

MARIA CLARA MARTINS ROCHA

Envelopes de memórias:
O relato como dispositivo de registro da performance

ESCOLA DE BELAS ARTES/UFMG
BELO HORIZONTE
2013

Maria Clara Martins Rocha

Envelopes de memórias:
O Relato como dispositivo de registro da Performance

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora Professora Doutora Patricia Franca-Huchet

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes /UFMG
2013

Rocha, Maria Clara Martins, 1983-
Envelopes de memórias [manuscrito] : o relato como dispositivo de registro da performance / Maria Clara Martins Rocha. – 2013.
101 f. : il.

Orientadora: Patricia Franca-Huchet

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Performance (Arte) – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc) – Teses. 4. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 5. Artes – Teses. I. Franca-Huchet, Patrícia, 1958- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.05

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Maria Clara Martins Rocha

Título: Envelopes de memórias: o relato como dispositivo de registro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Aprovada em: ___/___/___

Banca examinadora:

Prof^a.Dr^a. Patricia Dias Franca-Huchet
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^a. Dr^a. Lúcia Gouvêa Pimentel
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Stéphane Huchet
Universidade Federal de Minas Gerais

DEDICATÓRIA

AGRADECIMENTOS

RESUMO

Os diversos dispositivos de registro da arte oferecem uma gama de possibilidades de reflexões sobre seus impactos e sua capacidade de revelar as experiências proporcionadas pelo contato com a mesma. Neste texto apresento o relato dos públicos das performances como um dispositivo que atravessa essas experiências. E que através do olhar dos públicos que presenciam as ações, onde toco a memória, as experiências de paisagens imaginárias e ainda a possibilidade da permanência e impermanência da performance, partindo dos públicos que presenciaram a ação até os públicos terciários, aqueles que têm conhecimento da performance através do relato do outro, através desse círculo de contatos que se forma. O texto divide-se em dois momentos: o primeiro é uma tentativa de resposta à pergunta que gerencia a presença de conceitos como oralidades, palavras e paisagens imaginárias. Já o segundo momento se compromete em dialogar com questões que perpassam a memória, o tempo e a narrativa, o que tange o registro e suas potencialidades.

ABSTRACT

Various recording devices of art offer a range of possibilities of reflections about the impact and the ability to reveal the experiences provided by contact with the art. In this paper, I present the report of the audience of the performances of such a device, which runs through these experiences and through of the audience who witness the actions, where we talk about memory, experiences of imaginary landscapes and the possibility of permanence and impermanence of performance. Based on the audience who witnessed the action to the *tertiary audience*, those who have knowledge of the performance by reporting on the other, through that circle of contacts that way. The text is divided into two stages: the first is an attempt to answer the question which manages the presence of orality as concepts, words and imaginary landscapes. The second part, undertakes to engage with issues that underlie memory, time and narrative, the terms registration and its potential.

SUMÁRIO

– <u>Introdução</u>	Pág.10
<u>Parte 1</u> – Possíveis respostas	Pág.16
1.1 (primeira resposta para a pergunta:) Pessoas	
2.2 (segunda resposta para a pergunta:) Oralidades	
2.3 (terceira resposta para a pergunta:) Palavras	
2.4 (quarta resposta para a pergunta:) <i>Ter visto</i>	
2.5 (quinta resposta para a pergunta:) Paisagens Imaginárias	
<u>Parte 2</u> – Possíveis registros	Pág.50
2.1 : Sobre Memória	
2.2 : Sobre Tempo	
– <u>Considerações finais</u>	Pág.93
<u>Referências</u>	Pág.98

INTRODUÇÃO

1. O Tema

A obra de arte, a partir de 1970, inicia um processo de apreensão de novas tecnologias como recurso para a produção artística, portanto, arquivos digitais, instalações, computação gráfica, o uso da internet como instrumento de propagação e criação, entre outras tecnologias de reprodução vêm constituindo novas linguagens poéticas. Quando o *processo* passa a ser incorporado como obra de arte, os artistas recorrem a diversos dispositivos de registro, a partir da necessidade de registrar as obras de artes impermanentes.

Fotografias, imagens digitais, vídeos, textos e projetos são dispositivos utilizados para construir um acervo que possibilita a reprodução e o diálogo das obras com os diversos sentidos da comunicação, com espaços expositivos e com a memória. No surgimento de mudanças de composição e objetos artísticos (constituindo a ação, a intervenção e a performance) torna-se essencial que recursos sejam utilizados para manter essa memória e a vida destas manifestações artísticas numa perspectiva que uma comunidade poderá transmitir a outras gerações, desconsiderando a possibilidade da diluição da memória performática.

Dentre essas manifestações, a performance se caracteriza pela presença do corpo em ações realizadas envolvendo artista, públicos, tempo e poesia, que possui a capacidade de interferência em algumas camadas da sociedade e de seus tecidos performativos que se insere no tempo e no espaço. Considero que a performance seja um acontecimento envolvendo a oralidade e a gestualidade. Essas ações ou “acontecimentos” agregam uma necessidade de registrar ou documentar.

Considerando que a performance é única e não reproduzível, quero lembrar que também é possível refazê-la, entretanto será sempre única pela própria ação do artista e pela presença dos públicos que a cada ação reage de maneira diferente e intervêm sobre perspectivas diferentes. Por isto a arte da performance se torna ainda mais complexa.

Além dos artistas, peça importante para manter viva a performance, os públicos participantes também são considerados parte dela e, ainda, interventores diretos de seus resultados e repercussões. Após eventos performáticos é bastante recorrente que os participantes troquem informações e descrevam o acontecimento. Ainda, parece comum que muitos professores de arte contemporânea, em suas aulas, lancem mão de recursos como vídeos e imagens para dizer das ações. Mas o que realmente reverbera, nesta situação, é o *relatar*: como aquela ação aconteceu e em que medida ela se desenrolou com os públicos, considerando o contexto artístico e histórico em que ela estava inserida e, ainda, as técnicas do corpo, as descrições e concepções corporais dos performers e dos conceitos político-culturais das ações do homem no mundo.

Esse *relatar* está diretamente ligado à leitura pessoal das ações, uma vez que ao passar de pessoa para pessoa as questões podem se perder ou agregar novas informações através dos olhares e interpretações individuais - agindo como um dispositivo pulsional e energético. Essas informações que irão reverberar diretamente na ação que o artista executou. Em que medida a força poética da obra também não é construída pelos públicos que relatam os acontecimentos? Esse processo de transmissão verbal da performance é capaz de construir um universo poético e ficcional em torno de acontecimentos que transformam os fatos em histórias. Ao perceber essa potencia poética, penso no *relato*¹ da performance como uma forma de registrá-la, potencializá-la a partir da percepção individual e, para além disso, evidenciar a autonomia dos públicos das ações.

Os dispositivos de registros da arte contemporânea e, os registros das performances já foram refletidos sob diversos pontos de vistas e olhares. As fotografias, as imagens digitais, os vídeos, os textos e os projetos são recursos imensamente utilizados com

¹ O relato pessoal presente nessa pesquisa refere-se à coleta de descrições, narrativas e impressões, por meio de entrevista com pessoas que estão nos públicos participantes de performances nas quais eu estive em contato ao longo de 2010 a 2012. Neste caso, os públicos são todas as pessoas presentes nestas ações como espect-atores. Esse termo é uma referência aplicada por Augusto Boal desde de 2000.

a finalidade de registrar e manter a memória das ações impermanentes na arte contemporânea.

Gostaria de demonstrar um percurso em que o *relato pessoal* como um dispositivo de registro da performance pode transformar a construção poética da mesma, evidenciando a autonomia dos públicos, possibilitando a reconstrução destas ações por outros artistas e construindo um acervo memorial.

2. O Texto – METODOLOGIA

Proponho uma estrutura textual que carrega consigo atravessamentos do *eu*. Um *eu* que se encontra com pessoas, imagens, performances, ideias, citações e relações. Essa estrutura oferece a essa pesquisa a possibilidade de diálogos, que perpassam as construções da pesquisa e de fluidez da escrita.

Ao chegar ao topo do morro, caminho em direção à obra. Olho para as vigas de ferro presas por concreto ao chão. Monumentalmente grande. Posso andar por entre as vigas que estão carregadas de ferrugem, que a corroem com o tempo. Ao tocá-las, um som se produz e se propaga pelo espaço que é amplo e possibilita uma visão do horizonte, entre montanhas da cidade de Brumadinho (MG). A primeira pergunta que surge é como isso foi construído? Assim, atrelada à experiência estética da obra física e imagética, que te estimula sensorialmente e visualmente, surge uma história: a obra se realiza quando as vigas são soltas, uma a uma, dentro de uma piscina de concreto que são lançadas por um guindaste de uma altura de 45 metros. Um processo que demorou doze horas para se completar. Tecnicamente um trabalho moroso, mas visualmente, um espetáculo cheio de beleza e grandiosidade. Entre a bruma da cidade de Brumadinho, de uma manhã de outubro, a primeira viga foi solta. Caiu velozmente, provocando nos espectadores ali presentes um prazer instantâneo ao ver a ação acontecer. Cheguei lá no final da tarde, por volta das 17 horas. Percebi o cansaço e a excitação dos que já estavam lá a mais tempo. Ficamos horas transitando pelos espaços. No final do dia, quando escureceu, as vigas que tocavam as outras que já estava imersa no concreto, produziam faíscas de fogo, e a noite isso se tornava ainda mais bonito. Os ruídos do guindaste e o estrondoso barulho provocado pelas vigas que se tocavam ao serem lançadas causaram encantamento no pequeno público que ali assistia os passos para a construção dessa obra, que foi acompanhada pelo artista durante as doze horas de execução².

² Relato feito por mim a partir da experiência de assistir a performance da obra *Beam Drop*, do artista Chris Burden, realizada no Instituto Inhotim no ano de 2008.

O relato aqui interfere na imagem, através das palavras que tornam-se responsáveis por ajudar a criar imagens imaginárias de ações acontecidas. Às vezes o relato facilita essa construção, mas em outras ele dificulta, dependendo estritamente de quem o executa.

2.1 Que Performances são essas?

O processo desse trabalho se realiza a partir de uma pesquisa de campo. Como uma primeira etapa fiz o acompanhamento de ações performáticas e realização de entrevista com os públicos das performances. Um mapeamento de ações performáticas ocorridas na Região Sudeste do Brasil foi elaborado a partir do contato com as agendas de artistas e agendas de festivais que acontecem anualmente.

Como uma segunda etapa foi realizada a transcrição e a edição dos áudios das entrevistas e a geração de um documento textual e de áudio. Decidi manter essencialmente todo o relato, sem qualquer edição interpretativa que se propunha a corrigir as falas.

Foi possível registrar ações performáticas realizadas por Paulo Bruscky, Jaime Fygura, Mariana Marcassa, Daniel Santiago, Wagner Rossi Campos, Solange Tô Aberta e Isabela Prado. Parte delas ocorreram em Belo Horizonte e outra parte em São Paulo, no período de novembro de 2010 a fevereiro de 2012.

Em paralelo a essa etapa de pesquisa de campo realizei uma pesquisa com o objetivo de investigar referenciais que oferecessem embasamento teórico para essa discussão. Parti de alguns estudos sobre as definições de Performance formulada por Paul Zumthor (2007) e Jorge Glusberg (2007). Tais definições foram relevantes para construções de recortes e para encontrar a metodologia de escrita, sendo acolhida como uma “referência amiga” de Roland Barthes (2003). Os pensamentos sobre os dispositivos de registro na arte contemporânea foram alimentados pelo trabalho organizado por Luiz Cláudio Costa (2009) e Giorgio Agamben (2009).

Encontrei em Maurice Merleau-Ponty (2006) conceitos que trouxeram as ideias presentes nos pensamentos sobre “o olhar” e as relações entre os públicos e a obra, acrescentando, ainda, Paul Ricoeur (2007) como referência sobre a memória. Esses estudos teóricos ofereceram as bases para a análise e discussão dos relatos das performances como dispositivos de registro.

Contudo, a metodologia me aparece como as regras da performance que passam pelo efeito, tempo, lugar, finalidade, ação do locutor e a comunicação. Traço as regras textuais que engendram um contexto, emaranham-se como uma costura e determinam finalmente o alcance de considerações finais geradoras de pensamentos sobre a temática abordada.

3. As partes

A proposta de pensar o relato como um dispositivo de registro da performance está dividida em duas partes. A primeira, chamo de ***possíveis respostas*** e a segunda de ***possíveis registros***.

Na primeira parte o relato é tido como foco principal. Partindo dos conceitos de sujeito e subjetividade, a partir de Merleau-Ponty (2006) pensando as relações os públicos e a arte, passando pela história oral a partir do olhar da História. E a partir disso, analiso o relato da performance destacando potenciais. Algumas reflexões foram construídas sobre o ver e o olhar e ainda, apresento o acesso ao relato da performance com uma possível construção de paisagens imaginárias.

Na segunda parte, a memória é destacada como estratégia para refletir sobre o registro da performance. O principal foco dessa parte é pensar possíveis definições sobre a memória, e as possibilidades de permanência e impermanência da performance. Trato também, como referência artística, o trabalho Primeiro Amor da artista Rivane Neuenschwander. A partir disso, acrescento reflexões sobre ***o tempo***, construindo um pensamento sobre as questões temporais na arte da performance e

sua relação com a permanência, abordando a artista Marina Abramovic e sua última experiência performática.

Um fator relevante é que, em ambas as partes, os relatos das performances, capturados através da descrição dos públicos que presenciaram as ações, aparecem como representação das imagens e como criador de imagens através e pela imaginação.

Parte 1: POSSÍVEIS RESPOSTAS

O que o relato contém que a fotografia e o vídeo não contêm?

(primeira resposta para a pergunta:) Pessoas

Eu estava parada diante daquela imagem, minha câmera fotográfica, que possui uma qualidade mediana, não conseguia colocar dentro da tela toda aquela experiência. Não há ângulo capaz de registrar o que estava diante de mim e dos meus pensamentos. (Rocha, relato diante da obra de Antony Gormley, 2012, Liverpool/UK)

Ante uma obra de arte é possível posicionar os desejos, as distâncias, a memória e a própria experiência. Uma substancial modificação nas relações entre arte e os públicos, a partir dos anos 1960, propiciou uma outra forma de pensar o sujeito na arte. A interação e a integração oferece aos públicos novas formas de experiência e de percepção de uma obra.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty, define o sujeito a partir de um ser que reconhece a si mesmo, e que seu saber sobre todas as coisas definem sua existência, e ele se faz sujeito pela consciência da ideia de si mesmo. “A consciência de si é o próprio ser do espírito em exercício” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.497). Ele considera o sujeito um ativador de pensamentos autônomo.

A subjetividade afeta-se pela história, por afetividades, por relações sociais e culturais, entre outros elementos que compõem o sujeito. No entanto, relações do sujeito com elementos que o cerca, sejam eles políticos, religiosos, relações interpessoais, familiares, educacionais, artísticos, geram experiências que mobilizam o sentido para a construção do campo subjetivo.

O conceito de subjetividade a partir da leitura de Merleau-Ponty, apresenta-nos uma percepção que precede a teorização. Neste caso, o autor afirma que para se ter

conhecimento sobre algo, ele precisa ter seu próprio conhecimento, assim, reinventar e interpretar o conhecimento alheio. Se não tivermos um olhar próprio o que está proposto pelo outro não existe.

A direção do pensamento em relação ao conceito é dada pela minha percepção e pela minha permissão desse determinado conceito. Neste caso, presume-se uma autonomia do pensamento. O pensamento, neste caso junto à percepção, permite-se primeiramente uma pré-interpretação do conceito, para que na sequência, haja a construção do pensamento elaborado. Segundo Nóbrega em sua leitura de Merleau-Ponty,

O sentido das nossas escolhas contribui para a subjetividade. Os gostos pessoais, as preferências, as rejeições, os desejos, vão sendo configurados por meio dessa estrutura subjetiva na qual correlacionamos o tempo, o corpo, o mundo, as coisas e os outros (NÓBREGA, 2007, p.02).

Essa compreensão da subjetividade como parte intrinsecamente vivida pelas pessoas que interagem com as obras de arte concretiza a experiência. Neste sentido, proponho reconhecer a autonomia dos públicos que determinam as possíveis relações entre esses dois específicos elementos: a arte e os públicos. Assim, não se trata da passividade diante da obra ou de 'espectadores' de acontecimentos dos quais não há envolvimento. Assumem-se, neste caso, os públicos como sujeitos coparticipadores da obra.

Augusto Boal, na construção do prefácio para a edição de 2000 em Londres do livro O teatro do Oprimido apresenta o conceito de Espect-ator. No desenvolvimento desse conceito ele considera que a audiência pode assumir o lugar do palco, construindo uma ponte entre o que é ficcional e o que não é ficcional. Neste caso, os espect-atores são os sujeitos capazes de intermediar essa relação entre realidade e ficção. Pensa-se o impacto da ficção num processo que não é ficcional e em quais são as transformações provocadas pela ficção que apoderada pelos que ocupam esse lugar dual: aqueles que estão entre a realidade e a ficção.

Considero primordial a abordagem desse conceito, quando penso nas relações entre performance e os públicos. Mas quem são esses públicos? Os públicos são as pessoas que interceptam a obra de arte em alguma circunstância, seja ela voluntária ou involuntária. Trata-se do alvo para o qual o trabalho de arte e as exposições geralmente são feitos e organizados. Neste trabalho, os públicos são os sujeitos que manifestam-se diante da obra de arte. Na realidade, ao me referir aos públicos, irei tratá-los de maneira plural, com o objetivo de não ignorar a pluralidade já incorporada pelas recentes reflexões abordando os públicos da arte. Conforme a socióloga Heinich “foi preciso abandonar o ponto de vista globalizante sobre ‘o’ público da arte para raciocinar em termos de públicos socialmente diferentes, estratificados segundo os meios sociais” (HEINICH, 2008, p.72).

No entanto, chamarei de relator aqueles que pronunciam o relato - as pessoas que estiveram presentes nas performances e que tornaram-se público-alvo para essa pesquisa. Assim, como parte da metodologia, essas pessoas foram convidadas a relatarem a ação que por eles foi presenciada.

Regina Melin (2008) em seu livro *Performance nas Artes Visuais* discute o documento primário e documento secundário como formas de registros de performances. O documento primário, a princípio, trata-se da performance acontecida diante dos públicos ao vivo. E o documento secundário, proposto por ela, trata da fotografia ou do vídeo como possibilidade de documento. Esse mesmo conceito também foi tratado pela artista Bruna Mansani que através de uma série de trabalhos escritos a giz escolar em muros e tapumes que ela encontrou na cidade de Florianópolis, considera, conforme ela mesma nomeia, que houve uma *primeira audiência*, que tratou-se dos transeuntes que por ali passavam e viam a obra, e uma *segunda audiência*, que trata-se dos públicos que tiveram acesso a essa obra através das fotografias expostas na galeria.

Os públicos que interceptam esses relatos e que têm acesso a eles de alguma maneira, na pesquisa dessa dissertação, recebe a denominação de *públicos terciários*. Esses são os sujeitos que conhecem a performance a partir do relato do

outro, estando vulneráveis neste caso, a um outro tipo de impacto ao ter acesso aquela ação.

Assim, a partir de uma ação já acontecida, o relato é originado do olhar do outro, daquilo que ele apreendeu transformado em palavras. Quem *recebe* e *conhece* e cria novas imagens para essa ação são os *públicos terciários*. Recebendo essa memória, esses sujeitos podem conhecer a performance.

Assim, o que o diferencia, da *audiência secundária*, proposta pela artista Mansani, é o contato com a memória. A fotografia e o vídeo são considerados registros imediatos, já o relato por suas características, não se configura da mesma maneira. Ele passa pela memória, atravessa outro sujeito, o que o torna essencialmente complexo e secundário nesse contexto, sendo assim, os públicos que o recebem configuram-se em terciários.

No entanto, mesmo não se tratando do foco principal dessa pesquisa, um fator curioso me fez interrogar: quem vê as performances? Ante essa experiência de investigação, pude constatar, que em sua maioria, os públicos das performances são artistas ou estudantes de arte, que frequentam e interagem com essa linguagem artística. Obviamente, desde que haja algum evento ou publicidade em torno da ação. Assim, quando essas ações se propõem a acontecer em espaços inesperados, como *shoppings* ou ruas, por exemplo, outros públicos se constituem, tornando a experiência um pouco mais inusitada.

As diversas possibilidades de experiências *entre* a arte e os públicos veem sendo refletidas de maneiras variáveis. No entanto, ao refletir sobre como materializá-los, ou ainda, a tentativa de manter essa experiência permanente no tempo e no espaço, uma maneira de expressão, que está gradualmente sendo considerada funcional, trata-se do ato de relatar. O relato tem a capacidade de capturar o “entre” e registrar essa impressão que está condensada de sentimentos e percepções. Algo que está “entre” a arte e os públicos, como um pensamento que pode desaparecer

com o passar do tempo ou pode se densificar e condensar até se transformar em reflexão e/ou possivelmente num relato.

A compreensão desses públicos é fundamental quando se trata de discutir o “entre” que constitui-se a partir dessa experiência: a arte e os públicos. Retomo o relato como a materialização desse “entre” que é gerado a partir dessa experiência. O “entre” contém toda a subjetividade desses sujeitos, sua história e carga formativa que lhe foi designada ao longo de sua vida, carregando consigo, uma “forma”, apropriando-me das palavras de Paul Zumthor: “uma forma não fixa nem estável, uma forma-força”. (ZUMTHOR, 2007, p.29),

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado. (ZUMTHOR, 2007, p.29)

A essência do momento, narrado por Zumthor caracteriza uma experiência que constitui-se por ser única. Essa *forma-força* é a regra que a todo instante é recriada, que se transforma a todo instante, porque é o agente de um *encontro luminoso*³. Um encontro que é carregado no nível do discurso que foi vivido, fator esse que habita a performance, sendo ainda tratado por Zumthor como a “energia propriamente poética”. (ZUMTHOR, 2007, p.39).

As pulsações dos corpos, sejam eles dos artistas e de todos em volta, são geradoras desses laços de energia poética que determinam a essência da ação. Nesse desejo de

³Paul Zumthor chama de encontro luminoso a forma em que o homem, com paixão, adere a todo instante a uma regra que é recriada. Esse conceito é explorado em Zumthor 2007, p.39.

pensar essa pulsação e de lançar em direção ao que está presente na performance, escolho falar das pessoas e dos públicos que compõem fundamental existência para a obra.

