

[inFRA]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS
potências do instante-performance

Fernando Bakos

Orientadora: Dr.ª Sandra Rey

Doutorado em Poéticas Visuais
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 2019

Percorrido este caminho, vejo o quanto mais há ainda onde ir. As considerações aqui formuladas estão mais próximas a uma avaliação provisória sobre os percursos de criação e suas flexões do que ao estatuto de conclusões definitivas.

Ser apresentado ao **Livro de Areia** de Jorge Luis Borges, quase ao encerramento desta pesquisa, me fez rever sob um outro ponto de vista, sutil e aguçado, os novos caminhos por onde passei e sobre os quais refleti. Novos que são “de novo”. Sinto que retorno, de forma cada vez mais intensa, às questões essenciais da condição humana. Este ir e vir que consegue aproximar Leibniz de um modem é um movimento sempre surpreendente e revelador. Mostra que não é possível interromper um fluxo que encadeia-se por multiplicidades. Cada momento liga-se a outros, que o complementam, não necessariamente em uma seqüência linear.

O livro que Borges relata, que como a areia, não tem princípio nem fim, é a própria metáfora para o conhecimento, assim como o é, de forma ainda mais contundente, para os sistemas tecnológicos de informatização representados pela Internet. Por mais que se tente, não há um começo ou um fim a ser alcançado. A web tornou-se este hipervolume efetivo. Misto de escritura sagrada, amuleto e enciclopédia, concentra todos aspectos da existência humana. Não é preciso teme-la, mas também não podemos submeter-nos a ela. Obcecar é por princípio cegar. Os meios digitais devem servir para libertar e não para restringir nossa ação.

“O verão declinava e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me serviu considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com os dez dedos com unhas. Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que inflamava e corrompia a realidade.” Diante deste gigantesco volume de dados, devemos ficar aliviados por não ser mais preciso ocupar-se com a retenção de todos os fatos. “Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo.” Ao encerrar, como entendo,

[175.323 horas]

[vinte translações percorridas]

interlúdio

Este trabalho é o relato de percursos. Percursos de descobertas. Relato de uma experimentação que produziu desvelamentos. [...] Trata de tentar compreender e, ao mesmo tempo, de vivenciar um processo. Relatar e refletir. Tentar compartilhar sensível e racionalmente o que vem a ser esta experiência.

Este texto é expressão de um diálogo. [1]

São retomadas as mesmas palavras do texto da introdução da dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais, realizada pelo autor entre 1994 e 1997 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para estabelecer aqui, nesta pesquisa, o seu desdobramento. Com isso, se pretende acionar reverberações do processo contínuo de experimentação e reflexão de que se compreende que é feito o trabalho artístico. A atualização daquele instante no aqui/agora explicita a disposição em assumir as situações, contextos e contingentes do percurso como parte formadora do processo de construção desta pesquisa teórico-prática. Mais que isso, reforça a declaração dos elementos ali existentes que ainda operam no processo:

1 BAKOS, Fernando. *BLIND DATES - Enigmas de Imagens digitais*. Porto Alegre: 1998. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1998. p.06.

descobertas, desvelamentos, diálogos, experimentações, reflexões e relatos. Um reencontro simbólico, *loop* dentro do pensamento acadêmico que representa tantos outros que ocorrem naturalmente nas outras instâncias, interligadas, da vida e da arte.

Reconhecer o ciclo não exime, no entanto, o autor da complexidade de começar. Não se trata do mito da página em branco, da tela vazia, que tantos artistas em suas áreas buscaram superar, mas refere-se principalmente à consolidação de fragmentos dispersos de percepção, experiência e conhecimento que, aparentemente, não estabelecem relações explícitas em suas origens e contextos, mas que seguem sendo deslocados para um (canto) campo específico da memória onde geram sutil atrito. Sucessão de acontecimentos, fatos, eventos que se afastam/aproximam em espaço/tempo como um contingente fluido de possibilidades entrópicas. Haveria algo a ser gerenciado, capturado, apontado? Haveria algo de especial a ser notado e compartilhado? Há tanto a ser sublinhado, a ser enxergado. O (re)começo é uma constante.

Jean Lancri evoca a prática antropológica de Claude Levi-Strauss e a “dificuldade, vivida por ele como estimulante, que todo começo encontra, mesmo que seja um recomeço”^[2] para introduzir seu precioso conselho de que o melhor lugar para começar uma pesquisa poética é “pelo meio”.

Eis, pois, o que digo a todo estudante que me faz esta pergunta. Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor.^[3]

O “recomeço” normalmente sugere a retomada de uma sequência, nova etapa em um desenrolar da linha de pensamento e ação, pressupondo uma interrupção ou suspensão temporária que é posteriormente (re)acionada. O reatar dos elos da corrente, dando continuidade a uma série, no sentido

2 LANCRI, Jean. “Colôquio sobre metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade”. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Coleção Visualidades, Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002. p. 17.

3 *ibid.*, p. 18.

da evolução linear da ordem dos fatos, não é a tradução mais absoluta neste processo poético. O (re)começo se dá de distintos pontos na constelação de eventos, que se insinuam e negociam coerências, direcionamentos e possíveis harmonias. Em algum ponto dançam em ritmo próprio e aí sim contaminam-se suficientemente para gerar uma gravidade em torno de onde passam a orbitar e potencializar-se.

Imerso no processo, é possível desvendá-lo. O exercício formal de estruturação da pesquisa é aqui o de (re)conhecer os percursos e traçar os trajetos **a partir** de pontos distintos. E o termo empregado **partir** agrega curioso sentido de romper, de fragmentar. Ao mesmo tempo em que é a fundamentação do início, a **parte** por onde se começa e se lança a uma jornada, o “ponto zero”, indica também a ação de fracionar, uma **infração** desta ordem. Abre ainda, poeticamente, à possibilidade de incluir outros agentes nesta divisão, se entendermos como um possível **com-partilhamento**. Compartilhar, que efetivamente é essência desta investigação.

Cabe aqui localizar onde o leitor se encontra neste percurso. Está no INTERLÚDIO, passagem entre tempos, ligação entre partes, intervalo que faz a passagem entre dois **instantes**. Nomina-se assim esta etapa do processo de escrita da investigação, buscando o termo da composição musical, do italiano *intermezzo*, que determina uma pequena composição que ocupa o intervalo entre dois atos de uma peça musical ou cênica. Diferente de *prelúdio* que indica algo que vem primeiro, a principio, antes do principal, o já **interlúdio** acontece dentro do processo. Traz aspectos daquilo que o precedeu e antecipa temas que o sucederão. É respiro, muitas vezes baseado no improvisado, e também é jogo, divertimento, o lúdico de que a arte tanto se aproxima.^[4]

Caracterizar este intervalo vem como possibilidade de atualizar a consciência sobre o tempo presente e, simultaneamente, evitar a interrupção, situando o contínuo entre a reflexão desenvolvida na pesquisa de mestrado e esta, no grau de doutorado, com duas décadas de diferença temporal. Não há quebra, pois não há o encerramento definitivo daquele processo. Nos resultados daquela pesquisa, já se reconhecia a sua qualidade de **volume de hiper-**

4 INTERLÚDIO verbete in Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo, SP: Editora Objetiva, 2009.

texto, aberto e em construção infinita. Do conto “O Livro de Areia” de Jorge Luis Borges é retirada a seguinte epígrafe: “A linha consta de um número infinito de pontos, o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos, o hipervolume, de um número infinito de volumes...” .^[5]

Pesquisa de constantes aberturas, o início da dissertação de Mestrado, formalmente, é quase uma reticência, um lento aquecimento dos conceitos que vão sendo administrados em doses crescentes. São três os capítulos iniciais, denominados de APRESENTAÇÃO, INTRODUÇÃO e CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES. Um iniciar tríplice, tripartido, *trivial*, apropriando-se da evocação que Lancri faz de Roland Barthes. É ponto de uma encruzilhada que avista horizontes distintos e estende o tempo como convite à entrada nas ideias. É um abrir poroso e um fechar permeável - **interface** - entre sistemas heterogêneos.

As primeiras frases do capítulo *CONSIDERAÇÕES FINAIS* buscam exatamente este sentido.

Percorrido este caminho, vejo o quanto mais há ainda onde ir. As considerações aqui formuladas estão mais próximas a uma avaliação provisória sobre os percursos de criação e suas flexões do que ao estatuto de conclusões definitivas.

