de transformação com explosões, rompimentos, quedas, colisões, usando objetos do dia-a-dia e seu próprio corpo em ações, que mediadas pela câmera[546], compõem esculturas vivas capturando uma configuração onde a violência e destruição processam a criação de um efeito grandioso ou simples como fazer voar o próprio gorro da cabeça com um foguetinho, ou como em *Punkt* (2006), borrar um ponto preto na folha branca como uma pegada delicada do momento da explosão. Ainda que saibamos que está por acontecer o instante preciso que dispara acontecimentos novos nos surpreende, faz o corpo involuntariamente tremer Seguindo procedimentos cuidadosamente planejados e rigorosamente executados para a câmera fotográfica e fílmica, Signer performa uma destruição controlada, uma sátira do conceito de causa e efeito do método científico tradicional de experimentação e descoberta, assumindo-os como um desafio artístico.

[547] ALŸS, *Francis. Francis Alÿs, A to Z, 2004*. No Original: (...) only the actual course of action iself will provide a response to the preliminar axiom and the context and moment framing it. In: *A Story of Deception*, 2010, p.36.

A criação em colaboração acontece entre-dois, onde o conceito de intercessores já diz da diferença que trabalha a heterogeneidade configurando encontros e sínteses disjuntivas. Dimensão de pura intensidade. Como em *Tornado* (2000-2010), colaboração entre Francis Alÿs e Julien Duvaux[548]. No interior da força dinâmica não há outra localização senão o próprio turbilhão. A obra em vídeo, remonta a uma década de repetidas viagens ao sul da Cidade do México buscando ir ao encontro dos tornados frequentes na região ao final da estação seca. O trabalho se desdobra em movimentos distintos: a espera das tempestades, persegui-las, procurar um tornado, correr ao seu encontro, alcançar o olho do furacão ou não. Atingindo-o, sem fôlego e quase cego, penetra sua espessura até uma espécie de miolo, testemunhando que "no olho do furacão, não há mais chão ou céu, alto ou baixo." (ALŸS, 2010)[549].

Por um outro viés, em *Mil platôs,* no texto *Acerca do Ritornelo*, Deleuze e Guattari compõem o movimento "da repetição da diferença", convocando uma manifestação artística, a plasticidade do "ritornelo", a ressoar um conceito filosófico que consiste em três aspectos inseparáveis. Escolher um eixo, um momento direcional; desenhar um território em torno dele; traçar, a partir deste domínio, linhas de fuga que em seu movimento conectam com o que está fora, precipitando sua demolição e a construção de um novo terreno, um vetor simultâneo de desterritorialização e territorialização,

> e o ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.382).

Como na obra *Metafísicas Canibais*[550], o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro diz ter esboçado um livro, *O Anti-Narciso,* em homenagem a Gilles Deleuze e Felix Guattari, escrito da perspectiva da antropologia. Confessa logo ter se dado conta de que o melhor seria promovê-lo à categoria dos livros imaginários, considerando mais oportuno escrever sobre ele, como se um outro o tivesse escrito. "*O Anti-Narciso*, por ser tão insistentemente imaginado,

[548] FRANCIS ALŸS em colaboração com JULIEN DEVAUX. *Tornado*, video projeção, surround sound, 2000-2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6nHlkB7nsRI

[549] ALŸS, Francis. No Original: "*In the eye of the tornado, there's no more high and low, no floor and sky,*" Disponível em: http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/gusty-display-from-video-artist-fascinated-by-tornadoes-20100707-100rs.html?skin=dumb-phone

[550] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós estrutural*, 2015, p.19.

acabou nunca existindo, a não ser nas páginas que se seguem" (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.19) compondo uma metafísica que canibaliza a si próprio enquanto canibaliza o outro.

No Capítulo 6, *Uma Antissociologia das Multiplicidades,* fala de *Mil Platôs* como projeto de uma história da contingência, pela aproximação não linear de diversos platôs de intensidade, onde "a impressão de descontrole comparativo deriva do fato de que os controles usados pelos autores são outros que os usuais". (id. Ibid.: 113). Segundo Viveiros, o livro figura uma teoria da multiplicidade de natureza anti-essencialista e anti-taxonomista, destronando a noção metafísica de essência, "um prodigioso esforço para pensar o pensamento como uma atividade outra que a de reconhecer, classificar e julgar, e para determinar o que há a pensar como singularidade intensiva antes que como substancia ou sujeito". (id. Ibid.:115-16).

Explica, com a habilidade e clareza de quem escreve sobre um livro nunca escrito e "intensamente maginado" por ele prório, a lógica relacional da síntese disjuntiva. Essa determina, no domínio da multiplicidade, os modos de individuação de um acontecimento, às circunstâncias e forças que os determinam como atualizações num processo de diferenciação não taxonômica. A multiplicidade difere da essência visto que sua dimensão não é a da substância, propriedade constitutiva, tampouco serve a critérios classificatórios, mas ao contrário,

> um processo de "atualização do virtual" diverso de uma realização do possível por limitação, e refratário às categorias tipológicas da semelhança, da oposição, da analogia e da identidade. A multiplicidade é o modo de existência da diferença intensiva pura "essa irredutível desigualdade que que forma a condição do mundo. (...) A multiplicidade não é algo maior do que um algo como uma pluralidade ou uma unidade superior; ela é, antes, algo menos que um, surgindo por subtração (importância da ideia de menor, minoria, minoração em Deleuze). Toda multiplicidade se furta à coordenação extrínseca imposta por uma dimensão suplementar (n+1:n e seu "princípio", n e seu "contexto" etc.); a imanência da multiplicidade é autoposição, anterioridade ao próprio contexto. (...) Uma multiplicidade é um sistema de n-1 dimensões onde o Um opera apenas como aquilo que deve ser retirado para produzir o múltiplo, que é então criado por "destranscendência"; ela manifesta "uma organização própria do múltiplo como tal, que de modo algum tem necessidade da unidade para formar um sistema. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.116).

> A filosofia da diferença é uma filosofia da relação. Mas não se trata de qualquer relação. A multiplicidade é um sistema formado por uma modalidade de síntese relacional diferente de uma conexão ou conjunção de termos. Trata-se da operação que Deleuze chama de síntese disjuntiva ou disjunção inclusiva, modo relacional que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância; um outro nome deste modo relacional é "devir". (...) Diferença positiva antes que opositiva, indiscernibilidade de heterogêneos antes que conciliação de contrários, a síntese disjuntiva faz da disjunção a "natureza mesma da relação" e da relação um movimento de "implicação reciproca assimétrica" (Deleuze, 2003: 79) entre os termos ou perspectivas ligados pela síntese. (...) Assim, uma multiplicidade não é realmente um ser, um "ente", mas um agenciamento de devires, um "entre". (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.119).

Inventar e sustentar um espaço intervalar de criação foi o desafio dessa pesquisa artística. Fosse Clare quem escrevesse, correriam "ritornelos" em outros eixos. Essa leitura dos *Jogos de Distância e Proximidade* deriva de nossas conversas, negociações, perguntas, leituras conjuntas, ainda assim é a minha, e em tangência com a tessitura da pesquisa da tese como um todo.

Muitas camadas ficaram de fora da meada que essa conversa foi puxando. Entre elas a fábula e o ficcional; a tomada de poder por uma língua dominante, o inglês, e a delicadeza da Clare em estudar o português; o mundo de ressonâncias no contexto de cada uma; seus desdobramentos em nosso percurso artístico individual e o quanto o trabalho de cada uma trouxe convergências e atalhos inesperados. Não por escolha ou porque não tenham sido questões trabalhadas por nós, mas simplesmente porque essa conversa correu por outros lugares.

A última perfomance que realizamos presencialmente *The Tables* (2016), é uma paródia da obra *Table*, do artista pop inglês Allen Jones. Outro *re-enacting*? Única experiência onde não performamos para uma câmera fixa, mas sim com esta se movendo nas mãos de um colaborador, o músico inglês Geoff Clout[551], que também aqui edita imagem e som. "*Chair, Table and Hat Stand*" (1969), compõem um conjunto de três esculturas onde três figuras femininas em poses pornográficas são transformadas em peças de mobiliário, vestindo-se apenas com peruca, espartilhos, luvas e botas de couro. Em *Table* uma mulher de quatro, olha para baixo onde se vê num espelho, enquanto apoia em suas costas uma lâmina de vidro como se fosse ela própria um pé de mesa[552]. Foram realizadas à partir de desenhos de Jones esculpidas em barro por Dick Beech e reproduzidas em uma fabrica de manequins. Exibidas pela primeira vez em 1970, causaram indignação e protestos, particularmente de movimentos feministas, tendo mesmo

[551] O músico inglês, Geoff Clout, também colaborou, direta ou indiretamente, em alguns outros trabalhos desenvolvidos no projeto *Jogos de Distância e Proximidade*.

[552] ALLEN JONES. *Chair, Table*, escultura, 1969.
Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-chair-t03244/text-catalogue-entry

sofrido ataques com removedor de tinta, bombas de fedor e de fumaça[553]. Teria sido a mesma reação fosse a obra realizada por uma mulher? Na época de seu 70º aniversário Jones parece sugerir ser a obra uma zombaria das expectativas do sexo masculino sobre o feminino.

> Eu estava refletindo e comentando sobre exatamente a mesma situação, bebendo na mesma fonte do movimento feminista. Foi uma falta de sorte para mim ter produzido a imagem perfeita para pudessem mostrar como as mulheres vem sendo tratadas como objeto. (JONES, 2007)[554].

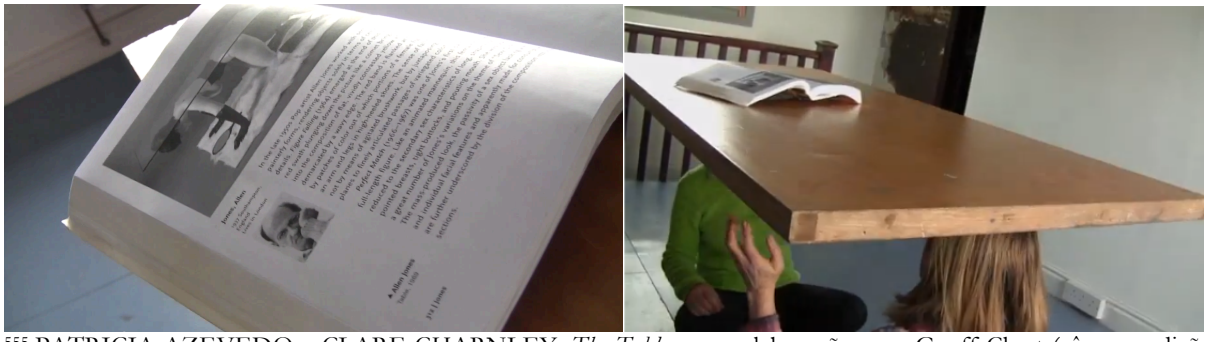
The Tables faz sua sátira através do riso ao invés da polêmica. A ação mostra a difícil tarefa de equilibrar um platô de madeira em duas cabeças. Juntas formam uma mesa instável, onde um livro, onde se vêm as imagens de Jones, desliza, encalha, despenca, e recomeça seu bailado de pequenos sucessos e fracassos. Nos diverte com nossa incapacidade de sermos pernas de uma mesa[555]. Por que não dizer, satiriza a nós mesmas, por um certo modo de ocupar e de inventar novos blocos espaço-temporais, em balanço com nosso cotidiano em família. Duas mulheres que equilibram na mesa não o arroz com feijão, mas um livro aberto.

Os *Jogos de Distância e Proximidade* figuram o movimento transversal que não nos justapõe nem mistura, mas acopla numa correnteza, que já não diz de uma nem da outra. Ultrapassa a condição de co-autoria, constituindo-se como uma espécie de método para criar no acoplamento com aquilo que "está fora" e "entre", compondo experiências e não modelos analíticos replicados ao objeto artístico.

---

553 VENNING, Annabel. No original: The man who turned half-naked women into chairs - and called it art: How Allen Jones' sculptures are still sparking controversy 45 years on. FONTE: Jornal Daily Mail. 3 de fevereiro de 2014.

554 No original: "I was reflecting on and commenting on exactly the same situation that was the source of the feminist movement. It was unfortunate for me that I produced the perfect image for them to show how women were being objectified". In: Martin Gayford (8 October 2007). "Allen Jones: The day I turned down Stanley Kubrick". *The Telegraph*, (London). Retrieved 3 February 2014.
Disponível em: http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3668398/Allen-Jones-The-day-I-turned-down-Stanley-Kubrick.html



555 PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY. *The Tables*, em colaboração com Geoff Clout (câmera, edição de imagem e som), 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LEVhPdwI5r8

Jogos que inventam um procedimento de experimentação, algo que fala de um modo de funcionar. Não para experimentar ideias, é sobre ideias de jogos. Em sua condição de acontecimento recusa uma abordagem sistêmica, por isso me arrisco nessas modulações que não conformam um objeto de conhecimento mas as circunstâncias de sua ocorrência. O exercício de andar entre lugares inspira uma ética, implica uma maneira de viver. Uma prática que dá vazão a um jogo para não vencer, mas para desfrutar e continuar.

EXTRACAMPO

notas soltas

O gosto para cada um de dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afetos, intensidades, experiências, experimentações. Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não em absoluto quando nos tomamos, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem.

DELEUZE, *Carta a um crítico severo*, 1973

1

AEROPORTO

Peço ajuda a um segurança para liberar um *trolley* para as malas. Em jogo a recepção amigável ao visitante. Um único *pound* era preciso mas não tinha moeda. Inseriu a nota na máquina que a engoliu e ponto. Desconforto considerável. Com certo esforço e uma gambiarra a puxou para fora. Risadas. Alívio, também para a audiência, que percebi ali quando duas pessoas entram em cena oferecendo uma moeda.

Aqui como em qualquer parte o automático engasga, a gambiarra funciona, e as pessoas, em geral, tendem a ser curiosas e amigáveis. Primeiro confronto entre uma familiaridade e um estranhamento. Situação ordinária mais com potência disruptiva[556]. Como o artista, que performa provocando deslocamentos em comportamentos corriqueiros, deslocada da minha língua, do alimento e conforto de costume, o mundo performa enquanto diferença. Cansativo. O familiar é um paraíso pacífico.

Não percebi nada disso na hora. Primeira lição, o mundo com suas ocorrências acontece numa terceira margem.