No projeto desenvolvido por Cayo Honorato no Centro Cultural São Paulo, no ano de 2011, ele discute uma pesquisa que se interessa de maneira geral, em dar visibilidade às “falas dos públicos” apresentando-se na contramão de um discurso no âmbito da instituição. O autor refletiu fortemente sobre questões fundamentais que passam pela “indesejável unidirecionalidade” e enfatiza que “por vezes evocado ‘o poder transformador da arte’ significa, invariavelmente, a transformação dos públicos pela arte e não das artes, das instituições ou mesmo das políticas culturais pelos públicos”. (Honorato, 2011) O que o faz questionar porque os públicos são vistos de forma tão simples e sem possibilidades de abrangência e complexidade pelas instituições?

A partir de questões como essas, o autor inicia um processo de reflexão do que as instituições (neste caso, especificamente o Centro Cultural São Paulo) pensam e concebem sobre o que vem a ser público:

Afinal, o que é um público? [...] o edital parece compreender que o público, enquanto substantivo, é sempre feito de pessoas ou, eventualmente, de pessoas que precisam de formação – o que, nesse contexto, tem geralmente dois sentidos: ser educado pela instituição ou entrar na composição das demandas institucionais. (HONORATO, 2011)

E assim, me pego a pensar a quem se destina as propostas de arte, o que se espera e como se gerencia o que está em torno dessas questões.

Na verdade, nenhum público é espontâneo. Trata-se de uma noção histórica, socialmente produzida. Além disso, há sempre um texto (em sentido amplo) organizando um público, no sentido de que um público só existe enquanto destinatário estranho e incerto de um texto (de uma exposição, por exemplo, ou mesmo de uma ação de mediação), que por sua vez pertence a um público ou se faz pública, na medida em que exerce aquela confiança prática na capacidade de um público agir por conta própria, ainda que,

muitas vezes, tal capacidade não seja verificada. (HONORATO, 2011)

Honorato apresenta a relevância da ampliação dessas discussões sobre o conceito de públicos e também nas possíveis referências do que se deseja *para e pelos* públicos. Reflexões instigadas por fluxos, tais como, o que se espera de públicos, instituição e arte. Como relações interdependentes, cabe atualmente considerar a relevância de todos os elementos deste sistema. Poderia remeter, como nos aponta Duchamp que:

[...] O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais obvio quando a posteridade dá o seu veredicto final, e, as vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP, 2004)

Esse “ato Criador”, de Marcel Duchamp, apresenta uma participação dos públicos na equação que ele chama de “coeficiente artístico” que trata-se do mecanismo subjetivo que produz a arte, provocando relações entre o que o artista idealiza, o que ele realmente produz e ainda como essa obra estabelece contato com o mundo exterior. É um texto pioneiro na discussão sobre as complexidades dos dispositivos agregadores e produtores de efeitos nas artes.

Com isso, penso que a metáfora utilizada por Duchamp que intitula de “público” essa posteridade, ou seja o tempo, mais precisamente a história da arte, como principal fator para cancelar uma obra. Considero que o “público” como sujeito presente no *espetáculo*⁴ também é parte deste tempo que eu interpreto como memória. Ou seja, a memória dos públicos como elementos *fazedores* de história, ou colaboradora para o desenvolvimento da história da arte.

⁴ Uso o termo espetáculo para referir-me ao conjunto de fatores que são construídos nesse “cenário” proposto por Duchamp que acontece desde o ato de criação de uma obra de arte, até o momento em que ela se qualifica na história da arte.

Posteriormente, o artista Ricardo Basbaum propõe uma reflexão textual sobre “quem vê nossos trabalhos?” e apresenta um “coeficiente” deixando de ser uma soma e passando a uma multiplicação, dentro do contexto contemporâneo da arte.

Em sua circulação pelas estações mediadoras do circuito de arte, a obra demanda incessantes encontros – não homogêneos, francamente desiguais e variados, e com frequência (necessariamente) conflituosos: dirigir-se a um espectador ou público; franquear-se à discursividade da crítica; servir aos jogos de afirmação valorativa dos grupos que atuam no mercado; atuar nos embates narrativos dos relatos históricos, etc. (BASBAUM, 2009, p.204)

Nesse “coeficiente” que trata-se agora de uma multiplicação, outros personagens foram incluídos dentro do contexto, entre eles - o crítico, o curador, o *marchand*, o galerista, entre outros - e cada um deles ocupa um espaço de discussão e poderia assim dizer, um determinado valor.

Heinich introduz o termo *mediação* como o objetivo de designar tudo que tem a possibilidade de intervir entre uma obra e sua recepção. Colabora com essa discussão enfatizando a importância dos diferentes papéis para que uma obra de arte tenha dimensão e alcance os públicos.

Uma obra de arte não encontra espaço como tal a não ser a cooperação de uma rede complexa de atores, sem *marchands* para negociá-la, colecionadores para comprá-la, críticos para comentá-la, peritos para identificá-la, avaliadores para pô-la em leilão, conservadores para transmiti-la a posteridade, restauradores para recuperá-la, comissários de exposição para mostrá-la, historiadores da arte para descrevê-la e interpretá-la; ela quase não encontrará espectadores para contemplá-la, além de que, sem intérpretes, editores e impressores, ela não encontrará ouvintes para escutá-la, leitores para lê-la. (HEINICH, 2008, p.88)

Desconsiderando uma escala de valores e também as interferências nas relações de um personagem com o outro, posso considerar que os públicos, alcançam uma autonomia para a participação na obra. E também, por que não dizer, *pela* participação, ou seja, pelo tipo de intervenção que a obra pode provocar no sujeito.

É curioso mas, na verdade, o que considero necessário para apreciar ou se relacionar de qualquer maneira com uma obra de arte é estar diante dela como se encontra com um outro indivíduo. Como dois membros de um mesmo corpo, com proporções semelhantes, mas com funções alternadas.

Em meus trabalhos como arte educadora, aplico esse conceito de aproximação e de acolhida no que se refere a essa relação entre a arte e os públicos. Quando uma pessoa, seja ela de qual origem for, é envolvida, em um processo educativo de arte, essa pessoa, é inteiramente acolhida por esse conceito de igualdade. Mesmo tendo consciência de uma forma de abjeção que se instaura, muitas vezes, diante de algumas performances ou objetos de artes, sempre existe a possibilidade de uma abertura para que essa igualdade se estabeleça. Assim, a partir do momento em que essa pessoa se abre para compreensão e para a vivência dessa experiência, ela irá ter outro tipo de comportamento, o que a envolverá de uma maneira igualmente engajada nos processos artísticos.

Se me permitir pensar particularmente em Merleau-Ponty, que afirmava que as duas mãos nunca são ao mesmo tempo tocadas e tocantes uma em relação à outra, *a priori*, poderia construir uma relação onde a obra e os públicos estabelecem a mesma sensação sentida em conjunto, tal como esses dois objetos justapostos, dentro dessa organização ambígua. A obra está para os públicos, assim como os públicos estão para a obra, mas a simultaneidade dessa relação pode ser alternada, tal como as mãos para Merleau-Ponty, que alterna-se na função de “tocante” e de “tocada”.

Ao falar de "sensações duplas" queria-se dizer que, na passagem de uma função à outra, posso reconhecer a mão tocada como a mesma que dentro em breve será tocante — neste pacote de ossos e de músculos que minha mão direita é para minha mão esquerda, adivinho em um instante o invólucro ou a encarnação desta outra mão direita, ágil e viva, que lanço em direção aos objetos para explorá-los. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 135)

Compreendo que toda prática de “sensações duplas” permeia as duas posturas (de tocada e de tocante) e pressupõe uma reciprocidade (mesmo que não seja simultânea). Essa reciprocidade foi bastante explorada nos trabalhos da artista Lygia Clark que concede ao espectador o lugar de construtor de sentidos para a obra de arte.

Nós somos os propositores: nós somos o molde, cabe a você soprar dentro dele o sentido da nossa existência. Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós não existimos. Estamos a sua mercê. Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. Nós somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (CLARK, 1968).

Novamente a relação se dá entre proximidade e reciprocidade; a artista dá aos públicos a responsabilidade do “sopro da existência”. Ela lhe concede um lugar de igualdade dialógica e constrói um novo posicionamento para os públicos de arte. Uma abertura, um lapso, uma fissura na qual se alojaria a experiência, a dissipação e a construção de sentidos da arte.

A densidade contida nos *objetos relacionais* de Lygia Clark concretiza-se pela negação do lugar de encenação para ser vista como uma ação vivenciada. E essa “obra de arte” é compartilhada, ativada e percebida pelos participantes.

Por isso não se contenta em produzir objetos; necessita ultrapassá-los, ultrapassar a objetividade da ação real para recuperar a subjetividade ‘no outro’. Lygia deixa de ter o outro como espectador da obra para torná-lo partícipe e, portanto, parte integrante dela. [...] Já que a ‘obra’ não nasce dela mas dele: ela quer apenas lhe dar a oportunidade de sentir e cujo ‘significado’ só ele experimenta ou atribui. Isto, na verdade, é desistir de criar a obra de arte e negar-se a construir uma linguagem capaz de transferir ao outro suas ideias ou seu universo imaginário. (GULLAR, 2007, p.66).

Esse encontro com forças proporcionais condensa-se num processo que gera sentido. A obra de arte é concebida como um *quasi-corpus*⁵, abandonando a plataforma de objeto e proporciona uma realidade inesgotável entre a exterioridade dos seus elementos e as relações internas.

A transferência, nesse momento, da atenção de Lygia sobre o objeto para o ato do espectador exemplifica seu radicalismo e a liberdade com a qual sempre conseguiu repensar a atividade do artista. Em pouco tempo, ela extraiu, por assim dizer, o ato do espectador de sua aparição embrionária no contexto dos *Bichos*, para transformá-lo na obra propriamente dita. Em uma proposta em 1964, ela simplesmente convidou o espectador a pegar uma tesoura, torcer uma tira de papel, uni-la de modo a formar uma fita de Moebius e cortar continuamente ao longo desse plano infinito. Lygia intitulou isso como um verbo, em vez de um substantivo: *caminhando*. Para ela, o significado integral da experiência 'reside no ato de fazê-la. A obra é o próprio fazer'. (BRETT, 2005, p.99).

Isso me leva a inquirir o que posso considerar um *desdobramento que gera sentido*? Poderia chamar de desdobramento que gera sentido a possibilidade dos públicos de expressarem-se e germinarem as ideias a partir de suas experiências com a arte. Independente de ser uma obra de arte que proporciona interação como a obra da Lygia Clark, talvez, dessa aparente homogeneidade surjam os instantes em que os públicos constroem seu olhares e criam sentidos para a obra com elementos de valores independentes e variáveis.

E esse desdobramento que gera sentido pode ser todas as formas de expressões e reações que os públicos podem vir a terem a partir desse contato. Assim, considero que o relato, como uma manifestação oriunda diretamente dos públicos, pode desdobrar e agregar sentidos a obra.

Em vez de designar o sentido do relato apenas como um recurso a mais para a construção de sentidos, a experiência do relato seria então um reordenamento de

⁵“Não concebemos a obra de arte nem como ‘maquina’ nem como ‘objeto’, mas como um *quasi-corpus*, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica”. (citação Martha Fleming. Carta para o autor do livro de 7 de julho de 1994). (BRETT, 2005, p.91).

sentidos, desde o registro, passando pela memória, a força poética e o compartilhamento desses sentidos. O relato aproxima o sujeito da obra, agregando à performance o seu próprio ser. Assim como nos propôs Lygia Clark, que a arte já não nasce somente dela que é a propositora, mas depende dos públicos.

Pensando assim, na experiência dos públicos, que participam e intervêm nas obras de arte, remeto-me a instalação *Another Place* (2005) produzida por Antony Gormley numa praia em Liverpool, no Reino Unido. Essa obra provocou-me uma sensação ainda não experimentada, pois, diante do desejo de registrá-la fotograficamente, não conseguia capturar a imagem, o que me fez gerar a seguinte pergunta: quais são os caminhos para registrar essa experiência com arte?

Very isolated. There's many statues all alone, facing to the horizon where all the ships will pass by. Quite alone. Quite sad. But peaceful, at ease. There's a sense of wisdom in the statues. They feel intelligent, as if they know something that I don't. It's almost as if they're waiting for something, but something that I don't understand, I don't understand what they're waiting for. (Gwatkin, relato diante da obra de Antony Gormley, 2012, Liverpool/UK⁶).

A maneira de olhar e perceber arte me levou a inquirir novos pontos de vistas para a relação entre arte e os olhares dos públicos. Considerando esses olhares dos públicos formas de registrar, penso no relato como uma documentação dessa experiência. Segundo Costa:

A 'documentação' artística tem força poética e pode criar seus próprios valores. Sobretudo, as tecnologias de reprodução permitem transferências, traduções, deslocamentos e, conseqüentemente, maior circulação das imagens. Ela pode, por conseguinte, aparecer e reaparecer em suportes diversos. Têm força e valor próprios, a ponto de ser reprocessada em livros de artistas, cd-roms e sítios da Internet, com sentidos e vigor diferenciados. (COSTA, 2009, p.22-23)

⁶Muito isolado. Há muitas estátuas todas sozinhas, de frente para o horizonte onde todos os navios passam. Completamente sozinhas. Bastante triste. Mas tranquilo, à vontade. Há um senso de sabedoria nas estátuas. Elas se sentem inteligentes, como se soubessem de algo que eu não sei. É quase como se estivessem à espera de alguma coisa, mas uma coisa que eu não entendo, eu não entendo o que elas estão esperando.

Mariana Marcassa

A artista Mariana Marcassa trabalha com performance desde 2001, atualmente é integrante do grupo EmpreZa, coletivo de artista atuante em Goiânia. Como integrante do Grupo já participou de diversos encontros de coletivos e residências, entre elas, Residência Temporal no Chile com os coletivos Mapocho e Deformes - 2009, QG do GIA INTERMEDIATE / MATADERO Madri/ Espanha 2008, Rés do Chão (RJ), Casa da Grazi (SP), além das mostras, Rumos Artes Visuais 2009, 29º Panorama da Arte Brasileira MAM SP, 2005, Fiat Mostra Brasil Fundação Bienal São Paulo, 2006. Em detrimento da abertura da exposição Caos e Efeito no Itaú Cultural, em São Paulo, Mariana Marcassa foi convidada para executar sua performance "Que corpo é esse?" no dia 23 de outubro de 2011. Executando uma leitura, que trata-se de uma linguagem já adotada pela artista em outras ações performáticas. Considerando que a proposta da ação é mediar a migração da experiência corporal e para palavra em suas dimensões escrita e oral.

Por Bruno

Era uma moça, ela saía nua, com um berrante nas costas, pendurado nela. Começava a girar loucamente e depois tocava esse berrante. Depois disso, ela começava a ler um texto, que pelo visto, fazia sentido com todo o espaço que ela estava situada.

Achei interessante o jeito que ela leu o texto, parecia que ela estava dentro daquilo tudo, parecia muito dela também. O texto que ela leu é bem perturbador. Ela falava muito da vida rural, pessoas que viviam aquilo.

As pessoas num modo geral têm um pouco de preconceito com performance, é uma coisa que você não entende na hora, você precisa pensar um pouco, refletir. E tentar sentir ela, não é uma coisa muito simples. Eu gosto muito desse tipo de arte, ela tem o seu papel em todo o processo e na arte em geral.

Essa ação que acabei de ver eu tenho que digerir um pouco mais, para entender melhor, eu ainda não entendi completamente. Mas ver ao vivo é muito melhor que ver filmagem, você parece que está dentro da arte, inserido nela, dentro do contexto mesmo.

Bruno se apoia no tempo, que pode ser fator primordial para construção de sentidos para uma obra de arte. Ele se revela quando emite uma opinião, a partir dessa percepção que ainda digere a performance, mas que a considera importante para a arte. O tempo pode ser uma ferramenta de compreensão para a obra.

A performance tem a efemeridade como um elemento muito marcante, e a impossibilidade de revisitá-la condiciona aos públicos uma relação imediata (de estar dentro, como citado por Bruno) e condensada nos pensamentos e reflexões. Bruno pretende levar suas reflexões para casa, processá-las em um sistema de digestão. Mas onde é possível se levaras lembranças da performance? Talvez a resposta, a ser encontrada para essa pergunta, se assemelharia a um conjunto de informações que se apresenta sutilmente a um registro de uma obra de arte.

Em princípio, poderia designar o relato como um potencial que permite articular um discurso em forma de narrativa para a partilha, possibilitando sua consulta e análise em qualquer tempo, transformando em fonte de memória e registro da ação performática. Em meu trabalho, duas formas de registro deste relato coexistem: a gravação do áudio e a transcrição da fala. Ambos os recursos comumente utilizados nas pesquisas de história oral.

(segunda resposta para a pergunta:) Oralidades

Ao longo da história da humanidade, as pessoas sempre encontraram meios para contarem suas histórias em conversas. As maneiras pela qual se contam as histórias também geram uma possibilidade de manter viva uma memória coletiva. “Mas quando isso se torna História Oral?” Compartilho a pergunta lançada por Grele (1985) em seu livro intitulado *envelopes of sounds* que abre uma interessante discussão sobre o contexto da história oral. Segundo o autor, o que distingue uma troca de histórias em um diálogo de conversa histórica, é quando a imaginação histórica e crítica são exercida sobre o conto.

Conversations become historical in the truest sense when a context is formed for the dialogue. That context is provided by the historian, not as someone who cares about the pastness of the past, who by an act of imagination tries to form a view of change over time which can explain what is been said. It is this dialectic between the telling of the story and the inquisitive and critical mind, whether of the 'professional' historian or of the interested neighbor, which gives oral history its real dimension. (GRELE, 1985, p.VI)⁷

A dimensão histórica da conversa, baseia-se no método criado para que a conversa torne-se documento. A contextualização da conversa e o entendimento das relações críticas que o diálogo pode oferecer geram uma imaginação histórica em torno da experiência dialógica.

Esse método para capturar informações pode ser formal e informal. Proveniente de uma ocasião formalizada ou não. A informalidade nesse caso, compreende-se como uma maneira natural, uma conversa, onde os pontos e questões relevantes são trazidos à tona com naturalidade. No entanto, o ambiente muitas vezes pode colaborar com a realização desse documento. Quando o público ainda está presente no ambiente da performance, ele tem uma possibilidade melhor de agregar detalhes sobre o trabalho que acabou de ser visto.

Pode-se qualificar a história oral como um método de investigação científica, técnica de produção ou fonte de pesquisa. E as especificidades da história oral estão nas diversas abordagens e na possibilidade de trânsito entre vários terrenos multidisciplinares. Poderia considerar como aponta-me Verena Alberti que a história oral “é um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo”. (ALBERTI, 2004, p. 18).

⁷As conversas se tornam históricas no sentido mais verdadeiro quando um contexto é formado para o diálogo. Esse contexto é fornecido pelo historiador, e não como alguém que se preocupa com a passagem do passado, que por um ato de imaginação tenta formar uma visão de mudança ao longo do tempo, que pode explicar o que está sendo dito. É essa dialética entre o contar da história e da mente inquisitiva e crítica, quer do historiador 'profissional' ou do vizinho interessado, o que dá a história oral é real dimensão.

Parto da necessidade de entendimento de que uma relação que se estabelece entre os públicos que presenciam a performance e os públicos que não presenciam, mas que toma conhecimento da ação a partir dos relatos, constitui-se uma fonte de memória e de referências, a partir da descrição da experiência do outro.

A experiência não é algo que se descreve com facilidade. Mas ao mesmo tempo, a oralidade é um agente de captação de informações e registro muito potente e muito usado como prática cotidiana. Apropriando-me da oralidade como instrumento para fazer história percebo que ela agrega vida para esse campo e ainda amplia possibilidades porque é construída em torno de pessoas. Como é possível observar nos relatos, existem “pessoalidades” que marcam as informações e as percepções de cada pessoa que descreve a mesma obra, porém, a obra mantém seu sentido, mesmo a partir de diferentes olhares e leituras.

Para Allen e Montell (1981) no livro *From the Memory to History*, o termo história oral pode ser utilizado de duas maneiras: a que se refere ao método em que as informações orais sobre o passado são coletadas e gravadas e também pode se referir a um corpo de conhecimento que existe apenas na memória das pessoas e que podem-se perder com suas mortes. As duas maneiras de história oral compreendem uma relevante relação com a perspectiva documental dessa pesquisa, uma vez que mesmo havendo uma preocupação com a documentação do relato da performance, através dos áudios e também das transcrições deles, existe uma característica humana que vai para além do registro e incorpora o sujeito na ação de registrar, e isso ganha uma dimensão especial no que se refere a documentação.

A performance pode ser transmitida de pessoa para pessoa. Mas a experiência de estar diante da obra e de vivenciá-la, ainda que sendo documentada, está interiorizada no sujeito.

Daniel Santiago

Daniel Santiago nasceu em Garanhuns PE em 1939. Desde 1970 realiza arte na rua e um extenso trabalho com performances. Conheceu o artista Paulo Bruscky ainda na Universidade, quando frequentou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, lançando em 1974 o manifesto/movimento Nadaísta, realizando exposições nas quais havia folders, coquetel, mas nada era exposto. Um artista inquieto, imaginativo e criativo, atuando como elemento principal de suas pesquisas a criação coletiva. Daniel foi um dos artistas convidado a realizar performances na abertura da exposição Caos e Efeito no Itaú Cultural em São Paulo no dia 23 de outubro de 2011. O artista apresentou seu trabalho chamado: Democracia chupando melancia.

Por Paul Setúbal

Uma ação política, extremamente política, de passagem de poder, tem uma faixa simbolizando essa tomada de poder, escrita democracia e tem uma ação contínua, um happening assim, e não se sabe o que vai acontecer nessa tomada de poder. Por exemplo, nós tomamos o poder de forma violenta, porque nessa passagem da faixa, nessa transição de passagem de poder, que se julga ser democracia, foi problematizada ali com uma faca, eu não passo o poder e nós o tomamos, é um ato político sujeito a essas situações, ora passiva, ora violenta.