Ser apresentado ao Livro de Areia de Jorge Luis Borges, quase ao encerramento desta pesquisa, me fez rever sob um outro ponto de vista, sutil e aguçado, os novos caminhos por onde passei e sobre os quais refleti. Novos que são “de novo”. Sinto que retorno, de forma cada vez mais intensa, às questões essenciais da condição humana. ^[6]

“Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo” diz Borges em sua percepção do processo de conhecimento de que se parte infindavelmente, infinito como a metáfora do livro fantástico que descreve.

“Ao encerrar, como entendo, provisoriamente, esta etapa, amplio ainda o horizonte a ser explorado em um momento seguinte” é a última frase

5 BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo, SP : Companhia das Letras, 2009.

6 BAKOS, Fernando. *BLIND DATES - Enigmas de Imagens digitais*. Porto Alegre: 1998. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1998. p. 108.

que vem à tona da camada cinza das páginas que precedem este INTERLÚDIO. O conjunto desta páginas em cinza são reproduções fac-símile da dissertação escrita em 1997 nas quais destacam-se para a superfície termos que ainda pulsam vivos de intenção e que irão reverberar ou ressurgir no instante presente. Está tudo lá, como no original, partindo da página 101 como ponto zero. O conteúdo é o mesmo, mas interferido, neutralizado pela cor que equaliza figura e fundo, colocando tudo em planos tão próximos que só se revelem para o leitor diante de uma vontade de enxergar. O destaque é dado às palavras que abrem significados e assim são chaves para conceitos que fluem entre prática poética na obra de arte e sua reflexão em texto científico.

Lancri fala deste processo peculiar da pesquisa em artes tanto como desafio pessoal para o artista quanto como em sua prática como professor e orientador de projetos: “Uma tese em artes plásticas tem por originalidade **entrecruzar** uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue **ligá-las por traves.**”^[7]

*(...) pois um pesquisador em artes plásticas, a despeito de alguns, utiliza os conceitos. Longe de desdenhá-los, ele os usa e os trabalha. Mas ele os trabalha de maneira diferente. Em troca, é diferentemente trabalhado por eles. Por que razões? Porque ele trabalha também (no) o campo do sensível. Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre **conceitual** e **sensível**, entre **teoria** e **prática**, entre **razão** e **sonho**. Mas que a palavra **entre**, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante **vaivém** entre esses diferentes registros.^[8]*

O **entre** é, assim, a conciliação do processo. Talvez por isso a necessidade de ter-se, já na **entrada** deste texto, uma diferença que desperte à consciência. **Entrar** pelo estranhamento da cor, colocar-se entre o branco do fundo e o preto do texto, em um **entre** que é cinza. É sombra que pode evocar desde a caverna de Platão até o mito da criação do desenho narrado por Plí-

7 LANCRI, Jean. “Colóquio sobre metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade”. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Coleção Visualidades, Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002. p. 19.

8 *ibid.* p. 19.

nio ^[9], mas que é um **meio-termo**, encontro de extremos “ligados por traves”. O texto se mantém neste cinza-intervalo que é em si um **entre não cores**, se considerarmos preto e branco como **potências** de totalidade e ausência. Um **entre** que busca pelo **neutro** possível, ou **indiferença**, em uma alusão diagonal a Marcel Duchamp. ^[10]

Texto e fundo gradativamente se recolhem até chegarem juntos ao ponto de “não cor” e em seguida, a partir do INTERLÚDIO, o substrato do papel fica evidente e o escrito pulsa gradualmente até novo ponto médio onde se estabelece constante. A estrutura equilibra forma e conteúdo na interface entre autor e observador. Ela acolhe formalmente as ideias, atualizando a permeabilidade para estender um “tapete” que faça “passarela” para o texto que vem.

O **vaivém** nesta investigação desliza entre fatores binariamente formalizados buscando o ponto mediano no espaço vago, aberto entre múltiplas oposições (conceitual/sensível, teoria/prática, razão/sonho). Entra na fissura dos conceitos pela prática, pela presença, pela ação e pelo corpo, e ao mesmo tempo pelo reconhecimento disso. E nestes procedimentos, busca na natureza específica do artista/pesquisador (corpo, ser, persona) o primeiro campo de organização dos fatores. É dos recursos mais presentes e próximos, mais “óbvios”, que nascem as percepções mais contundentes. Naquilo que é tão familiar, tão familiar que se torna **invisível**, é onde reside, em muitos casos, a qualidade mais original. O que marca, o que guardamos e incorporamos, o que se torna presença mais que **memória**, é o que adquirimos, o que podemos dar propriedade, o que nos pertence. E antes disso está ainda o que nos precede e o lugar que nos reservam a ser ocupado, uma decisão que herdamos e podemos ou não assumir: o nome que ganhamos.

Assume-se o sobrenome Bakos, derivação de Baco, versão romana do deus Dionísio. Talvez pela acepção mitológica, campo fértil da investiga-

9 A lenda sobre a origem do desenho narrada pelo historiador romano Plínio (63-79) conta-nos como uma rapariga apaixonada, no desejo de manter presente a imagem do seu companheiro amado, decide fixar a sombra do seu perfil através de uma linha de contorno.

MARCELINO, Américo. *Da semelhança no desenho, representação e dispositivos ópticos em imagens desenhadas*. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Desenho), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2012.

10 DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criativo*. in Thompkins, Calvin. Duchamp - uma biografia. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.

ção poética na história das artes, é um ponto de partida rico de possibilidades. Bakos que investiga a **natureza da performance, infrações** e os **instantes de potência extraordinários**. Possivelmente um jogo simbólico quase óbvio que precisou superar a cegueira do ponto de vista do autor. A clareza desta natureza do nome pessoal tem origem, em alguma instância, na reflexão de Éliane Chiron, materializada em obras e textos que remetem à relação de seu nome com o centauro (hiron) ^[11]. Carga de vivência direta de exposição à experiência artística e articulação conceitual da pesquisadora, que fez despertar um reconhecimento pessoal, mas que precisou percorrer amplos trajetos para se reconciliar ao mais familiar, ao mais essencial, ao mais particular. Evocando Lancri: “na intimidade solitária de seu pequeno monte de segredos” (...) “o desvio pelo outro abre acesso a si mesmo”. ^[12]

Ir longe, muitas translações, percorrer distâncias e abrir o tempo para retornar. Se traz para a primeira pessoa o processo, pois é de onde ele parte. Não na intenção de construir um depoimento, mas de estabelecer um estatuto das condições que podem delinear este ponto de partida.

Parte-se então deste primeiro **pertencimento** que é dar conta das qualidades dionisíacas da existência e das possibilidades que elas vislumbram. O estado dionisíaco, que remete em essência (entre tantas acepções que certamente virão agregadas a outros aspectos neste percurso) a uma exacerbação dos sentidos e um arrebatamento em direção à conexão da verdade primária com a natureza, é expresso de forma contundente por Friedrich Nietzsche. O filósofo busca na formação do pensamento clássico Grego **[intervalos de translações que aproximam instantes]** esta possibilidade de compreensão das expressões da existência, propondo que “o entusiasta dionisíaco é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas” ^[13]. No texto de 1870 “A Visão Dionisíaca do Mundo”, Nietzsche antecipa seu argumento de “O Nascimento da Tragédia” de que “O caráter artístico dionisíaco não se mostra na

11 CHIRON, Éliane. “Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas”. in: Revista Porto Arte v. 7 N13. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1996.

12 LANCRI, Jean. “Colóquio sobre metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade”. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Coleção Visualidades, Porto Alegre: Editora da Universidade, UFRGS, 2002.

13 NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. p. 39.

alternância de lucidez e embriaguez, mas em sua conjugação” [14]. A manifestação deste princípio se faz na oposição entre as características deste “sair de si”, que está na natureza de Baco, com a possibilidade de entender-se no equilíbrio e na racionalidade, representada pelo deus Apolo.