[556] ADRIAN PIPPER, "Catalysis III," 1970.
FONTE: Jens HOFFMANN e Joan JONAS, *Perform*, 2005, p.110.
A artista americana Adrian Pipper, que se entende como um agente catalizador atuando dentro da esfera pública. Realiza performances no cotidiano que confrontam diretamente o público com ações simples e discrepantes desafiando normas e comportamentos estabelecidos. Em *Catalysis* (1970), entra em um ônibus cheio em pleno rush vestindo roupas sujas e mal-cheirosas. Em *Catalysis III* (1970), anda entre as pessoas nas ruas e entra na *Macys* — uma grande loja de departamento em Nova York — vestindo uma roupa recém pintada de branco e portando um cartaz onde se via escrito "tinta fresca".

2

DESERTO 1

O deserto se enche. Ainda assim atravessado por uma duração mediatizada. Gestos e palavras não vem no automático. É preciso procurá-los. É como o ato de escrever. Ensina a escutar. Me observo observando. Invento outras vidas. O lugar da escrita assim como o do estrangeiro ensina a se ver em perspectiva, a gaguejar na nossa própria língua[557].

3

JARDIM 1

Nesse terreno onde posso deixar toda uma vida em suspenso e assumir muitas outras, enxergo rotas viciadas, desperdícios. Contribuímos com nossos curto-circuitos. Como se diz, o tamanho do buraco a gente mesmo cava. Me dou conta que envelheço.

O jardim é no quintal. O domingo, mais familiar que na minha vida de antes. Muitos passarinhos. Pés na grama, flores comestíveis e os ovos do dia. Santa paz num sol esmaecido. Cirenes reverberam na cena bucólica. Um avião ou outro. Romantizo também ao insistir nessa escrita. Forço uma situação. Como nesse sol no final do outono.

Suzi, a vizinha, poda uma maciera do outro lado. Deixa um rastro de ruídos para traz. Como uma sombra descolada do chão, que ainda assim não se antecipa ao que acontece. A pá revolve a terra, ao que parece, arranca algo com esforço, como eu as minhas ideias, daninhas ou não.

4

BIBLIOTECA

Aprendo a me localizar nas alteridades do espaço. Para o registro na biblioteca da universidade há que agendar um horário para encontrar-se — durante o período de uma hora — com o bibliotecário responsável pela recepção aos estudantes. Cheguei pontualmente a sala 104 do primeiro andar e Alison já me esperava. Sentamos lado a lado em frente ao seu *desktop*.

Na mesa inúmeros objetos pessoais. Universal o "demasiado humano". Conheci de relance

[557] Ver: DELEUZE, *Diálogos*, 1998, p.12.

toda sua família ali bem disposta em seus momentos felizes. Na parede desenhos de fadas, Papai Noel e toda sorte de heróis abstratos e coloridos onde os filhos nos dão a ver um cosmos que dá sentido ao tudo mais.

Pacientemente me introduziu no sistema, fiz *login*, pin e recebi um crachá. E o primeiro não se esquece, materializa a existência em um sistema. Observei que todos andavam com o crachá pendurado. Fiz o mesmo. Agora tenho meu número de identificação, logo existo.

5

LOJA DE FOGOS

Autorizada a abrir apenas em certos períodos do ano e com regras restritas de venda e consumo, distribuía inúmeros cartazes promocionais pelo passeio buscando atrair a clientela. Não havia mais ninguém na loja.

Nada que explodia ao longe, em alto e bom som, atende ao que precisamos. Era o que dominava nas prateleiras. Buscávamos ao contrário tudo que pudesse empreender micro explosões domésticas, se assim se pode dizer.

Depois de uma série de apresentações dos efeitos bombásticos e luminosos dos mais variados artefatos saímos da loja com dezenas de caixas de estalinhos. A amável vendedora nos deu um cartão, ventilando a possibilidade de compra em outras épocas do ano. Tive a impressão de que oferecia oportunidades por debaixo do pano.

Caminhos diferentes chegando aos mesmos lugares.

6

ESPAÇO EXPOSITIVO 1 *British Art Show* 8

"*A vital overwiew of some of the most exciting contemporary art produced in the UK*". O *slogan* recorta quando muito um desânimo. Do que vi, soou mais um monólogo, quando não, uma restauração que arruína o que restabelece. Percebo um alerta. Urge não perder de vista o que não interessa de imediato. O que me acrescia uma considerável melancolia, só diminuída por muitos nacos de Doritos com *chili*, servidos no coquetel. O público, ao se deslocar até uma exposição de arte contemporânea, tem em vista o ir de encontro a um tipo de vivência, uma experiência de

confrontar-se com micro colapsos e reconstruções que provoquem inesperadas conexões. Ainda que esse desânimo que se alastra como um musgo, e faz pensar muitas coisas.

Ando repetitiva, fico feliz que *Feed me* (2015), obra da artista escocesa Rachel Maclear, tenha me entusiasmado. Me levou às alturas ao apreciar o que destoa do meu paladar. Deu liga e ponto. Um filme de uma hora a ser visto em almofadões em uma sala escura. Demasiado, mas ninguém saiu antes do final.

Num tom adocicado, surrealmente realista, faz uma sátira amarga e cáustica sobre o comportamento e o consumismo nas sociedades contemporâneas. Em especial lida com a comercialização e sexualização da infância assim como uma crescente infantilização do comportamento adulto [558]. Os personagens caracterizados como nos desenhos animados, inspiram-se nos japoneses com suas figuras de olhos grandes e redondos e nos *cartoons* americanos com suas bestas grotescas, assim como nos jogos e seus cenários de heróis e inimigos com capas e escudos. Misturando clichês, *emogi*s e toda uma *imagerie* em circulação na mídia e redes sociais, subverte a obviedade dos dualismos com transitividades inesperadas. Inocência e maldade, como se vê manifesto tanto no comportamento da besta como no da criança; velho e desejável como figurado em uma personagem feminina bem enrugada em seu corpo torneado num vestido de *pin-up* vermelho; imagem e performatividade, a criança usa os dedos no gestual de uma arma apontada para a vítima e esta é morta pelo disparo.

Dias depois numa conversa pública a artista[559] leu um texto, compartilhando com a audiência, quase timidamente ainda que extremamente confiante, processos e referências muito bem amarradas. Fala de sua experiência na tessitura do filme e em especial sobre o representar ela própria todos os papeis, se transmutando entre um e outro o que não se percebe de imediato.

O clímax se deu quando a delicada e inteligente figura revelou, educadamente, ser a besta seu papel favorito.

[558] RACHEL MACLEAR. *Feed me*, Filme, 2015.Disponível em: https://frieze.com/article/focus-rachel-maclean

[559] SERIES OF TALKS BY ARTISTS: October 13, 2015. In: *British Art Show 8*. Apoio: Leeds Beckett University.

7

ENCONTRO FORTUITO 1

Meu encontro com a Clare nos desviou para outros futuros. Um encontro fortuito duradouro.

8

ENCONTRO FORTUITO 2

A percepção e entendimento do protagonismo de um encontro fortuito vem de longa data, aparece em especial no atomismo de Epicuro[560]. No entender do filósofo, os átomos se encontravam fortuitamente[561] devido a uma leve inclinação em sua trajetória que os fariam chocar-se uns com os outros e formar a matéria, e assim, de colisão em colisão, um engavetamento e o nascimento do mundo. A inclinação em que o átomo se desvia pode ser devida ao inesperado ou afinidade com outro átomo, o que garante a liberdade e a possibilidade do devir sempre outra coisa. Pensamento que soa atual agora, antes e sempre.

Em sua *Estética Relacional* (1998), Nicolas Bourriaud eesclarece que no atomismo de Epicuro, para que esse encontro fortuito possa criar o mundo, os elementos precisam dar liga, uma espécie de "encontro fortuito duradouro"[562], cujo sentido advém do que se passa no espaço entre os dois. Entende que também assim podem ser descritas as obras de arte, mundos viáveis que agenciam o encontro de elementos, momentos de subjetividade ligados a experiências singulares. Segue observando que as obras artísticas contemporâneas demandam uma aproximação mais em termos de formações do que de formas, "a ponto de podermos reconhecer como um 'mundo' uma coleção de elementos esparsos (a instalação, por exemplo) que não estão ligados por nenhuma matéria unificadora". (BOURRIAUD, 2009, p.28). Para além da forma material, o que as formações dão a ver é o elemento de ligação, entendido como um "princípio de aglutinação dinâmico"[563]. A obra de arte ganha corpo quando fortuitamente um outro sujeito

[560] EPICURO. 341 a.C. Samos — 271 ou 270 a.C. Atenas.

[561] Diferentemente do Atomismo de Demócrito cujos encontros são entendidos como necessários.

[562] BOURRIAUD, Nicolas. *A estética Relacional*, 2009, p.27.

acolhe sua proposta para habitar um mundo em comum, iniciando-se um processo de negociação e diálogo. A obra não é a coisa, é o elemento de ligação, é a conversa.

9

GALINHEIRO 1

O tempo não passa quando se sente observado. Solto os dedos nas teclas, mesmo sabendo que as frases serão substancialmente apagadas pela manhã. Levado às últimas consequências o devir do texto parece ser o *haikai*. Há uma fome que não se aplaca e, parafraseando Maclear, há que se continuar alimentando as nossas bestas.

O dia transcorreu com acontecimentos menores de grandes proporções como entrar no galinheiro para dar de comer às galinhas. Determinadas saltam do poleiro e partem para cima, insanas e ao mesmo tempo. Numa segunda tentativa procurei distraí-las me sentindo diminuta frente a essas criaturas, mais espertas, e bem mais firmes no seu propósito do que eu com os meus. Na terceira ou quarta me coloquei no meu devido lugar, calcei luvas e botas, e enfrentei-as com alguns gritos. Não diziam nada, eram só gritos mesmo.

Aprendi como me entender com elas — marco presença — já não preciso gritar. Até porque não querem nada comigo, só a comida mesmo. O galinheiro é um grande pequeno mundo. Catei dois ovos e de pronto comi um na minha torrada.

10

CATÁLOGO *La Biennale di Venezia*

Roda-se o mundo folheando o catálogo da *56 La Biennale di Venezia*. Dois torrões, um ainda assim o dobro do outro. Uma mesma caixa os abraça juntos. Um *tour* que observa a circulação e polarização da produção artística, o papel criativo e crítico do curador e o lugar do artista nessa arquitetura institucional. Os catálogos trazem em primeira mão o que ainda não circula em outras fontes. Em especial, as obras não flutuam sem raízes como nas coletâneas, vem amarradas em conceitos e conversas entre artistas, curadores e outras obras.

O catálogo da *56 Biennale di Venezia* (2015) diz muito desse "lugar". Não numerados, o volume menor traz os países participantes com seus artistas organizados por pavilhões nacionais. De um tudo misturado. Chama atenção uma estrutura onde o artista ganha des-importância. Seguem um padrão standard e não é infrequente que o curador seja o próprio ministro da cultura.

---

563 BOURRIAUD, Nicolas. *A estética Relacional,* 2009*,* p.29.

Uma página dupla para cada, na primeira o nome do país na vertical à esquerda em tipologia *bold*, corpo vinte e oito; o texto da curadoria do pavilhão e a ficha técnica, listando hierarquicamente os envolvidos onde se vê o artista, nomeado exibidor, aparecer por último no quadro funcional. Na segunda página é que se veem imagens das obras, estateladas e inexpressivas como pequenos selos amontoados num envelope. O texto do curador entra em corpo doze e os demais em nove[564].

Clare se revoltou pela primeira vez em semanas. Se move em estruturas autônomas e horizontais, qualquer hierarquia lhe soa violência. Sem alterar o tom da voz, soava uma outra que ainda não conhecia. Complicado averiguar o que enuncio como verdadeiro.

11

OUTROS CATÁLOGOS

Dois catálogos são paradgmáticos, o da histórica exposição *When Attitude Become Form*, realizada por Harald Szeemann, no Kunsthall, Bern, em 1969, e o da memorável exposição *Les Immateriaux,* realizada em 1985 no Centre Georges Pompidou, Paris, com curadoria de Jean François Lyotard e Thierry Chaput. Refletem, em sua estrutura a dinâmica das condições

564 CATÁLOGO *56 BIENNALE DI VENEZIA* , vol. 1. Exposições Multi Nacionais. 2015.

históricas da produção artística em que tais eventos emergem, cada um figurando o lugar do artista em uma geografia diferente.

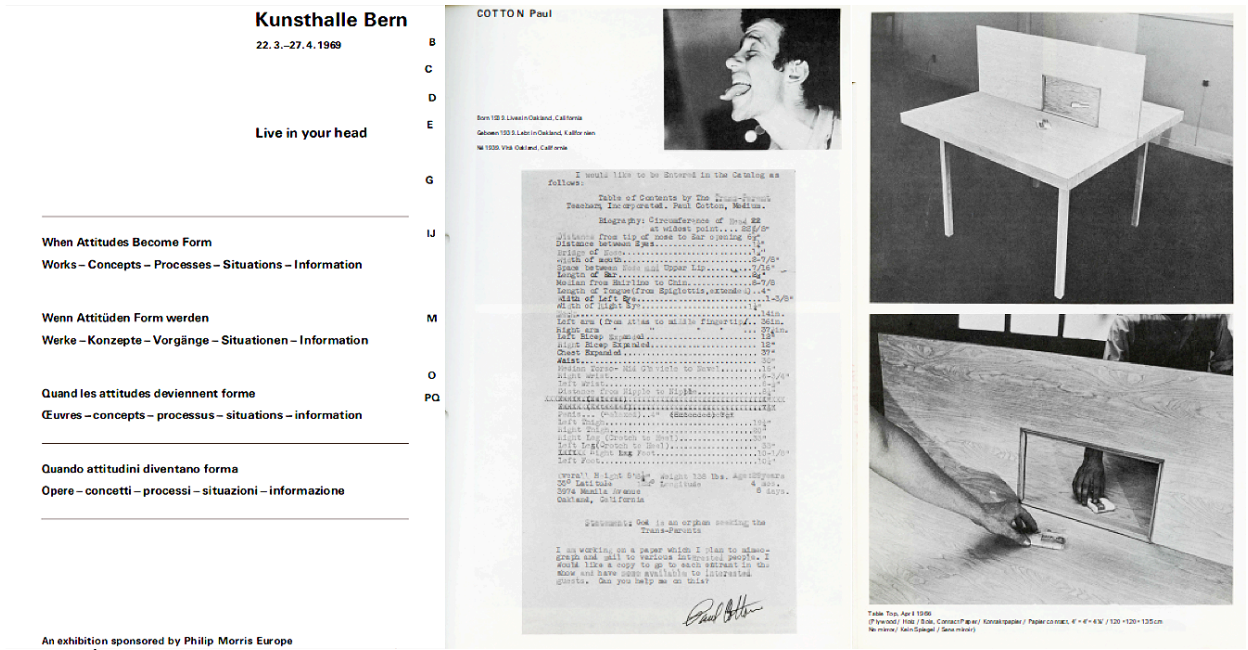
Em *When Attitude Become Form* (1969) o título diz quase tudo, Szeemann desmaterializa a obra no gesto, ato ou processo de criação, figurando em primeiro plano o enfoque na "atividade do artista" tomando quantas páginas forem preciso para dar a ver a trajetória e atitude singular de cada um. As imagens seguem soltas em um espaço generoso e merecido[565].