Tem a melancia que é uma coisa extremamente popular, é uma ação de ir na feira, partir uma melancia, e chupar na feira mesmo, você vai pagar dois reais e é uma coisa comum na maior parte do Brasil, democracia tem haver com povo e melancia também tem haver com povo, com feira, tem haver com essa coisa que suja o chão e as sementes, e você não sabe o que vai fazer com isso e os resíduos da melancia também.

E tem o palanque, o trono, que é o ápice do poder, a cadeira onde senta o representante dessa democracia e sujeito a essas tomadas e passagens do poder desse trono. São degraus ali, tem três degraus e o último degrau é o mais poderoso, o mais importante, que simboliza isso as caídas e retomadas do poder. Acho que tem tudo haver. E ele (o artista) que é uma figura extremamente Dom Pedro. Clássico, com um porte de terno, que tem essa função de repartir esse poder. Ele tava sendo democrático e tentando democratizar a democracia ali, sendo o mais democrático possível para dar a melancia. A função dele era essa repassar o que acontecesse. Sem o público a ação não aconteceria de forma alguma. A ação depende do público. Por que tem o fator do consumo, do povo e precisa desse aglomerado de gente. Isso aqui é uma feira para mim, é a mesma feira que eu vou lá em Goiás tomar garapa e comer a melancia lá, e eles jogam uma água que tem na garrafinha para você lavar a mão e é um ato extremamente político. Em Goiás, por exemplo, tem a procissão da trindade, que o pessoal vai a pé, que é famosíssima e lá tem melancia de graça dessa forma, então tem esse mesmo ato e o pessoal pagando promessa, cortando melancia e te dando de graça também. Essa mesma ação do povo, que é um ato de fé, um ato político, que tem essa democratização da melancia. Desse elemento em comum.

Por Helô Sanvoy

A performance consistiu numa plataforma, como se fosse um púlpito, que está coberto de melancias e uma poltrona, que tem até um certo luxo, onde tem uma pessoa principal, que eu acredito que seja, uma pessoa de partida, que está com uma faixa escrito democracia e uma outra pessoa que serve essa pessoa que ocupa essa poltrona que é esse lugar de destaque, esse lugar elevado. Mas essa pessoa sai para dar lugar às outras pessoas, às vezes ela sai, às vezes ela é retirada, de pessoas que ocupam posição diferente, nesse lugar de destaque. A ação é basicamente essa.

Bem é uma ação processo, acaba sendo um happening, onde se coloca várias questões, é um trabalho que tem uma crítica, um discurso político, e em certo momento passa um discurso concretizado, pronto, acaba que ele se transforma na visão do participante, faz dele um trabalho. Um trabalho vivo.

Eu, a Maria Clara e o Paul, fizemos uma participação, onde um dos participantes da ação pegou a faixa e não quis passá-la para frente. A gente juntou-se, tomou a faixa e sentou no lugar. É uma ação, que até já conversei com algumas pessoas aqui, ela reflete um pouco o discurso político que acontece, pois acaba que um grupo age em prol de alguma coisa, mas às vezes na própria ação ele se condena, que toma o poder e pega para você e não passa para o outro, usufruindo daquilo.

O artista é um mediador, ele propõe uma situação que é mutável, que se transforma com o acaso e que é lidar com as pessoas. A ação dele é apenas propor esse acaso. Acaba que o trabalho do artista não é só propor a obra em si, mas com ações que vão se transformando com o passar do tempo e com diferentes visões.

O que não é possível perceber através do relato é se há elementos que foram acrescentados pelos indivíduos que a descrevem. É notório que existe uma variação na descrição de sujeito para sujeito, o que não invalida o potencial histórico e informativo da obra de arte, neste caso, a performance.

No século XVIII a descrição⁸ da obra de arte surgiu com a finalidade de difundir obras que não podiam viajar. A descrição é a forma de tornar o visto em algo legível. Poderia considerar, como mostra Ângela da Luz, que o conhecimento da arte se dava através da leitura dessas descrições. Essa reflexão me conduziria para um contínuo pensamento, sobre o valor de registro adquirido pela descrição, que foi usado por Diderot no nascimento da crítica de arte.

Em Diderot existe o caráter descritivo da obra, em que ele se preocupa em citar os elementos constitutivos de um determinado quadro e suas opiniões, como, por exemplo, quando descreve “A morte de Virgínia” de Doyen, um dos quadros expostos no Salão de 1759, e se prende ao fato do tamanho da composição, suas grandes dimensões, falando das ‘belas coisas’ que percebe na tela, bem como apontando seus ‘defeitos’. (DA LUZ, 2005, p.42)

As descrições de Diderot cumpriram o papel de difusão e ampliação da capacidade perceptiva da obra de arte. As obras desaparecem e o texto documenta e colabora com a memória. Neste contexto, pode se instalar pontos de semelhanças a serem estabelecidos com o que objetivo com os relatos de performances, uma vez que o relato pessoal pode ser considerado um dispositivo de semelhante função.

Mas, descentralizando esse contexto, uma vez que não parto da crítica de arte e sim da escolha por oferecer aos públicos a possibilidade de assumir esse lugar de autonomia diante da obra, os limites se expandem, não tentando acomodar as coisas, mas, deslocá-las. Mover-se em descontinuidade, localizar-se no imprevisto, estar diante do inesperado, sendo essa uma das sensibilidades da performance.

⁸Neste contexto estabeleço uma relação entre o ato de descrever a obra de arte como sinônimo do relatar.

(terceira resposta para a pergunta:) Palavras

Grupo Solange, tô aberta!

Solange, to aberta! é um grupo formado pela dupla Paulo Fraga, percussionista e pelo antropólogo Pedro Costa. A produção do grupo é composta por funk carioca que revela letras totalmente explícitas, com um pouco de humor e sem panfletagem. Com o objetivo de contestar, desconstruir e provocar fazemos apologia ao travestismo e são contra os dogmas da igreja católica. O grupo assume o lugar de amor ou ódio na visão do público, sendo considerada, neste caso, a indiferença, inexistente. Já tocaram em vários países e fizeram uma turnê por diversas cidades da Alemanha e na Dinamarca. Atuando em performance o artista Pedro Costa ficou nu na frente do público e de quatro, tirou um terço do ânus no 13º salão de Artes Visuais de Natal. No Itaú Cultural, o grupo foi convidado a performar uma ação na abertura da exposição Caos e Efeito, em 23 de outubro de 2011.

Por Anderson Barbosa

Eu nunca esperava ver uma performance do tipo que eu vi, pelo fato de me incomodar muito. Primeiramente pela música que é o funk, não que eu tenha algo contra, mas me senti de outro lado, do público, de uma pessoa que não está acostumada a ver certos tipos de cenas explícitas. Pessoas escandalizando, principalmente o espaço, eu não entendi o espaço que eu estava. Pelo fato de ser um espaço cultural, ideológico, pelo respeito, eles difamaram o lugar, e eu não sei até que ponto eu enxerguei arte. Eu vi uma coisa escandalizando geral.

Estávamos num teatro, num auditório, entraram dois artistas, e começaram a dançar um funk de baixo nível, e as pessoas a princípio se incomodaram muito, eu me incomodei muito, e depois as pessoas começaram a se envolver, porque eles instigaram bastante. Foram várias músicas de baixo nível, baixaria mesmo. Pelas palavras que eles usaram, palavras grossas, estúpidas. E pelo espaço que nós estávamos também, não sei... Me incomodou.

Aquilo para mim não é arte. Não sei, talvez por causa das músicas que eu não gosto. Eu não gosto de funk, eu respeito, mas eu não gosto. Então eles começaram a tocar funk de baixo nível e eu não enxerguei arte naquilo. Querendo ou não eu estava armado, eu estava com uma extrema barreira, com preconceito, talvez essa era a proposta da performance. Eles também chamavam as pessoas para dançar funk junto com eles, e eu fiquei com medo deles me chamarem para participar da performance e não estava pronto para isso, eu estava armado, e se todo mundo me vê ali? Dançando aquele funk pesado... Se a proposta deles era essa eles conseguiram atingir.

Mas também até que ponto a performance tem uma proposta? Ela é uma coisa bem livre assim, você expressa da maneira que você quiser, não existe o certo ou errado. Eu não enxerguei arte ali, mas tenho certeza que outras pessoas adoraram.

Por Volder Wallace

Um discurso: sexual, político... Limitado a esse tema sexual, por que talvez seja um trabalho conceitual. A duração eu não sei, pode ser longa, pode não ser, eles que vão saber da vida deles, mas é uma pedrada. Uma pedrada sadia, eu achei. Os elementos que compuseram essa performance é corpo, fala e babaquice.

Achei ótimo, no contexto que eu estou, não sei se em outro lugar, como seria. É como as letras dizem, é preciso abrir o cú, colocar o dedo no cú, é preciso manter o cú estuprado. É preciso continuar estuprando as coisas que merecem, como por exemplo, as convenções que massacram, convenções que reprimem demais, é preciso estuprar essas coisas, estuprar mesmo.

Moral, imoral, espaço de arte, espaços de não-arte, incômodo, proposta original da performance, não-proposta, esturpar convenções... Através das palavras, encontro uma maneira de perceber essas observações oriundas dos relatores. As palavras podem ser pontos de encontro entre a arte e os públicos. Isso nos leva a inquirir quais são os pontos presentes nesses relatos, quais são os conceitos principais que permeiam essa reflexão?

Se os relatos estivessem encarregados de apresentar os conceitos presentes nas performances de antemão, cada relato teria de uma pessoa para outra, a correspondência exata para o sentido colocado pela performance, mas isso não ocorre assim. As palavras presentes nos relatos, vêm como signos e são aplicadas de diferentes maneiras em cada um dos relatos: ditas, escritas, conceituadas, rabiscadas, cuspidas, doadas, explicadas, entregues ou forçadas, são diferentes para cada narrativa correspondente.

Aproximando o relato de um sistema complexo, repleto de diferentes formas de registrar, narrar, poetizar, este está revestido de uma significação, que pode ser equivalente ao da fotografia e do vídeo, ou ainda, a partir de outras experiências dos públicos com a obra e de outros elementos envolvidos, tal como narrativas e ficções.

Quando afirmo simplesmente que uma palavra significa alguma coisa, quando eu atendo à associação da imagem acústica como o conceito, faço uma operação que pode, em certa medida, ser exata e dar uma ideia da realidade; mas em nenhum caso exprime o fato linguístico na sua essência e na sua amplitude. (SAUSSURE, 2006, p.136).

Os conceitos presentes nos relatos podem manter (ou não) uma correspondência com a performance narrada. Por mais leal que o relator tente se fazer ao que foi visto, essa correspondência pode conectar-se somente ao “seu olhar” e não exatamente ao que foi realizado naquele contexto como ação performática. Poderia novamente recorrer a linguística para exemplificar,

O português *carneiro* ou o francês *mouton* podem ter a mesma significação que o inglês *sheep*, mas não o mesmo valor, isso por várias razões, em particular porque, ao falar de uma porção de

carne preparada e servida à mesa, o inglês diz *mutton* e não *sheep*. A diferença de valor entre *sheep* e *mouton* ou carneiro se deve a que o primeiro tem ao seu lado um segundo termo, o que não ocorre com a palavra francesa ou portuguesa. (SAUSSURE, 2006, p.134).

As palavras que, em seu conjunto, formam os relatos das performances são escolhidas de maneiras variadas e personalizadas. Cada pessoa que relata uma ação performática oferece a essa narrativa uma gama sólida dos seus conhecimentos, vocabulários e experiência em diferentes proporções, variando de pessoa para pessoa.

A performance sofre uma transformação quando sai do campo imagem-ação para o campo do relato. Os públicos passam a serem sujeitos coparticipadores e criadores das narrativas que determinam o que vai ser a performance. Como Walter Benjamin aponta “Quem escuta uma história está na companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia”. (BENJAMIN, 1994, p.213).

Novamente a relação que se dá entre experiência e relato corresponde a uma troca efetiva, entre diferentes olhares que a narram e diferentes formas de recepcioná-la, como os públicos. Encontra-se em Benjamin um sólido olhar sobre o narrador e a experiência, ele considera que nesse tempo a faculdade de intercambiar experiências está cada vez mais escassa. Ao solicitar a narração de um fato a alguém em um grupo, um embaraço se generaliza. Neste sentido, apresenta-se uma razão “Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”. (BENJAMIN, 1994, p.198).

O convite à narração da performance também corresponde a uma outra forma de experiência. Ao narrar a experiência da performance, o relator é convidado a compartilhar um estado de pensamento, refletir e organizar esse pensamento. O que significa voltar mudo de algum lugar (neste caso de uma experiência com arte)? Sempre pensei na experiência de emudecer como algo que me deixa *arreatada* ao

ponto de não conseguir muitas palavras para conectar. Um estado de pensamento, tão significativo que não há o que dizer... Mas percebo que ao ordenar essas ideias, posso proporcionar-me uma reflexão continuada, e não somente interrompida pelo silêncio e até mesmo, por outras experiências posteriores. Atingindo então dentro desse processo um estado de experiência comunicável. “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. (BENJAMIN, 1994, p.198). Se fosse pensar particularmente em Benjamin, a relação com a experiência diminui com o crescimento da informação e ocorre o empobrecimento da narrativa.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegaram acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p.203).

Portanto, poderia evocar a narrativa com a função de permitir a livre interpretação e não somente transmitir a informação. A arte por si só já é bastante livre para interpretações e variações de olhares. No entanto, com o relato não poderia ser diferente.

(quarta resposta para a pergunta:) *Ter visto*

“Arte contemporânea é um espectro imenso de manifestações e impulsos sem avalista, um ambiente não primordialmente destinado à excelência ou à genialidade, e sim ao experimento, à criação de linguagens” (SCOTT, 2009). Essa descrição feita por Paulo Scott corresponde a uma ampla e abrangente definição das possibilidades da arte contemporânea e das suas diversas linguagens. Se a arte contemporânea é uma espécie de experimento, como identificar elementos e fronteiras entre essas linguagens? Archer considera que:

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olharmos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que a obra seja qualificada como “arte”, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também, ar, luz, som, palavras, pessoas, comidas e muitas outras coisas. (ARCHER, 2001, p.05)

Essa mudança significativa nos materiais e elementos presentes na obra de arte, a partir dos anos 1960, estabelece novas formas de pensar e se relacionar com a arte. No entanto, se por um lado novos materiais são agregados à arte, por outro, novas questões surgem e com elas novos conceitos e percepções desse contexto. Como escreve Costa, “de fato, ao longo das últimas décadas, todos os tipos de artes (poesia, teatro, dança...) incorporaram o movimento, a processualidade, a impermanência e a temporalidade em seus atos de sentido” (COSTA, 2009, p.18). Sei que são inúmeras as transformações e definições contidas na arte nos últimos tempos, no entanto o que me interessa é pensar a impermanência e a temporalidade que foram acionadas a partir dessas mudanças.

Assim, dentro deste contexto já alterado, diante da emergência da performance que, a partir dos anos 1970, surge como um gênero artístico independente. Na ocasião os futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio. Essa linguagem artística que envolve a ação e o acontecer, apropriando-se da oralidade e da gestualidade é definida por Glusberg a partir das seguintes relações:

[...] a performance se caracteriza pela realização de atos em situações definidas. Contudo, apesar de ser uma expressão artística, como estas, a performance não se caracteriza, necessariamente, por ser um espetáculo ou um show. Mais ainda, a performance não necessita de palavras, como é o caso do teatro, nem de música como é o caso da dança, nem de argumentos, mesmo o mais simples, como o teatro, a dança e a mímica precisam. O performer não ‘atua’ segundo o uso comum do termo; explicando melhor, ele não faz algo que foi construído

por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa nem pretende criar algo que substitua a realidade. (GLUSBERG, 2005, p.72)

Portanto, conceber uma definição de performance é assumir que trata-se de uma condição ampla e que já sofreu muitas alterações no decorrer do tempo. Existe uma diversidade de artistas, que buscam cada vez mais em suas pesquisas, agregar o movimento, o corpo e a relação temporal em suas obras. Neste sentido, escolhi a definição que considero apropriada para tratar do assunto da performance, usando as palavras de Paul Zumthor:

[...] a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer, pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é performance. (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

Logo, considero que este ato único de participação afirma a integração entre os sujeitos que coabitam o lugar e que por fim, a partir da integralidade entre sujeitos e espaço é gerada a performance. E ainda, a temporalidade que ocasiona essa situação de integração, gerando esse ato único, de presença e participação. A performance é tempo, corpo e espaço. Tornando-se assim, por consequência natural, impermanente e temporal.

Nesse sentido compartilho da mesma interrogação feita por Paulo Bruscky em 1978 na obra *O que é arte? Para quê serve?*. A performance realizada por Paulo Bruscky nas ruas e vitrines de Recife indaga as funções e definições da arte. Vestido de homem/propaganda denuncia e questiona o sistema da arte. Mas o que está contido nessa performance que pode ainda ser refletido e questionado?

A primeira vez que tive contato com a performance *o que é arte* de Paulo Bruscky foi em 2008 através do relato de uma pessoa, em uma reunião sobre mediação. Ela contou genericamente o que aconteceu na performance. Eu participava daquela

reunião, porque naquele momento era uma estudante de arte, que tecia pensamentos sobre a arte contemporânea e a mediação. O relato daquela performance naquela ocasião tinha como objetivo que as duas perguntas lançadas pelo artista fossem mais uma vez refletidas, e os impactos dessa performance pudessem ainda desdobrar-se diante daqueles estudantes de arte e de mediação que ali estavam. Assim, essa performance foi desdobrada 30 anos depois, com esse pequeno grupo reunido na Savassi em Belo Horizonte.

Não pude ver Paulo Bruscky vestido de cartaz desfilando pela cidade. Nem mesmo saber quais eram as cores e coisas que o rodeavam naquela ocasião. Pertencço a outro tempo e a outro espaço, nem mesmo nascida eu era quando essa performance foi realizada. No entanto, aqueço-me das inquietações por ela refletidas e caminho pelas ruas de Belo Horizonte com as mesmas perguntas.

Os vestígios de um acontecimento, mesmo que impermanente, conseguem se desdobrar a partir da atitude de contar esse fato. Embora trate-se de um ato único e não possa ser restaurado como experiência torna-se uma nova experiência desdobrada, geradora de novas questões e novas relações com o tempo, o espaço e com a arte.

Dois anos depois, em 2010, Paulo Bruscky veio até Belo Horizonte, no encerramento de uma exposição individual dedicada a ele no Museu de Arte da Pampulha. Naquela circunstância, ele realizou uma performance chamada *Com(c)(s)(?)certo sensorial* e por motivos profissionais, não pude comparecer àquela performance, e assim, tive contato novamente com Paulo Bruscky através do relato da ação:

Paulo Bruscky

Paulo Bruscky, artista pernambucano, nascido em 1949, fixou toda sua produção artística em sua terra natal, fator fundamental e determinante em sua relação com mercado da arte e suas experiências artísticas. Suas obras carregadas de subversão as convenções artísticas, propôs de maneira significativa no Brasil a arte correio e uma série de experimentações com o corpo e outros materiais. No dia 20 de novembro de 2010, o artista Paulo Bruscky, realizou a performance sonora com(c)(s)(?)certo sensorial em Belo Horizonte, no museu de arte da Pampulha. Num evento de encerramento da exposição individual P_Bruscky – uma obra sem original. Samuel Souza de Paula, educador, participou dessa performance. A mesma obra já foi realizada em 21 de março de 1972, para professores e estudantes universitários em Recife. Em Belo Horizonte a ideia era manter as mesmas características da obra anterior.

Por Samuel Souza de Paula

Eu acabo de assistir uma apresentação de Paulo Bruscky aqui no museu, qual é o nome do museu? Museu de arte da Pampulha. Primeira vez que eu assisto uma apresentação do Paulo Bruscky, foi uma performance muito interessante. Todos os participantes que vieram prestigiar esse momento especial, de fechamento da exposição desse artista, receberam na entrada uma caixa de fósforos, especialmente preparada com um elástico e um palito de fósforo para fazer som. Cada uma com uma cor diferente: uma da cor amarela, outras vermelhas, verdes e azuis. E no fechamento dessa exposição a proposta que nós chegamos para participar era de repetir um concerto da década de 70, quando esse artista, o Paulo, fez em Recife em uma universidade. Todo mundo recebeu essa caixinha, cada uma de uma cor para participar desse concerto e todo mundo ia tocar junto. Foi convidado também um pianista para tocar junto e o filho do Paulo tava com uma raquete, ele ia tocar a raquete de matar mosca, que foi preparada especialmente para isso, era uma raquete e um lápis. O Paulo tava tocando um instrumento, como era o nome do instrumento? Eu não sei o nome do instrumento, sei que era nordestino e que era um negócio que o fazia um: reareareareaeresrs, era esse o barulho que o negócio fazia, o concerto era para isso, juntar várias sonoridades diferentes para apresentação. Ele antes de começar a apresentação agradeceu a todas as pessoas que o ajudaram a realizar essa exposição, pois essa era a sua primeira exposição individual, as outras me parecem que eram coletivas, e ele tava muito feliz em relação a isso. E o concerto só duraria 10 minutos.

Em conjunto com a platéia, na medida em que o concerto ia acontecendo, ia mostrando no teto, luzes nas cores das caixinhas, como por exemplo, aparecia a cor amarela e eu tocava, porque eu estava com a caixinha amarela, quando aparecia a caixinha vermelha, a pessoa com as caixinhas vermelhas tocavam.

Um convite interessante também que o artista fez foi, que os participantes de 15 em 15 fossem até o centro do auditório, eram mais de 200 pessoas, que foram revezando e indo até o centro do auditório, pois tinha uma acústica bem interessante, quando eu fui escutar, fiquei bastante envolvido por aquela sonoridade, eu estava no centro, parecia que estava realmente ouvindo uma orquestra de ruídos harmônicos, parecia o caos mais tinha uma harmonia nessa expressão. Isso durou 10 minutos, como ele havia prometido, coordenado e dito que iria acontecer e foi bem interessante. Engraçado é que antes de começar, eu estava observando as pessoas, e elas estavam com as caixinhas e às vezes voltavam até aquela relação com a infância e ficavam brincando com as caixinhas, antes de o artista entrar em cena, já estava todo mundo fazendo sons e ruídos no meio da sala. E aí tinha pessoas tocando mesmo antes de começar, haviam pessoas tocavam como um profissional da música, outros tocavam como se fossem criança tocando. Eu fiquei observando a face daquelas pessoas que estavam ali, curtindo o que antecedia a apresentação em si, e é muito engraçado ver as pessoas como artistas trazendo ali para o ambiente a sua arte é muito legal essa parte inicial. A apresentação durou 10 minutos, e foi bastante agradável. Eu curti esse espaço, junto com essa sonoridade e as pessoas. Foi bem interativo.