*Os gregos, que nos seus deuses expressam e ao mesmo tempo calam a doutrina secreta de sua visão de mundo (Weltanschauung), estabeleceram como dupla fonte de sua arte duas divindades, Apolo e Dionísio. Estes nomes representam, no domínio da arte, oposições de estilo que quase sempre caminham emparelhadas em luta uma contra a outra, e somente uma vez, no momento de florescimento da “Vontade” helênica, aparecem fundidas na obra de arte da tragédia ática. O homem alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência, a saber, no **sonho** e na **embriaguez**. [15]*

Neste duplo (mitológico), encontra-se o vaivém preliminar, como uma condição que naturalmente se manifesta na formulação dos **conceitos operatórios**, **estratégias** e **procedimentos** que vêm a ser incorporados a esta investigação em poéticas visuais. Uma vez que se reconhece a condição recorrente de **ocupante de intervalos**, de **mestiço**, de **estranho** e de **híbrido**, pode-se fazer um levantamento de alguns destes **entre** que a herança dionisíaca confere à forma de agir no mundo. Vaivém entre a cultura italiana e a alemã, entre sobrenome iugoslavo e dinamarquês, entre Europa e Brasil, entre as leis do direito e as regras da arte, entre o português e o espanhol, entre erudito e popular, entre masculino e feminino, entre publicidade e arte, entre prosa e poesia, entre analógico e digital, entre o visual e o sonoro, entre o dia e a noite, entre juventude e velhice, entre esforço e facilidade, entre tensão e relaxamento, entre tragédia e comédia.

Andar **entremeios** constitui a possibilidade em aberto, de desvios e (re)invenção, (re)elaboração que remete ao **vir a ser** que propõe Gilles Deleuze na sociologia [16], e simultaneamente ao **em potência**, traduzido da reflexão

14 *ibid.*, p. 10.

15 NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 09.

16 DELEUZE, Gilles. *A Dobra - Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus Editora, 1991.

sobre o **virtual** que discute Pierre Levy ^[17], aquilo que se manifesta no real. Se escolhe, no entanto, um terceiro caminho **[trivial]** a ser adicionado a este desvio, o da experiência poética. Remete a uma ação, uma obra em vídeo, em que a artista Janine Antoni realiza uma caminhada sobre uma “corda bamba” posicionada para a câmera sobre a linha do horizonte do mar. Ao relatar o processo de elaboração de sua obra *Touch*, traz esta tênue percepção que marca profundamente o desenrolar desta investigação pessoal.

Eu pratiquei “corda-bamba” por cerca de uma hora por dia, e depois de uma semana comecei a me sentir como “agora estou conseguindo meu equilíbrio”. Eu comecei a perceber que não estava ficando mais equilibrada, mas estava ficando mais confortável com o desequilíbrio.

Ao invés de ficar nervosa e supercompensar, eu poderia apenas compensar o suficiente. Gostaria de poder fazer isso na minha vida. ^[18]

Revela-se na prática esta qualidade única de negociar um equilíbrio dinâmico entre força e intenção, entre gesto e razão. Ao contrário de um ponto estático que tende a desfazer-se, a equalização dos movimentos, o domínio se manifesta em dialogar com o meio, em processo, em progressão, em deslocamento, e estar disponível e mais confortável com o desequilíbrio.

A questão então é de como lidar com as possibilidades do instante quando estamos diante daquilo que nos parece absolutamente desconhecido, e por isso se torna fascinante, mas não temos ainda recursos para estabelecer um diálogo. E por outro ângulo, como as experiências absolutamente próximas impregnam a percepção na construção de uma familiaridade que dilui a vivência. Talvez sejam sempre estas as matrizes de todas as artes, de toda a

17 LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência - O futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.

18 *“I practiced tightrope for about an hour a day, and after about a week I started to feel like ‘I’m now getting my balance’. I started to notice that it wasn’t that I was getting more balanced, but that I was getting more comfortable with being out of balance.*

Rather than getting nervous and overcompensating, I could just compensate enough. I thought I wish I could that in my life. “ (tradução livre do autor)

ANTONI, Janine. *“Loss & Desire”*. in: *“Art in the Twenty-First Century”* episódio/season2. Londres, UK: Art21, 2003.

necessidade de poesia que, na falta de outra possibilidade, são chamadas por inspiração, sopro das musas nas mentes capazes de aceitar o sensível.

Assume-se a constelação de relevâncias que constituem o autor como artista para oferecê-la como arsenal de recursos neste desafio. Expedição disposta a encarar o encontro com estes instantes que impregnam a experiência, rompem o tempo e a ordem, se instalam como memória e potencializam a vida com a arte.

inFRA

A ÇÕES

extra

ORDINÁRIAS

[] ()

potências do instante-performance

[inFRA]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS
potências do instante-performance

*Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Doutorado em Poéticas Visuais*

[inFRA]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS
potências do instante-performance

Fernando Bakos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Rey (UFRGS)

Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 2019

introdução

O que eu ouço, eu esqueço.

O que eu vejo, eu lembro.

O que eu faço, eu entendo.

Confúcio, 551-479 a.C.

Esta pesquisa tem como conduta operatória a arte da performance e busca promover uma reflexão teórico-prática que foi delineada a partir de propostas artísticas com base no **instante-performance** desdobrado em outras propostas artísticas, realizadas em diferentes suportes técnicos. Nos percursos desenvolvidos antes do início desta investigação, foram traçados alguns aspectos recorrentes das práticas que se evidenciaram ao longo de um processo artístico e que tomaram corpo durante a investigação. Entre eles, se destacam **ações de ruptura do cotidiano, interferências sobre espaço/tempo, e a potencialização do instante.**

A questão central da presente pesquisa está relacionada à autonomia do performer em lidar poeticamente com as qualidades do instante na manifestação da experiência artística. Isso se dá pela percepção da prática da *performance* como uma **presença no instante**. Este instante, que é um fragmento único de tempo e de espaço, que evidencia cada vetor de encontro de “aqui e agora” e se dilui no contínuo do devir, e de sua renovação.

Propondo inicialmente a possibilidade de um **estado mínimo da performance**, onde o performer é autor e público de sua própria ação, há um movimento na direção de propor um debate sobre as fronteiras da *performance art*. Busca-se a redução do **gesto** a um nível de imperceptibilidade, o que descarta em um primeiro momento um testemunho externo, mas que desencadeia no processo outras configurações. Esta questão específica se revela como uma matriz poética na realização de um corpo de trabalhos de *performance* que leva, em seguida, ao transbordamento para outros meios.

As fronteiras se expandem impulsionadas pelos desvelamentos da prática reflexiva. Joga-se com elementos e recursos que tradicionalmente caracterizam o domínio desta linguagem nessa categoria artística, a *performance*, no sentido de reorganizá-los em outros campos. O desafio do projeto artístico pessoal aqui analisado e a hipótese de trabalho funde-se na seguinte questão: seria possível dar visibilidade a este **estado de performance** de forma a provocar uma experiência poética no outro, acionando a potência de um instante?

A palavra *performance* carrega em si uma imprecisão. Adotada como estrangeirismo pela língua portuguesa, que numa generalização seria traduzida como desempenho, no campo da arte remete a um universo de experimentação que vem se configurando desde as experiências pioneiras envolvendo ações, datadas do início do século XX. Para a curadora e crítica de arte norte-americana Rose Lee Goldberg (1947), esta arte tem como precursoras as proposições do Futurismo italiano, e o termo passa a ser empregado de maneira mais objetiva a partir da década de 1960, ganhando nas décadas seguintes destaque na produção artística internacional. Para Goldberg, *performance* pode ser considerada um entrelaçamento e expansão de diversas categorias da arte, muitas vezes a zona híbrida ou nebulosa entre categorias. A autora sugere que sua riqueza como experiência poética é justamente a incapacidade de retê-la em um conceito fechado. ^[19]

Em *Performance Art - from futurism to the present*, Goldberg aponta para as vanguardas do século XX na Europa, sobretudo as que desenvolviam experimentos híbridos, próximos das ideias de obra de arte total, que, a partir da concepção do compositor Richard Wagner, foram atualizadas pelo Futurismo, e de anti-arte, associada ao movimento Dadá, como sendo origem

19 GOLDBERG, Roselee. *Performance Art: from futurism to the present*. Londres: Thames&Hudson, 1988.

desta nova expressão que assimilava para o campo das artes plásticas a possibilidade de a obra existir no tempo e acontecer através da apresentação do gesto. Experimentações de poetas, músicos, pintores, escultores, dançarinos e atores de movimentos como Futurismo, Dada e Surrealismo, romperam com o repertório formal dos campos específicos das artes em que tinham suas formações. Em comum, encontravam a necessidade de fazer o público “acordar” de seu estado de contemplação confrontando-o, com ações que os deslocavam em direção a outro estado, de reação e de participação.