Na documentação de *Les Imateriaux* (1985), em duas publicações, Lyotard e Chaput sequer listam os artistas individualmente, compõe uma orquestração performativa onde obras e ideias se dinamizam juntas, em saltos, lacunas. Ainda se usava máquina de escrever.

12

ESPAÇO EXPOSITIVO *Les Immateriaux*

Nunca havia visto nada igual antes. E até hoje ainda não vi. Trinta anos se passaram. Uma performance expositiva onde o corpo do espectador é o que se obra. Um laboratório para vivenciar maneiras possíveis de experimentar como as novas tecnologias de informação vem moldando a condição humana. Põe em cena o que se transforma. Percepções relativas, identidades ambíguas, imagens irrepresentáveis, espaços simulados.



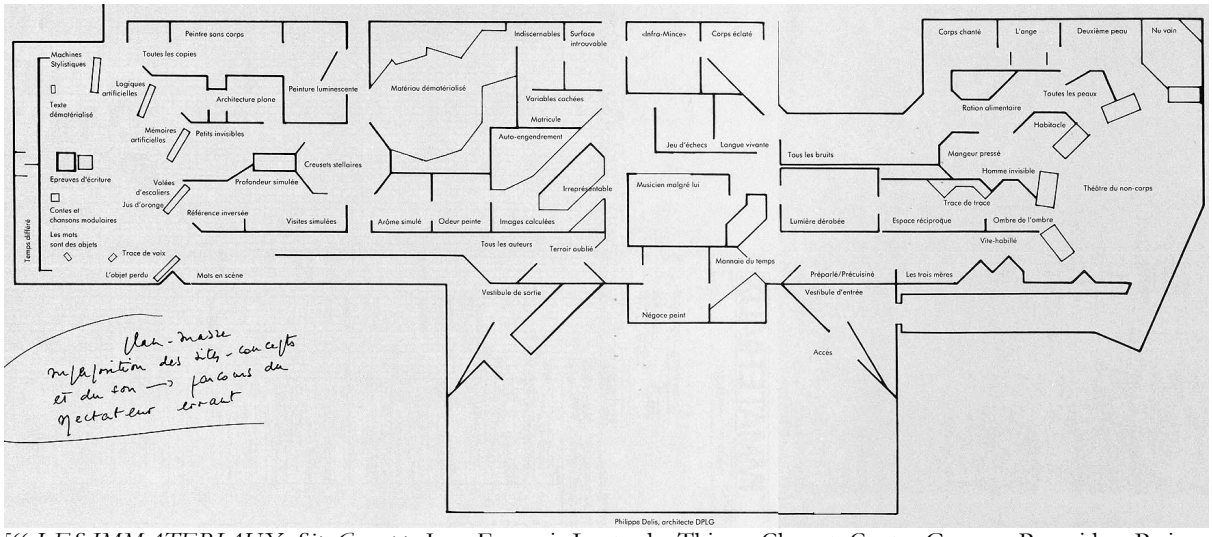
565 CATÁLOGO *LIVE-IN-YOUR-HEAD: WHEN-ATTITUDES-BECOME-FORM*, Harald Szeemann, 1969. Disponível em: http://archive.wattis.org/exhibitions/when-attitudes-became-form-become-attitudes

"*Sites-concepts*[566] dando a experimentar uma nova sensibilidade. A ênfase performática e interativa da concepção curatorial atualiza um lócus expandido onde o material é um estado de densidade e antes de tudo algo vazio de materialidade.

> Les Immateriaux, por quê?
>
> Em todas as áreas de pesquisa, o material que constitui o que se chama objeto" pode ser alcançado por interações complexas específicas entre micro elementos. A "matéria" é sempre um estado de energia. A energia é imaterial. A mente e o corpo humano não escapam a esta análise. O homem não é nada sem o fluxo contínuo de interações que o liga às coisas. (LYOTARD, 1985, p.2)[567].

Uma dramaturgia propondo modos de sentir, ver, ouvir, numa linguagem onde o corpo é o protagonista. Demanda reunir, em desordem, não se compreende, percebe-se. Quem é o autor?

É como se ali se andasse um pouco mais à frente da realidade. Mais conscientes, mas sem chão. Antes de entrar no espaço expositivo, auscultadores eram distribuídos a cada visitante. Uma trilha sonora, consistindo em trechos de textos literários, filosóficos e montagens sonoras. Assim guiados ou, mais precisamente, desviados por outros lugares, avançamos no labirinto. Passado o corredor metálico inicial, onde as ondas sonoras pareciam esbarrar nas nossas pernas, o áudio nos lança numa imaterialidade muito próxima, o som do fluxo e refluxo de um sangue fresco em correntes ritmadas pelo miocárdio.



[566] *LES IMMATERIAUX*, *Site-Concepts*, Jean François Lyotard e Thierry Chaput. Centre Georges Pompidou, Paris, 1985. Disponível em: https://curatorialexperiments.wordpress.com/tag/les-immateriaux-for-instance/

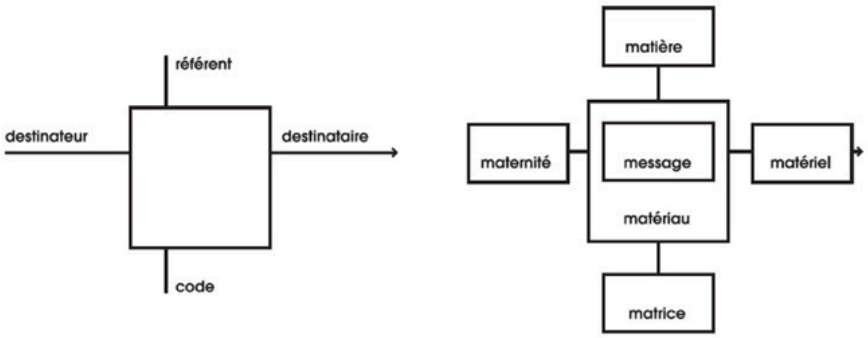
[567] LYOTARD, Jean François. *Les Immateriaux*, Avant-Propos, 1985. No original:
Les Immateriaux, pourquoi?
Dans tout les domaines de la recherche, la matière qui contitue ce qu'on appelle des "objets" se rejoint en des complexes spécifiques d'interactions entre des micro-eléments. La "matière" est toujours un état de L'energie.
La énergie est immatérielle. L'esprit et le corps de l'homme n'échappent pas à cette analyse. L'homme ne serait rien sans le flux continu d'interactions qui relie l'homme et les choses. La technoscience s'avère elle-même une sorte de prothèse intelligente offerte à la réalité pour se connaitre FONTE: *Les Immateriaux*, *Petit Journal, 28 mars-15juil.*,1985, p.2.

Lyotard toma um grupo etimológico de termos oriundos da raiz indo-europeia "mât" (para fazer, para construir) e o equaciona em um modelo de comunicação[568].

> *Les Immateriaux*, como?
>
> Não importa o que seja a realidade, é tomada como uma mensagem.
> A partir da mesma raiz pode ser dito:
> o material é o suporte da mensagem
> a matriz é o código da mensagem
> o material é o que garante a captura e o trânsito da mensagem
> a matéria da mensagem é o seu referente (como em uma "tabela de conteúdos")
> a maternidade designa que a função para o remetente da mensagem.
> *Les Immatériaux* mostra e questiona os distúrbios que afetam essa distribuição hoje. (LYOTARD, 1985, p.2)[569].

Cada uma dessas cinco valências "mât" se desdobra em trinta e uma zonas, que subdividem-se em setenta e um "*site-concepts*", com instalações as mais variadas, compondo o labirinto para um "*spectateur errant*".

Na penúltima zona temática outra passagem nos leva à saída. *Temps Differé* (1985), obra da artista Catherine Ikan. Dois corredores idênticos de talvez uns dez metros de comprimento cada, equipados de uma câmera oculta e um monitor de vídeo operando em *time delay*. Entra-se no



568 *LES IMMATERIAUX*, *Petit Journal, 28 mars-15juil.*,1985, p.2.

569 LYOTARD, Jean François. *Les Immateriaux*, Avant-Propos, 1985. No original:
Les Immateriaux, comment?
N'import quelle realité est prise comme un message. A partir de la racine mât on dit:
le matériau est le support du message
la matrice est le code du message
le matériel est ce qui assure la saisie, le transfert et la capture du message
la matière du message est son référent (ce dont il est question, comme dans "table des matières")
la maternité désigne la fonction du destinateur du message:
Les Immateriaux montrent et interrogent les troubles qui affectent cette distribution aujourd'hui.
FONTE: *LES IMMATERIAUX*, *Petit Journal, 28 mars-15juil.*,1985

primeiro. Não há nada. Nada acontece. Não me lembro do áudio. A saída nos surpreende com a entrada em um segundo corredor onde pode-se ver ao longe um monitor. A medida que nos deslocamos percebemos que nos dá ver entrando no primeiro corredor, procurando sentido no nada, indo embora, e logo cada vez mais próximo da saída. O imediato torna-se ausente. Em cada passo coexiste o presente o passado e o futuro.

13

CATÁLOGO *Les Immateriaux*

Essa matriz performativa também orientou a documentação da exposição. Em vez de um catálogo em um volume tradicional, como um registro antecipado do evento concluído, duas publicações foram realizadas, ambas refletindo os processos em jogo. A primeira, uma pasta contendo, de um lado, "L'Inventaire" — um maço de páginas soltas cada um figurando um dos "*site-concepts"* da exposição. Do outro um "Album" de notas e esboços documentando o processo de concepção e desenvolvimento da exposição.

A segunda publicação, intitulada "Épreuves d'Écriture", documenta um jogo, uma experiência de escrita coletiva, interativa e à distância, envolvendo vinte e seis pensadores convidados.

> A regra do jogo
>
> Passando da inscrição gráfica ao display eletrônico: sondar os efeitos de "novas máquinas" sobre a formação do pensamento.
> 1. Você receberá uma lista de cinquenta palavras relacionadas com a problemática da manifestação *Les Imateriaux*.
> 2. Você dá a sua definição (uma a dez linhas), no papel, de algumas destas palavras (15 a 20 mínimo).
> 3. Suas definições, bem como as de outros autores, são inseridos em uma memória.
> 4. Você pode acessar essa memória por uma máquina de processamento de texto à sua disposição para a duração do experimento.
> 5. O seu aparelho é conectado à rede com os de outros autores.
> 6. A partir desta dada situação, cabe à você: encadear, com vista a qualquer fim (refutar, completar, modular, etc.) suas primeiras definições; conectar-se com outros autores, encadear, de um lado com as definições deles e de outro com os encadeamentos que realizaram, com qualquer finalidade que seja.
> 7. Nós, gostaríamos em especial, que comentasse as implicações dessa situação na sua experiência de escrita[570].

[570] LYOTARD, Jean François. *Autour des Immateriaux*, 1985. No original:
La régle du jeu
Passant de l'iscription graphic à l'affichage életronique: sonder les effets des "nouvelles machines" sur la formation de la pensée.
1. Vous recevez une liste de cinquante mots relatifs à la problematique de la mannifestation "les Imateriaux".
2. Vous donnez votre définition (une à dix lignes maximum), sur papier, de quelques-uns de ces mots(quinze vingt minimum)

Palavras

artificial | autor | capturar | código | confins | corpo | desmaterialização | desejo | direito | escritura | espaço | fachada | fluido | gesto | habitar | imagem | imortalidade | improvável | interação | interface linguagem | luz | espelho | moeda | matéria | material | matriz | maternidade | meandro | memória | metamorfose | múltiplo | mutação | natureza | navegar | fim | prova | prótese | rede | seduzir | signo | simulação | significando | simultaneidade | respiração | tempo | traduzir | velocidade | voz |

14

GALINHEIRO 5

Ando adiante do que fui. Ontem encarei a conversa com um curador e crítico que admiro com a confiança conquistada no galinheiro. Sem precisar me proteger ou ficar carregando ovos com minhas luvas novas. A conversa teria ido mais longe, se não houvessem pintado uma porta, e o cheiro de solvente e tinta fresca tomado conta dos escritórios climatizados. No topo do edifício de um conglomerado financeiro, paradoxalmente tangencia nosso assunto, uma experiência semelhante a dos meninos na rua cheirando o *thinner* no trapo embolado. Funcionou como tempo lógico para um até breve amigável.

15

O ENCONTRO FORTUITO 3

Quando vim a encontrar Kiff Bamford pela primeira vez, parecíamos nos conhecer de longa data. E em nossas conversas, as horas não passam.

---

3. Vos définitions, ainsi que celles des autres auteurs, sont saisies et memorisées.
4. Vous accédez à cette mémoire par une machine à traitement de texte mise à votre disposition pendant toute la durée de l'experience.
5. Votre machine est réliée en réseau à celles des autres auteurs.
6. A partir de cette situation, il vous appartient: d'enchaîner à quelque fin que ce soit (réfuter, compléter, moduler, etc.) sur vos premières définitions; -en vous connectant avec les autres auteurs, d'enchaîner, d'une part sur leurs définitions et d'autre part sur leurs propres enchaînements, à quelque fin que ce soit.
7. Nous souhaitons, en particulier, que vous commentiez les modifications que cette situation entraîne dans votre expérience d'écriture.
FONTE: *LES IMMATERIAUX*, *Petit Journal, 28 mars-15juil.*,1985

16

CATÁLOGO 2 *La Biennale di Venezia*

Denso e lacunar, o segundo volume do catálogo da *56 Biennale de Venezia* traz conceitos recortes e obras escolhidos pelo curador africano Okwui Enwezor, que nessa 56º edição assina a direção artística da bienal *All the Worlds Future.* Ainda mais espesso, não segue o padrão do primeiro, faz correr um fluxo de ideias. Abrem o catálogo dois mapas do *Giardino* onde se plantam os pavilhões nacionais. Não datados, no mesmo recorte em momentos e configurações diferentes. O mundo ainda era pequeno. Em seguida quatro fotografias de arquivo, sem legendas. Parecem flagrantes da inauguração da primeira exposição em 1895. Entram a logo da *La Biennale* e três páginas de ficha técnica, cujo primeiro crédito vai para o presidente da Fundação Bienal. Seguem-se três páginas de logomarcas, que se completam com mais duas, nomeando os doadores e fundações que apoiaram e viabilizaram projetos específicos. Só então finalmente entra o índice. Os textos de Enwezor, calculadamente dispersos amarram os conceitos e filtros que recortam o projeto curatorial e a estrutura do catálogo. Expressivo para dar a ver o curador como autor[571].