A minha ausência no evento foi compensada pela presença do Samuel de Paula que me ajuda a criar imagens a partir de seu relato. Minha imaginação entra em ação e me faz perceber os detalhes compostos naquela cena, que não a tenho como imagem, somente como relato. Que som é esse produzido pelas caixas de fósforos, pela raquete de matar moscas e pelo instrumento nordestino que emite um reareareascresascresas? Qual a intensidade da luz que coordena as caixas de fósforo tocadas pelos públicos? No ambiente que eu imagino, as pessoas estão todas de pé formando um semicírculo em torno da dupla que toca a raquete e o instrumento nordestino que emite um reareareascresascresas. Imagino também uma imagem divertida do filho do Paulo Bruscky tocando a raquete de matar moscas e também um certo sarcasmo, envolvendo uma precariedade construída unicamente pelo Paulo Bruscky, o que lhe é característico, e os públicos de Belo Horizonte que costumam frequentar museus e eventos de arte envolvidos naquele ambiente estranhamente composto por uma orquestra de caixa de fósforos.

Ter um olhar sobre o que foi o concerto a partir do que foi visto por Samuel de Paula, me faz pensar sobre o que os olhos dele captam que os meus não captariam, ou o oposto. O que não foi visto por Samuel que seria visto por mim?

Sei que, o ver se difere do olhar, e de acordo com Sérgio Cardoso “a visão – a simples visão - supõe um mundo pleno, inteiro, maciço e crer no seu acabamento e totalidade.” (CARDOSO, 1988, p.349). Quando tenho contato com o relato, independente da quantidade de informações contidas, eu pressuponho estar diante daquilo que o relator considerou importante no acontecimento. No entanto, estou diante de uma diversidade de camadas contidas neste cenário construído pelo relato. A *imagem* construída pelo relator da obra oferece-me distintas perspectivas, desde visões superficiais do acontecimento, a grandes olhares sobre a obra.

Cardoso estabelece, assim, uma diferenciação entre o ver e o olhar. Para o autor, o olhar dilui a paisagem, penetrando-a, o olhar questiona, interroga. Pensa-se um olhar que escava a paisagem, que fura, através da inspeção e interrogação. “O olhar pensa; é a visão feita interrogação.” (CARDOSO, 1988,p.349).

Karina Dias a partir da análise desses pontos, propõe uma forma de compreender o movimento do olhar pela distinção de três instâncias: o ver, a ação de olhar (observar) e o *ter visto*. Considera, o ver como capacidade fisiológica: “em princípio basta abrir os olhos para ver algo.” (DIAS, 2010, p.202). O olhar que trata-se de um ato não passivo, e intencional, que envolve para além do ver, o sensorial, como a luz, o barulho, um evento ou qualquer mudança que gera tomada de conhecimento. E o visto, como a “capacidade de preservar o que foi olhado, é o desfecho da ação do olhar. [...] Na vontade de tudo ver e nada esquecer, o que foi visto se torna a memória de um visível filtrado, triado e eleito.” (DIAS, 2010, p.203).

No momento em que a performance ocorre, no contexto em que ela é vista, o sujeito espect-ator tem a oportunidade de olhar, neste caso, observar o que acontece. Diferente de estar diante de um objeto de arte estático, o espect-ator, ao participar de uma performance, que caracteriza-se pelo movimento, ações e experiências, possui uma percepção diferenciada do observador da obra de arte estática. A quantidade de elementos presentes, as ferramentas utilizadas pelo artista (ou pelos artistas) e o inesperado integram uma condição carregada de sentidos e possibilitam ampliar a percepção do sujeito participante. Conforme é dito por Merleau-Ponty:

Mas ver é obter cores ou luzes, ouvir é obter sons, sentir é obter qualidades e, para saber o que é sentir, não basta ter visto o vermelho ou ouvido um *lá*? O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. Em vez de nos oferecer um meio simples de delimitar as sensações, se nós a tomamos na própria experiência que a revela, ela é tão rica e tão obscura quanto o objeto ou quanto espetáculo perceptivo inteiro. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.25)

Em um primeiro momento, posso considerar o sujeito espect-ator, envolvido na experiência de ver a ação e a partir daí, entregue à experiência da percepção. Assim, pode ou não acontecer, de se acionar as potencialidades do olhar, que questiona e pensa a ação, gerando ou agregando informações. Como lembra Merleau-Ponty, “O visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos.” (MERLEAU-PONTY, 2006, p.28). A percepção considera sempre a

abrangência do todo, avançando pela complexidade do contexto em que está inserida a ação e os sujeitos.

Proponho pensar que pode haver expansão do território de conhecimento geral da performance para além da presença física e imagética. Possibilitando a criação de imaginações e ficções que referenciam à obra, mas se individualiza e geram independência do contexto original da performance. Questões como essas tecem toda minha experiência com o relato como dispositivo de registro e criador de imagens para além da própria imagem, do relato com ativador da imaginação.

No entanto, se olhar é pensar, retomando o que diz Cardoso (CARDOSO, 1988, p.349), as possibilidades de pensamento sobre o relato geram novos olhares e novas percepções da ação performática vista (através do relato) pelos *públicos terciários*. Neste sentido interrogo: olhar uma performance é estar presente no contexto em que ela ocorre? Podem existir mais de uma maneira de olhar uma performance?

Logo, considerando o termo olhar como uma forma de pensar, é possível olhar para a performance estando presente em outro tempo e espaço, tendo acesso a ela através do relato. Esse olhar, neste caso, é metafórico. Conseguimos vê-la através do que se ouve ou do que se lê. Olha-se através da imaginação, criando novas imagens e ações. Acontecendo assim, uma expansão do território de conhecimento da ação para além da fisicalidade.

Isso me leva a pensar que a experiência da performance pode ser multiplicada pelo relato. E que as memórias contidas no que foi visto pelo relator são ampliadas e recriadas, gerando um ciclo de relações entre a performance ocorrida e os desdobramentos gerados a partir dos sujeitos envolvidos nesta experiência. Esses desdobramentos podem ser novas imagens, conceitos, percepções, questionamentos, indagações e até mesmo novas performances.

(quinta resposta para a pergunta:) Paisagens Imaginárias

Considerando que é possível construir paisagens imaginárias a partir de todo e qualquer relato, encontro-me diante da seguinte questão: o que o relato da performance traz de incomum em relação à outros tipos de registros? Em outras palavras: qual o diferencial da paisagem imaginária de um relato de uma performance?

O diferencial é a própria performance. É a possibilidade de uma obra de arte se re-materializar (ou ser re-criada) como obra de arte novamente. Assim, afetar os *públicos terciários* e ainda, o que consolida os *públicos terciários* como participantes indiretos da performance.

Dias define paisagem como “uma experiência sensível do espaço” (DIAS, 2010, p.202), que transita pela concretude do mundo e a subjetividade do observador que a contempla. Proponho pensar na ultrapassagem dos limites do mundo concreto e penetrar no mundo imaginário, gerando, assim, a experiência sensível desse espaço imaginário que conforma-se também em uma nova experiência estética da ação performática.

Provavelmente, a proposta de esquecimento do saber e o rompimento dos hábitos de pesquisas propostos por Bachelard quando se refere aos estudos da Imaginação poética, constitui uma das referências mais marcantes para o pensamento sobre paisagem imaginária. Inicialmente, Bachelard traça um caminho entre espaços, memória e lembranças. Refere-se a casa como um espaço para a reflexão sobre a lembrança. Usa da psicanálise para enfatizar as possibilidades da memória a partir de “porões” e “sótãos”.

O que me interpela particularmente na *poética do espaço* escrita pelo filósofo é, entre outros aspectos, o seu interesse em trabalhar a Imaginação poética como um meio de enfatizar a imagem como uma ligação entre o que ele chama de *leitor* e o *ser*. “Ao contrário da metáfora, a uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor; ela é doada de ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do

ser, um dos fenômenos específicos do ser falante.” (BACHELARD, 1993, p.87). A construção da imagem a partir da imaginação está repleta de ser. A imaginação alcança construções únicas de imagens que pertencem aos sujeitos que imaginam. Uma área onde aquilo não pertence ao campo da exatidão, da clareza.

Assim, considero chamar de escuro o campo onde não há exatidão ou clareza na memória para a constituição dessa imagem, e neste campo acopla-se a ausência da lembrança exata. Ele também é responsável pela criação e pela imaginação. O que está sendo dito transporta o sujeito para o campo onírico da não objetividade. Direciona-o para um passado em que se encontra o *devaneio*, imaginação e verdades.

As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. Descrivê-la seria *mandar visitá-las*. Do presente pode talvez dizer tudo; mas do passado! A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à literatura em profundidade, isto é, à poesia, e não à literatura do eloquente, que tem necessidade do romance dos outros para analisar a intimidade. Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar de um devaneio em que vou repousar no meu passado. Posso então esperar que minha página contenha algumas sonoridades verdadeiras, ou seja, uma voz tão longínqua em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam o fundo da memória, no campo do imemorial. O que comunicamos aos outros não passa de uma orientação para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma objetividade total. Nesse caminho orientamos o onirismo, mas não o concluímos. (BACHELARD, 1993, p.32)

Não dizer objetivamente, também me remete a uma condição de construção que não é linear e não se conecta diretamente com o pensamento do outro. Sugerem-se orientações, mas o que se capta nem sempre está realizado ao que realmente estamos em mente. As ideias não necessariamente têm a mesma dimensão do *comunicador* para o *comunicado*, elas passam e possuem levezas. Os detalhes não são o suficiente para a imaginação, como algo que flutua. No entanto, para o

comunicado a menor ideia pode ser o suficiente, pois trata-se de algo que foi construído a partir de uma não clareza.

O relato é o elemento material (imagem poética) que conecta o sujeito às lembranças, sejam elas das mais diversas origens, e o direciona para uma experiência da ação. Contudo isso possibilita, neste caso, aos *públicos terciários*, a participação indireta no que foi a ação performática. Assim, ocorre uma reconstrução da ação de maneira não linear e tampouco concreta, que flutua e gera novas possibilidades de imagens.

Proponho uma paisagem que deriva do pensamento imaginativo, que, advinda da narrativa, constrói novas imagens. A narrativa provoca a ativação do olhar desse sujeito que cria a paisagem imaginária, a partir de um território que não o pertencia primordialmente. Assim, de um espaço concreto, neste caso um acontecimento que é a performance, é gerada a narrativa, que ao ser ativada pelos *públicos terciários*, são recriadas através da imaginação desses sujeitos, que constrói uma paisagem imaginária em sua própria mente.

Ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas, surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer. Mas não porque deixe, como outras cidades memoráveis, uma imagem extraordinária nas recordações. Zora tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas, apesar de não demonstrar particular beleza ou raridade. O seu segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota. (CALVINO, 1990, p.22)

Ítalo Calvino em *Cidades invisíveis* propõe uma situação narrativa construindo cidades que assumem paisagens de um espaço ficcional que transcendem fronteiras. A narrativa é constituída provocando elevadas experiências imaginativas, despertando no leitor perspectivas de uma cidade e de construção de paisagem. Essa paisagem, porém, é criada ao critério de quem a lê, a literatura tem essa característica - oferece ao sujeito a possibilidade da criação de imagens pela

imaginação. Todas as possibilidades de descrição não dão conta da verdadeira paisagem, assim, entrando num terceiro elemento fundamental para essa relação entre sujeito e texto, o caráter imaginativo.

Essa maneira de aguçar o caráter imaginativo a partir do relato da performance é uma forma de desdobramento da experiência com a arte. A criação de paisagens imaginárias através do relato oferece a performance novas possibilidades de leituras e alcance de outros públicos.

Constato que a paisagem imaginária é uma experiência de criação de imagens a partir de estímulos. Neste caso, o relato, assume o papel do estímulo para a recriação de uma nova performance, sendo o relato o ativador de um desdobramento da experiência artística. Retomando as palavras de Zumthor “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço”. (ZUMTHOR, 2007, p.39). No entanto, esse desdobramento da performance também redimensiona esse espaço, que posso considerar aqui, um espaço mental, imaginário que constitui-se através do pensamento, gerando novas paisagens, assumindo o lugar de paisagem imaginária. Posso então, conceber novas performances a partir do que apreendo do relato.

Assim, retorno aos pensamentos de Bachelard “Nunca a imaginação pode dizer: é só isso. Sempre há mais que isso. Como dissemos tantas vezes, a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação da realidade.” (BACHELARD, 1993, p.98). A paisagem imaginária não necessariamente está presa aos seus referenciais, ela simplesmente é. Ultrapassando os limites da realidade e dos fatos, pode haver uma transgressão do objeto primeiro (neste caso o provocador do estímulo) e se propõe alcançar um estado de amplitude e desdobramento.

Contudo, a memória e a imaginação determinam a construção das imagens na lembrança. Na impossibilidade de reviver as memórias compactuam-se nos pensamentos. E esse incansável pensar é alimentado pelo espaço que, assim, através desse, encontra-se as permanências dessa memória.

Parte 2: POSSÍVEIS REGISTROS

: Sobre Memória

Sócrates: pois bem, conceda-me propor, em apoio ao que tenho a dizer, que nossas almas contêm em si um bloco maleável de cera: maior em alguns, menor em outros, de uma cera mais pura para uns, mais impura para outros, e bastante dura, mas mais úmida para alguns, havendo aqueles para quem ela está no meio-termo [...] Pois então, digamos que se trata de um dom da mãe das Musas, Memória: exatamente como quando, à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar, quer se trate de coisas que vimos, ouvimos ou recebemos no espírito. E aquilo que foi impresso, nós o recordamos e o sabemos, enquanto a sua imagem (*eidólon*) está ali, ao passo que aquilo é apagado, ou aquilo que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos, isto é, não o sabemos. (in RICOEUR, 2007, p.28).

Paul Ricoeur em seu livro, *A memória, a história e o esquecimento*, recorre a filosofia antiga e cita o diálogo de Teeteto, no qual Sócrates apresentou a metáfora do pedaço de cera. Como pode ser visto nessa citação, para Sócrates, a memória pode ser escolhida, sendo o sujeito quem escolhe o que ficará na memória. A impressão dos anéis na cera é determinada por cada indivíduo e assim, ocorre a seleção entre memória e esquecimento, entre o que pode ser transformado em saber e o que não.

Sendo assim, o relato se coloca para mim como a cera na qual os públicos imprimem seus anéis, a imagem daquilo que será guardado, que ficou registrado. A metáfora de Sócrates identifica-se com o conceito de memória impregnado ao relato que gostaria de destacar neste trabalho. O relato é uma maneira de imprimir a experiência da performance.

Do que se trata essa impressão dos anéis na cera? Posso relacionar essa metáfora com a possibilidade de impregnação do que foi apreendido. Essa impressão dos anéis na cera são marcas, registros e trazem consigo, toda a complexidade daquilo

que está sendo lembrado, gerando assim, um processo de construção de conhecimento. Nessa impressão está contida a complexidade do saber, que está diretamente relacionada à sensação. Não se sabe somente, mas também, em contrapartida, não se tem somente a sensação. Contudo, percebo aqui, que existe a necessidade da lembrança para que ocorra o processo de conhecimento, agregando assim o saber e a sensação.

É importante assinalar também, dentro dessa metáfora, a condição de alma agregada por Sócrates à cera. Tal como a alma, a memória, está com o indivíduo todo o tempo, ela não se desprende em nenhum momento. Embora, não totalmente ativa, usando as palavras de Ricoeur, “a representação presente de uma coisa ausente.” (RICOEUR, 2007, p.29). O que se sabe não são as partes isoladas da lembrança, mas um conjunto de impressões que constroem a representação de um fato já acontecido, impresso na cera e ativado sempre que lembrado.

Certa vez, quando estava prestes a me mudar do meu apartamento, me desfiz da minha mesa, que ocupava o canto direito da sala. A cinco anos ela me pertencia, e estava ali presente. De repente, passou a não estar mais. Aquele espaço foi preenchido pelo vazio e pela ausência da mesa. Os dias que se passaram nas semanas seguintes em que eu ainda habitava aquela casa, me fizeram pensar, sobre como a memória dos objetos permanecem impregnadas em nosso corpo e em nossas ações. Me via pela noite, desviando das cadeiras, e ainda, pronta para apoiar algum objeto que decidia deslocar, como livros e computador, comumente colocados sobre a mesa, quando ela ainda estava lá. A consciência da ausência do objeto somente existia quando eu estava diante do espaço vazio. O meu corpo e minha memória ainda continham o objeto.

Nesse sentido interrogo: será que somente “imprimo” na minha cera, meus desejos e minhas vontades? O que fica impresso que não é desejado que fique? Quais as relações entre o que *eu quero* e o que *eu não quero* com o processo de lembrança de coisas?

O que me interpela particularmente neste caso, é o que foi chamado por Bergson⁹ de *Memória-hábito* e *memória-lembrança*. O que se impregna como um hábito, como algo que corriqueiramente pode ser realizado, como andar ou escrever, por exemplo, ou neste caso, a minha convivência com a mesa, pode ser chamado de memória-hábito. Já a memória-lembrança é o que é lembrado, rememorado de maneira afetuosa e que é trazido como um momento da vida, um acontecimento, cercado de imagens, como por exemplo, uma lição em particular, ou um evento em que o sujeito foi envolvido.

Ainda para Ricoeur “a memória que repete, opõe-se a memória que imagina” (RICOEUR, 2007, p.41). Partindo desse ponto, uma memória que repete, não necessariamente está ligada a cada indivíduo, e sim, a uma repetição de hábitos. Portanto, a memória que imagina, constitui-se do indivíduo, das personalidades que cada um carrega em suas lembranças. Retomamos aqui, a impressão dos anéis, pois trata-se de uma memória que imagina e está diretamente ligada a escolha, ao desejo do anel impresso.

Parece que um dos elementos cruciais para que a impressão dos anéis seja feita nessa cera, é o que eu vou chamar de *individualidade da cera*, sendo que Sócrates tratou como algo variável, maior em alguns, menor em outros, referindo-se às purezas e impurezas e ainda à textura, sendo ela dura ou úmida. Esses fatores serão determinantes para a capacidade e qualidade da impressão dos anéis na cera, ou seja, da apreensão das imagens ou das memórias colhidas dos fatos.

Arthur Danto afirma que “Sócrates ofereceu um modelo da mente humana como sendo um pedaço de cera no qual o mundo faz suas marcas. Se as marcas são claras é que a cera é pura, temos imagens límpidas, ao passo que se a cera é suja ou impura, as imagens serão obscuras.” (DANTO, 1964). Posso pensar nessa pureza da cera, como a essência da memória e seus desgastes, por outro lado, o que se pode considerar, parte do interesse do sujeito como elemento dessa apreensão do saber.

⁹In Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

Essa individualidade está diretamente ligada à capacidade de armazenamento de conhecimentos de cada indivíduo e ainda, quais relações ele irá estabelecer com o saber que está sendo memorizado. O que me leva a questionar: como a performance se imprime no bloco de cera dos públicos das ações?

Wagner Rossi Campos

O artista Wagner Rossi Campos é nascido em Belo Horizonte, onde vive e trabalha. Sua principal pesquisa investiga o corpo na primeira pessoa, incitando questões sobre o corpo com objeto, sujeito, lugar, indivíduo, entre outros conceitos passantes por essa mesma temática.

Um artista que articula-se politicamente diante da performance e caracteriza-se por levantar questionamentos sobre a própria arte e suas relações com os fazeres. Carrega em seus pensamentos o desejo de propor eventos em meios de circulação que contrariam a camada vertical estabelecida pelo mercado de arte.

É o principal organizador e criador do evento Perpendicular que já teve edições em Berlim, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Maceió. Um projeto de ações e intervenções artísticas envolvendo artistas convidados em diferentes regiões. O projeto foi gerador de um livro chamado Perpendicular, uma versão bilíngue que já foi lançada em Berlim e em Belo Horizonte.

No dia 25 de setembro de 2011, o artista Wagner Rossi executou sua performance Frágil Contato, em um espaço de circulação no Ponteio Lar Shopping em Belo Horizonte. A mesma ação já aconteceu em outros eventos artísticos, incluindo alguns convidados. A performance possibilita uma série de reflexões, entre elas as questões propostas pelo próprio artista: "O que é um frágil contato? Seria uma impossibilidade de segurança? Uma forma de vulnerabilidade capaz de evidenciar a ausência de controle, de propriedade, de dominação, de estabilidade... política, social, econômica, sexual, amorosa?" perguntas reflexivas que buscam respostas em sua relação corporal com o público.

Por Tiago Gambogi

Eu vi um homem apoiando pratos na boca e apoiando na parede, e depois de um determinado momento soltando esse prato no chão. E vi as pessoas observando e fazendo comentários sobre a estranheza da performance.

Ele tem um círculo na cabeça, me lembrou um padre, as mãos brancas: é um ritual que se repete. A duração, ele poderia ficar aqui umas seis horas quebrando pratos, isso é uma característica da performance, já muito utilizada, de utilizar uma ação e repeti-la infinitamente, dando foco aí na realidade da ação e não na representação de alguém quebrando pratos. O ato é real, o prato se quebra e as pessoas se assustam, com essa ação. Ouvi alguns comentários, aí que desperdício! Para que ele está fazendo isso? Eu não queria ter essa profissão? Será que ganha dinheiro?

O que li no jornal, falando que o nome é Frágil Contato, para manter o prato, tem algo de entrega, ele fica meio que subjugado ao prato, pois o prato fica mais alto do que ele, não mais alto, mas ele está com os joelhos dobrados, lembra uma coisa de penitência, ou pedir perdão, como que é isso na igreja? Confissão dos pecados. Como ele está todo de preto ele me lembrou um padre, que reverteu, pois o padre dá a confissão e ele pede.

O espaço aberto, é interessante que as pessoas estão circulando, param, veem o que está acontecendo.