Essa maneira de operar, com ações em que o artista se coloca como elemento participante da obra, é uma das premissas iniciais da arte da *performance*. Importante destacar que o termo “obra” se refere, ao longo desta investigação, à configuração resultante de cada trabalho prático. Principalmente quando remete à experimentação poética desenvolvida pelo autor, é empregado em seu significado mais literal, como o “objeto resultante do trabalho de um operário, de um artista ou de um artesão”.^[20]

Gradativamente o conceito de *performance* amplia-se ao longo do século, gerando uma reflexão teórica que busca caracterizar sob diferentes aspectos as possibilidades deste campo artístico. Na década de 1960, Alan Kaprow (1927-2006) é fundamental para tal ampliação, com a proposição dos *happenings*, onde são colocados em jogo os limites entre arte e vida. Integrante do grupo FLUXUS, Kaprow contribui sobremaneira para discutir as premissas da *performance*. Na condição de artista-pensador e professor, não só aprofunda a prática como, com ela, reitera a articulação entre experimentações artísticas e reflexões teóricas.

Outros pesquisadores contribuem para a reflexão do processo artístico em curso, permitindo a observação da performatividade do ponto de vista das artes cênicas, da comunicação e dos estudos da linguagem. Os *Performance Studies* conduzidos por Richard Schechner (1934), se alinham com investigações que incorporam olhares antropológicos, sociológicos, de semiótica e semiologia para formular um corpo teórico que dê conta destes múltiplos aspectos.

20 Em distinção aos sentidos de “a produção total de um artista, de um cientista”, “coisa boa e perfeita” ou “acervo, bagagem, repertório”

OBRA, verbete. in: HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

O *corpus* prático desta pesquisa induz a um processo de reflexão sobre os limites da ação performática. A *performance*, despida de todos elementos que evidenciaram sua existência, pode ainda ser considerada *performance*? Nesta caso, o que resta? Qual a sua essência? Quais serão os elementos mínimos, residuais, que podem ainda impregnar e contaminar operações fora do campo tradicional desta categoria de arte? Essas questões orientam a busca por um possível *status-performance* que se evidencie em uma ação no tempo e lugar.

Pode-se considerar, nos limites desta pesquisa, que a operação artística se dá pelo reconhecimento da ativação de um estado de consciência durante a interação com o campo das coisas, lugares e pessoas. Este “estado de percepção” ativado no instante, enquanto acontece, estabelece um cruzamento. O procedimento desenvolvido é o de perceber instantes cotidianos que suscitem este *status-performance*. Não há nada que os antecipe, que os delimite, que permita que sejam percebidos por terceiros ou mesmo que sejam registrados. Diríamos que este *status-performance* se “instala” e somente o autor os vive como instantes de arte.

A origem do problema está no reconhecimento e caracterização de um **estado de performance** que é experimentado somente pelo artista. A partir disso, busca-se entender como este **estado** se relaciona com o **instante**, e de que maneira se pode converter numa experiência que transcende sua origem. A possibilidade de lidar com as potências deste estado de percepção em ação, e transferi-lo para “o outro” a partir do seu desdobramento em interfaces é o duplo desafio a ser explorado nesta pesquisa.

Busca-se identificar este estado extraordinário a partir da experiência específica do performer na sua prática artística, mas certamente ha uma ligação direta com o conceito amplo de sublime desenvolvido na Teoria Estética da Era Moderna e Contemporânea. O filósofo irlandês Edmund Burke (1729-1797) utiliza o termo no tratado *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo* para identificar uma nova categoria que se distingue daquilo que é belo ou pitoresco na natureza. Se ele, e posteriormente o pensador alemão Immanuel Kant (1727-1804), ainda reconhecem estes aspectos extraordinários de certos fenômenos naturais que provocam reações estéticas

em nós, Friedrich Schiller (1759-1805), poeta e pensador alemão, reflete atentamente sobre a existência desta categoria na arte.

O *sublimis*, ou aquilo “que se eleva” do banal, é ao mesmo tempo encantador e admirável. Quando este encantamento é reconhecido no cotidiano ordinário, na periferia do belo, será identificado posteriormente, no século XIX, pelo poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) como o que denominou de “maravilhoso”. O **estado de performance** remete a este recorte, um momento de suspensão, pela ação da arte, no fluxo da vida.

Se para o público espectador esta suspensão poderia remeter a algum grau da Síndrome de Stendhal, com um tipo de vertigem ou êxtase ao ser exposto a uma obra de arte extraordinária, para o artista ela se dá de forma diferente. A síndrome seria um estado patológico, nominada a partir do pseudônimo do escritor francês Henri-Marie Beyle (1783-1842), que em uma viagem a Florença, relata ter ficado de tal forma impressionado com a Basílica de Santa Cruz que teve alucinações e passou mal.

Em seu livro Roma, Nápoles e Florença, publicado em 1817, ele escreveu: “Eu caí numa espécie de êxtase ao pensar na ideia de estar em Florença, próximo aos grandes homens cujos túmulos eu tinha visto. Absorto na contemplação da beleza sublime... Cheguei ao ponto em que uma pessoa enfrenta sensações celestiais... Tudo falava tão vividamente à minha alma... Ah, se eu tão-somente pudesse esquecer. Eu senti palpitações no coração, o que em Berlim chamam de ‘nervos’. A vida foi sugada de mim. Eu caminhava com medo de cair.” [21]

A experiência do criador é na direção de uma “profecia auto-realizável” ou um realinhamento das expectativas diante de resultados surpreendentes. Se Stendhal é o limite doentio do êxtase do espectador diante de arte, Pigmeleão é o exemplo do artista que tem uma experiência de transcendência

21 Ele foi especialmente tocado pelos afrescos do renascentista Giotto di Bondone (1276-1337). E também se comoveu com os túmulos de importantes vultos históricos, cujos restos mortais estão no interior da igreja - Michelangelo Buonarrotti (1475-1564), Niccolò Machiavelli (1469-1527), Galileu Galilei (1564-1642), entre outros.

VEIGA, Edison. *A estranha doença de quem é abalado por obras de arte*. BBC News Brasil. 25 setembro 2018. Disponível em : < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45624405> > Acesso em 30 de outubro de 2018

com sua própria obra. Pigmalião teria sido um escultor que, apaixonado pela beleza de sua criação, teria sido premiado pela deusa Vênus que deu vida a uma de suas estátuas. A partir deste relato do poeta romano Ovídio, que viveu no início da era cristã, o sociólogo norte-americanos William Thomas (1863-1947) formulou seu teorema: “se as pessoas tomam certas situações como reais, tais situações são reais **em suas consequências**” [22]. Posteriormente, Robert Merton (1910-2003) toma o Teorema de Thomas em seu livro “Teoria e Estrutura Social”, de 1948, para ilustrá-lo com a ideia de uma “profecia autorrealizadora”, uma vez que quem faz a profecia é, na verdade, quem a faz acontecer. [23]

Neste caso, a profecia autorrealizável estava ligada ao fato de que uma suposição, embora inicialmente infundada, poderia se realizar confirmando sua veracidade, apenas pelo fato de ser acreditada. [24]

O **estado de performance**, por sua vez, parece tangenciar estes dois extremos: do artista confrontado com as potências poéticas da ação criadora e do experienciador impactado pelo objeto artístico. Pode ser pensado como o transbordamento de um estado interno para uma ação que carrega qualidades poéticas, um “sair de sí” filtrado pela prática performática. É um estado que tem igualmente um caráter de mergulho na dimensão sutil do presente, que o performer vivencia quando se torna ele mesmo parte da obra. É um jogo de equalização entre percepções e escolhas que se realizam, que tornam-se “realidade no tempo e/ou no espaço”. E talvez, poeticamente, seja adequado um uso expandido deste verbo que compreenda o sentido de “dar acordo de, tomar consciência de (um fato, uma situação)”, que é um anglicismo semântico a evitar na linguagem formal. O estado de realização da performance seria ao mesmo tempo o de “perceber, estar ciente” e o de “dar forma a (uma concepção abstrata)” [25]

22 PETERS, Gabriel. *Verbete: profecia autorrealizadora*. Disponível em: < <https://blogdosociofilo.com/2017/12/18/verbete-profecia-autorrealizadora-por-gabriel-peters/> > Acesso em 15 de junho de 2018.