[571] CATÁLOGO DA *56 BIENNIALE DI VENEZIA,* Okwui Enwezor, 2015.

No abre alas o texto do presidente, e em seguida o primeiro dos quatro escritos por Enwezor e distribuídos ao longo do volume. Todos relativamente curtos mas em longas frases, tomando como mote um acontecimento político local de dimensão global. Como num atlas, em cada um a mesma tópica em tomada, ângulo e escala diferente.

O primeiro texto, *The State of Things*, se abre numa série de perguntas já recortando o terreno onde se planta o projeto, a dinâmica da própria *Biennale di Venezia.* Espectros, tensões e "não ditos" que rondam a cena global e a própria bienal. "O que, então, uma grande exposição de arte como *La Biennale di Venezia* pode nos dizer sobre o estado da arte e do mundo em que hoje é produzida?" (ENWEZOR, 2015, p.18)[572].

Seguem-se a folha de rosto do *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens* (1755) e do *Contrato Social, ou Princípios do Direito Politico* (1762), ambos de Rousseau. Logo o índice e páginas mais e páginas de seu manuscrito original. Na sequência a primeira folha *O Capital* (1867), de Karl Marx, manuscrita a lápis, índice e capas de edições traduzidas em várias línguas. Enwzor diz a que veio. O anacronismo das reflexões trazidas a pauta em outra cena , figura camadas de releituras, dá o que pensar.

O segundo texto de Enwezor, *Exploding Gardens*, alivia e articula um entendimento das páginas que o antecedem. Apresenta o *Giardino*, espaço que há 120 anos acolhe a *Biennale Internacional di Arte di Venezia*, numa cartografia móbil figurando em seus pavilhões nacionais um microcosmos da dinâmica global em constante conflito e movimento de desmonte e reconstrução. Países nascem, se transformam, perecem, como qualquer organismo vivo. Alguns mudam de nome, se juntam e se dividem, são construções políticas. Enwezor tangencia essa macro e micro política a um acontecimento ocorrido em março de 2015 por ocasião de um encontro entre organizadores e curadores dos pavilhões nacionais. A curadora do pavilhão da Armênia, ao apresentar seu projeto, uma menção ao genocídio e diáspora do povo armêniano, provocou a ira do organizador do pavilhão turco, o próprio cônsul geral da Turquia. A potência do acontecimento se adensa uma vez que a referida curadora é também a artista que representa a Turquia nessa edição da Bienal. Mais do que perfeito para dar conta do vespeiro onde a arte se institucionaliza, e aqui entre "peixes grandes".

O terceiro texto escrito por Enwezor, *The Akhand Path: To Read Without Stoping.* Toma como mote a *La Biennale di Venezia* de 1974, onde parte do programa foi dedicado ao Chile, colocando em primeiro plano um gesto de solidariedade para com aquele país na sequência do violento golpe de

572 ENWEZOR. *The State of Things*, 2015. No original: *What, then, should a grand exhibition of art such as La Bienniale de Venezia tell us about the state of art and of the world in which art is produced today?*" In: Catalogo da *56 Bienniale di Venezia*, 2015, p.18.

Estado, em que o general Augusto Pinochet derrubou o governo de Salvador Allende, em 1973. Ao dedicar um programa de eventos ao Chile e contra o fascismo, espalhados por toda a cidade de Veneza, se configurou, no seu entender, como uma das tentativas mais explícitas, na memória recente, pelo qual uma exposição de arte dessa estatura, não só responde, mas corajosamente dá um passo à frente dividindo seu palco com os contextos políticos e sociais de seu tempo. De forma que reconhece na edição de 1974 uma inspiração curatorial, apresentando por outra rota seu projeto dedicado a uma nova apreciação da relação de arte e de artistas com "o estado atual das coisas". Entram páginas com farta documentação da época, e logo retomam-se as páginas duplas com imagens das obras dos artistas, até que entrem manuscritos do Seminário *Lire Le Capital* (1964-1965), de Louis Althusser, onde se inspira ao propor ler em cena o texto clássico de Marx. Voltam as imagens das obras artísticas correndo soltas até o epílogo.

Finalmente, *Iconoclasm, Iconophobia, Iconophilia*[573]: *On Charlie Hebdo*, texto conclusivo que se articula em torno do atentado ocorrido em janeiro de 2015, na sede da revista satírica francesa *Charlie Hebdo*. Enwezor propõe uma reflexão sobre o direito a "liberdade de expressão" e o papel das imagens na cultura de massa. Observa que na mídia todo o enfoque foi colocado sobre a intolerância dos extremistas islâmicos e logo se espalhou pelo planeta o bordão "*Je suis Charlie*", universalizando uma espécie de solidariedade contra a intolerância e a favor da livre expressão. Lembra que por ocasião do atentado aqueles que se sentiram no direito e liberdade de expressar "*Je ne suis pas Charlie*", foram perseguidos, detidos, ou mesmo levados a prisão.

17

ESPAÇO EXPOSITIVO *La Biennale di Venezia*

Puxando outro fio na meada, percebe-se um entendimento da arquitetura do espaço expositivo como um evento narrativo. Na 56 *Biennale di Venezia* Enwezor, em vez de adotar um tema abrangente que sintetize o recorte de um campo unificado, *All the Worlds Future* agencia-se em torno de três filtros que se superpõem. Uma constelação de parâmetros que circunscrevem várias ideias e aproximações adotadas tanto para imaginar, quanto para realizar uma diversidade de práticas.

O primeiro filtro "vivacidade: em duração épica", sugere uma manifestação espacial e

573 O termo Iconoclastia vem do grego eikon (ícone ou imagem) e klastein (quebrar), rejeita a veneração de imagens considerando o ato como idolatria; Iconofilia diz respeito ao contrario, ao amor e apego as mesmas, e Iconofobia ao medo que nos inspiram.

temporal e, ao mesmo tempo, incompleta, articulada numa lógica de desdobramentos, uma dramatização do espaço expositivo como um acontecimento, incessantemente vivo. Ganha corpo na concepção de uma Arena onde o curador, artistas, escritores, público, e colaboradores aparecem como os protagonistas na orquestração aberta pelo projeto.

O segundo filtro, "o jardim da desordem" dinamiza a própria história da *Biennale* no *Giardini* como uma metáfora através da qual pode explorar o "estado atual das coisas", no seu entender, a desordem generalizada na geopolítica global, no meio ambiente e na economia. O conceito do jardim é retomado para ler no *Giardini* e seu conjunto desordenado de pavilhões, as mudanças no ambiente global, conflitos nacionais, desfigurações territoriais e geopolíticas. Não há nenhum pavilhão para Eritreia, Yêmem, Etiópia ou Haiti[574].

Finalmente, o terceiro, "capital: leitura ao vivo", recorta uma preocupação central desde a modernidade, a natureza do capital, do trabalho, a crescente estrutura de desigualdade e o enfraquecimento do contrato social. Corajosamente propõe a leitura dos quatro volumes de *O Capital* por atores dirigidos pelo artista e cineasta Issac Julien, ao vivo na *Arena do Giardino*, durante toda a duração da *Biennale*. Comissiona outros projetos articulados ao tema, uma sequência contínua de performances orais que levam adiante sua conversa, conceitos e narrativa expositiva.Espantosamente Enwesor fez funcionar essa máquina de leitura.

Se o jardim é uma parcela do mundo e um mundo inteiro e o tapete um jardim portátil, a 56 *Biennale di Venezia* em seu Giardino mais parece um tapete voador.

574 Veneza, novembro de 2015. FONTE: Patricia Azevedo

18

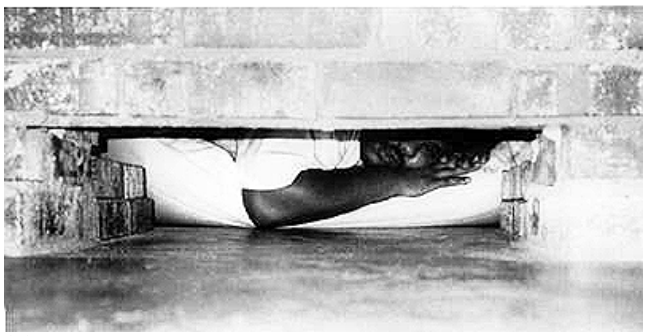
AUTONOMIA

"Há direitos universais a todo o tipo de expressão, mesmo quando tal expressão corre o risco de provocar violência?" Questão que provoca uma reflexão sobre o papel e lugar da arte, seus mecanismos de produção, circulação e consumo. Ganha urgência com o aumento da violência motivada pela intolerância, o crescimento de uma direita fascista e uma rotina de suspeita e medo. Hoje mesmo a vizinha veio aqui, dizendo temer que hajam refugiados dormindo na passagem que corre atrás do quintal. "Há muito lixo espalhado", acrescenta, dando imagem ao seu pré-conceito.

Faz parte do senso comum um entendimento da arte enquanto um terreno de autonomia, onde a liberdade de quebrar normas, transgredir costumes, propor novas ordens é um valor normativo. O que não significa que artistas e instituições não tenham que dar conta de processos que envolvem restrições implícitas para conformar-se a fôrma de agências governamentais de fomento, patrocinadores, ao gosto do público e a demanda do mercado.

Embora sua autonomia seja legitimamente reconhecida, artistas, museus e galerias costumam ser criticados por trazer a público obras que ofendem a sensibilidade das pessoas. Um exemplo é o trabalho do artista espanhol Santiago Sierra, conhecido por envolver, na realização de suas obras, a contratação de trabalhadores imigrantes para performar suas ideias com vista a elucidar a natureza do trabalho dentro da sociedade capitalista. Como se vende o trabalho físico e, portanto, o corpo.

Uma de suas obras mais conhecidas, *Person remunerated for a period of 360 consecutive hours* (2000)[575], envolveu contratar um homem para viver atrás de uma parede de tijolo por qinze dias[576]; uma outra, imigrantes iraquianos para usar roupas de proteção e serem emparedados



[575] SANTIAGO SIERRA. *Person remunerated for a period of 360 consecutive hours*, 2000. Installation view. P.S.1: Contemporary Art Center, New York. Courtesy of Lisson Gallery
Disponível em: http://bombmagazine.org/article/2606/

[576] Em uma conversa com Teresa Margolles, 2006, Sierra comenta que "a pessoa paga para viver por 365 horas atrás de uma parede no PS1, em Nova York lhe havia dito que ninguém nunca tinha se mostrado tão interessado nele antes e que nunca tinha visto tantas pessoas". In: *BOMB Artist in conversation*, 2006. FONTE: Ibidem.

juntos, revestidos por um endurecimento de espuma de polietireno; e também desempregados para passarem o dia dentro de caixas de papelão na galeria. A contratação de pessoas, a baixo custo, para a realização de tarefas inglórias, porque não dizer, torturantes, não é propriamente novidade no mundo da arte[577] nem na vida real. É fato que não percebemos como incômodo que na própria galeria o vigia siga sentado, ou mesmo em pé, dia após dia, por oito horas diárias. Tampouco nos choca que as coleções preciosas que pagamos caro para contemplar sejam, em boa parte, fruto de guerras, saques, contrabando, lavagem de dinheiro ou compradas com fundos escusos. Sierra, parece tentar incluir tudo isso, em seu jogo de visibilidade e invisibilidade, visto que as relações extremas de que lança mão, performam como o sistema realmente funciona. Enquanto crítico do capitalismo e das instituições que o apoiam e, ciente da contradição implícita

[577] PI LIND. *Living Sculptures*, 1968. O diretor de teatro e escritor sueco Pi Lind, contratou 20 pessoas para, durante os cinco dias da exposição, apresentarem-se a si mesmos em pedestais no *Museu de Arte Moderna de Estocolmo*, oferecendo ao público uma tipologia viva da sociedade sueca. FONTE: BISCHOP, *Artificial Hells*, 2012, p.115.

OSCAR BONY, *The Workers Family*, 1968, (visto aqui com a presença do público). Oscar Bony contrata uma família de trabalhadores para permanecer sentados na galeria. Assim a representa simbolicamente enquanto classe trabalhadora e, literalmente, como uma família singular, os Rodriguez. Acompanhados de um áudio que reproduz o som de sua vida diária em casa, podem fazer o que quiser, conversar entre si, falar com o público etc., só não podem ir embora. FONTE: Ibidem. p.114.

na fôrma em que explora estes temas, confrontaa natureza da própria arte e suas instituições[578]. Performa o que critica com tal ferocidade que ilumina o que preferimos deixar confortavelmente às escuras.

19

MIUDEZAS

Não é o paraíso, mas é quase. Nesse deslocamento, quase tudo que acontece escolhi a dedo. Ainda assim, hoje brigamos. A gota d'água foi eu ter me levantado para ela se sentar na melhor cadeira do estúdio. Sua indignação e genuína revolta contra o gesto hierárquico só aumentaram minha admiração, o que não impediu a violenta avalanche de miudezas represadas ao longo desses meses. Pequenos "nadas" que se entendiam como coisa importante e não como coisa nenhuma. Ninguém se viu em posição de pedir desculpas. Penso se diz respeito ao feminino. Brigar em outra língua refresca com palavras fáceis, mas põe fogo nos mal entendidos. É certo que não há regras.