Resumindo é um cara todo de preto, cabeça raspada, um círculo branco na cabeça, apoiando um prato na boca e na parede. E deixando os pratos caírem. Eu não sei qual é o "time" dele, quando é que ele decide deixar cair o prato. Tem um ponto de contato e cria essa tensão, as pessoas ficam olhando, quando é que ele vai deixar cair?

Legal. Prende a atenção, as crianças...

Por Dona Marinhinha

Eu vi assim, é um imã que ele têm? Ele quebrava os pratos, né? Eu acho interessante, porque, não tem imã, é difícil. É um desafio para ele, né.

Ele colocava os pratos na boca e quebrava. Eu achei que o jeito que ele fazia, o barulho, a forma que o prato quebrava, neste momento, eu achei agressivo.

Por Mara Lourdes da Costa

Havia um silêncio e de repente vinha um barulho forte e você via as pessoas olhando umas para as outras e se perguntando, o que é isso?

Ninguém sabia responder. É um tipo de arte abstrata, pela qual, realmente vale a pena conversar com o artista e vê, qual que é a ideia dele, o que ele queria passar. Esse tipo de arte não me agrada muito, eu não vim por causa dessa arte, eu vim por causa das poesias, esse tipo de arte eu acho muito abstrata. Eu gosto de arte mais inteligente, assim, que você consegue pensar, que as pessoas saiam com uma mensagem maior, entendeu?

Pensar a experiência da performance é considerar que pode-se tecer, a cada vez, conexões com o espaço, o tempo e o corpo. Rememorando que através do relato ativamos a memória e as individualidades presentes nos públicos que estabelecem essas conexões. No relato de Tiago demonstra uma impregnação da performance que ele havia assistido. Uma impregnação que se origina não somente no que ele viu, nem mesmo ouviu e pôde acompanhar, mas origina-se no que ele sentiu e pensou sobre aquilo tudo. Acho que diferente de uma fotografia e de um vídeo, que possibilita ver e apreender uma ação, o fato do Tiago estar presente naquele contexto o fez parte daquilo. Diferente de um produtor, ou do próprio artista que elaborou aquela ação, o Tiago é parte de um outro contexto (posiciona-se como público). Ele foi surpreendido e diante dessa surpresa pode sentir, pensar e refletir.

Portanto, poderia evocar naturalmente as variáveis percepções, *impressas na cera* de Tiago, que traz da sua memória as sensações e possíveis relações construídas por ele. O que os *públicos terciários recebem* do Tiago é a imagem que ele criou e que nos transmite através de palavras. Recebe-se também a análise crítica e os sentimentos dele. Essas palavras têm a capacidade de produzir novas imagens na imaginação.

Através do relato de Tiago consigo perceber que ele tem conhecimento sobre arte, que ele já esteve em outras performances e que, gosta desse tipo de ação. No entanto, mesmo sendo um fator bastante comum, encontrar artistas e estudantes de arte neste tipo de ação, não se trata de uma regra. Como, por exemplo, percebo que Dona Marihinha é uma mulher que se encontra com a arte por acaso, que tem um olhar cheio de perguntas. O que me faz perceber o oposto em Mara Lourdes, que demonstra através dessa imersão uma visão fechada para o que ela presenciou. E, por fim, não admitindo movimento, ou nenhuma apreensão de questionamentos ou saberes.

Tiago traz consigo a *insegurança* do não entender. A Dona Marihinha traz consigo a *inquietação* do não entender. Tiago como pensador, pesquisador e estudante de arte carrega uma demanda de conhecimento e capacidade de leitura ampliada da

obra. Ainda, sabe de outras referências e influências para aquele contexto. No entanto, trata-se de algo novo, que o convoca a experiência. Provocando assim, uma certa *insegurança* diante do novo.

Dona Mariinha como pedagoga aposentada, *quer saber* o que é aquilo, apresenta uma *inquietação* e curiosidade. O que a faz importante no que se refere ao perfil educativo que a arte contemporânea apresenta. A *inquietação* diante da arte é o primeiro passo para a apreciação. Dona Mariinha foi introduzida à arte contemporânea através da performance de Wagner Rossi, e nessa articulação, pode manter-se curiosamente questionando *o que é arte*.

Logo, seguindo essas reflexões, poderia considerar que, embora a partir de uma mesma performance, as impressões carregadas na cera dos sujeitos que ali estiveram, são individuais e personalizadas. Percebe-se a maleabilidade dessas “ceras”, as texturas e as escolhas de cada sujeito sobre o que eles gostariam de lembrar.

Retomando Paul Ricoeur em sua análise da filosofia antiga, onde Aristóteles questiona “de que nos lembramos então? Da afecção ou da coisa de que ela procede? Se é da afecção, não é de uma coisa ausente que nos lembramos; se é da coisa, como, mesmo percebendo a impressão, poderíamos lembrar-nos da coisa ausente que não estamos percebendo?” (RICOEUR, 2007, p.36).

No entanto, diante da metáfora apresentada, um processo se constitui, a impressão somente acontece a partir do movimento. Esse movimento é chamado de causa exterior, provocada por alguém ou alguma coisa. Assim, a inscrição gera um desdobramento interno que cria a imagem mental, impressa na cera, ou seja, a memória é constituída. O recurso para a referência ao passado é a própria memória.

Posso, então, conceber uma performance como uma causa exterior que neste trabalho é a geradora da memória a qual nos propusemos a explorar. Neste sentido, a performance é responsável pelo movimento inicial, que desencadeia todos os

desdobramentos, sejam eles internos, ou seja, a memória propriamente dita, ou desdobramentos externos, tal como o relato, e a ativação dos *públicos terciários*.

A memória ainda se apresenta como o melhor recurso para significar que algo aconteceu, ocorreu e se passou. Sendo assim, ela se torna o principal alvo das desconfianças de sua veracidade. No entanto, a ausência de um recurso preciso, a mantém como própria e única, equivalendo assim, a sua importância.

A memória como recurso para lembrança é o elemento primeiro diante do que transita entre estimulação (o que provocou o fato, ou seja algo que acontece de maneira externa ao sujeito), semelhança (processo de assimilação interna dos fatos) atingindo assim, o que já foi chamado aqui de impressão, que constitui a memória, para posteriormente transformar-se em história. No entanto, o testemunho pode ser um fator, que intermedia a memória e a história. Retomando as palavras de Ricoeur: “O testemunho constitui a estrutura fundamental de transição entre a memória e a história.” (RICOEUR, 2007, p.41). Nesse sentido poderia considerar o relato como um testemunho?

O testemunho é o que registra, o que direciona a memória para fazer a história. Quando Ricoeur chama de testemunho esse fator que intermedia a memória e a história, considera uma grande abrangência entre o que pode ser um testemunho que é considerado suspeito ou duvidoso e outros que são reputados como confiáveis. Talvez devo buscar justamente esse limiar entre a veracidade e a ficção contida nesse testemunho, quando o relacionamos ao relato pessoal dos públicos da performance.

Nessa relação que pode ser estabelecida entre testemunho e construção histórica, imagens, textos e testemunhos orais constituem uma importante forma de evidência histórica, essas evidências são registradas por atos de testemunho ocular. Se evoco o relato como testemunho, o que interrogo é: quais seriam as possíveis contribuições desse relator que presenciou a performance, para os historiadores da arte e também para os críticos de arte? Um dos princípios da constituição histórica, desde o período

grego, é a representação de somente o que uma testemunha ocular poderia ter visto de um ponto específico num dado momento. No entanto, segundo Burke,

Nos últimos tempos, os historiadores têm ampliado consideravelmente seus interesses para incluir não apenas eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais, mas também história da cultura material, a história do corpo, etc. [...] Por essa razão, lança-se mão, cada vez mais, de uma gama mais abrangente de evidências, na qual as imagens têm o seu lugar ao lado de textos literários e testemunhos orais”. (BURKE, 2004, p.11)

Até agora o relato foi abordado como forma de registrar. Seria interessante evocar que, no que se trata de fazer história, precisa-se deixar claro alguns perigos evidentes, como por exemplo, a leitura dos fatos e a tentativa de capturar as informações nas “entrelinhas”. Para considerar o relato uma fonte testemunhal de conhecimento dos fatos e dos acontecimentos da performance é necessário estar consciente de suas fragilidades, entre elas, o desconhecimento do contexto da obra, a opinião particular do relator, sendo que pode haver problemas de contexto, função, retórica, recordação, entre outros.

Usualmente, uma função essencial da qualificação de quem tem a função de historiador, a “crítica da fonte”. Conseqüentemente, apurar os fatos e estar diante de uma reflexão aprofundada do que as fontes apresentam para o historiador é sempre uma prerrogativa.

Isso me leva a inquirir, diante desta fragilidade contida no relato, por que evidenciar o relato como um potencial histórico de registro, se a fotografia e o vídeo assim o fazem, e de maneira tão qualitativa? A força do realismo que as imagens fotográficas e videográficas podem oferecer também requer o mesmo tipo de cuidado e precaução a serem tomadas pelos historiadores. Elas aproximam a realidade, no entanto, deve-se considerar a fotografia e o vídeo também como um processo de seleção de imagens, acessórios podem ser acrescentados para reforçar auto-representações a partir desse tipo de dispositivos e a partir da seleção, evidenciam-se as mesmas fragilidades apontadas para o relato.

Os vídeos e as fotografias já foram estudados sob diferentes perspectivas e pontos de vista. Prendo-me ao relato nesta pesquisa, por estar diante impossibilidade de pesquisar simultaneamente toda a abrangência dessas outras duas potentes formas de registro. Por outro lado, é certo que a incorporação do *processo* na arte contemporânea possibilitou que o arquivo fosse assumido como uma forma abrangente de acumular e manter a memória dessa arte que tem por si só a efemeridade como principal objetivo.

Muitas produções contemporâneas estão voltadas para essa produção de acúmulos, e que transformam-se em grandes arquivos. O autor Luiz Claudio Costa conceitua esse tipo de trabalho como *Poéticas do Arquivo*, no qual ele apresenta sobre a perspectiva do acúmulo, feito pelo próprio artista, gerando assim, uma espécie de coleção. No entanto, tenho o objetivo aqui de destacar esses arquivos como uma maneira, geral de acoplar e de apropriar-se das diversas formas de registro para dialogar com a história e com a memória dessa arte.

Uma das funções do arquivo é de constituir-se como lugar para o depósito de documentos que se compatibiliza a uma autoridade hermenêutica para interpretá-los (DERRIDA, 2001, p. 15).

Compilar esses diferentes meios de registro e configurar um arquivo pretende conservar a memória e possibilitar uma relação múltipla e abrangente com os processos da arte contemporânea. Esses artistas contemporâneos demonstram seus interesses pela reunião e acúmulo de imagens, objetos e documentos a partir de sua arte, o que se configura poeticamente como o próprio trabalho.

No entanto, essa possibilidade de acúmulo de registros, sejam eles fotográficos, videográficos e relatos, potencializam a experiência histórica da obra e sua permanência e perpetuação para o futuro, principalmente, no caso da performance que é uma ação efêmera.

Cada elemento individual dentro deste arquivo ocupa um lugar de relevância própria. E o relato, nessa pesquisa ocupa esse lugar de ênfase, uma vez, que os outros tipos de registros, já foram explorados sob diversas perspectivas.

a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que refleti-la, de tal forma que historiadores que não levem em consideração a variedade das intenções de pintores e fotógrafos (sem falar patronos e clientes) podem chegar a uma interpretação seriamente equivocada. (BURKE, 2004, p.37).

Tal como outras formas de evidências, independente da intencionalidade, o que tornam os relatos testemunhos relevantes para a construção histórica do processo artístico da performance, pelo menos em sua grande maioria, é a humanização dessa experiência e as diferentes perspectivas dessa arte que será deixada para o futuro.

Poderia imaginar que, pode ter ocorrido uma inversão. Algo considerado no passado, um alicerce seguro para a constituição da história, a veracidade, foi desestabilizado e questionado. A condição da reflexão contemporânea em torno do ficcional trouxe suspeição às coisas, deixando coisas que no passado foram tratados como real e considerados seguros num estado de irrealidade. A relação entre a memória e a ficção apresenta uma aproximação e diálogo. Enquanto a memória toma a forma de uma possibilidade imaginativa de recordações atemporais e não sequenciais, a ficção é separada da ideia de mentira e relacionada ao regime representativo das artes. Contudo, ambas dialogam com a imaginação e a criação de imagens. A esse respeito Jacques Rancière revela que:

a revolução estética redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica. Declarando que o princípio da poesia não é a ficção, mas um determinado arranjo dos signos da linguagem, a idade romântica torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens. Bem como aquela que separava a razão dos fatos e a razão das histórias. (RANCIÈRE, 2005, p.54).

Do mesmo modo, traços de impermanência e imaterialidade são agregados aos registros, desmaterializando-os enquanto lugar fixo e corpo estável, tornando repensável a experiência do registro, assim, agregando-o uma força poética. Isto aplica-se tanto aos registros documentais convencionais, como a fotografia e o vídeo, quanto ao entendimento do que constitui o papel do relato e de outros elementos agregados como registro, tais como os projetos, artefatos, etc.

É neste novo contexto que a obra-performance *Primeiro Amor*, da artista Rivane Neuenschwander, deve ser entendida, onde o significado flui entre a memória, a ficção e o arquivo. Daí percebo que, se a memória é ativada, as imagens criadas já não são consideradas um lugar de simples lembrança e imaginação, estas estão voltadas a abrir-se para a afetividade e para a permissão de maiores possibilidades interpretativas.

A obra-performance envolve a contratação de policiais que fazem retratos falados do primeiro amor das pessoas que são visitantes da mostra. Num cenário criado, não por acaso, para provocar as propriedades da ausência, são instalados microfones nas paredes, os policiais ficam sentados desenhando amantes perdidos, resgatados nas memórias das pessoas que participam do trabalho.

Assim, a partir de uma realidade frequentada no passado pelos olhares dessa pessoa que descreve seu primeiro amor, cria-se condições imaginativas desde o primeiro momento em que as imagens são reexaminadas. Começam a serem revisitadas sua história, muitas vezes, é encontrado também aquilo que não se estava procurando.

Uma chave paralela a isto é ilustrada pelo uso frequente que Neuenschwander faz dos fragmentos, das pequenas coisas ou “simples” que são afirmações de que o *olhar* precisa ser projetado para o mundo mesmo em pequenas escalas. Contudo, a memória é simultaneamente presente e ausente, as imagens podem evocar associações precisas ou imaginativas, partindo dos desejos e, ao mesmo tempo, desafiando a capacidade de memorização dos públicos.

Para compreender como a obra ativa os públicos, devo refletir o que Neuenschwander pretende ao dizer, "nada é feito sem pensamento, para cada acaso, precisa haver um controle¹⁰". Tudo mesmo parecendo estar ligado ao acaso, determina um destino potencial. Ao tratar de afetividades, a artista transita por caminhos incertos, mas as regras presentes também favorecem esse controle, mencionado por ela. Toda performance tem suas regras, mesmo que ocultas, elas sempre estão lá. Isto é certamente verdade também no que toca a uma experiência sensorial. Os limites, às vezes, são dados pelos próprios públicos, no sentido que tomam como forma de exploração do trabalho.

Um ciclo se revela no desenvolvimento dessa obra, a partir da memória ativada pela proposta da artista (estimulação externa), os públicos oferecem ao policial sua imagem (semelhança interna), ou seja, a imagem do seu primeiro amor. No entanto, esse policial cria, a partir de seu potencial técnico e criativo, uma nova imagem, assim projetando a partir de sua própria imaginação. Ao apresentar esse desenho gerado, ativa novamente a memória do sujeito, que, por conseguinte, gera uma sucessão de lembranças e imaginações.

Não poderia deixar de considerar a narrativa como um fator primordialmente relevante nessa obra. Se pensar, mais uma vez, nas palavras de Walter Benjamin: "A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos". (BENJAMIN, 1994, p.198). Poderia então supor que a temática escolhida por Rivane Neuenschwander não somente é original, como também, de bastante relevância no que se refere a construção narrativa e na provocação da memória. O que a partir do ciclo citado, nem sempre há garantia de fidelidade das imagens narradas. Retomando o caráter ficcional contido no desenvolvimento do trabalho.

¹⁰Notícia publicada no Jornal Folha de São Paulo em 18/06/2010. Disponível no website: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/752266-rivane-neuenschwander-leva-obras-do-acaso-a-ny-e-a-suecia.shtml> acesso em outubro de 2012.

Se isto aparenta um exercício de complexidade, a memória-imagem, a imagem-ficção, é o ponto de reflexão vital que pode ser ativado enquanto ato de recordação intencional, estimulado pelo trabalho da artista, ou simplesmente involuntário porque ambos podem ser tratados como uma equação poética memória-imagem / imagem-ficção.

Qual a importância da memória para a performance?

O caminho aberto por Ricoeur para pensar o testemunho como estrutura para a transição entre memória e história, propõe retomar a discussão sobre a história da performance e a importância desse *testemunho* como um elemento de transição entre o fato ocorrido no passado e como ele é acessado na atualidade.

Não se trata de coincidência que, uma relação complexa entre mídias, linguagens artísticas e possibilidades conceituais desafia as experiências em performances desde seu surgimento até os dias atuais. Se me aproximar do fenômeno idealizado pelo artista George Maciunas, o grupo Fluxus reuniu durante as décadas de 1960 e 1970, artistas de diversas nacionalidades, entre eles, Dick Higgins, Alison Knowles, Ken Friedman, Yoko Ono, George Brecht, Joseph Beuys, entre outros, percebo claramente a proposição profusa de um novo estilo, “a partir de 1965, Dick Higgins define seu trabalho com o termo *Intermedia*, conceito que supõe interseções entre mídias, espaços, que não representam a fusão, mas a relação complexa no ínterim de posições”. (FERREIRA; COTRIM, 2009, p. 140). O grupo com uma identidade própria e um inegável repertório de experimentações em performance, foi um dos mais importantes movimentos para o reconhecimento e apropriação da performance no contexto das artes visuais. Destacando-se em livros que visam focar a performance historicamente. No entanto, quanto de memória se perdeu nos *testemunhos* trazidos das décadas de 1960 e 1970 para a atualidade? Quais são esses *testemunhos*? Como lidar com uma arte que não se registra, ou que o *testemunho* é único do artista?

Para além do seu trabalho junto ao grupo Fluxus, Joseph Beuys ocupa um lugar completamente singular no panorama da arte contemporânea. De uma maneira

revolucionária expandiu os limites do conceito restrito de arte. Essa ampliação do conceito de arte envolveu uma nova concepção da criatividade humana que extrapolou a arte e incluiu outras disciplinas como a política e a economia. E com isso, toda a problemática social. Adotou politicamente os conceitos de *todos são artistas* e *as esculturas sociais*¹¹ às suas experiências artísticas. Destacou-se em 1965 com a sua performance *How to explain pictures to a dead hare* em Düsseldorf, ação que configurou-se em mostrar e explicar durante três horas uma pintura à uma lebre morta. Teve uma experiência crítica com a arte posicionando-se politicamente e criando movimentos que transgrediram as experiências acadêmicas de seu tempo com a *Universidade Livre*. O que vejo com a experiência de Joseph Beuys é uma arte que se transforma em filosofia de vida e uma vida que foi sendo gradualmente apropriada pela arte. Seria essa vida possível de se registrar? Como dar testemunho de todas essas memórias contidas nessa experiência de arte, para que posteriormente transforme-se em história?

Pensando no campo expandido dessa ideia, como forma simbólica de vida que se transforma lentamente, Beuys propôs em 1982 em Kassel, na Documenta 7, o plantio de 7000 carvalhos (*7000 eichen*), com a representação de uma escultura viva e em movimento. Ao lado de cada muda de árvore, o artista acomodou colunas de basalto, que simboliza a diferença entre os dois elementos, um em crescimento constante e outro estático. “A árvore é um elemento regenerador e carrega o conceito de tempo. O carvalho, em particular, porque cresce lentamente e tem cerne sólido. Sempre foi uma espécie de escultura, um símbolo deste planeta”. (BEUYS, 2010, p.40)

A proposta dessa obra tem uma abrangência bastante relevante para a experiência artística de Beuys, uma vez que, trata-se de um evento de grandes proporções envolvendo transformação de vida, da sociedade e de um sistema ecológico. A

¹¹ Meus objetos devem ser como estimulantes de transformações sobre a ideia de escultura, ou da arte em geral. [...] FORMAS DE PENSAMENTO – como nós moldamos nossos pensamentos ou FORMA DAS FALAS – como nós formamos nossos pensamentos em palavras ou ESCULTURA SOCIAL – como nós moldamos e formamos o mundo no qual nós vivemos: ESCULTURA COMO UM PROCESSO EVOLUCIONÁRIO, TODOS SÃO ARTISTAS. (BEUYS, 2010)

primeira árvore foi plantada pelo próprio Beuys, em frente ao prédio *Fredericianum* (o prédio principal da Documenta de Kassel) alguns meses antes da abertura da exposição. No entanto, a obra continuou em processo de construção durante cinco anos sobre a coordenação da *Universidade Livre* (projeto também iniciado por Beuys). Sendo que no ano de 1987, aproximadamente dezoito meses após a morte de Joseph Beuys, seu filho Wenzel plantou a última árvore na abertura da Documenta 7.

Portanto, parece que a experiência da obra, extrapola as demandas específicas para a sua construção. Esse trabalho consegue revelar uma experiência de permanência e de constante transformação. Não se trata somente do tempo do processo de construção da obra, mas dos elementos contidos no trabalho, que proporciona uma perpetuação de grande escala, e um registro vivo da experiência da arte. Independente do que aconteça ela vai estar sempre lá. Será sempre uma obra em movimento, viva.

A artista sérvia Marina Abramovic apresenta uma discussão bastante relevante para o que estou inquirindo sobre a memória da performance. Ela que também se iniciou na década de 1970, propondo como principal conceito de sua obra quais são os limites do seu corpo, e até em suas mais recentes experiências, continua a questionar esse mesmo conceito, sendo reconhecida no âmbito da arte contemporânea pela sua originalidade e por sua trajetória marcante de trabalhos em performance. Diferente de muitos artistas que não continuaram ativando as experiências corporais, ela acumula uma carreira de 40 anos, em que seu principal objeto de pesquisa foi a performance. Hoje é uma grande referência no que diz respeito ao processo evolutivo que foi construído ao longo do tempo com essa linguagem que transformou-se e agregou muitos valores e experiências para a arte.