23 *ibid.*

24 A PROFECIA AUTORREALIZÁVEL: AQUILO QUE VOCÊ PENSA, SE REALIZARÁ. Disponível em: < <https://www.greenme.com.br/segredos-para-ser-feliz/6981-profecia-autorrealizavel-voce-pensa-realizara> > Acesso em 14 de junho de 2018

25 REALIZAR, verbete in: Houaiss, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) usa a expressão “instante extraordinário” ao elaborar sua concepção do “eterno retorno do mesmo” no aforismo *O peso mais pesado* de *A Gaia Ciência*. Ele sugere um impasse humano diante de um momento específico em que existe a revelação: “A eterna ampulheta da existência sempre será novamente invertida, e tu, com ela, poeirenta da poeira!”.

Diante da consciência de que a existência é um contínuo, nos jogamos ao desespero, ou estamos abertos a uma epifania?

Sem tentar abarcar todas camadas de leitura desta passagem fundamental para a filosofia de Nietzsche, aponta-se para a expressão que ele escolhe ao qualificar o momento em que se está diante do infinito. Ele questiona: “será que vivenciaste um instante extraordinário?” [26].

No campo da arte, e para a *performance*, o **instante extraordinário** talvez seja aquele da consciência plena das dimensões poéticas de estar agindo no instante. A partir de Georges Didi-Huberman (1953), poderia se dizer que são instantes “que enxergo e por eles sou enxergado”. A expressão “ver o que nos olha” [27] é referência a uma passagem de *Ulisses*, de James Joyce (1882-1941), quando o personagem tem uma visão ao olhar seu reflexo no mar. Didi-Huberman remete a este trecho de literatura para indicar o fluxo que pode se estabelecer entre observador e objeto observado. Em especial o objeto artístico nos devolveria o olhar que lhe oferecemos, em uma ação reflexiva que nos torna parte dele mesmo.

A ocorrência da primeira destas experiências singulares inscritas nesta pesquisa se deu ao acaso, em uma viagem, caminhando na rua, sem estar induzido ou cercado por estímulos artísticos. A ação, muito simples, foi de cruzar o olhar com outra pessoa. O singular neste instante cotidiano foi que ele se potencializou, acionando um estado diferenciado de consciência só antes vivenciado em ação performática. Inaugurou-se ali um estado receptivo que estabelece a disponibilidade para a potencial repetição de outros cruzamentos da mesma ordem.

26 CASANOVA, Marco Antônio. *O Instante Extraordinário: Vida, História e Valor na Obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2003. p. VI

27 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, SP: Editora 34, 2013.

Assumida esta disponibilidade, ela se estabelece então como possibilidade de experimentação artística. Gesto, ação, acontecimento - o que ocorre é ainda indefinido, está em aberto, importando como experiência germinal de um processo a revelar-se.

Um segundo instante efetivamente ocorre, mas em condições completamente opostas. A mesma intensidade de suspensão e consciência se dá sem o olhar do outro, em um ambiente fechado, sem testemunhas, parado. Tal paradoxo reforça a validade de uma vivência que não é condicionada por agentes específicos externos ou internos, mas revela um alto grau de autonomia.

Ambas potencializaram um **instante** como **experiência** com qualidades e intensidades poéticas ligadas em muitos aspectos à vivência das artes performativas. Certamente o reconhecimento destas qualidades é possível pela prévia formação e atuação em práticas de *performance* que já vinham sendo executadas ao longo das últimas duas décadas.

Em especial, uma fala da artista americana Laurie Anderson (1947) pareceu ressoar estas vivências iniciais de **potências do instante**. Em palestra assistida no *The Kitchen*, importante centro de pesquisa, formação e apresentação de *performance* de Nova Iorque, uma das perguntas feitas a ela se referia a como se dá a diferença do espaço dentro e fora da obra. Uma questão parecia concentrar-se sobre o limite que a artista percebia entre os gestos prosaicos do cotidiano em relação ao que ela realiza em suas peças performáticas. Sua resposta foi prática, disse: “Posso fazer assim” mantendo mesmo tom de voz, olhar e postura, “Ou posso fazer assim”, instantaneamente criando uma presença completamente distinta, intensa e visceral, que arrancou aplausos da plateia. Sem alterar significativamente a voz, postura ou expressão, demonstrou como aciona voluntariamente este **estado de performance** que delimita diferentes estados, ou seja, quando é a artista falando sobre seu trabalho, ou quando a performer entra em ação. Sem articular teoricamente um argumento, ela demonstrou a diferença entre estes dois estados, e como consegue impregnar sua presença de um valor expressivo que se distingue do momento cotidiano, sem necessidade de equipamentos ou do recorte cênico. Esta demonstração de controle corporal e mental é especialmente surpreendente em uma artista

reconhecida por sua aproximação com recursos tecnológicos, efeitos sonoros e visuais usados em abundância em sua obra. Revela-se que as camadas de equipamentos e instrumentos não funcionam como ferramentas de construção do **estado de performance**, mas como elementos de linguagem usados intencionalmente em benefício de uma estrutura poética posterior.

Esta redução máxima dos elementos constituintes da *performance* até o ponto de poder ter sua identidade como tal questionada é um eixo de pensamento que leva ao início do corpo de trabalhos participantes da presente investigação. Um exercício que leva a despir inicialmente o processo de muitas camadas visíveis, códigos e procedimentos reconhecíveis, para buscar tocar de alguma forma no fluxo sensível mais interior da experiência artística. Não seria, então, este ponto original algo além do campo específico da *performance*, mas enfim a matriz da dimensão artística de todas experiências? Busca-se aqui ir além da categorização de um campo de experiência poética, mas observar com acuidade e, talvez, ampliar o entendimento de para onde as experiências deste campo podem levar.

Ações neste sentido foram sendo experimentadas desde o ano de 2010. Denominadas inicialmente de “**performances invisíveis**”, definiram-se, desde o início, como convergências da percepção do artista com determinadas situações do cotidiano. São instantes que se distinguem da sequência ordinária dos fatos por neles haver a experiência de uma potência do momento enquanto acontecimento.

Nestes cruzamentos, ocorre um pequeno evento suscetível de provocar fraturas na compreensão ordinária das coisas e do mundo. Embora, à primeira vista, possam sugerir alguma proximidade, são, talvez, diferentes de um *insight*. Sendo vividos no corpo (físico e sutil) do artista, ele percebe o evento e simultaneamente se percebe parte da dimensão poética deste evento. O instante, definido como a confluência das percepções de tempo e espaço (pessoal), torna-se um “aqui/agora” expandido pelo registro da memória (simultânea). O instante inscreve-se na memória conforme ocorre e grava um registro sinestésico de qualidades sensíveis que passam a existir autonomamente. Desse ponto de vista, as ações configuram-se como rupturas no fluxo de eventos da

existência que criam nós de percepção e consciência. Acontecimentos não planejados nem intencionalmente acionados, que não estabelecem relação com um terceiro observador (público) e que não são registrados quando da sua ocorrência por algum meio que não a memória do próprio artista, são possibilidades de lidar com o mínimo resíduo essencial do que se constitui como uma situação de *performance*, que é uma potencialização de elementos naturais acionados no contexto de uma ordem poética. Instala-se, então, um paradoxo: podem ser consideradas *performances* ao mesmo tempo que são “invisíveis” para um outro (espectador)?

Como obras de *performance*, as **performances invisíveis** são únicas, não reproduzíveis e principalmente particulares à experiência do artista, tendo ele como único interlocutor. Sua existência está vinculada à percepção e memória pessoal. Para sustentarem-se pressupõem-se que necessitam habitar este território inatingível por terceiros. Contudo, o desafio de documentar e apresentar este processo faz surgir um problema. Um documento de imagem ou uma descrição literal dos fatos pareceu pouco eficiente para transmitir a experiência da *performance* (como são as documentações nesta área em especial), e uma tentativa de recriação poderia esvaziar as dimensões do acontecimento poético. O reconhecimento da impossibilidade de uma tradução plena para um meio tangível dá luz à busca de uma transcodificação que assuma lidar com uma outra sintaxe e por ela se transformar em interface entre o novo interlocutor e o trabalho original.