20

ESPAÇO EXPOSITIVO o curador como autor

Tento localizar a experiência expositiva. Quando uma pintura é pendurada, tudo o que se faz necessário a sua exposição pública está feito. Com ocorrências de expressões artísticas que não se fixam na parede, nem num pedestal, ou sequer mesmo em um objeto, o espaço é outro, não apenas físico, mas dialógico. Também o público mudou. Bom exemplo é a retrospectiva *Van Gogh's Letters: windows to a universe*, realizada no Royal College, Londres, com curadoria de Nienke

[578] SANTIAGO SIERRA. *30 cm Line Tatooed On Remunerated Person*", 1998; *160 cm Line Tatooed On remunerated 4 Person*, 2000 e *250 cm Line Tatooed On remunerated 6 Person*, 2000.
Disponível em: http://www.kow-berlin.info/artists/workgroups/santiago_sierra/

Bakker, Leo Jansen e Hans Luijte. As pinturas são apresentadas lado a lado com as cartas do autor, escritas aproximadamente nas mesmas datas. Todo um jogo de forças se desloca. O artista já não é quem se coloca no centro dessa cena. Tampouco a obra. O curador toma a palavra.

21

JARDIM 5

Reverbera no jardim o perpétuo e o instável. As flores, as mesmas que enfeitam a mesa e que comemos ontem na salada, crescem para os lados se embolando umas nas outras e em todas as direções ao mesmo tempo. Um rizoma comestível e portátil. As formigas não se interessam por elas. Não se explica, mas preferem devorar o canteiro de margaridas.

Já o galinheiro continua em polvorosa. Três galinhas novas foram compradas e colocadas junto as demais. Uma guerra brutal na re-engenharia de poder sobre uns parcos metros quadrados e meia dúzia de criaturas. Talvez seja esperar muito que o mundo aqui fora possa ser diferente.

22

CONFERÊNCIA 1

Uma mídia forçada. Senta-se a conversa, as pessoas como as mesas e cadeiras num palco amarradas a um público também educado a cumprir o protocolo. Presenciei uma única meia exceção a regra. O artista britânico Mikhail Karikis, participante da *British Art Show 8,* que em sua conferência[579], tossiu ajeitando a voz, e começou a piar. Pausadamente ou em ímpetos bem distribuídos ao longo do passar das páginas e páginas, pontuados por uma ou tosse outra.

Na platéia ao contrário, perde-se a ocasião de "soltar a franga" e não se houve sequer um pio. Nem risadas nem qualquer gesto que se arrisque a emitir opinião. Imperdível! Ainda assim fiz esforço para não dormir. Fracassei.

[579] *Series of talks by artists*: 10 november, 2015. In: *British Art Show 8,* supported by Leeds Beckett University.

24

EM CASA DE NOVO

Mudança para uma rua de terra próxima a uma das entradas do *Greenwich Park*, com varanda e vista para o *Dome do Millenium*. Muitos passarinhos. Como estar na roça e no centro do mundo ao mesmo tempo. Vida mais do que perfeita.

25

ARQUIVO MNEMOSYNE The Warburg Institute

Para ter acesso a Biblioteca Warburg é preciso se registrar como pesquisador, mediante apresentação de documentação própria e carta de intenções. O acesso ao Arquivo de *Mnemosyne,* demanda um segundo passo. Em uma entrevista há que se explicar diretamente com Dra. Claudia Wedepohl, pesquisadora responsável. Os habilitados se encaixam numa escala rigorosa de horários fixada diretamente na parede e a lápis. Fez apenas uma pergunta. "Como espera pesquisar aqui sem falar alemão?" Fui salva pelo milagre de uma resposta rápida. "Faço como Warburg, espalho as imagens na mesa". Deu uma gargalhada sem qualquer exagero. Fui aceita.

26

CONFERÊNCIA 3

Fast Forward Women in Photography[580], TATE Modern, ciclo de conferências recortado em uma boa conversa por Anna Fox[581], a fala de Christinne Eyene, pesquisadora e curadora africana, deu gravidade a uma crítica fria e sem ressentimento sobre à aproximação a arte africana na Europa. A plateia, majoritariamente branca aplaudiu. Haviam bem poucos homens. A artista Lorna Simpson "me puxou pelo pé". Assumi o cabelo crespo.

Ao sair do auditório percebo uma infinidade de canteiros. Não havia posto reparo. *Empty Lot* (2015), instalação de Abraham Cruzvillegas, que recolheu, em parques de Londres, nacos de

[580] TATE Modern, em parceria com a University for the Creative Arts, Unversity of the Arts London, Photographic Archive Centre (PARC) e o London College of Communication. Disponível em: www.fastforwar.photography

[581] Anna Fox é parceira no *Corpo Coletivo (Collective Body)* coordenando o programa na University for the Creative Arts, UK.

terra árida e inóspita e os plantou no *Turbine Hall* da *TATE*, alimentados com o requinte de boa luz e muita água. Alguns brotaram suas sementes, outros só mato mesmo, e muitos seguem apagados ainda. Dão a ver um mundo em transformação. Lembram o velho ditado, "nada vem do nada". Confesso, uma peculiar sensação de esperar que regenerem.

27

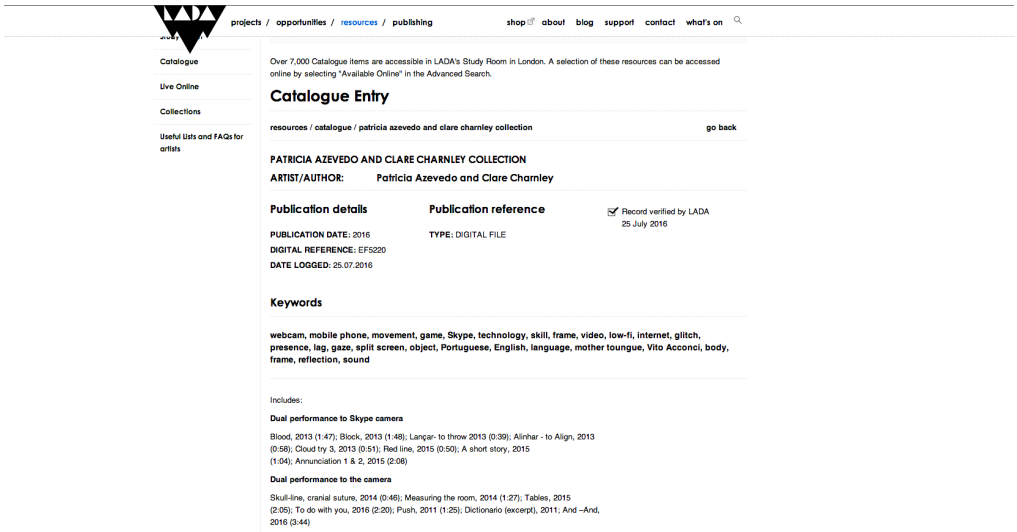
CORPO 1

O inteligível se dá a ver em muitas fôrmas, simultâneas, contraditórias. Hoje ao tirar a roupa do varal, não fui capaz de discernir se estavam molhadas ou frias. Não se trata aqui do que se pode falar mas do que experimenta o corpo.

28

LADA Live Art Development Agency

Espaço horizontal, convidativo, sem restrições anunciadas. Um largo sofá e uma mesa redonda. Não apenas um arquivo mas um organismo, agenciador de projetos e publicações. Permanece aberto algumas noites, funcionando bem em cima de uma fábrica artesanal de cerveja. Dezesseis performances dos *Jogos de Distância e Proximidade* foram incorporadas ao seu acervo[582]. Nenhuma palavra dá conta dessa alegria.



582 PATRICIA AZEVEDO e CLARE CHARNLEY, Acervo LADA, Londres, Juljo de 2016. Disponível em: http://www.thisisliveart.co.uk/resources/catalogue/patricia-azevedo-and-clare-charnley-collection

29

ESPAÇO EXPOSITIVO *Energy and Process*

Energy and Process (2015), exposição realizada na TATE Modern, com curadoria de Mark Godfrey, veio a calhar nesse universo em expansão. Em especial as performances para câmera de artistas associados ao movimento de *Arte Povera*[583], geralmente relacionados a preocupações esculturais, materiais simples e forças naturais. A conversa planta meus pés num chão de sementes bem vivas. *To Unroll One's Skin* (1970), do artista italiano Giuseppe Pemone, reúne em torno de seiscentos close-ups de detalhes de seu próprio corpo explorando a tensão entre o toque e a visão. Cada uma das fotografias individuais dá a ver um retângulo de vidro pressionando sua pele em partes variadas do corpo. Desmembrado em dezoito painéis figura a cartografia de uma paisagem em transformação[584]. Não pelo olhar de um sujeito, mas sim pela mediação da câmera. Transforma-se no estofo que preenche com matéria formas que brotam a partir da perspectiva numérica dos aparelhos.

583 O crítico italiano Germano Celant, cunhou em 1967 o termo *Arte Povera* para descrever o trabalho de um grupo de artistas italianos, evocando com essa expressão tanto a abordagem anti-hierárquica e suas atitudes sociais e politicas radicais, quanto o uso de materiais os mais simples. A *Arte Povera* impulsionou a Itália para o centro da cena artística internacional nos anos sessenta, contribuiu com o movimento da Arte Conceitual e continua a influenciar os artistas contemporâneos.

584 GIUSEPPE PENONE. *To unroll one's skin*, 648 fotografias, Prancha 1, 1970.
Disponível em: http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/display/photography-arte-povera

> Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. (FLUSSER, 2007, p.31)[585].

Mario Mertz ilumina o numérico que está por traz do que acontece. Adensa uma camada evolutiva. Equaciona, em suas obras, a qualidade material e metafórica de objetos naturais com ideias abstratas a respeito da repetição e do infinito. Um vocabulário de símbolos, iglus, espirais. Muito se baseia na fórmula de *Fibonacci*, desenvolvida no século XIII, para representar estruturas matemáticas na natureza. O pensador italiano desenvolveu uma sequência numérica em que cada termo subsequente corresponde a soma dos dois que o precedem: 0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 etc. Números destinados a figurar princípios universais da criação e crescimento por saltos e lacunas. Cosmologia canibal e generativa escondida no tempo presente.

Una Somma Reale é Una Somma di Gente (1972), performance para a câmera fixa, realizada por Merz, no *Ponte delle Gabelle,* restaurante em Milão onde artistas e marchands se encontram para conversar e fazer suas refeições, mostra uma sequência de dez fotografias dispostas em uma linha horizontal. A soma dos comensais representados em cada uma evoluem preenchendo o espaço em acordo com as regras da sequência de Fibonacci, o que corresponde ao dígito em neon diretamente acima de cada imagem[586]. Na primeira, não há ninguém, mesas e cadeiras, é a única sem nenhum dígito escrito acima. Na segunda, há um homem. Na terceira, uma mulher. Na quarta, o homem e a mulher. 0, 1, 1, 2, seguem-se, 3, 5, 8, 13 até a série alcançar o dígito 55.

A festa acontece com os números em cena junto as imagens dos comensais, eles próprios sequências numéricas que enxergamos como imagem.

Conto os ovos. Hoje foram três.

---

[585] FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*, 2007. p.31.

[586] MARIO MERZ. *Senza titolo: Una somma real é Una somma di gente*, 1972 © Fondazione Merz.
FONTE: Patricia Azevedo

30

OULIPO

O grupo Oulipo[587], *Oficina de Literatura Potencial*, questionando a ideia romantizada de inspiração, mítica e onírica, explora o desenvolvimento criativo a partir de regras expressamente calculadas. Generativos como nos *Jogos de Distância e Proximidade*, entende-se o que pode acontecer, mas não quando nem como. Oulipo nasce com o objetivo explícito de aplicar na criação artística agenciamentos matemáticos — da Álgebra, podem ser utilizados conceitos de leis de composição; da Topologia, conceitos de textos abertos e fechados; da Teoria dos Números, a combinatória — cujas estruturas abstratas e axiomáticas abrem portas a um novo mundo, tanto para o autor quanto para o leitor da obra. Uma outra forma de fabricar e, não se deve esquecer, "*pode-se reconhecer os homens por suas fábricas*". (FLUSSER, 2007, p.35).

A partir de estruturas definidas previamente as obras ganham potência, e não limites, como poderia soar de primeiro. Entendem ser mais livre o criar constrangido por um certo número de regras que se conhece do que fazer o que dá na veneta e ser constrangido por regras que se ignora. Seja qual for a natureza dos nossos atos há restrições dadas pelo contexto, pelas ocorrências, ou mesmo inatas, assim o criar sob restrições calculadas abre caminho a outras surpresas.

Exercícios de Estilo (1947), do escritor francês Raymond Queneau é um exemplo notável de escrita oulipiana. Reconta noventa e nove vezes um mesmo episódio irrisório, a cada vez único e num estilo diferente. A mudança de estado é a constante. Também em *Cent Mille Milliards de*

[587] OULIPO. *Ouvroir de Littérature Potentielle,* fundado na França em 1960 pelo escritor francês Raymond Queneau e pelo matemático François Le Lionnais, por ocasião de um colóquio de *Pataphysique* intitulado "*Séminaire de Littérature Expérimentale*". Um coletivo composto por matemáticos, escritores, artistas, entre os quais Raymond Queneau, François Le Lionnais, George Perec, Italo Calvino, Marcel Duchamp, Jacques Roubaud, Claude Berge.

Poèmes[588], cada página é cortada em tiras horizontais que podem ser passadas de forma independente, permitindo que o texto seja recombinado de várias maneiras. O livro contém 10 sonetos, cada um em uma página. Cada página é dividida em 14 tiras, uma para cada linha, impressas em cartão com cada linha em uma faixa separada, todas as linhas de um soneto podem ser combinadas com qualquer outra dos outros nove. Na estimativa do autor seriam necessários cerca de 200 milhões de anos para ler todas as combinações possíveis.

31

ESPAÇO EXPOSITIVO GALLERIE DELL'ACCADEMIA DI VENEZIA

Fazendo jus à sua matemática de saltos, a retrospectiva *Citta Irreale* de Mario Merz, com curadoria de Bartolomeo Pietromarchi, fechou o primeiro dia em Veneza, como uma aparição em plena *Accademia*, onde fomos tomar um ar fresco no passado. Seus habitáculos portáteis acionam arquétipos coletivos, nômades, tribais. Acionam as outras vidas que carrego comigo. Uma espécie de partilha. Sua metáfora pulsa no espaço pela materialidade aculturada da luz neon. De *Giap Igloo* (1968), traz escrito em sua cúpula um provérbio de Vo Nguyen Giap, general das tropas do Vietnã: "*Se as massas inimigas se juntam, perdem terreno. Se espalham, perdem força*".