Em entrevista concedida ao canal contemporâneo¹², Marina Abramovic constrói um pensamento sobre as mudanças ocorridas na performance com o passar do tempo:

¹²Canal contemporâneo é um espaço digital de compartilhamento de informações focadas em arte contemporânea. Website: <http://www.canalcontemporaneo.art.br>.

A performance é como o pássaro fênix que morre, e depois nasce das suas próprias cinzas, então assim, acontece uma grande evolução. Nos anos setenta a performance surgiu da arte conceitual, no final dessa mesma década, a performance deixou de existir, porque houve uma pressão enorme do mercado de arte, dos negociadores. Não era vendável, e nos anos oitenta todo mundo queria vender alguma coisa, então, a maioria dos artistas param de fazer performance e começa a produzir pinturas, instalações, objetos, então a performance, na verdade, nos anos oitenta não existiu. No início dos anos noventa, começa a acontecer na cultura dos clubes noturnos, como em Londres, Berlim e Nova York. Então, da cultura dos clubes noturnos, jovens artistas começam a fazer vídeos com elementos da performance, aí ela foi para a dança, para a MTV, para o teatro. A maioria dos elementos da performance são reciclados, e também na moda. Ai começa a haver muitos jovens artistas produzindo música, então, mesmo se fossem pintores, começam a ter seus próprios grupos de pop, a cantar e fazer todo tipo de coisas performáticas no campo da música, e então, a performance desaparece de novo porque o mercado de arte subiu. [...] E agora com a crise econômica a performance voltou de novo, e é maravilhoso, quanto mais crise econômica melhor para a performance, porque a performance não é nada para vender, performance é uma forma imaterial de arte, e está muito difícil para o resto dos artistas, porque é difícil de vender, mas agora a performance está em toda parte. (ABRAMOVIC, 2010).

Não somente considerando essa oscilação da performance ocorrida a partir dos olhares mercadológicos sobre a mesma, mas as alternativas para manter viva e registrada essa arte que baseia-se por muitas vezes, no “acontecer”, assim, os registros em vídeos, fotografias e imagens digitais, textos e projetos são fundamentais para que a memória da arte da performance possa ser difundida e repercutir na posteridade. A artista Marina Abramovic cita sua ideia de re-performar:

Eu também abri toda essa ideia de ‘re-performar’. Se a performance acabou, o artista morreu ou você não pode mais fazer a performance por causa de problemas físicos, ela ainda pode funcionar, viver sem você, elas podem ser ‘re-performadas’, mesmo se for uma mudança grande, mesmo se o outro artista tem seu próprio carisma, sua própria individualidade, seu próprio conceito diferente, é melhor, ter a coisa viva, de uma forma viva, que é performance, do que ser apenas fotografia mortas num livro. (ABRAMOVIC, 2010)

Contudo, a performance é a uma linguagem artística que se impõe uma condição de impermanência, porque ela se desenvolve toda no tempo, não se prende e para retomá-la é preciso recriá-la, ou criar mecanismos que a registre. O relato se revela como um dispositivo de registro e como um instrumento com força poética, percebo, que talvez haja uma maneira de re-performar a performance que está na memória, que nos chega através dela. Talvez haja uma maneira de encontrar novos sistemas de fazer permanecer a arte, de mantê-la dentro de algum lugar. O que não pode deixar de existir é o estado de busca. O estado de movimento por algo que mude de lugar.

Sobre Tempo:

Provavelmente, o questionamento lançado por Agostinho, a partir da pergunta: “que é, pois, o tempo?” (RICOEUR, 2010, p.04), configurou-se para Paul Ricoeur na dinâmica de seu pensamento sobre uma aporia que se desenrola com o objetivo de responder a pergunta e desenvolver esse pensamento sobre o tempo. Agostinho apresenta a seguinte resposta: “se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (RICOEUR, 2010, p.04).

Atribuo ao tempo a importância das relações entre performance/permanência e relatos/registros. Conforme já mencionado, a performance somente se concretiza no tempo, uma vez que se desenvolve toda no tempo, não é possível prendê-la e todas vezes que há a tentativa de retomá-la a experiência se passa por um processo de refeitura, ou recriação, ou ainda, do registro que determina a experiência de uma “outra” obra.

“O argumento cético é bastante conhecido: o tempo não tem ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece. Contudo, falamos do tempo como tendo de ser: dizemos que as coisas por vir serão, que as coisas passadas foram e que as coisas presentes passam. Mesmo passar não é igual a nada”. (RICOEUR, 2010, p.17)

Ricoeur sustenta que a definição de “o que é o tempo”, seria, antes de tudo, o argumento cético de, o que o tempo pode ser, pensando no passado como algo que já não é, o futuro como algo que está para ser e o presente como algo que passa. No entanto, nessa definição, o recurso da linguagem consegue acrescentar ao tempo a situação de não-espacialidade.

É portanto legítimo indagar-se: ‘de que e por o que e para que ele passa?’ Como se vê, é o termo ‘passar’ que suscita essa captura na quase espacialidade. Ora, se seguirmos a direção dessa expressão figurada, deve-se dizer que passar é ir do futuro, *pelo* presente, *para* o passado. Esse trânsito confirma assim que a medida do tempo se faz ‘num certo espaço’ e que todas as relações entre intervalos de tempo concernem a ‘espaços de tempo’ o impasse parece ser total: o tempo não tem espaço – ora, ‘não medimos o que não tem espaço’. (RICOEUR, 2010, p.27)

Este uso dos recursos da linguagem para referir-se ao tempo, utilizado por Ricoeur, diferencia o presente dos outros dois elementos, porque o apresenta como algo que *passa* e não algo que interpela o ser. Interesso-me em pensar aqui nos verbos “ser e estar”, que na língua portuguesa são dois diferentes verbos, porém na língua francesa, linguagem original da publicação de Ricoeur, ele se configura em um único verbo “être”. Contudo, diante do impasse, apresentado por Ricoeur, de ser ou não ser, no caso do tempo, podemos considerar o estar ou não estar. E assim, trazemos uma experiência do “presente” para o presente, e de “não estar” para o “passado” e para o “futuro”.

O verbo *estar* agrega a especificidade do “ser num dado momento; achar-se em certa colocação, posição, postura ou lugar. Ficar; permanecer; assistir; comparecer”. (dicionário Michaelis, 2013). O que poderia definir assim a ideia de presente. Estar imerso no tempo presente.

Portanto, para definir o tempo, e desdobrar-se nessa aporia apresentada por ele, Ricoeur fragmenta o pensamento em uma tríplice, que passa do passado, para o presente e o futuro. Quero aqui, prender-me ao presente, uma vez, que ao referir-me ao passado teria que recorrer aos conceitos de memória e ao futuro, terei que

lançar questões sobre a expectativa, o que será certamente tratado adiante. Assim, “o que passa é, com efeito, o presente. Ora como já admitimos o presente não tem extensão”. (RICOEUR, 2010, p.26). Contudo, o presente é um instante indivisível, o que me ajuda a pensar sobre a performance como algo presente. O que a antecede é expectativa e o que a precede é memória.

Qual a importância do tempo na performance?

Quando penso no tempo da performance, é impossível não trazer como referência a artista Marina Abramovic e seu ambicioso projeto *Marina Abramovic Institute*, que está em processo de desenvolvimento, com sede num teatro localizado em Hudson, próximo à cidade de Nova York. O projeto tem como principal objetivo a formação e investigação de performances, e ainda trás a performance como tempo estendido e quais são as relações dos artistas com essa experiência.

Marina Abramovic Institute tem como missão a preservação da performance. E a artista pretende usar esse espaço como um laboratório experimental que pensa questões sobre a imaterialidade da arte e o tempo como base, sendo bem-vindas todos os tipos de arte imaterial, entre elas: dança, teatro, música, opera, vídeo, filme, etc. O espaço irá apropriar-se da multidisciplinaridade contemporânea e das possibilidades dos diversificados tipos de artes imateriais e explorá-las no que tange a relações de preservação e efemeridade.

O espaço também está sendo idealizado como um lugar de performances de longa duração, aquelas que poderiam durar a partir de 6 horas. Com uma proposta de trabalho abrangente, Marina Abramovic pretende trabalhar com artistas que se propuserem a passar por essa experiência e oferecer a eles o envolvimento no que a artista está chamando de *Método Abramovic*, o que a mesma define como “Uma

forma de obter um estado mental de completa clareza para desenvolver as próprias ideias”¹³.

Ainda, o Instituto oferecerá experiências para os públicos visitantes, onde os mesmos serão envolvidos numa série de exercícios que passam pela experiência física e psicológica do tempo e do espaço. Portanto, oferecer aos públicos visitantes uma experiência artística, de certa forma, poderá democratizar a performance e as mais diversas possibilidades de relações com a arte contemporânea.

Em suas recentes pesquisas, Marina Abramovic vem pensando o tempo como forma de fazer performance e como forma de desafiar o corpo aos seus limites. Sua última performance, *The artist is present*, realizada no ano de 2010, no Museu de Arte Moderna (MOMA), na cidade de Nova York, a artista se propôs a ficar durante os três meses da mostra, que se tratou de uma retrospectiva do trabalho da artista, tendo o mesmo nome da performance, exposta aos públicos, durante 8 horas por dia.

Permanecer sentada em uma cadeira, inicialmente com uma mesa entre a ela e a outra cadeira vazia, que de tempos em tempos era ocupada por uma pessoa diferente (A mesa foi retirada poucas semanas depois do início do evento, sendo denominada como uma barreira desnecessária entre a artista e os públicos). Nesse espaço as palavras não eram bem-vindas, o olhar era o principal elemento de comunicação e troca entre a artista e os públicos que ali se fazia presente. No entorno, as pessoas assistiam, e uma fila gigantesca se formava a cada dia, para experimentar estar presente com a artista.

Decidi que quero fazer um trabalho que me relacione mais com o público, que se concentre (...) na interação entre mim e a audiência. Quero ter uma mesa simples, instalada no centro do átrio, com duas cadeiras. Vou sentar-me numa das cadeiras com um quadrado de luz, vinda do teto a separar-me do público.

¹³Em entrevista ao Jornal O Globo em 31/07/2012 publicada no website:
<http://oglobo.globo.com/cultura/servia-marina-abramovic-busca-captacao-de-15-milhoes-para-abrir-instituto-5634793>

Qualquer pessoa vai ter a liberdade de se sentar do outro lado da mesa, na segunda cadeira, permanecendo pelo tempo que quiser, participando de forma plena e única na Performance. (ABRAMOVIC, 2010)

A obra em que a própria artista caracteriza como um dos trabalhos mais desafiantes de sua carreira é bastante instigadora, no que diz respeito ao tempo e aos elementos performáticos que determinam a experiência de presença, de corpo e de substancial troca de energia entre os públicos e artista. O desafio é estar presente e responsabilizar-se por todas as questões em que isso implica. Habitar a galeria e se expor.

No entanto, o que observo nessa performance, é uma abertura para várias possibilidades de leituras. Acredito que a atitude da artista, de estar presente durante oito horas por dia naquele espaço, me remete a uma aproximação com a vida cotidiana e a construção de uma rotina em estado de performance. Quando a performance acabava? Ela durou três meses ou oito horas por dia?

Poderia dizer que a presença da artista provocou outro tipo de comportamento por parte dos públicos do museu. Isso estabeleceu um novo fluxo e uma outra relação de permanência e apreciação da obra de arte. A questão que surge a partir de então seria: porque o comportamento dos públicos mudaram, quando a experiência com a parte passou a ser humana e não mais com o objeto?

I have been told that museum visitors in general stand in front of art works for an average of 30 seconds. At MoMA, some have chosen to sit across from Marina for hours; one young woman at for the entire length of a day's performance, frustrating many others waiting their turn in line. Others have returned to sit multiple times. By rough estimate, visitors sit for an average of 20 minutes¹⁴. (DANTO, 2010)

¹⁴Me disseram que os visitantes dos museus em geral ficam em frente a um trabalho de arte por aproximadamente 30 segundos. No MOMA, alguns fizeram a escolha de sentar em frente a Marina por horas; uma jovem mulher ficou sentada durante o dia inteiro, enquanto durava a performance, frustrando muitos outros que esperavam na fila. Outras pessoas estiveram retornando para sentar-se por múltiplas vezes. Mas a estimativa dos tempos de permanência dos visitantes é em média 20 minutos.

Como espect-atores, atravessar a performance é então habitá-la e ainda, oferecer a ela seu olhar e a sua presença. As mais diversas reações foram registradas durante os três meses da performance. Sobretudo, o elemento fundamental, que evoca a presença dos públicos nessa ação é propor um momento de troca de energias, e uma relação humana entre a artista e os públicos.

Prendo-me a tratar desse referido momento, seja ele três meses, oito horas, ou apenas os minutos em que os públicos habitam a cadeira, o que na verdade pouco importa, pois o que interessa aqui é explorar o que há de inteiro no tempo, sem tentativa de divisão, entre futuro, passado e presente. Mas na integridade e na natureza da experiência do estar.

Diante da impossibilidade de medir o tempo, uma vez que ele não tem espaço, e retomando as palavras de Ricoeur “não medimos o que não tem espaço” (RICOEUR, 2010, p.27). O que se pode considerar fundamental para o conceito de tempo, é o que ele tange na experiência da performance. O que revela esse tempo na performance?

Ricoeur escolhe como exemplo a recitação de cor de um verso, no caso, *o Deus creator omnium*, retirado do hino de Santo Ambrósio, para referir-se a complexidade em que as alternâncias das sílabas (entre longas e breves) determinam no que ele reflete sobre a aporia da definição de tempo. E a partir dessa possibilidade de comparar os tempos curtos e os tempos longos, depara-se com um verbo de maior importância que o verbo *passar*, neste caso o verbo *permanecer*.

Nesse sentido, os dois enigmas – o do ser/não ser e o da medida do que não tem extensão – são resolvidos ao mesmo tempo; por um lado, foi para nós mesmo que voltamos: ‘é em ti, meu espírito, que meço os tempos’ e como? Desde que permaneça, depois da passagem delas, a impressão deixada no espírito pelas coisas ao passarem: ‘a impressão, que as coisas ao passarem, e é ela que meço enquanto é presente, não aquelas coisas que passaram para produzi-la’. (RICOEUR, 2010, p.35)

Em meio às complexidades dessa aporia, poderia então aproximar o que Ricoeur escolhe como a recitação de um verso com os elementos presente na performance, que também agregam essas relações entre os tempos curtos e os tempos longos, e ainda a relação entre o que permanece e o que não permanece, tornando assim, uma reflexão sobre a dinâmica temporal da performance.

Essa face ativa do processo exige retomar o exemplo anterior da recitação, mas agora em seu dinamismo: compor de antemão, confiar à memória, começar, percorrer, todas elas operações ativas que acompanham em sua passividade as imagens-sinais e as imagens-vestígios. Mas nos enganaremos sobre o papel dessas imagens se deixarmos de sublinhar que recitar é um ato que procede de uma expectativa voltada para o poema inteiro e depois para o que resta do poema até a operação tenha se esgotado. Nessa nova descrição do ato de recitar, o presente muda de sentido: não é mais um ponto, nem mesmo um ponto de passagem, é uma 'intenção presente'. Se a atenção merece ser chamada de intenção é na medida em que o transito pelo presente tornou-se uma transição ativa: o presente já não é somente atravessado, 'a intenção presente faz o futuro passar para o passado, fazendo o passado crescer por diminuição do futuro, até que pela consumição do futuro tudo seja passado'. (RICOEUR, 2010, p.36).

A situação de quem espera uma relação em um tempo que foi anunciado, no caso, o que está por vir, define essa relação de expectativa depositada no futuro. E essa expectativa acompanha toda a experiência do presente, num ordenamento que passa pelo encontro entre a expectativa e a realidade. E revela também a situação de avaliação do que foi esperado com o que foi acontecido, o que representa uma passagem de futuro para passado.

Contudo, essa experiência de *atravessamento* aproximasse de uma experiência de performance que *tenciona* e *intenciona* o contexto do tempo. Não haverá estabilidade nesse caso, diante dessa dinâmica, mesmo que me detenha a falar especialmente do presente, o tempo irá sempre ser atravessado, não permitindo a permanência, sendo que será sempre referido no passado.

O olhar para o relógio parado tira o seu significado de relógio, e pode-se até mesmo agregar novos significados para ele, mas não terá o mesmo sentido. Nessa perspectiva, podemos comparar com a tentativa de estabilizar uma performance, que se atravessa e se estende no tempo, mas quando ela se encontra parada, trata-se de somente um objeto que não está mais dentro de sua funcionalidade objetiva inicial.

A PERMANÊNCIA na performance (do passado para o presente)

Seria interessante apontar aqui, duas importantes exposições realizadas entre os anos de 2012 e 2013, em dois dos maiores espaços de exposições de arte da atualidade, a Galeria Tate Modern e Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA). *A Bigger Splash: Painting after Performance*, mostrada entre os dias 14 de novembro de 2012 à 01 de abril de 2013, na Galeria Tate Modern, em Londres, e a mostra *Performing Histories*, em cartaz entre os dias 12 de setembro de 2012 à 05 de agosto de 2013 no MOMA em Nova York, tratam-se de duas exposições que quase simultaneamente, uma na Europa e outra na América do Norte, apontam olhares sobre a performance e o passado, projetando para o futuro.

Parece que, de maneira distinta, os olhares se voltaram para a performance, e trazem uma abrangência de questões a serem retomadas na atualidade. De alguma forma com apontamentos para as consequências históricas dessa linguagem da arte. Com efeito, sob os olhos de quem as apreciam, faz-se referência a uma possibilidade de permanência, e retomada da performance, do passado para o presente.

Muitas exposições com o objetivo de trazer à tona as diversas questões apresentadas pela performance já foram realizadas nas últimas décadas. Como exemplos, posso citar a exposição realizada em 1998 no Museu de Arte Contemporânea em Los Angeles, com o título: *Out of Actions: between Performance and the object 1949-1979*, e também, a já citada anteriormente, retrospectiva da artista Marina Abramovic, *the artistis present*, no MOMA, em 2010. O que me parece especial em trazer as exposições *A Bigger Splash: Painting after Performance* e

Performing Histories, é a referência histórica como um elemento de intervenção no presente contexto da arte contemporânea. E também, a possibilidade de analisar as questões que tangem a experiência de exposição de performance na atualidade, uma discussão bastante em voga.

A Bigger Splash: Painting after Performance, mostrada na Galeria Tate Modern, (14 de novembro de 2012 e 14 de abril de 2013) foi uma exposição que teve como principal foco as influências da performance na pintura contemporânea.

Posso considerar que minha chegada até essa exposição antecedeu-se alguns dias. Logo que cheguei em Londres, fui encontrar-me com um amigo, para tomar um café. Nas conversas que traçamos, discutimos nossas pesquisas, e pela experiência que ele teve, me indicou a exposição, que teria relação direta com minha temática.

Senti-me dentro da galeria, como alguém que procura algo. Como alguém que está à busca. Na busca por essas relações, que a princípio Alex havia feito por mim. A mostra estava dividida em duas partes, curatorialmente pensada de maneira bastante didática.

Na primeira parte foi focada a relação entre performance e a pintura desde 1950 até o início da década de 1980. As obras que foram mostradas nessa parte, são de artistas que trabalharam com pintura em tela e aplicaram isso de uma maneira performática, através da reinvenção da pintura como uma relação ritualística.

O ritual da pintura é mostrado como algo que se modifica e que busca novos caminhos para expressar o que os artistas gostariam de mostrar. Nesse metabolismo, os corpos e os meios em que as telas são gradualmente preenchidas são fundamentais questões a serem discutidas. De uma mistura entre o corpo e a pintura se originaria o novo.

Já a segunda parte, teve como foco principal o grupo de artistas que trabalharam com a experimentalidade e a teatralidade na performance e suas aproximações com

a pintura, o que expandiu e modificou de certa maneira, a relação com a pintura até os dias atuais.

Artistas como Jackson Pollock, David Hockney, os Ativistas Vienenses, Hélio Oiticica, Ana Mendieta, Joan Jonas, Karen Kilimnik e Robert Irwin fizeram parte do recorte curatorial que se propunha trazer a trajetória dessa experiência de espacialidade corpórea e espacialidade pictórica.

Talvez o caminhar, o ajoelhar-se, curvar-se e agachar-se de Jackson Pollock tornou-se um famoso meio de pensar nas linhas que cruzam a performance e a pintura. Com os seus pés em cima da tela, suas regras estavam concentradas no ato da criação. Tenso, movendo-se com a graça de um dançarino, ele construiu suas pinturas apresentado para o mundo um outro jeito de pensar as linhas e as cores.

Já o trabalho de Hockney se mostra com outra perspectiva, de uma pintura meticulosamente calculada, não pintada de maneira espontânea. Hockney passou semanas pintando o grande respingo d'água na piscina azul, localizada entre formas rígidas e verticais da estrutura de uma casa.

Na exposição os processos se encontram não casualmente, buscando uma abrangência máxima da experiência pictórica e física, a primeira neste caso, a experiência de Jackson Pollock, literalmente física e a segunda, proposta de maneira envolvente no meio da tinta que forma a composição.

Os dois trabalhos que colocados juntamente na exposição garantiam ser a grande atração e uma introdução atraente para o tema em que a exposição se propôs a discutir. No entanto, não roubaram o espaço de trabalhos tão relevantes quanto para a temática, como o artista Yves Klein que se destaca de maneira absoluta por substituir os pincéis por mulheres nuas, em sua famosa vídeo-performance. E os artistas vienenses que sempre chocam com sua característica marcante, mostrando cenas de desejo e violência.

A exposição se fez através de um arquivo documental, que contemplou pinturas, vídeos e fotografias e se propunha mostrar aproximadamente meio século de pinturas que foram bastante relevantes no que tange a desafiar os pintores das gerações sucessivas.

Uma carga histórica e uma relação com o passado se revelam nessa exposição. A oportunidade de trazer em uma mesma mostra a trajetória da performance e as influências dessa manifestação artística no que podemos caracterizar como tradicional da arte, que é a pintura, aproxima esse período histórico, que já se distancia dos públicos juvenis, que começa a tomar as galerias.