Chegando-se à proposição de que se tem um **estado de performance** instaurado no instante vivido pelas **performances invisíveis**, encontra-se na pesquisa a identificação de um possível **instante-performance** onde se dá a experiência poética investigada. Um segundo momento leva ao questionamento das possibilidades de registro destas experiências enquanto parte do trabalho. Haveria também como oferecer desdobramentos deste **instante-performance** em novas interfaces a serem experimentadas por terceiros? Estas interfaces seriam capazes de, em alguma medida, conter elementos da experiência original ou potencializá-la? A busca do exercício poético desenvolvido nesta pesquisa é de verter estes aspectos em diferentes sistemas que possam operar na fratura da percepção do cotidiano, criando ‘gatilhos’ de vivências ou instantes que podem cruzar com o campo da arte.

Neste processo, outras questões vêm à superfície. Há seguramente o envolvimento com as qualidades daquilo que une a dicotomia entre arte e vida. Há ainda uma forte questão em relação ao tempo e às possibilidades de lidar com o “aqui/agora”. Outra questão que se faz notar é a da potência da **presença**, de como estar e viver artisticamente o instante.

Para construir uma reflexão sobre os conceitos teóricos que surgem da prática desta investigação, dois grandes campos principais de observação foram delimitados a partir do título proposto para esta tese. Tomam-se os dois termos do título principal para torná-los os dois capítulos estruturais do texto: **[inFRA]ÇÕES** e **(extra)ORDINÁRIOS**. Com isso, cada um se desdobra nas diferentes acepções de leitura que a grafia propõe. As palavras derivadas foram ordenadas de maneira a nortear simultaneamente a busca da cronologia do trabalho prático e a reflexão que ele instigou.

Quatro termos distintos aparecem em **[inFRA]ÇÕES**. O primeiro deles é **AÇÕES**. São elas o campo de pertencimento do autor e ao mesmo tempo as matrizes práticas da pesquisa. A proposição de discutir o limite da *performance* acontece pelo exercício de redução da mesma a uma possível invisibilidade, retomando o próprio conceito de *performance* nas artes (visuais) e abrindo assim diálogos transdisciplinares. A existência de um (potencial) espectador, a presença do autor e de uma obra coloca em debate aspectos de teatralidade, espetáculo, *happenings* e outras categorias de ações artísticas. Da prática de Alan Kaprow à discussão do gesto proposta por Vilém Flusser, busca-se abrir as questões que aparecem nos trabalhos executados em **performances invisíveis** como estágio fundador da atual pesquisa.

A reflexão sobre as ações realizadas remete a busca de uma metodologia pessoal, que possibilite uma compreensão do conjunto de procedimentos lançados. Esta estruturação tem referência na prática de artistas que atuam no campo da performance e fora dela. Em Marina Abramovic são reconhecidos procedimentos da performance atuando no contexto do século XXI, que são cruzados com as estratégias empregadas de Antoni Muntadas e Elida Tessler, com que se filtram das dimensões da vida em suas obras. Em torno de exemplos fundadores, como John Cage, se fundamentam aspectos históricos, conceitos e teorias relacionadas à arte da experiência.

O segundo termo considera o aspecto das **INFRA-AÇÕES** do trabalho. Se inicia por estabelecer a relação conceitual entre o *happening*, conforme desenvolvido por Kaprow, e a tese de John Dewey em quanto à experiência como elemento fundamental da arte. A partir disso, se compreende as **performances invisíveis** e **frases-memória** com **infra-ações** de gestos mínimos. Para tanto, se reporta à relação entre experiência e linguagem a partir de Hipótese de Sapir-Whorf [28], de que postula que a cognição é determinada pela língua falada, e mais diretamente ao *infra-mince*, de Marcel Duchamp. Se aprofunda a investigação sobre estes fragmentos de textos e ideias que propõem a percepção do infinitesimal, compilados pelo artista francês.

Duchamp produz pequenos escritos, notas que partem de impressões sobre experiências colecionadas, em uma observação aguçada sobre os limites entre vida e arte. A partir do *infra-mince*, reflete-se sobre o espaço-tempo na *performance*, potencializado pelo exemplo de obras de Rober Barry, que sintetizam o entendimento do aqui-agora. A proposição de uma infra-ação também discorre sobre o momento desta pesquisa poética em que as experiências das **performances invisíveis** se configuram como memória acessível e transbordam para uma primeira instância de visibilidade, quando configuradas como texto. As **frases-memória** produzidas desdobram relações possíveis o *Koan* do Zen Budismo, enquanto gatilhos de pensamento, e com a forma sintética da poesia *Haiku* japonesa.

FRAÇÕES, aponta para operações de quebra (da percepção), de ruptura (do cotidiano) e de uso de intervalos (de tempo e espaço) como prática artística. Se estabelece uma identificação com as ações de George Maciunas e o manifesto produzido pelo FLUXUS, destacando trabalhos de instruções artísticas produzidos por Yoko Ono e por Ken Friedman, dentro do grupo. Relações com outros exemplos de escrita na arte, identificadas em Joseph Kosuth e na produção do grupo *Art and Language*, produzem uma reflexão sobre aproximações da *performance* com a arte conceitual.

Em frações, é realizada a primeira formalização plástica da pesquisa, apresentada na mostra **IN TANDEM**. A inscrição das **frases-memória** em

28 MACHADO, Isadora. A REINVENÇÃO DA “HIPÓTESE SAPIR-WHORF” - Línguas e Instrumentos Linguísticos – Nº 35 – jan-jun 2015.

uma parede da galeria, com “tinta invisível”, resulta do procedimento de apropriação de um repertório pessoal de referências para dar forma às experiências de intangibilidade da pesquisa. As instalações da fotógrafa Rosangela Rennó, de materialização e desmaterialização da imagem encontram eco no conceito de fração de tempo-espaço representado pelo *MA*. O termo japonês indica inters-tício, espaço entre, mas também o vazio que é pleno de significado e potência. Arata Isosaki introduz à arte ocidental este conceito de espaço e tempo como acontecimento, natural do pensamento oriental. A partir dele, se investiga as relações com o **instante**, trazendo referência ao pensamento de Henri Lefebvre e Søren Kierkegaard e sua interpretação filosófica, e poética, do termo.

O último dos quatro subcapítulos é denominado **INFRAÇÕES**. Nele está a dimensão de ruído e subversão que ocorre na prática de transcodificação dos elementos sutis e quase imateriais para um corpo possível. A “traição” da tentativa de verter uma experiência de um meio para outro revela este atravessamento do trabalho. As questões se evidenciam pela operação de apropriação de objetos e materiais que re-estabelecem a negociação poética dos elementos para além da ação inicial e constroem uma dinâmica de ocupação do espaço. As ações se instalam em objetos escolhidos e se tornam interfaces que vão operar outras ordens de significado e percepção, jogando entre intenções e acasos.

Uma breve retomada da definição de interferência para a disciplina da Física e como o conceito é identificado no modelo Sahnnon-Weaver, no âmbito da Teoria da Comunicação, possibilita uma ponte entre elementos de comunicação e linguagem e articulações poéticas. Nesta pesquisa, a interferência é explorada em suas qualidades artísticas, atualizando uma relação com o manifesto Futurista de Luigi Russolo (1885-1947) e sua proposta de *Art of Noise*. O cruzamento de questões de tecnologia com a experimentação performática serve de base para esta reflexão e deste cruzamento deriva a série de [inFRA]ÇÕES, interfaces de interação desenvolvidas a partir das experiências iniciais da investigação, que procuram restituir no interator um gesto capaz de produzir um **instante-performance**.

Apesar de ser um termo mais usado pelas artes tecnológicas, o termo “interator” se justifica aqui pelo entendimento de que há um nível mínimo de gesto acionado pelo público participante na realização do trabalho. Historicamente, “seja através do conceito de obra aberta, obra participativa ou

interativa”, o espectador deixou de ser um elemento, supostamente, passivo em sua observação, para se tornar agente do processo.