O anacronismo da sua presença marca essa visita a *Accademia*. Entopem as galerias batalhas, martírios, milagres, madonas e mais madonas e só tenho olhos para as figuras deslocadas da cena. Ninfas, monstros, anjos, demônios. Percebo não ser infrequente a presença silenciosa de uma figura deslocada do que acontece, entretanto não alheia ao acontecimento uma vez que o observa.

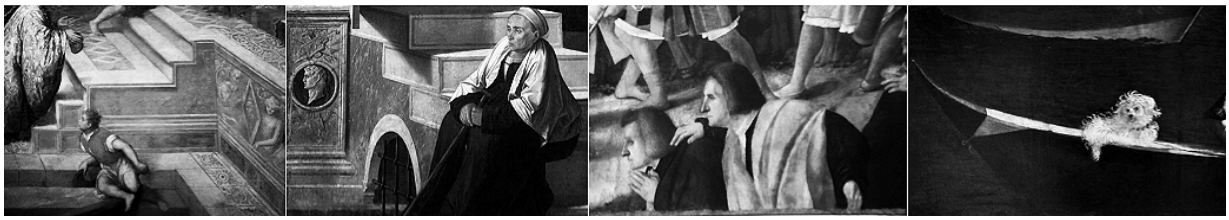
[588] RAYMOND QUENEAU. *Cent Mille Milliards de Poèmes*, 1961. Disponível em: http://openset.nl/blog/?p=192

Assim como o pintor que observa esse observador observando a cena. Hora uma criança, um cachorro, um cidadão ou outro, como nós, a espreitar os eventos monumentais nessas telas[589]. Alteridades no espaço, espessuras temporais, como os livros, cartas e bilhetes, discretamente trocados, ou sobre a mesa com a página recém aberta pelo corte de uma faca[590].

32

56 BIENIALLE DI VENEZIA circuito paralelo

Cheiro forte e muita gente embriagada no cartão postal que é a cidade. *Jungle fever* numa mata de becos, botecos, pontes e mais pontes. Alguns países tem seus pavilhões espalhados em palácios, parques, pátios, espaços públicos e privados os mais inusitados. Lugares que não teríamos como, nem porque conhecer. O pavilhão da Nova Zelândia, instalado em uma



[589] PARIS BORDON. *Consegna dell' Anello al dog,* (Detalhe), 1545.
VITTORE CARPACCIO. *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, (Detalhe), 1494.
GIOVANNI BELLINI. *Martirio di San Marco,* (Detalhe), 1496.
VITTORE CARPACCI. *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto,* (Detalhe), 1494.
FONTE: Gallerie dell'Accademia di Venezia. https://commons.wikimedia.org/

[590] VITTORE CARPACCIO. *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, (Detalhe), 1494.
JACOBELO ALBEREGNO. *Politico dell'Apocalisse,* 1390.
Disponível em: Gallerie dell'Accademia di Venezia | https://commons.wikimedia.org/

biblioteca renascentista apresenta o projeto *Secret Power*[591], 2015, do artista neozelandês Simon Denny. A obra ironiza as maquinações de vigilância e controle do Estado, a estética e estilo gráfico da NSA através dos slides do PowerPoint que Edward Snowden vazou ao mundo. Aqui estão vigiados pelas figuras alegóricas pintadas nas paredes por Ticiano e Veronese. Os filósofos e deuses, mesmo acostumados a conviver nas altas esferas, parecem lançar um olhar preocupado.

Fazendo jus à metáfora geopolítica proposta pelo curador Enwezor, o pavilhão do Iraque é em outra ilha. A coletiva, *Beleza Invisível*, impressionou com cinco artistas contemporâneos de todo o Iraque e na diáspora, trabalhos muito bem articulados pelo curador Philippe Van Cauteren. *Chicot Project* (2015) de Rabab Ghazouk reflete a complexidade e a violência da guerra, tangenciando estruturas e negociações macro políticas ao domínio pessoal e cotidiano das pessoas. Toma como ponto de partida a transcrição do depoimento de Tony Blair pronunciado em 2010 no inquérito Chilcot (realizado pelo governo do Reino Unido sobre a invasão do Iraque). Gazhouk convida pessoas de diferentes comunidades em seu entorno a se engajar nesse material, sentar em frente a tela, observar a cena, ouvir o que é dito num *headphone* e responder a ele em frente a uma câmera. Às vezes repete-se o que se ouve ironizando sua peculiar entonação de voz, outras impondo uma outra, ou fazendo mímicas em caricatura aos seus gestos. Alguns sentam e ouvem dando a ver uma tradução corporal do que é dito, ou mesmo verbalizam opiniões, deboches, preconceitos, esperanças, desejos. Por vezes, parece doloroso, outras matérias-de-fato, ou diversão.

[591] SIMON DENNY *Secret Power"*, 2015. FONTE: Patricia Azevedo

33

56 BIENIALLE DI VENEZIA Arsenal

O bilhete de acesso livre a cada dois dias custa trinta euros e uma boa meia hora de fila. Documento com foto exigido na compra e na entrada, para que o sistema compute e abra a catraca. Não há guarda volumes, poucas latas de lixo e um ambiente supostamente protegido por seguranças e câmeras de vigilância. Também são poucos os banheiros. O feminino sempre com muita fila. Algumas mulheres iam no masculino mesmo, para espanto dos machos. Atordoados, como se encarassem um atentado de gênero, escondiam suas vergonhas e poucos lavavam as mãos.

Vários galpões desembocando uns dentro dos outros e mais uns quantos espalhados. Sem janelas, permanece com as paredes no reboco e um chão batido reverberando a luz escura de um passado bélico. Busco a experiência que já não se mostra como puro fenômeno, bem mais como escavação. Parafraseando Flávio de Carvalho, mais para uma pescaria onde muitos peixes escapam. A leitura do catálogo antes da visita fez diferença. Mas como se recortasse uma imagem no jornal e a guardasse, e ao se deparar com ela de novo é o que vem no verso que interessa, mas falta um pedaço.

De entrada uma ampla escuridão circundada pela pulsação de uma dezena de poemas cinéticos em neon de Bruce Nauman. Vistos a distância, desdobram frases que se montam e desmontam como numa escrita oulipo. Pulsam iluminando uma horda de facões cravados no chão em pleno miolo da cena. *Nymphéas* (2015), de Adel Abdessemed. As palavras, como um vento, movem o brilho cortante desse jardim de bromélias, onde o punhal é a flor. No galpão de saída, gigantescas pinturas escuras do artista alemão Georg Baselitz plantam um humano de cabeça para baixo nos olhando de baixo pra cima. Espécie de calmaria que não diminui a tensão.

Pausa para um café. Em algum lugar bem perto, escuta-se um programa de rádio. Uma gargalhada programada indica o fim da piada. Seguem aplausos mecânicos, que não entusiasmam, pausam para a piada seguinte, quando finalmente, uma risada genuína se farta solitária. O corpo fábrica coisas. Como, no frio, o nosso hálito num espesso bafo de fumaça.

A vídeo instalação da artista argentina Mika Rottenberg, em sua fábula é uma insurgência, um ar fresco nesse Arsenal armado até os dentes. Condensando o cenário social e fabril em seu peso sufocante numa leveza alucinada, macabra e cómica, teatraliza sua fabulação numa narrativa que não anda para a frente, mas para dentro de espaços que se abrem uns nos outros. *NoNoseKnows*, vídeo (2015), enquanto mulheres chinesas trabalham usando agulhas de tricô como ferramentas para inserir pequenos tecidos de mexilhão em mantos de água doce, para que aí se transformem em pérolas cultivadas, num espaço acima, pequeno e restrito ao seu movimento,

uma jovem gira uma manivela, movendo um ventilador que por uma portinhola refresca o mundo que se movimenta no enorme piso de produção logo abaixo. Bem acima, a loura grande e estrangeira cheira flores e seu nariz vai crescendo até que sua alergia faça com que espirre fumegantes pratos de comida chinesa, prontos para alimentar as funcionárias orientais que cultivam pérolas na linha de produção. De quando em quando, borrifa vapores de água num vaso perto de sua mesa. Agraciados os dedos se deliciam. Duas canelas com seus dois pés adultos sugerem uma pessoa plantada crescendo de cabeça pra baixo. A sala é apartada das demais por espaços de passagem. Servem a abrir portas e mais portas. Aí flutuam bolhas e massas coesas de fumaça, quase gordurosas, como os odores que se pode imaginar nesse ambiente onde operárias, flores, mexilhões e comida chinesa, enclausurados, vão vivendo[592].

O corpo, em função de sua potência singular, molda a cena, a personagem e toda a fábula, ao contrário de Sierra que os empareda no seu conceito. Sua crítica contundente às condições de trabalho e ao consumo é cortante e certeira, sem precisar ferir o corpo de uma pessoa com uma linha.

Na instalação dedicada a uma retrospectiva de Harum Farocki os filmes correm soltos numa parede repleta de telas com todos eles passando ao mesmo tempo. Em algumas vê-se o silêncio de um material perdido, ou o chiado daquele danificado. Não há som, os filmes vem legendados em inglês. A arquitetura do ambiente expositivo busca uma aproximação as ideias que dirigem a sua prática artística, aplicando seu esquema de montagem ao espaço. Desafia os visitantes a enfrentar essa multiplicidade plantando a noção de "oposição" em outro terreno e

[592] MIKA ROTTEMBERG, *NoNoseKnows,* vídeo instalação, 56 Bienal de Veneza, 2015. Disponível em: http://www.andrearosengallery.com/artists/mika-rottenberg/images

estratégia. Escapa de uma lógica binária e se aproxima de uma lógica da diferença, um separar e um unir sob a lógica do "e-e" prevalecendo sobre a do "ou um ou outro"[593] [594].

Numa das laterais da instalação abre-se um cubo escuro, em uma tela grande e cadeiras largas e macias pode-se ver cada um dos filmes por vez. No programa do dia o filme *Catch Phrases, Catch Images* (1985), um encontro de Farocki com o filósofo Vilém Flusser. Ambientado numa mesa de *bistrot* uma filosofia erudita salta das página de jornal. Ao fundo uma vidraça, como uma grande tela, deixa ver o mundo lá fora. Na conversa percebe-se que não se chega ao texto sem se referir às imagens, e vice versa. É preciso aprender a pensar em termos de frente e verso em oposição a "por um lado, por outro".

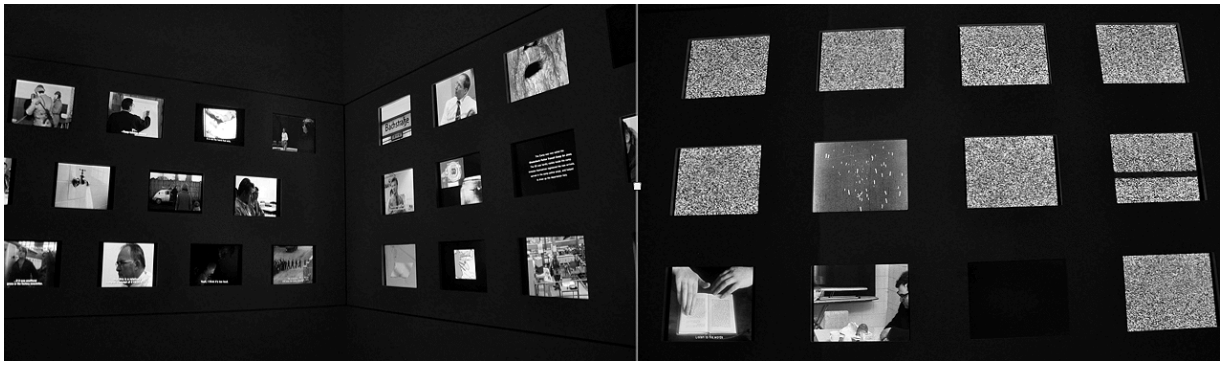
34

56 BIENIALLE DI VENEZIA uma experiência

Em *The Probable Trust Registry*: *The Rules of the Game* (2015) de Adrien Pipper a matéria são conversas e contratos. Instala três guichés corporativos. Acima de cada um se pode ler na parede inóspita, imaculadamente pintada de cinza, três declarações diferentes escritas em letras de ouro: "Eu sempre vou ser muito caro para comprar". "Eu sempre vou dizer o que eu digo". "Eu sempre vou fazer o que eu digo que eu vou fazer". Converso com o atendente e assino a declaração pessoal de que "sempre serei muito caro para comprar". Uma intenção que subentende a possibilidade de uma segunda conversa. Pensei primeiro em "Eu sempre vou fazer o que eu digo que eu vou fazer", mas a anterior me pareceu mais exequível.

A declaração assinada será arquivada na *Adrian Piper Archive Research* em Berlim por 100

[593] Ver: DELEUZE. Gilles, *Conversações*, 2013, p.61-62.



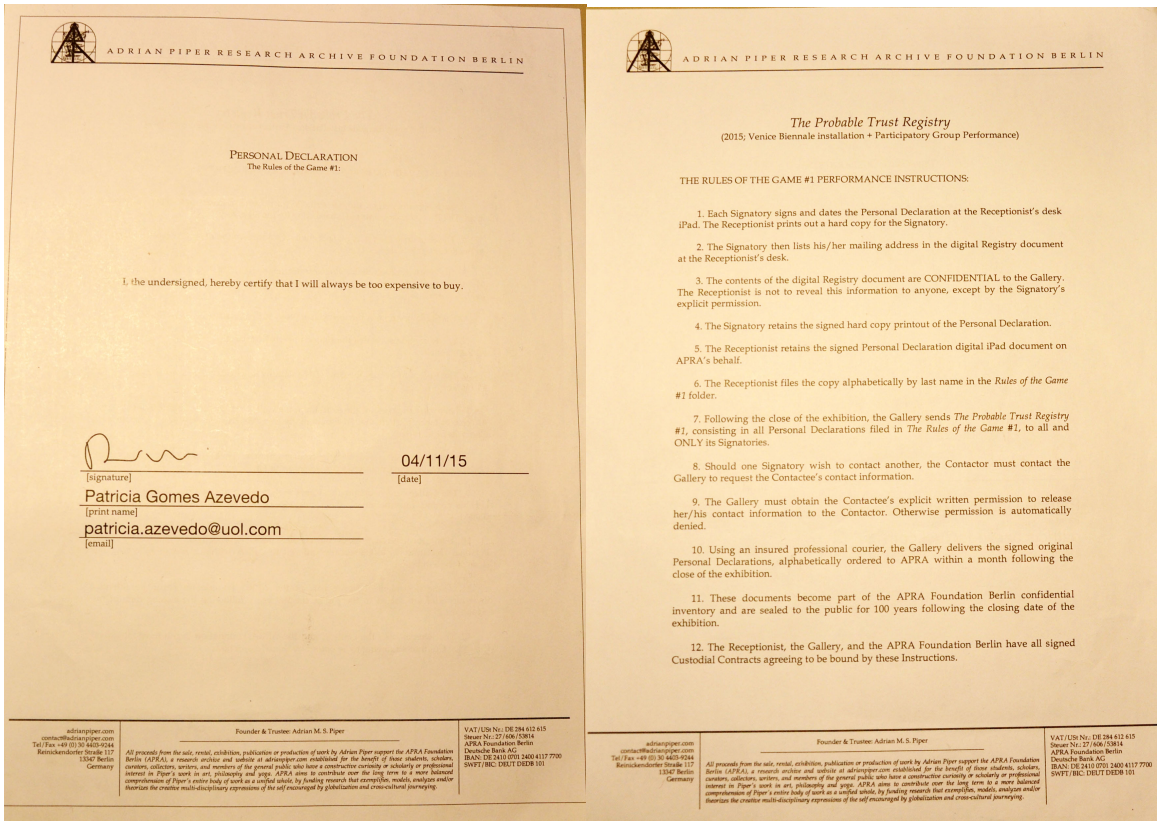
[594] HARUM FAROCKI. Instalação, *56 Bienalle di Venezia*, 2015. FONTE: Patricia Azevedo

anos[595]. O engajamento, ou não, se oferece como um catalisador introspectivo para auditar pessoalmente nossos hábitos tanto a nível pessoal quanto coletivo. Um gabarito ético que não se esclarece facilmente e se amarra aos quadros negros, espalhados no *Giardino*, onde a artista escreve em giz "*Everything will be taken away*", repetidamente, uma e outra vez, como num castigo de escola. Apaguei um pedacinho.