A exposição *Performing Histories* (12 de setembro de 2012 à 05 de agosto de 2013), exibida no MOMA, teve como objetivo revelar uma outra característica da performance e ainda, caracterizou-se por uma exposição menor e nem por isso, com menos complexidades envolvidas. O principal foco da exposição estava em mostrar os trabalhos performáticos de artistas que de alguma maneira tocam a história, sejam elas de uma cultura específica, uma manifestação social ou até mesmo pessoal.

Chegar até essa exposição não foi nada semelhante ao que me ocorreu quando cheguei até a Tate. Foram longos quatro meses entre a viagem de um amigo que estava em New York e eu sugeri que não perdesse essa exposição, aliás, fui até um pouco mais exigente: *veja essa exposição por mim!* E a minha chegada em New York. As semelhanças aparentes entre minhas experiências com as duas exposições foi o estado de busca. A busca por relações, entre as exposições e a pesquisa que aqui desenvolvo.

Atravessar a exposição e ver através da exploração de fatos de cunho social e político, os trabalhos que foram mostrados nessa exposição, acessam de uma certa maneira, a relação ideológica desses artistas com o mundo e suas relações pessoais ou coletivas com fatores históricos. Enfatizando o papel do museu, de apresentar e

recontar a história, neste caso, a exposição se direciona para mostrar no museu, uma história lida pela perspectiva desses artistas.

A proposta curatorial teve também como objetivo mostrar o acervo que recentemente foi adquirido pelo museu. Sendo os artistas envolvidos Kader Attia, Andrea Fraser, Ion Grigorescu, Sharon Hayes, Dorit Margreiter, Deimantas Narkevičius, e Martha Rosler.

O passado no presente! As duas mostras me fizeram pensar em como esse conceito de tempo se revela para os públicos e em o que desse passado foi selecionado para ser mostrado no presente, dentro destes dois espaços de arte comprometidos com a contemporaneidade e com o novo.

Ter a oportunidade de estar presente e poder apreciar as duas exposições, me fez refletir sobre o que significa montar uma exposição apenas com registros das performances na atualidade? Quais as relações que fazemos com esse passado, que representa de maneira tão significativa esse escopo da arte contemporânea. Vídeos, pinturas, fotografias, alguns cadernos de artistas, alguns vestígios e objetos que restaram das ações, ainda continuam sendo a principal maneira, bem sucedida, de mostrar essas performances que vêm do passado com uma outra força, e evidentemente, com outras significações.

O que descubro é que a experiência do relato da performance é uma maneira humanizada de aproximar o passado do presente. Uma maneira de tornar humano as relações da performance com o que posso chamar de documental. Retomando as palavras de Ricoeur, “[...] para tornar acessível a experiência humana do tempo, o tempo só se torna humano através da narrativa”. (RICOEUR, 2010, p.XI). Assim, o ponto a se refletir aqui é a experiência humana de narrar. E como pode haver um processo de humanização das relações entre arte e registro, entre arte e experiência e entre arte e tempo.

O movimento parece ser sempre de arte para registro, do humano para o dispositivo e do íntimo para o compartilhável. Logo, nesse movimento que pode ser gerado entre arte e registro, o que se pode encontrar de humanização é o instante em que se move do uso prático do dispositivo de registro, para a atenção sensível e consciente que é digna da arte. Concretamente, isso possibilita tomar contato com a experiência humana da experimentação artística. Entretanto, considera-se a autonomia das duas linguagens da arte e do registro.

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. [...] o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal. (RICOEUR, 2010, p.09)

O ciclo, no entanto é gerado pelo tempo que se humaniza na narrativa e a narrativa que se desenha a partir da experiência com o tempo. Como podemos citar o exemplo da obra aqui referenciada anteriormente, *the artistis present*, da artista Marina Abramovic. Uma experiência de tempo através da performance, e a oportunidade de ter o relato como uma aproximação humana desse tempo. “entre narratividade e temporalidade não é um círculo vicioso, mas um círculo saudável, cujas duas metades se reforçam mutuamente” (RICOEUR, 2010, p.10). Portanto, diante desse círculo saudável, a pergunta que interpela é como esse círculo se dissipa e promove a permanência dessa ação narrada?

Ante a permanência, posiciono-me à distância para olhá-la. Essa distância direcionou-me para um lugar exatamente oposto: a efemeridade. Diante do antagonismo, percebo em Walter Benjamin, um olhar sobre as passagens que tropeçam na permanência e no que se fixa diante do transitório. No livro *Passagens*, Benjamin revela as transições, as mudanças e as transformações como uma zona que antagoniza a permanência, justamente, a partir do trânsito e da mudança. Da mesma maneira que, como já vimos anteriormente, está atrelado ao tempo e ao espaço.

O trabalho das Passagens de Benjamin é abordado pela teoria do conhecimento a partir de uma crítica a teorias míticas da história. Benjamin foca num complexo componente urbano, trazendo as dimensões simbólicas e materiais, a partir de uma leitura da cidade de Paris. No entanto, tratarei de pensá-lo sobre a perspectiva do distanciamento e da aproximação. Passagens e permanência, do mesmo modo distancia-se por serem dois conceitos antagônicos, aproximam-se por serem permeados pelos mesmos fatores, como tempo, espaço e lugar.

E depois das pequenas praças temporais que surgem de repente, e as quais não se ligam em nenhum nome – que não foram planejadas com muita antecedência – como foram a praça Place Vendôme ou Place de Grèves, e que não se encontram sob o patronato da história universal, mas que compareceram lentamente, sonolentas e atrasadas, como agrupamentos de construções, ao chamado do século. Em tais praças, as árvores têm a palavra, e até mesmo as menores dão uma sombra densa. Mais tarde, porém, diante das lanternas a gás, suas folhas parecem um vidro opaco verde-escuro, e seu precoce brilho verde à noite é o sinal automático da chegada da primavera na cidade grande. (BENJAMIN, 2006, p.621)

Essa compreensão de lugar e das transformações sofridas com a passagem do tempo a partir da construção das praças em Paris demonstra o processo que se desenvolve a partir de passos lentos, mas que se transformam e constroem a partir das demandas do lugar. As passagens na paisagem provocadas pelo tempo podem ser comparadas com um processo de passagem da arte que se transforma, mas que também se preserva a partir da ideia inicial e das demandas de cada época.

As experiências e a velocidade de transitoriedade designam uma perspectiva de transformação de cada época. É possível pensar as propostas de permanência da ação performática como a máquina que determina essa velocidade e que representa esse trânsito entre a arte e a história. Para Walter Benjamin, a maneira com que a temporalidade foi constituída na modernidade e a velocidade da passagem do tempo, impedem a vivência de mudanças e a experimentação intensa da experiência.

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, essas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobre em experiências limiares. (BENJAMIN, 2006, p.535)

Essa efemeridade e velocidade da passagem do tempo, como observado por Walter Benjamin, dificultam a vivência efetiva da experiência, no entanto, é geradora de uma consciência de demandas registros, que dialoguem e possibilitem a permanência. Com uma atrofia da experiência, outras possibilidades para que essa experiência possa ser vivenciada foram pensadas, sendo o registro um recurso utilizado para precisar e manter as demandas dessa experiência.

O desafio aqui é reconhecer, nessas situações corriqueiras, a preservação e a duração da memória são ambas determinadas a partir das modificações das coisas e das pessoas. Como o próprio Walter Benjamin observou: “O emprego do ferro fundido possibilita e remete a muitas formas novas, como se pode observar em estações de trem, pontes pênseis e nas abóbadas de jardins-de inverno” (BENJAMIN, 2006, p.743). Por esta razão, observo que a durabilidade do ferro e a novidade que ele representou no texto do Benjamin, reafirmam essa vertente da necessidade de fazer permanecer algo que por si já é novo. Interesses referentes aos conceitos artísticos, que tal como na arquitetura, também são pensados, independente das questões que a contemporaneidade apresenta, e já vistas nesse texto, para que haja permanência, seja ela, no tempo, na história ou na memória das pessoas.

Dessa maneira, a experiência da performance expressa a transformação do homem e a sua conexão com o tempo, o lugar e seus interesses. E nos remetem aos efeitos do que é passageiro no que é permanente. E os desejos que impulsionam esses dois antagônicos conceitos. Nesse enlaçamento de ideias, que por suas diferenças aproximam-se, pois tocam em outros elementos que são comuns a elas, como o tempo, espaço e lugar, porém, de maneira diferente, oposta.

O objeto como testemunho da performance – *as evidências e os relatos agregados aos objetos*

Uma outra questão relevante que gostaria de tratar são os objetos como evidências da performance. Nesse trabalho, como venho afirmando, o relato pode ser uma concentração de possibilidades de registrar e evidenciar a performance. No entanto, dessa perspectiva, abrem-se outras possibilidade de pensar o registro da performance, que dão lugar ao objeto. No entanto, aqui, gostaria de dar ênfase para esse tipo de evidência um pouco mais literal, no sentido de tornar visível e às vezes, visitável os materiais e objetos deixados pela performance.

A presença das performances nos museus e as formas de exposições dessas ações vem se tornando um assunto de debates e reflexões no âmbito da teoria e da crítica de arte, tal como nos museus e espaços culturais. Com as multiplicidades de motivações para que essas linguagens da arte ultrapassem algumas barreiras conceituais e são acolhidas pelas paredes dos museus, considerar que o tempo de permanência dessa linguagem no meio artístico das artes visuais e ainda o avançar dos anos para alguns artistas que foram pioneiros nessa arte, também determinam uma necessidade de documentação e preservação dessas obras.

Obras de arte, como os seus autores, têm suas vidas, suas carreiras, seus caminhos, suas "biografias" [...]. Parte central (por vezes considerada a etapa final) de que a trajetória pode ser "musealização", o que alguns veem como uma espécie de morte, como se o museu fosse um tipo de armazenamento de cadáveres. Nós não excluimos a evolução hipotética e a transformação dos museus como uma resposta aos desafios e demandas da Arte Contemporânea, que está em constante mudança, mas questiona-se a capacidade para manter a vida que anima as obras de arte baseadas na Performance, em vez de condena-los a uma eutanásia dolorosa e prolongada. Esta linha de fronteira entre o coração da obra e sua carcaça, nem sempre é clara, nem sempre perceptível, é a fronteira em que curadores e conservadores estão envolvidos, num movimento que constantemente está à procura de equilíbrio. (DUARTE, 2013)

Para os artistas, por mais contraditório que possa parecer, uma vez que originalmente a arte da performance transgride as experiências museológicas e mercadológicas da arte, atualmente há um interesse em constituir a oportunidade de permanência e conservação de um percurso artístico, tornando-o visível para outras gerações de espectadores. O que pode gerar uma abertura para que haja a coexistência de diferentes versões da mesma obra de arte, com apresentações e estratégias diferentes.

[...] o registro de uma ação única e irrepetível, resultante do impulso de produzir uma espécie de testemunho tão esclarecedor quanto possível do que se passou, pode transformar-se, quando exposto, em substituto credível da ação. (MATOS, 2011, p.209)

Atualmente, algumas vezes até mesmo fugindo das intenções dos artistas, parte das obras que ficam como vestígios das ações performáticas acabam sendo incorporadas por museus e galerias, muitas vezes, contrariando os próprios princípios conceituais originalmente empregados a esses objetos. Eles podem assumir o lugar de um registro, de uma ferramenta, de um fragmento performático, ou um objeto de arte propriamente dito.

Caminhando pelo Instituto Inhotim, localizado em Brumadinho, Minas Gerais, não é difícil se encontrar com um grupo de três fuscas coloridos nas cores primárias, que se destacam por suas cores atrativas e pela beleza de uma brincadeira de troca-troca. Os fuscas já ocuparam diferentes lugares de exposição, entre galerias e jardins, em diferentes períodos da história do Instituto. Mas como se pode chamar a obra *troca-troca*? Trata-se de uma performance, de um resultado de performance, de um objeto escultórico, ou um registro?

A problemática envolvendo a obra *troca-troca* do artista Jarbas Lopes não é incomum. Em diversos espaços museológicos, encontram-se objetos resultados de performances que são colocados em exposição. Estes sofrem em seus aspectos tangíveis e intangíveis perdas e adições, podendo assim, receber novas significações, leituras e novos valores. A princípio a ressignificação desse objeto o coloca em uma

posição de um novo objeto de arte. No entanto, meu desejo é ultrapassar os contornos, para acessar o que há da performance presente nesses objetos e também nessa exposição que os colocam em evidência.

O 'aqui' e 'agora' da performance estão situados no passado. O evento foi realizado 'em algum lugar no tempo e no espaço'. O original está perdido. A autenticidade, se visto, como tradicionalmente é, conforme anexado a originalidade, é, portanto, igualmente irrecuperável. Tudo foi subtraído, o que resta é uma identidade frágil. (DUARTE, 2013)

A obra *troca-troca* originou-se de uma experiência compartilhada pelo artista Jarbas Lopes e um grupo de amigos que, no ano de 2002, fizeram uma viagem partindo da cidade de Rio de Janeiro para a cidade de Curitiba, no Paraná. A ação aconteceu durante essa viagem que foi realizada com os três fuscas que originalmente tinham as cores amarela, azul e vermelha, e foram trocadas, provocando uma mistura harmônica e também divertida nos carros. Além das peças trocadas dos fuscas, uma outra modificação significativa, foi a interligação dos sons dos carros, que ao mesmo tempo reproduziam as mesmas músicas, no caso, samba carioca. Do percurso, origina-se a ação. Os artistas durante a viagem distribuíam palíndromos, produzidos pelo poeta Luis Andrade e uma interação entre a população das cidades por onde os fuscas passavam e o movimento provocado por essa experiência também tornou-se um fator primordial para a performance. A mesma ação ocorreu em 2007 quando os fuscas foram restaurados e conduzidos partindo de Belo Horizonte para Brumadinho.

Assim, instalados hoje no Instituto Inhotim, a obra incorpora a função de objeto escultórico, no entanto, não se afasta de sua função também de registro e da maneira que é posicionada, não denuncia nenhuma evidência desse seu percurso até ali. Posso então dizer que, em função dessa trajetória, a obra ocupa atualmente um novo significado, e nem por isso, deixa de estar atrelada a experiência do relatar como forma de acesso a performance. Somente torna-se evidente a ação ocorrida, a partir do momento em que alguém a relata, ou como em outros possíveis casos, existe uma pesquisa aprofundada sobre a obra especificamente. No entanto, o que

percebo no caso deste exemplo do Instituto Inhotim, é que o relatar aproxima a performance do que os fuscas representam hoje.

Portanto, parece que, esse tipo de evidência, nesse caso os objetos, tornam-se registros inquestionáveis da performance. Assim, para tirar o foco dos objetos como itens isolados e saber o que aconteceu na ação, é necessário recorrer ao relato, seja ele verbal ou escrito em forma de texto de parede, por exemplo, no caso de alguns museus. Logo, o relato seria uma experiência encarnada da performance, e não somente uma experiência visual, como o que pode ser proposto pelo objeto.

Uma vantagem particular do testemunho de imagens é a de que elas comunicam rápida e claramente os detalhes de um processo complexo, como o da impressão, por exemplo, o que um texto leva muito mais tempo para descrever de forma mais vaga. (BURKE, 2004, p.101)

Incontestavelmente, evocar a imagem, neste caso o objeto ou as fotografias e vídeos, como uma experiência imediata da ação é evocar a percepção rápida onde os momentos da performance se criam. No entanto, muitas vezes possibilitando uma leitura imediata da ação. Assim, para obter uma visão aprofundada do que foi a ação performática é preciso dar lugar a outros tipos de testemunhos, nesse caso, o relato.

O objeto e o cenário da performance

No caso dos objetos residuais originados de uma performance e apresentados no museu, algo que se torna evidente é a ausência do ambiente da performance. Em princípio, uma performance requer uma atmosfera que é criada em torno do acontecimento, um ambiente é construído e planejado dentro do contexto em que a ação se revela. O deslocamento desse objeto para o ambiente museológico, mesmo que preparado para ele, condensa-se em uma outra leitura da obra.

Assim, investigar a performance pelo espaço por ela ocupado e também por ela deixado é vislumbrar um outro foco possível. Muitas performances provocam

bruscas alterações físicas nos cenários em que elas se estabelecem, o que se conforma em outros tipos de evidência. Nessa situação, as evidências ambientais da performance dificilmente podem ser reconstituída pelos espaços museológicos.

Em oposição a esse espaço-museológico, o que se pode encontrar é um espaço-variante, que não é ordenado e não possui contornos pré-estabelecidos, cujos itinerários se dão sempre de maneira imprevisível. Nesse espaço, a performance é acolhida dentro de um campo de dispersão em que, à primeira vista, tudo parece caótico e a articulação é determinada pelo artista propositor da ação, mas abrindo espaço para uma sensação de instabilidade, de estar fora do lugar, distante, deslocado... neste sentido, o imprevisto é a força motriz da experiência, é ele que determina e conduz através do espaço.

Portanto, diante desse espaço caótico e desordenado está o desejo do artista, que muitas vezes almeja essa instabilidade. Assim, tomam-se os espaços das ruas, determinam-se lugares públicos para a ocupação da arte e cria-se um espaço de experiência. Transeuntes são incorporados ao movimento e são provocados a se deslocarem de suas rotinas, a assumirem uma outra atitude espaço-temporal, uma alteração no ritmo.

Isabela Prado

A artista Isabela Prado nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais. Possui graduação em artes plásticas, realizada em Belo Horizonte, e mestrado que foi desenvolvido na Universidade de Indiana, em Bloomington (USA). A artista tem como plataformas de trabalho desde a bidimensionalidade, objetos e instalações, como também a performance que explora os limites do corpo, entre o físico, o espiritual, a memória e como consequência a existência. Em 2006 a artista desenvolveu uma Residência Artística em Ragdale Foundation em Lake Forest, (Palestina). Tem mostrado trabalhos em diferentes cidades do Brasil, como Belo Horizonte, São Paulo, Brasília e também em Detroit MI, Indianapolis IN, Washington DC nos Estados Unidos e Berlim na Alemanha. Na ocasião de uma exposição individual promovida pelo SESC Paladium, "Entre Ruas e Rio" em Belo Horizonte, a artista foi convidada a executar a performance "lição: nessa rua tem um rio", que foi a lição nº3, que deu origem aos relatos. A performance caracteriza-se pela terceira lição de violino, no processo de aprendizagem da música. Se essa rua fosse minha, escolhida pela artista para ser tocada nas ruas de Belo Horizonte que são pavimentações sobre os córregos da cidade.

Por Caio Fernando

Fui convidado na sexta-feira para participar de uma performance que ia acontecer no sábado. A única coisa que eu sabia é que a performance ia ser na rua, em princípio.

Quando eu cheguei lá e encontrei minha amiga, na verdade eu já tinha até passado pelo lugar e não havia percebido que havia acontecer lá. Seria realmente na rua, não teria nada armado. Acontecendo naturalmente. Minha amiga veio me explicar que a performance envolvia a relação das pessoas da cidade, e especificamente se relacionava aos córregos que fluíam embaixo das ruas da cidade de Belo Horizonte, que aqui existem.

Até então eu não imaginei o que seria a performance.

De uma hora para a outra a moça chega e também um outro cara também, e eles dois sacam um violino, eu fiquei sem entender o ia acontecer, testaram os violinos, prepararam o som e tudo. A moça ia ser aluna do outro cara, de violino, ele parece ser, parece não, ele é um professor, e isso ficava visível pelo modo dele se comunicar, e ele ter a paciência de explicar a técnica e tudo mais.

A coisa foi o mais natural possível. O violino tinha uma amplificação um pouco maior para que os transeuntes terem a oportunidade de ouvir o que era, sem que o ruído dos carros interferisse no trabalho.

E aí eles começaram a fazer esse trabalho, o moço fazendo os ensinamentos para ela. O que eu percebi foi a total imersão dos dois no trabalho, é como se eles estivessem em um lugar fechado, fazendo a aula de violino, na total concentração dos dois que abstraíram as pessoas. Mas as pessoas não abstraíram do trabalho. Tanto que vários deles até paravam e algumas pessoas passavam por lá e se sensibilizavam pelo trabalho, uns mais que os outros.

Voltando aos dois, o que eu achei interessante é que enquanto a aula ia sendo ministrada, tinha uma relação com as questões dos rios. É lógico que não naturalmente, mas o riacho tem uma descrição de figuras, e enquanto a aula se desenvolvia, o professor focava nas figuras geométricas que o arco e o braço desenvolvem em relação ao violino, e também fazia as referências das projeções das notas, das graves para as mais agudas, também fazendo uma referência as questões da fluência de um rio.

O que eu achei interessante também, enquanto a aula se desenvolvia, parece que essa era a terceira aula da Isabela, no início ela tinha uma postura mais tensa, e a medida que a aula foi ocorrendo, ela já manifestava os reflexos do aprendizado, ela começava a ficar, não com aquela rigidez de quem tá aprendendo, mas ela estava mais relaxada, fazendo as técnicas que o professor encaminhava.

Por Fabiano Rodrigues

O projeto, (como que ele chama?) de violino aqui na rua, tá sendo um projeto muito legal, eu tava passando na rua, e achei o som interessante e resolvi parar para ouvir e porque o violino tem um som diferente, é marcante, chama muito a atenção, eu achei muito bacana.

Inicialmente eu achei que ia ser um concerto, alguma coisa mais avançada, mas eu vi que ela está aprendendo ainda, pegando algumas técnicas.

Acho que o fato de ser no meio da rua, é um meio de inspiração para a menina que está aprendendo.

Por Marcela Yoko

Essa performance, lição número 3, que a artista está fazendo aqui agora na Rua São Paulo, é a performance da artista que está aprendendo a tocar violino com o seu professor, o Paulinho. A medida que acontece cada lição, que hoje é a terceira, ela de certa forma, aprende algo diferente, é mais uma camada de experiência na música.

E nessa rua aqui que permeia esse som, os carros passam, as buzinas tocam, as pessoas falam, param, conversam.

Uma das coisas que eu acho legal é o poder de envolvimento que gera quando "rola" uma performance na rua, principalmente quando é som, isso eu acho que chama a atenção das pessoas, qualquer instrumento, chama muita a atenção das pessoas, a cidade tem o seu ritmo, tem uma funcionalidade, uma racionalidade, e quando chega uma pessoa tocando violino, alguma coisa diferente te afeta, na verdade, você percebe que está sendo afetado por aquilo.