Aqui tomamos como ponto de vista “o corpo do observador nas artes visuais”, justificado por uma época que solicita uma atuação corporal do observador dentro da obra de arte para que esta se atualize ou materialize. Esse novo tipo de observador ganha a denominação de “interator”, e é considerado elemento da obra, criando-se até a polêmica de considerá-lo um co-autor. [29]

A série tem, inicialmente, quatro obras, instaladas em conjunto e apresentadas na etapa de qualificação desta pesquisa ([inFRA]ÇÃO PAREDE, CADERNO, ARQUIVO e VIDRO). Busca-se, então, recursos tecnológicos diferenciados para a realização de cada [inFRA]ÇÃO, sendo empregado projeção de vídeo e uma peça em áudio. Os procedimentos de interferência e ruído de Marcel Duchamp são explorados, retomando-se, também, a referência a John Cage, e sua incorporação do barulho e acaso na música e *performance*. Posteriormente, foi incorporada ao grupo de trabalho a proposta da [inFRA]ÇÃO CADERNETA, produzida como objeto múltiplo.

(extra)ORDINÁRIOS apresenta-se como o segundo grande campo de observação, que se entrecruza de muitas formas com o primeiro capítulo, e, retomando Duchamp, explora os aspectos do segundo termo do título da pesquisa. O termo redigido com esta particular grafia propõe uma possível conciliação entre opostos: daquilo que no trabalho pode ser reconhecido como pertencente ao **ORDINÁRIO** e daquilo que foge, se coloca fora, e se configura como **EXTRAORDINÁRIO**.

Propõe-se uma reinterpretação sobre o conceito de *un-artist* desenvolvido por Alan Kaprow, ao longo do embate prático-teórico sobre a relação entre arte e vida. O questionamento busca explicitar inicialmente o jogo das forças entre aquilo que é próprio da **ordem**, da narrativa prosaica e aquilo que percebemos como diferente, incomum, fora da norma, estranho ou dissonante,

29 SOGABE, Milton. *O corpo do observador nas artes visuais*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007. Disponível em: < <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/161.pdf> > Acesso em: 10 de junho de 2019

e que pode vir a encontrar uma forma poética. Se, na literatura, o uso dos termos prosaico e poético é necessário para categorizar forma e conteúdo de naturezas diferentes, Vilém Flusser retoma pela filosofia a distinção entre “evento” e “acontecimento”, buscando revelar a dinâmica das relações sociopolíticas de nosso tempo. Em sua reflexão, Flusser discerne aquilo que pertence à ordem dos fatos daquilo que é ruptura, oferecendo uma possibilidade de ponte entre estes mesmos termos empregados na discussão das arte performativas (*events* e *happenings*).

No que tange aos aspectos **ORDINÁRIOS** presentes no trabalho prático, elabora-se uma reflexão quanto a uma série de elementos estruturais e ativadores do processo poético. Faz-se presente a apropriação de materiais cotidianos, cadernos, pastas, equipamentos comuns que remetem a uma estética de espaços burocráticos, cinza, corporativos e neutros. Objetos genéricos ou múltiplos que apontam para repetição e sistemas de organização corporativa são escolhidos por sua presença tênue entre a banalidade invisível e a capacidade de despertarem empatia. A cor cinza, em especial, é retomada como aspecto visual destes elementos triviais que ocupam nosso cotidiano.

Nos desdobramentos do trabalho em obras, novas [inFRA]ÇÕES são propostas a partir do próprio processo de pesquisa teórico-prática e da produção de texto da tese que se realizava. [inFRA]ÇÃO PONTO e [inFRA]ÇÃO FICHÁRIO são consequências do exercício acadêmico, emergindo no processo de criação como meta trabalhos e derivando indiretamente das experiências de **performances invisíveis**. Sua materialização final encontra neste aspecto do **ordinário** uma unidade e nela a possibilidade de construir objetos que são instalados no espaço, criando um ambiente que é, em si mesmo, obra, para além de uma resultante da coexistência das peças instaladas no espaço.

São diversas as maneiras de como as obras se definem e estabelecem coerências, aproximações e diálogos por este jogo entre neutralidade e especificidade na sua aparência primária. Uma última obra, [inFRA]ÇÃO CARTÃO, é produzida retomando questões de invisibilidade e gesto que haviam sido exploradas anteriormente na dissertação *Blind Dates*, desenvolvida pelo autor. Usando um sistema semelhante de construção de imagens, se obtém uma obra que se evidencia como possível demonstração do ciclo de “eterno retorno” da

pesquisa. Assim, o trabalho se abre em potência e escapa, em uma segunda instância de percepção, daquilo que havia sugerido inicialmente.

Por fim, os aspectos do **EXTRAORDINÁRIO** que se configuram neste processo poético se evidenciam como aspectos sutis que retomam os cruzamentos presentes nas **performances invisíveis** e que se manifestam como **potências** das obras ao darem materialidades (e imaterialidades) para aqueles momentos particulares da experiência do autor/performer na matriz desta pesquisa. Ações diretas no cotidiano, que o provocam em direção a uma potência extra-ordinária são encontradas em experiências de Laurie Anderson, já lembrada como uma referência, tanto em *performance*, quanto em objetos criados para interação.

Retoma-se o conceito de Sublime para chegar-se ao “Maravilhoso”, identificado por Charles Baudelaire, como experiência moderna de deslocamento da percepção sobre o mundo ordinário. O olhar “desatento” e sensível do *flâneur* que proporciona encontros com o acaso e o reverso da vida, subsidia mais tarde procedimentos surrealistas, identificados principalmente na literatura produzida por autores do movimento. Dos momentos cotidianos surge uma poesia que transita pelos espaços “entre” da realidade, desenvolvidos como reflexão na “Teoria dos Momentos”, de Henri Lefebvre. O recorte do olhar se torna matriz do questionamento da arte contemporânea, inclusive da *performance*.

A tese tem, portanto dois capítulos principais, **[inFRA]ÇÕES** e **(extra)ORDINÁRIOS**, fracionados em seis subcapítulos que buscam retratar o percurso das experiências e reflexões ocorridas. Cada subcapítulo foi pontuado por uma estrutura interna, com títulos que indicam diferentes ações que ocorrem dentro da investigação e procuram sublinhar, na leitura, a cronologia dos acontecimentos teórico-práticos apresentados em texto. Busca-se, com esta liberdade de estrutura, abranger os elementos essenciais que operam no fluxo de prática artística, compreendendo observação e reflexão teórica do processo poético desenvolvido. Opta-se por esta organização, onde os acontecimentos se sucedem, ao invés de localizarem-se em capítulos isolados, uma vez que compartilham intensamente proposições, pensadores, obras e artistas referenciais. Desta forma o próprio texto, em sua forma, procura oferecer elementos que se aproximam da obra em desenvolvimento e, assim, impregnar-se de certa performatividade para o leitor.

A escrita procura levar neutralidade para o processo de articulação teórico-prática, abrindo espaço, em momentos específicos, para o depoimento do autor sobre sua experiência. Neste sentido, como forma a manter o fluxo do texto, optou-se por não levar os relatos das propostas práticas que compõem a investigação para a primeira pessoa, como é mais usual nas pesquisas em poéticas visuais. Busca-se, com isso, um maneira de refletir no texto o uso elementos burocráticos que permeiam toda a pesquisa, sem pretender colocar as propostas artísticas desenvolvidas além da abrangência específica que ocupam.

Em paralelo, inserido entre os capítulos da pesquisa, se apresenta uma narrativa essencialmente pessoal, em primeira pessoa, identificada como “**Inventário de Memórias**”. Este inventário é tanto uma contabilização dos fatos e experiências da vida do autor, precursoras da presente investigação em arte, quanto produto das coleções de memórias revividas, resgatadas e reinventadas. Sua presença transversal ao texto acadêmico estabelece a possibilidade de cruzamento dos percursos. Surge da necessidade de rever, ou mais precisamente de “transver”, os acontecimentos ordinários e prosaicos, e também alguns extraordinários, como possíveis matrizes precursoras das experiências poéticas investigadas. “Transver” para re-conhecer e também recriar em dimensão artística, como diz o poeta Manoel de Barros:

*O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo. [30]*

30 “As lições de R.Q.” in: Barros. Manoel de. *Livro sobre nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 75.

1 [inFRA]ÇÕES

São muitas as acepções da palavra infração, “transgressão das regras”, “ir além” e “atravessar fronteiras” podem ser consideradas como as mais relevantes para construção desta pesquisa. Se as acepções da palavra, ou seja, o seu emprego como linguagem, são importantes, o termo ainda possibilita um curioso desdobramento do signo. São quatro dimensões que podem ser reveladas a partir de uma grafia distinta.