35

A FALTA 17

Tendo a me lembrar com nitidez das fotos que não fiz. Dos livros que ainda não li. Dos passos em falso


ADRIAN PIPER RESEARCH ARCHIVE FOUNDATION BERLIN

PERSONAL DECLARATION
The Rules of the Game #1:

I, the undersigned, hereby certify that I will always be too expensive to buy.

[signature]

04/11/15
[date]

Patricia Gomes Azevedo
[print name]

patricia.azevedo@uol.com
[email]

Founder & Trustee: Adrian M. S. Piper

ADRIAN PIPER RESEARCH ARCHIVE FOUNDATION BERLIN

The Probable Trust Registry
(2015; Venice Biennale installation + Participatory Group Performance)

THE RULES OF THE GAME #1 PERFORMANCE INSTRUCTIONS:

1. Each Signatory signs and dates the Personal Declaration at the Receptionist's desk iPad. The Receptionist prints out a hard copy for the Signatory.

2. The Signatory then lists his/her mailing address in the digital Registry document at the Receptionist's desk.

3. The contents of the digital Registry document are CONFIDENTIAL to the Gallery. The Receptionist is not to reveal this information to anyone, except by the Signatory's explicit permission.

4. The Signatory retains the signed hard copy printout of the Personal Declaration.

5. The Receptionist retains the signed Personal Declaration digital iPad document on APRA's behalf.

6. The Receptionist files the copy alphabetically by last name in the *Rules of the Game #1* folder.

7. Following the close of the exhibition, the Gallery sends *The Probable Trust Registry #1*, consisting in all Personal Declarations filed in *The Rules of the Game #1*, to all and ONLY its Signatories.

8. Should one Signatory wish to contact another, the Contactor must contact the Gallery to request the Contactee's contact information.

9. The Gallery must obtain the Contactee's explicit written permission to release her/his contact information to the Contactor. Otherwise permission is automatically denied.

10. Using an insured professional courier, the Gallery delivers the signed original Personal Declarations, alphabetically ordered to APRA within a month following the close of the exhibition.

11. These documents become part of the APRA Foundation Berlin confidential inventory and are sealed to the public for 100 years following the closing date of the exhibition.

12. The Receptionist, the Gallery, and the APRA Foundation Berlin have all signed Custodial Contracts agreeing to be bound by these Instructions.

Founder & Trustee: Adrian M. S. Piper

595 ADRIEN PIPPER. *The Probable Trust Registry*: *The Rules of the Game*. 56 Bienal de Veneza, 2015.
FONTE: Ibidem.

36

56 BIENIALLE DI VENEZIA Giardino

Vídeos, desenhos e translocações, na ordem do dia. O pavilhão canadense foi transformado em um armazém, espaço anti-fotográfico os produtos tem os rótulos desfocados. Há mais lojas. Um quiosque e uma banca pornô-cômica apenas para adultos no pavilhão espanhol e uma loja de taxidermia no pavilhão grego.

Na experiência hiperbólica da Bienal Carsten Holler com seu *Carrossel.* nos leva a algum outro lugar. Experimentamos algo onde nada acontece. A lentidão comove. Lá embaixo pessoas observam a obra, e aí é o espectador o que se vê.

O *Giardino* é uma espécie de mundo inteiro, ainda assim só tive olhos para a Arena. localizada dentro do Pavilhão Central no *Giardini*, espaço ativo dedicado a uma programação ao vivo contínua. Muitas ações diferentes. Os filmes imaginados, escritos e lidos, pelos artistas libaneses Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, *Latent Images: Diary of a Photographer,* a terceira parte de seu projeto *Wonder Beirut*, é uma experiência entediante, reconheço. Ainda assim tinha gosto em imaginar as cenas. Clare aguentava muito pouco. Temos paciência para coisas diferentes.

37

56 BIENIALLE DI VENEZIA Arena

Vestimos as mochilas que compõem a obra *Non Consumiamo* (2015) do artista alemão Olaf Nicolai, uma proposta de performance usando o próprio corpo, voz e banda magnética. O ponto de partida para essa peça é a obra *Un volto, e del mare / Non consumiamo Marx*, 1968, de Luigi Nono onde se mistura a leitura de Marx com sons cotidianos, entrevistas, vozes, gravadas aleatoriamente ou durante manifestações de rua. Oito cantores performam a obra diariamente na Arena, desempenho que também pode ser atualizado a qualquer momento andando pelo *Giardino* com uma mochila nas costas. Pode-se operar o áudio por quatro canais, misturados ou

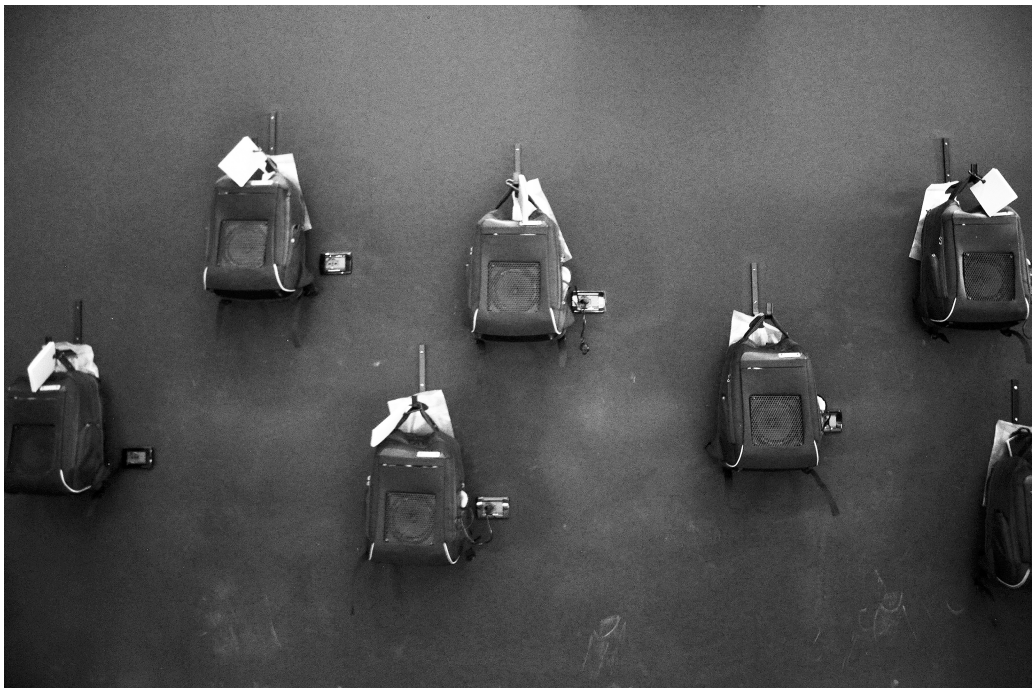
individualmente, ou mantê-los calados. Ao vestir a mochila[596], o espaço já não é expositivo, mas todo meu. Ocupei meu lugar ao sol e perturbei a cena com sons que pareciam vir do nada. A mochila não chama atenção e as vozes falavam baixo, pareciam estar por ali. Por vezes as soltava gritantes ou repetia as mesmas frases. Observava as pessoas. Como o guia que ficou a falar para as paredes, perdendo os ouvintes para minha mochila.

38

A CLAREIRA Arena

A boa clareira para nos observamos à distância nos deu a obra *We are still watching* (2012), da artista croata Ivana Muller. Não fosse a Clare talvez não tivesse entrado no jogo. A performance é realizada por membros do público, o que muda a cada apresentação, de forma que se transforma radicalmente a cada vez que é executada.

Durante aproximadamente uma hora, passada na companhia uns dos outros a ler um roteiro em conjunto, constitui-se uma comunidade instantânea, uma mini-sociedade com o desafio de tomar decisões, individuais e coletivamente. Nessa comunidade cada um recebe o seu papel mas ninguém sabe o que vai acontecer a seguir. Lentamente a situação se desloca para



[596] OLAF NICOLAI, *Non Consumiamo, 2015,* Arena *Giardino, 56 Bienalle de Venezia*. FONTE: Ibidem.

onde menos esperamos[597]. Funciona de forma bem simples. Assina-se um documento com o aceite em participar. Recebe-se então um número, e deve-se procurar a cadeira com numeração correspondente. Pedi para sentar ao lado da Clare, o que foi negado. Sentamos em lados opostos.

Embaixo de algumas cadeiras havia um roteiro[598]. A cadeira da Clare, não o tinha, o que a entediou de imediato. Levou uns vinte minutos até que entrasse no jogo. Episódio 9 e 10. Percebe-se que o número correspondente a cadeira aparece indicando a nossa fala, destacada em amarelo.

Haviam cadeiras vazias. De início não se entende o que precisa ser feito, por onde começar. Ao contrário do que esperávamos, não aparece ninguém para explicar. Um silêncio ruidoso e desconfortável, até que alguém toma a frente e passa a coordenar. Logo outro se oferece para ajudar os distraídos, e um terceiro sugere que se fale em alto e bom tom. O rapaz 29, acompanhado de duas amigas, tem a primeira fala, e muitas outras logo de início

> 28: Vamos ser livres!
> 29: Sinto muito, mas do que é que se esta falando aqui. A única liberdade que temos é ou a ler ou não ler.[599]

Vai se tomando por dono da cena, sugerindo mesmo uma entonação mais correta à fala do outro. Não percebe que todo mundo lê errado. Um outro participante é bastante expressivo. Dá muita risada, que não se entende a graça. Tenho poucas falas, posso observar bastante.

Lá pelas tantas, está no script que o rapaz deve passar o roteiro a alguém do grupo, à sua escolha. O passou a Clare. Talvez tenha percebido que estava bem tensa. Há momentos em que todos leem juntos o mesmo texto. E mesmo onde três personagens gritam a mesma frase. O rapaz 29, parece desolado fora do jogo. O roteiro encaminha um dos personagens a recolher os

[597] IVANA MULLER. *We Are Still Watching,* 2012. Colaboração com Andrea Bozic, David Weber-Krebs & Jonas Rutgeerts. Luz design e direção técnica Martin Kaffarnik Mels Produção Kroon Gestão I'M'Company / Wilma Kuite -alles voor de Kunsten (NL) & Chloé Schmidt (FR). FONTE: Ibidem.

[598] Ver: CADERNO II, Parte 1.

[599] MULLER, Ivana. *We Are Still Watching,* 2012. No original:
28: Let's be free!
29: I'm sorry but what are we talking about here.The only freedom that we have is either to read or not to read.
FONTE: Ibidem.

textos sob as cadeiras vazias e os distribuir àqueles que não os tem. Sentimento de comunhão. E logo confusão, nesse ponto os números, indicando as falas de cada um, deixam de aparecer no roteiro.

35: O que?
34: Eu agora gostaria de fazer uma pergunta muito existencial: por que estamos aqui?
: Essa linha é de quem?
: De quem é a vez?
: Podemos continuar?
: Agora todo mundo tem um script. Estamos prontos?
: Sim, vamos em frente.

Pouco depois, o rapaz 29, que não recuperou o entusiasmo, resolveu desistir, levando com ele as amigas. Houveram protestos. Muitos queriam continuar sem eles mas, na falta de uma boa comunicação entre o grupo, a comunidade se dispersou. A desistência da maioria acabou com o jogo. Lamentavelmente não chegamos ao *The End*, o que não deixou de ser um belo final. O papel de espectadores-leitores coincidiu com o de cidadãos-eleitores.

39

EM CASA DE NOVO 3

Quando se é outros pode-se ir a qualquer lugar. Escrever não deixa as coisas como estão.

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA

ACCONCI, Vito. *Diary of a Body* 1969-1973. Editora: Charta, Milão, 2006, 394p.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Tradução Antônio S. Mendonça. Campinas: Unicamp, 1999, 178p.

_____. *De la Peinture*. Tradução Jean L. Schefer. Paris: Macula Dédale, 1992. 272p.

_____. *The Family in Renaissance Florence*. Tradução Renée Neu Watkins.

_____. *Momus ou Le Prince: Fable Politique*. Tradução Claude Laurens. Paris: Belles Letters, 1993, 290p.

ALŸS, FRANCIS. *A Story Of Deception*. Editado por: Mark Godfrey, Klaus Biesenbach e Kerryn Greenber. Editota: TATE Publishing, Londres, 2010, 200p.

AGAMBEN, Giorgio. *La Potencia del Pensamiento*. Traduzido por Flavia Costa e Edgardo Castro Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

_____. *Ninfas*. tradução: Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra Editora, 2012.

ANDERSON, Laurie; BROWN, Trisha; CLARK, Gordon Matta: Pioneers of the downtown Scene New York 1970s, Editora: Barbican Centre e Prestel, Londres, 2011.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel: creation atistique en milieu urbain, en situation de intervention et de participation*. Paris: Flamarion Editions, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: de Giotto a Leonardo*. Tradução: Vilma de Katinsky. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003, v.2, 448p.