Tem uma outra coisa que eu fiquei pensando também, que tem mais a ver com o trabalho da artista, até uma relação que ela mesma faz, porque o tocar o violino, tem algo simbólico para essa questão da aprendizagem. Estamos aqui, nessa rua, sabemos que essa construção é interessante para a gente, porque da mobilidade para as pessoas, é funcional, a gente precisa, mas ao mesmo tempo, a gente aprende que a gente aprende, como se fosse uma analogia, que a enquanto ela aprende o violino, a gente também aprende que nessa rua tem um rio, que passa um córrego.

E ela incorporar isso como uma ação artística, ela poderia muito bem ter aprendido a música, e ter feito a performance sozinha, e ela viu um potencial no lance do aprender que é forte da performance: o aprender.

A performance realizada pela artista Isabela Prado tem uma característica especial pois foi escolhida para ser realizada na rua, de maneira que não se transformasse em um grande evento artístico, acumulando uma grande gama de pessoas que se interessam por esse tipo de evento. Com um objetivo claro, a artista escolheu não divulgar a performance de maneira ampla, abrangendo assim, uma audiência bastante específica que se tratavam dos transeuntes daquela rua numa manhã de sábado.

O conceito proposto como experiência de aprendizado, denota mais uma vez um cuidado, de que o aprendizado fosse também, uma forma de ensinamento e que pudesse se tornar meio para que os espect-atores ali também estivessem no lugar de aprendizado sem mesmo que eles pudessem ter total consciência desse fato. Os relatos demonstram um nível de envolvimento diferente por parte de cada relator, desde curiosidades, até o processo de percepção ampliada da performance que estava sendo executada.

A rua como cenário ofereceu um convite. Todos, cada um por sua motivação, foram parados pelo som do violino, que de uma maneira diferente, cativou cada espectador. A atitude de parar diante de uma obra de arte, interrompendo sua rotina ou seu trajeto original, demonstra a aceitação desse convite. O convite de parar. O que me leva a questionar, quais são os parâmetros para esse comportamento? O que provoca o outro a parar diante de um fato?

No livro *o instinto de Plateia* (1990), o autor Alfredo Soeiro define *instinto* como algo que parte da informação comportamentalista. Ele define os instintos como algo importante para a conservação de espécies, e também um passo relevante para a linha da evolução. No entanto, para pensar o homem e seus instintos, o autor recorre à dimensão do pensamento racional e suas diferentes vertentes no decorrer da história:

A origem do pensamento racional, da inteligência própria do homem, da sociedade humana – esses assuntos ainda não se

esgotaram, nem na esfera científica, nem na esfera filosófica. O homem já foi definido como 'ser vivo dotado de palavra e pensamento' (*zoonlogonechon*), como 'animal político' criador da cidade e das suas leis, como 'ser que produz utensílios' (*homo faber*), como ser que organiza e planeia a sua subsistência (*homo oeconomicus*). Várias outras distinções são usualmente empregues e podemos aceitá-las todas como verdadeiras; o seu conjunto define bem o animal homem. (SOEIRO, 1990, p.20)

A intenção de explorar a ideia de plateia, pelo instinto, trabalha com a dimensão do comportamento e também, com a variação da definição do que é o homem. O autor Soeiro apresenta o princípio do *Instinto de plateia* a partir da noção de sabedoria cultural e sabedoria biológica.

Na realidade, esse instinto á algo fácil de detectar. Imaginemos uma pessoa a andar pela rua, sozinha. O seu estado psíquico encontra-se de determinada maneira. Se esta pessoa percebe que vem alguém em sentido contrário, o seu estado psíquico muda completamente. Inicia-se, de imediato, uma série de avaliações do outro: se é homem ou mulher, se é velho, adulto ou criança, se vem rápida ou lentamente, se tem uma postura activa imperativa ou, ao contrário, uma atitude passiva relaxada. A este conjunto de avaliações, e conforme as respostas, todo o comportamento se altera. Este é, nas suas linhas genéricas, o que chamamos de instinto de plateia. (SOEIRO, 1990, p.23)

A "presença do outro" remete a uma alteração no estado psíquico e dos comportamentos dos indivíduos. Essas influências do "outro" no comportamento do artista, também pode ser influência no comportamento desse espectador.

O facto é que actuamos como espectadores e/ou protagonistas todo o tempo e, desta ou daquela maneira, transportamo-nos de plateia em plateia, de papel em papel, com grande 'naturalidade'. Somos espectadores quando fazemos cálculos e avaliações (na maioria das vezes sem consciência disso) daquele 'outro' que vem na nossa direção. Somos simultaneamente protagonistas, porque modificamos os nossos pensamentos, expressões, comportamentos de acordo com a interpretação 'do outro' que vem pela rua. (SOEIRO, 1990, p.35)

Assim, posso me referir a esse instinto que leva as pessoas a pararem e olharem, como parte dessa atuação comportamental que os influenciam ao caminharem pela

rua ou, ao preparar uma ação ou ainda, tudo que se refere à experiência de troca com o outro. Simultaneamente, protagonistas e espect-atores, o que reafirma esse conceito.

Um outro elemento de bastante significância que inunda-se de questões ao tratarmos o objeto da performance isolado no espaço do museu são as pessoas que presenciam a performance. Tal como o ambiente, as pessoas presentes nas performances são bastante relevantes para a criação da atmosfera em que a performance está envolvida.

O museu oferece a oportunidade para outros públicos acessarem a performance, no entanto, não é possível recuperar a energia que a performance ao vivo está envolta. Temos então por um lado, uma atmosfera original, gerada pela performance. Por outro lado, uma nova possibilidade de rever a performance, oferece um outro tipo de ambientação e experimentação da experiência.

Essa articulação está presente em uma influência curatorial, que é formulada a partir do objetivo de se mostrar o objeto residual da performance. Apesar inúmeras singularidades envolvendo um projeto curatorial, a performance pode ganhar uma outra leitura poética a partir de uma possibilidade de idealização, impregnada pela maneira que ela será mostrada no museu.

Em um contexto totalmente diferente, o relato pode advertir os espect-atores (neste caso os *públicos terciários*) que o artista não é um figura iconizada pela fotografia ou pelo vídeo, ou por esses objetos aqui referidos, mas o artista como um agente de comunicação, com sua própria e autêntica forma de revelar-se aos públicos. Na verdade, a performance no momento em que ela ocorre, deixa uma parte humana do artista exposta. E por que não dizer, que da mesma maneira o relato, sendo ele uma maneira humana de registrar, também, consegue trazer à tona esse lado humano do próprio artista.

O objeto carrega marcas de seus sujeitos, marcas de quem o fez, e marcas também daqueles que o utilizaram. Estas são presenças que insistem em aparecer por meio da tinta gasta, das ranhuras e lascas, e a se tornar, assim, perenes. Estes sujeitos, no entanto, são anônimos ou desconhecidos, e o mundo industrializado insiste em eliminá-los. Na correria da produção industrial, estamos sempre prontos a descartar rapidamente objetos velhos e usados para que novos produtos sejam adquiridos. Com a rapidez com que os objetos industrializados passam por nossas vidas, cada vez mais, deixamos de reconhecer nossas próprias marcas, e desse modo, o mundo pasteurizado dos plásticos vaporiza a presença orgânica humana e também a sua própria história. (STRATICO, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS – movimentos de continuidade

Tendo o registro da performance durante muito tempo sido reduzido aos dispositivos imagéticos como fotografias e vídeos, esforcei-me para que ele também fosse pensado de uma maneira abrangente e plural, apresentando o relato como um meio de registrar e ainda de agregar outros elementos envolvendo a memória, a palavra e o sujeito. A qualidade de registro oferece ao relato um espaço de colaboração com o processo das performances, uma vez que capta diferentes pontos e circunstâncias, não necessariamente perceptíveis aos outros meios de registro.

As diferentes formas de olhar e perceber a arte levou-me a questionar os pontos de vista para a relação entre arte e os olhares em que os públicos lançam para ela. Sendo assim, apresento esses olhares como formas de registrar, e o relato como uma documentação dessa experiência, entre os públicos e as obras.

Entrecruzando as experiências entre oralidades, sujeitos, palavras e imaginário e também a referência de registro como memória, tempo e objeto, perpassando pelas diversas variações que esse relato poderia abranger, a pesquisa mostra que o principal questionamento perpassa pelo relato como documentação, reportado pelo público participante das performances.

Em vez de remetê-lo a uma essência, e de fixá-lo em algum ponto, propus mostrar o relato como algo que abrange uma complexidade de questões e que não se fecham por si só. Pois, na realidade, o relato diverge constantemente de um processo abstrato de pensamento, aos quais, podem ser tocados pela imaginação e pelo exercício da memória e também para uma relação público e obra de arte, o que não é possível reduzir.

Com a finalidade de encontrar respostas para o que diferencia o relato de outros tipos de registros, os sujeitos são apontados como elementos fundamentais para que isso aconteça. Como agentes de intervenção direta nas obras, e principalmente, na performance, destacam-se as personalidades presentes nas possibilidades das interações e aproximação entre a arte e os públicos.

É possível ver que, a presença da voz, através da oralidade capta de maneira tangente a experiência dos públicos com a performance. O interesse pela oralidade e também pelas palavras foi enfatizado com o objetivo de pensar nas multiplicidades de relações e significações que essa experiência pode oferecer. Assim, as narrativas também estão personalizadas pelos “olhares” de cada sujeito que a relata.

Embora trabalhando em um campo distinto, uma vez que o objetivo inicial desse trabalho fosse a documentação, alinhavo essa experiência ao pensamento imaginativo e a criação de paisagens. Seria, quem sabe, encontrar o lugar de uma de relação com a imagem em sua abrangência abstrata e permitir que o relato emaranhe por caminhos poéticos, que não o categoriza em uma única linhagem.

A experiência do relato inclui, então, os sujeitos, as palavras, a poética e as paisagens imaginárias - inclui registrar e poetizar, porque nos lança em direção de uma proximidade com a performance, de intimidade com o relator e de pontos de contatos com a memória, a ficção e o tempo.

Sendo assim, o caráter imaginativo da performance a partir do relato deu lugar a uma outra forma de desdobramento da experiência com a arte. Sendo a criação de

paisagens imaginárias um lugar de interação entre as diferentes leituras e o alcance de outros públicos. O que me levou a pensar no conceito de *públicos terciários*, sendo os receptores desses relatos e dessas paisagens imaginárias.

Poderia acrescentar que tudo que engloba o relato é levado ao conhecimento dos *públicos terciários* que encontram-se com esse material e a partir daqui constitui-se novas percepções e novas maneiras de olhar. O que se fosse possível apresentar em um ciclo, pode gerar uma cadeia de desdobramentos da experiência da performance.

A memória que imagina imprime o testemunho e esse relator encontra-se diante do desafio de contribuir para uma forma de fazer história. O que esbarra no que foi chamada de cera que imprime os anéis, e aqui, posso considerar o desejo desse relator que determinará os elementos relevantes da performance. No entanto, independente dessa intencionalidade, o que fará do relato algo fundamental e que o caracteriza como registro da performance é a humanização dessa experiência de registro.

As mãos que abrem o envelope e de onde vem o conteúdo que nele se revela. Talvez essa seja a essência do relato como registro, a presença humana. Um registro que se revela como algo a ser dado para o outro, compartilhado. E o outro que o investiga, que através da curiosidade, abre o envelope, e encontra ali a performance.

Foi preciso, então, assumir a possibilidade de novas portas a serem examinadas por esse processo aberto pelo relato. Eis-me diante de outro desafio que me direciona a pensar nessa malha de contato que se estabelece no mundo da arte. Me interessa investigar e aprofundar nas categorias que revelam as pessoas, as instituições, as palavras e as coisas, sabendo que elas estão totalmente conectadas.

Retomando Bachelard de a poética do espaço, o que ele chama de *leitor* e de *ser*, eu gostaria de aprofundar exatamente no que esses *leitores* e *seres* revelam e o que há de conexão e impregnação entre esses sujeitos que compõem essa malha de contato

da arte, seja ela imagética, visual, teórica e prática. Penso que esses leitores, aos quais Bachelard se refere, são os sujeitos leitores de obras de arte, que no caso desta pesquisa a relatam, como quem faz uma leitura. E ainda, para além disso, estão outros sujeitos, que compõem esse cenário da arte e suas cadeias de componentes envolvidos.

Questões que não foram oportunizadas a serem tocadas aqui no nível de profundidade merecida, mas que merecem um olhar cuidadoso para uma contribuição relevante no que tange ao pensamento de arte, seria o aprofundamento na fenomenologia, numa investigação fenomenológicas das relações entre a arte e os sujeitos da arte, entre eles, as instituições e as pessoas que as envolvem.

Percebi ao desenvolver essa pesquisa, que a malha de contatos que pertencem ao mundo da arte, vem sendo investigada de distintas maneiras. Como trabalho em um campo fértil, uma vez que atuo no campo de pensamento das relações entre o público e a arte, inscrevo a problemática do público de arte como algo muito abrangente e que me interessa muito pessoalmente.

No mundo da arte em geral, algo que tem um papel muito importante na criação dessa malha de contato, entre a obra e os seus consumidores ou os espectadores, melhor dizendo, são as palavras. *As palavras como pontos de encontro entre arte e público*, levam-me a inquirir quais são os pontos conceituais presentes, o que me interessa em pensá-los em outro nível de profundidade. A questão das palavras como ponto de encontro, e me leva pensar na questão da argumentação. Essa questão da relação entre arte e público, pode vir a ser uma questão da lógica argumentativa.

Desde suas origens na Grécia Antiga, especialmente de Aristóteles (384-322 a.C.) em diante, a lógica tornou-se um dos campos mais férteis do pensamento humano, particularmente da filosofia. Em sua longa história e nas múltiplas modalidades em

que se desenvolveu, sempre foi bem claro seu objetivo: fornecer subsídios para a produção de um bom raciocínio.

Pode-se imaginar que, com esta relação, outro ponto importante, seria o testemunho como um material de base para o trabalho do crítico ou do historiador. Esse testemunho colabora na reconstrução da performance como imagem. E a partir da performance, percebendo-a como imagem, não podemos ignorar que a questão do relato como um dispositivo de registro, pode ser ainda mais abrangente, como por exemplo, num processo de investigação dessa relação com outros tipos de obras de artes, desde a pintura à escultura, ou outras expressões da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?:** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBERTI, V. **Manual da História Oral.** Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ALLEN, B. et al. **From memory to history:** Using oral sources in local historical research. Nashville: Tennessee, 1981.
- ARCHER, M. **Arte Contemporânea:** uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. **A poética do Espaço.** São Paulo: Martins fontes, 1993.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Como viver juntos:** simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASBAUM, R. **Quem vê nossos trabalhos?** In SEMINARIO MUSEU VALE,4., 2009, Vitória. **Anais eletrônicos...** Vitória: 2009. Disponível em:
<http://www.seminariosmv.org.br/2009/textos/13_ricardo.pdf> Acesso em 11 jul.2012.
- BENJAMIN, W. **O Narrador considerações sobre a obra de Nikolai Leskov in Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BOAL, A. **Theatre of the Oppressed.** Londres: Pluto Press, 2008.
- BRETT, G. **Brasil Experimental:** arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra capa livraria, 2005.
- BURKE, P. **Testemunha Ocular:** história e imagem. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- CARDOSO, S. **O olhar viajante in NOVAES, A. (org.) O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CALVINO, Í. **Cidades Invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CLARK, L. **O mundo de Lygia Clark**. Coordenação de associação cultural o mundo de Lygia Clark. 2001-2013. Apresenta textos sobre Lygia Clark e de autoria da mesma. Disponível em:

<http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17> Acesso em: 03 set. 2012.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSTA, L. C. (org). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2009.

COSTA, L. C. **Poéticas do arquivo**: Dispositivos de coleção na arte contemporânea. disponível em:

<<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Luiz.Claudio.Costa.pdf>> acesso em 22 set. 2013.

DA LUZ, A. A. **Uma breve história dos salões de arte**: Da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro, Caligrama, 2005.

DANTO, A. **Academia edu**. Coordenação Mark Shuttle worth. Desenvolvido pela Spark Capital. 2010-2013. Apresenta textos acadêmicos para a comunidade em geral. Disponível em:

<http://www.academia.edu/2020550/Traducao_Arthur_Danto_e_os_Entes_Representacionais. > Acesso em 14 dez.2012.

DIAS, K. **Entre Visão e Invisão - Paisagem**: por uma experiência da paisagem no cotidiano. Brasília: Programa de pós-graduação em arte – UNB, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DUARTE, A. R. D. M. **Curatorship as conversation**: the role of the curator in the preservation of performance-based artworks. Draft 1: between the subject and object. Disponível em:

<<http://www.siba.fi/web/embodimentofauthority/proceedings/dinger>>. Acesso em 13 abr. 2013.

DUCHAMP, M. **O ato criador**. 1965. PDF disponível em:

<<http://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>>. Acesso em 23 jun.2012.

FERREIRA, G. et al. **Escritos de artistas**: anos 60/70 / seleção e comentários. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, R. **A arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRELE, R. J. **Envelopes of sounds the art of oral history**. Chicago: precedente publishing inc. 1985.

GULLAR, F. **Experiência Neoconcreta**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

HEINICH, N. **A sociologia da arte**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2008.

HONORATO, C. **Mediação como prática documentária**. In: Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 2011. Disponível em:
<[http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/Media%C3%A7%C3%A3o%20como%20\[pr%C3%A1tica%20document%C3%A1ria\]%20-%20Reflex%C3%A3o%20Cayo%20Honorato.pdf](http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/Media%C3%A7%C3%A3o%20como%20[pr%C3%A1tica%20document%C3%A1ria]%20-%20Reflex%C3%A3o%20Cayo%20Honorato.pdf)>. Acesso em 23 set. 2012.

MARINA ABRAMOVIC INSTITUTE. Coordenação Marina Abramovic. 2010 -2013. Apresenta o trabalho de performance desenvolvido e idealizado por Marina Abramovic. Disponível em:
<<http://www.marinaabramovicinstitute.org/mai>
<http://thesmartmoney.wordpress.com/2010/05/24/sitting-with-marina-abramovich-at-m-o-m-a-in-new-york-city-live/>>. Acesso em 17 abr.2013.

MATOS, L. **Na Presença de Marina Abramovic**: notas sobre a musealização da performance. 2011. Revista de História da arte, nº08, Porto, Portugal. Disponível em:
<http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_12.pdf>. Acesso em 23 abr.2013.

MELIN, R. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **O Olho e o Espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e a dúvida de Cézanne. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NÓBREGA, T. P. **Merleau-Ponty**: o filósofo, o corpo e o munda de toda a gente. In. XVIII CONBRACE DA CBCE – DF. 18., 2011, Brasília. Anais eletrônicos... Brasília: CBCE, 2011. Disponível em:
<<http://www.cbce.org.br/cd/resumos/129.pdf>>. Acesso em 13 abr.2013.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **A partilha do sensível.** São Paulo: ed. 34, 2005.

REVISTA CONTINUUM. São Paulo: Itaú Cultural, n.19, mar./abr.2009. Bimestral.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa:** A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Tempo e Narrativa:** A configuração do tempo na narrativa de ficção. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Tempo e Narrativa:** O tempo narrado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROUILLÉ, A. **A fotografia:** entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SAUSSURE, F. de. **Curso de Linguística Geral.** São Paulo: Cultrix, 2006.

SESC POMPÉIA (São Paulo, SP) **Joseph Beuys - A revolução somos nós:** catálogo. São Paulo, 2010.

SOEIRO, A. C. **O instinto de Plateia.** Porto: Edições Afrontamento, 1990.

STRATICO, F. **O objeto e a cena contemporânea.** In. FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL. 21,. 2012, Maranhão. Disponível em: **Anais Eletrônicos...** Maranhão, 2012.

<<http://www.faeb.com.br/livro/Comunicacoes/o%20objeto%20e%20a%20cena%20contemporanea.pdf>> 22 Abr. 2013.

VENICE BIENNALE 52. (Veneza) **Joseph Kosuth the language of equilibrium.** Catálogo. 52. Veneza, 2007.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

RELATOS DE PERFORMANCES:

Performance sonora con(c)(s)(?)erto sensorial

Artista: Paulo Bruscky

Evento: Encerramento da Exposição individual “P_Bruscky – Uma Obra sem Original”.

Promoção: Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura.

Local: Museu de Arte da Pampulha

Data: 20 de novembro de 2010.

Relator: Samuel Souza de Paula - educador.

Beam Drop

Artista: Chris Burden

Local: InstitutoInhotim

Data: Outubro de 2008

Relator: Maria Clara M. Rocha – supervisora de arte e educação

Performance Frágil Contato

Artista: Wagner Rossi Campos

Evento: Tarde Efêmera

Local: Ponteio Lar Shopping

Data: 25 de setembro de 2011

Relatores: Tiago Gambogi – bailarino e ator; Dona Marihinha – Pedagoga Aposentada; Mara Lourdes de Castro – advogada.

Performance Que Corpo é Esse?

Artista: Mariana Marcassa

Evento: Abertura da Exposição Caos e Efeito

Local: Itaú Cultural

Data: 23 de outubro de 2011

Relator: Bruno – Arte-Educador

Performance Democracia chupando melancia

Artista: Daniel Santiago

Evento: Abertura da Exposição Caos e Efeito

Local: Itaú Cultural

Data: 23 de outubro de 2011

Relatores: Paul Setúbal – artista; Helô Sanvoy – artista.

Performance sem título

Artista/grupo: Solange, tô aberta!

Evento: Abertura da Exposição Caos e Efeito

Local: Itaú Cultural

Data: 23 de outubro de 2011

Relatores: Anderson Barbosa – Arte-Educador; Volder Wallace – artista.

Performance lição número 3

Artista: Isabela Prado

Evento: exposição individual Sesc Paladium

Local: Rua São Paulo, Centro de Belo Horizonte

Data: 14 de abril de 2012

Relatores: Caio Fernando; Marcela Ioko; Fabiano Rodrigues.

OUTROS RELATOS

Obra another place

Artista: Antony Gormley

Local: Liverpool/ UK

Data: 2005

Relatores: ROCHA, Maria Clara. GWATKIN, James.

(Rocha, relato diante da obra de Antony Gormley, 2012, Liverpool/UK)