_____. *História da arte como história da cidade*. Tradução: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998, 280p.

ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992, 151p.

ARSRMAN, Hans; DE CLEEN, Claude; GERMAIN, Julian; KESSELS, Erik; DE MEER, Hans van. *Usefull Photography*. Amsterdam: Kessels Kramer.

AUSLANDER, Philip (Ed.). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, volume I. Londres: Routledge, 2003.

_____. *Liviness: performance in a mediatized culture*. Editora Routeledge, Nova York, 2008.

AZEVEDO, Patricia. *Arte e Ação em Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 1995, 125p.

BAKER, Simon; MORAN, Fiontán. *Performing for the Camera*. Catálogo da exposição. Editado por Simon Baker e Fiontán Moran com Ensaio de John Westerman. Editora TATE Publishing, Londres, 2016, 240p.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAMFORD, Kiff. *Lyotard and the Figural in Performance Art and Writing*. Bloonsburry Academic, 2014.

BARTHES, Roland. *O obvio e o Obtuso*. Ed. Nova Fronteira, 1990.

BAUER, Ute Meta; MAREIS, Claudia; SCHWAB, Michael. *Intellectual Birdhouse, Artistic Practice as Research*. Edited by Florian Dombois, Koenig Books, London, 2012.

BECKETT, Samuel. *Nohow on: three novels*. Grove Press, 1996, 116p.

BENETTI, Liliane Benetti. *Exercício de contenção, saturação e reiteração: algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett*. In: ARS (São Paulo), vol.9, n.18, São Paulo, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, *vol.1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIGNOTTO, Newton. *Maquiavel republicano*. São Paulo: Loyola, 1991, 226p.

_____. *Origens do Republicanismo Moderno*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, 301p.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Editora: Verso, Nova York, 2012, 382p.

_____. *Participation*. London, Whitechapel: Cambridge. MIT Press, 2006.

_____. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October. Fall 2004, n.110.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid Tum? O Combate da Arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000, 375p.

_____. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. APCultural, 1991. 210p.

BRUNO, Giordano. *Sobre o infinito, o universo e os mundos*. Coleção Os Pensadores. Tradução Helda Barraco e Nestor Deda. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico* (1999). Tradução: para português Bianca Tomaselli. Revisão técnica: Felipe Scovino. Este texto encontra-se publicado em alemão e italiano em Warburg, Aby. Mnemosyne: L'atlante delle immagini. Marene: Nino Aragno Editore, 2002.

BURCKHARDT. *Civilisation de la Renaissance em Italie*. Tradução H.Schimitt. Revisão e correção de R. Klein. Paris: Le Livre de Poche, 1958.

CAGE, John. *Diário: audiência*, 1966. In: "De segunda a um ano". Editora Cabogó, Rio de Janeiro, 2013.

CALLE, Sophie; AUSTER Paul. *Gothan Handbook, New York mode d'emploi*. Ed. Actes Sud, France, 1998.

CAMEROTA, Filippo. (Org). *Nel Segno di Masaccio: L'invenzione della Prospectiva*. Firenze: Instituto e Museo di Storia della Scienza, 2001, 311p.

CAMPOS, Elisa. Notas de aula do seminário: Paisagem Local - Paisagem Global. Pós-Graduação em Artes, EBA-UFMG, 2012.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n.2*. Realizada sobre uma Exposição Corpus Christi: possível Uma teoria e Uma Experiência. Rio de Janeiro: Editora Nau de 2001, 151p.

CASSIRER, Ernest. *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Tradução: Pierre Quillet. Paris: Lês Éditions du Minuit, 1983, 489p.

Catálogo da *56 Bienniale di Venezia*, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHASTEL, André. *L'Artiste*. In: GARIN, Eugenio et al. (Ed.) L'Homme de la Renaissance, Paris: Éditions du Seuil, 1990, 407p.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas* 1964-1974. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996, 257p.

COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003, 319p.

DAMISCH, Hubert. *L'Origine de la Perspective*. Paris: Ed. Champs Flammarion, 1993, 475p.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

DA VINCI, Leonardo. Les carnets de Léonard de Vinci. Tradução Louise Servicen. Paris: Gallimard, v. 2, 1942. 592 p.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado della pictura*. In: PINO, Paolo. Cadernos de Tradução, nº8, São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, 2002. 166p.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle* 1967. Numerous editions. In English: The Society of the Spectacle, Zone Books, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, C. *Diáogos* 1998. 1ª ed., São Paulo, Escuta, 179p.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Pourpalers. Editora 34, São Paulo, 2013, 239p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Vol. 1. "Introdução: Rizoma"*. Editora 34, São Paulo, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIXON, Steve; SMITH Barry. *Performance Digital: A History of New Media no Teatro, Dança Art Performance and Installation*. Editora: The MIT Press, Londres, 2007.

DOMBOIS, Florian; BAUER, UTE META; MAREIS, Claudia; SCHWAB, Michael. KOENIG Editores, Intellectual Birdhouse, Artistic Practice as Research. Edited by Books, London, 2012.

EXPORT, VALIE. *Archive*. Editora Kunsthaus Bregenz, Austria, 2012, 322p.

FALCI, Carlos. Notas de aula do seminário Formas Artísticas em Ambientes Programáveis. Pós Graduação em Artes, EBA-UFMG, 2012.

FELDMANN, Peter. *272 Pages*. Editado: Fundació Antonio Tàpies, Barcelona; Centre national de la photographie, Paris; Fotomuseum Winterthur, Winterthur; Museum Ludwig, Cologne, 2002, 327p.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2006.

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado*. Organização: Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. Editora Cosac Naify, São Paulo, 2007, 224p.

_____. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1998. 96p.

_____. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: ANNABLUME, 2010, 158p.

FLUXUS, O que é Fluxus? O que não é!. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil. 2002, 271p.

FONTCUBERTA, Joan. *El Artista Y La Fotografía*. Barcelona: Actar, 1995.

_____. *Estética Fotográfica*. Joan Fontcuberta (ed.), Editorial Gustavo Gill, SA, Barcelona, 2003.

_____. *O beijo de Judas, fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

_____. *O complexo arte-arquitetura*. Editora Cosac Naify, São Paulo, 2015, 285p.

FOUCAULT, Michel. *Des Espace Autres,* 1967. Translated from the French by Jay Miskowiec. In: Architecture, Mouvement, Continuité. October, 1984.

FRIELING Rudolf. *The Art of Participation: 1950 to now*, Editora: San Francisco Museum of Modern Art e Thames & Hudson, New York e London, por ocasião da exposição de mesmo nome organizada por Rudolf Frieling, 2008, 212p.

GALASSI. *Antes de la fotografia. La pintura y la invención de la fotografía*, In: Fontcuberta, Estética Fotográfica, 2003, p.17.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Frederico Carotti, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, 281p.

GOETHE, J.W. *Sur Laocoon* (1798). Tradução: J.M.Schaeffer. In: Écrits sur l'art. Paris: Flammarion, 1996.

GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art: from futurismo to the presente*. Thames & Hudson, London, 1988.

GOMBRICH, Ernst H. *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. The Warburg Institute, London, 1970; German Edition Frankfurt, 1981, reeditado Hamburg, 2006.

HARKER, Margareth. *Henry Peach Robinson, master of photographic art*.

HENDRICKS, Jon. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, Detroit. Editora Takano, Brasil, 2002, 272p.

HÉRACLITE. *Fragments*. Texto grego e tradução Frédéric Roussille, Editions Findakly, Paris, 1986.

HIGGINS, Dick. *Intermedia*. In: *Horizons: The Poeticcs and Theory of the Intermidia*. Carbonate and Edwardsvill: South Illinois University Press, 1984.

HOECK, Leo. *A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática*. In: *Poéticas do visível. Ensaios sobre a escrita e a imagem*. ARBEX, Marcia (org.), Pós-Lit, Fale-UFMG, 2006.

HOFFMANN, Jens; JONAS Joan. *Perform*. Thames & Hudson, Londres, 2006.

HOFMANNSTAHL, Hugo von. *Le poet et l'èpoque presente*, 1906. In: *Lettre de lord Chandos et autres texts*, Trad. A. Kohn. Paris: Gallimard, 1992.

HUCHET, Stéphane. *Notas de aula do seminário Paradigmas e Práticas da História da Arte*. Pós Graduação em Artes, EBA-UFMG, 2014.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, Editora Martino Publishing, USA, 2014, 220p.

_____. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

IVERSEN, Margaret. Edited by. Chance: Documents the Contemporary Art. Whitechapel Gallery and the MIT Press, London, 2010.

JONES, Amelia; HEATHFIELD, Adrian. *Performance Repeat Record: Live Art in the History*. Editora Intellect, The Mill em colaboração com LADA. Live Art Development Agency, Inglaterra, 2012. 652p.

JONES, Kip. *A Biographic Researcher in Pursuit of an Aesthetic: The use of arts-based (re)presentations*. In "performative" dissemination of life stories. Qualitative Sociology Review, vol. II, Issue 1, 2006.

KANDINSKY, W. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Tradução: Pierre Volboudt. Paris: Denoel, 1969. 223p.

_____. *Point, ligne, plan*. Tradução: Suzanne e Jean Leppien. Paris: Denoel, 1970. 163 p.

KAPROW, Allan. "*How to make a happening*". Published by Primary Information, 2009.

_____. *Art as Life*. Editado por Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk e Stephanie Rosenthal. Editora: Thames & Hudson, Londres, 2008, 358p.

KESTER, Grant H. *The one and the many, contemporary collaborative art in a global context*. DUKE University Press, London, 2011.

KRAUS, Rosalind. *O fotográfico*. Edicão Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

KRAYNAC, Janet. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*. [S.l.]: The MIT Press, 2003.

LAVOCAT, Françoise. *Théorie des mondes possibles*. CNRS Editions, 2010.

LYOTARD, Jean-François; Alain ARNAUD; Thierry CHAPUT. *Les Immatériaux*: álbum et inventaire. Paris, Centro Georges Pompidou, 1985. 73 folhas.

_____. *Les Immatériaux: épreuves d'écriture*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

_____. *Les Immatériaux*. Petit Journal. 28 mars – 15 juil. Editions Du Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, 15p.

LE FEUVRE, Lisa. *Failure, Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery and the MIT Press, London, 2010.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles*. IVAM CENTRE DEL CARME. Editora Alias. Mexico, 1995.

MELENDI, Maria Angélica. *Notas de aulas e seminários apresentados durante a Disciplina "Aby Warburg e a ciência sem nome"* . Pós Graduação, EBA-UFMG, 2013.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução Vera Ribeiro, Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2013, 341p.

MIKHAILOV, Boris. *A retrospective*. Fotomuseum Winterthur, 14 Junho – 24 Agosto 2003, Editora: Scalo Publishers, Suiça, 2003. 199p.

MORA, Ferratter. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Loyola, tomo I, II, III e IV, 2001. 3.132 p.

OITICICA, Hélio. *Éden,* 1964. In: Hélio Oiticica. Editora Alias, Cidade do México, 2009.

OSBORNE, Peter. *Conceptual Art: Themes and movements*. Phaidon, London, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976, 44p.

_____. *Idea*. Tradução Henri Joly. Paris: Gallimard, 1989, 284 p.

PLAGENS, Peter. *"O pós-artista"*. In: *a & e. Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes-UFRJ. Ano XII, n.12, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível*. Editora 34. Tradução: Mônica Costa Neto. São Paulo, 2005, 72p.

ROCCASECCA, Pietro. *A janela albertiana*. In: Nel Segno di Masaccio. L'invenzione della Prospectiva. CAMEROTA, Fillipo. (Org.). Firenze: Instituto e Museo di Storia dela Scienza, 2001, 311p.

ROSENBLUM, Robert. *Introducing Gilbert & George*. Editora Thames & Hudson, Londres, 2004.

ROUILLÉ, A. *La peinture, l'autre de la photographie*. Critique, (459-460), août-sept., 1985. In: FABRIS, *Usos e funções da fotografia no século XIX*.

SCHAEFFER, Jean Marie. *A Imagem Precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Editora Papirus, 1996.

SIGNER, ROMAN. Editado por Friedrich Christian Flick Collection, Dorothea Zwirner. Editora: DuMont Buchverlag, Cologne, 2007.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*. Los Angeles: University California Press, 1996.

TEHCHING, *Out of Life: the lifeworks of Tehching Hsieh*, Editora: LADA (Live Art Development Agency e MIT Press, Londres, 2009, 379p.

TIAMPO Ming; MUNROE Alexandra (org.) *GUTAI: Splendid Playground. Editora* Guggenheim Museum, Nova York, 2013, 316p.

VENEROSO, Maria do Carmo. *Palavras e imagens em livros de artista*. In: VENEROSO, Maria do Carmo (Org.). PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, v.2, n.3, maio 2012.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para a lógica em Kassel*. Editora: Cosac Naify, São Paulo, 2015, 284p.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª Ed., 2015.

VOGEL, Wendy. *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art.*

WARBURG, Aby. Atlas *Mnemosyne*. In: Dossiê Warburg, Cezar Bartholomeu (Org.), Aby Warburg, Giorgio Agamben. Revista Arte & Ensaios Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, ano XVI, n.19, 2009.

_____. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte: o Ritual da Serpente*. Tradução Jason Campelo. Revisão técnica: Roberto Conduru, 2005. In: Revista Concinnitas. Ano 6, vol.1, n.8, julho 2005.

_____. *Dürer e a Antiguidade Italiana*, traduzido para o português por Georg Otte em 2012. In: Revista Cadernos Benjaminianos, Revista Digital do Núcleo Walter Benjamin, n.5, jun 2012.

_____. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte: o Ritual da Serpente*. Tradução Jason Campelo. Revisão técnica: Roberto Conduru, 2005. In: Revista Concinnitas. Ano 6, vol.1, n.8, julho 2005.

_____. *Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring. An Examination of Concepts of Antiquity*. In: the Italian Early Renaissance. In: The Renewal of Pagan Antiquity, Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.

WEAVER, Mike. Julia Margaret Cameron: 1815-1879. Editora The University Sounthampton e The Herbert Press, 1984, 160p.

ZUVILLAGA, Javier Navarro. (Org.). *Imágenes de la Perspectiva*. Madrid: Ed. Siruela, 1996, 544 p.