Estas quatro dimensões serão aqui elaboradas como conceitos que carregam as práticas da construção poética nesta pesquisa. Ao mesmo tempo que o termo é matriz de pensamento, ele também poderá ajudar a revelar a evolução dos processos artísticos empregados.

Talvez seja possível identificar uma referência de natureza **solipsista** que sopra de fundo na escolha desta palavra. Esta concepção filosófica remonta principalmente a obra de Max Stirner (1806-1856) (pseudônimo de Johan Kaspar Schmidt), em relação ao que foi denominado de um “anarquismo individualista”. Despindo o contexto específico do século XIX, em que predominam discussões sobre as posições sócio-políticas de Hegel e seus predecessores, talvez a radicalidade anti-autoritária, mais que individualista, seja mesmo um elemento importante aqui. ^[31]

31 BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997. p. 367

Seria o reconhecimento de que ser (existir) parte diretamente da **experiência**. O Solipsismo, neste sentido, propõe que a realidade poderia ser resumida a estes dois elementos: o eu e a experiência. Ele reduz a realidade ao sujeito e suas sensações particulares do momento presente.

Esta experiência aconteceria na transgressão das normas estabelecidas, na dessacralização pelo indivíduo de ordens e paradigmas pré-estabelecidos, no reconhecimento de sua independência como autor do momento presente. Aqui, **infringir** seria um ir além na relação com o mundo, que proporciona abertura das estruturas para o acontecimento das experiências poéticas.

O “solipsismo do momento presente” imputa aos estados de experiência interiores a construção do conhecimento em si e, em certo grau, sugere nisso uma impossibilidade de “transbordamento” ou tradução desta experiência para outros. Este também é um aspecto que provoca a questão principal desta pesquisa, em pensar as possibilidades de contaminação de uma experiência (poética) pessoal para uma obra a ser experimentada por outros.

No entanto, esta doutrina filosófica não será um norteador direto para a prática aqui, mas um ponto de referência que ajuda a aproximar coerências históricas e conceituais. Poderá ser percebida de maneira implícita ao longo da pesquisa como uma brisa que reforça os rumos e contra-rumos da navegação.

[inFRA]ÇÕES procura apontar para a experiência como constante, é uma **ação** que **fraciona** pelo rompimento, “a partir de dentro”, a estrutura de um sistema estabelecido. O processo de experimentar o momento (em contínuo), de acionar e ser acionado, de afetar e se deixar ser afetado é a essência poética mais relevante que o termo **[inFRA]ÇÕES** carrega.

A adoção da palavra, que se torna título da pesquisa, é resultado de uma experiência que não acontece antes, mas junto com a prática. Não é adotada a priori, mas vem de um momento inscrito no meio do processo como reconhecimento de uma maneira de estar atuando sobre a matéria artística da pesquisa. Neste sentido, das quatro dimensões reconhecidas na palavra, ou quatro palavras que se combinam neste termo, a reflexão sobre os elementos de **INFRAÇÕES** do trabalho será desenvolvida por último neste capítulo. É uma coerência com o momento da apropriação do termo para o título da pesquisa.

Este reconhecimento veio quando, já decorrido um processo prévio, se buscavam as maneiras de configurar relatos de experiências em interfaces objetivas. As **infrações** acontecem no meio da prática. É quando acontece a construção dos objetos e instalações que constituem o trabalho.

Inicia-se o presente capítulo pela prática: **AÇÕES**. No primeiro subcapítulo, assim nomeado, se recupera a experiência inaugural que detona a ação/reflexão e que se torna procedimento adotado na investigação poética. Como consequência, leva-se à retomada da formação do conceito de *performance* nas artes plásticas e dramáticas para questionar-se a definição (ou indefinição) de seus limites como categoria.

Logo após, o processo foi de organizar e dar estrutura mínima às experiências. Momento em que tomam forma como linguagem, possíveis de um registro para além da memória pessoal e traduzidas para um código coletivo, comunicável. Esta etapa é denominada de **INFRA-AÇÕES**, em alusão direta aos escritos de Marcel Duchamp (*infra-mince*), e onde estes procedimentos são relacionados com a prática de acionamentos e induções de percepção proporcionados por meio de texto em **frases-memória**.

O momento a seguir, que antecede a materialização das **frases-memória** em **interfaces**, será abordado aqui na reflexão de **FRAÇÕES**. Em essência, aponta para o reconhecimento dos intervalos que ocorrem dentro da produção pessoal. É uma observação do lapso (de tempo) que acontece inclusive na produção teórica (entre as pesquisas de mestrado e de doutorado). Há um contínuo a ser apontado neste processo, mais que uma interrupção. Parte-se do fracionamento para revelar as unidades que compõem estruturas de tempo e espaço. Ao mesmo tempo, faz-se significativo tornar visíveis as pontes que conectam **fissuras** aparentes entre estas unidades, e que se refletem como procedimentos poéticos. Contínuos e intervalos revelam-se reciprocamente.

1.1 AÇÕES

ação: substantivo feminino
 - faculdade, disposição, ato, evidência ou efeito de agir
 -[fil] atividade surgida da livre intenção de um agente, e portanto não submetida a qualquer compulsão ou poder coercitivo, oposta à paixão
 -[fil] atividade prática, concreta, que intervém no real em contraste à passividade de uma atitude puramente especulativa ou teórica [32]

Fazendo um retrospecto do conceito, as **ações** participam do campo da arte desde sua mais remota origem. Talvez sejam mesmo a própria origem do que revemos como arte, dentro das intervenções humanas mais primitivas que surgem como necessidade de interação, compartilhamento, expressão ou registro. É a passagem de uma experiência individual para um outro, ou para o coletivo.

Pode-se pensar na capacidade de acionar desta ação. O acionamento que acontece no outro, ou no coletivo, a partir de um estímulo gerado pelo indivíduo, fazendo “ver” o que ainda não estava visto, fazendo entender algo que não foi vivenciado, e registrando aquilo que desaparece no fluxo da

32 AÇÕES verbete in Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

vida. Algo ocorre **entre**, entre um e outro, entre aqui e lá, entre agora e depois. Este intervalo que carrega uma essência que é re-acionada em outra dimensão que não compartilha sua origem. É um acionamento que faz derivar experiências além da vivência.

Pensando nos primeiros movimentos do corpo com alguma intenção de significado e nos ruídos que os acompanham, temos a origem da ação na vontade de reorganizar os elementos naturais disponíveis do cotidiano e assim gerar o que distinguiríamos hoje como cultura. Unem-se comunicação e arte em sua gênese mais primitiva. Esta, claramente, é uma elaboração sobre nosso passado, uma perspectiva sobre aquilo de que não temos certeza, mas temos memórias e registros. Memórias revividas pela transmissão do conhecimento oral ou tradição de práticas e rituais entre grupos e gerações. Registros enquanto índices, rastros e vestígios gravados como imagens de signos e linguagem.

Há um gesto implícito nas marcas das mãos gravadas em negativo na caverna de El Castillo, na Espanha, possivelmente uma das inscrições mais antigas da Europa ^[33]. A associação da mão com um gesto é uma noção natural para o humano, se a considerarmos como a extensão final da articulação dos braços e mãos que são extensões evidentes, que “falam” no corpo. Mas o gesto rupestre gravado denota algo mais que o registro visual deste membro que representa uma ação. Visualmente não está lá só o gesto da mão espalmada, mas o registro da ação de gravar a pedra. Uma ação com presença e motivação.

Então, se aquilo que denominamos de música, dança e teatro, contextualizados como “artes do corpo”, carrega diretamente esta qualidade de ação, as chamadas “artes visuais” e “plásticas” têm igualmente evidências do gesto desde os primórdios de sua manifestação. As pinturas rupestres do período Paleolítico Superior são em grande parte registros de ações, considerando principalmente as marcas de mãos que poderíamos definir como registros diretos da presença de **gestos**.

33 O estudo da Universidade de Bristol identificou na caverna de El Castillo, no norte da Espanha, o que se considera a primeira inscrição humana conhecida, datada de 40.800 anos, sendo 5 mil a 10 mil anos mais antiga do que se acreditava anteriormente..

PIKE, Alistair. *U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain*. Science 15 Jun 2012: Vol. 336, Issue 6087. p. 1409-1413.



FIGURA 1
Painel de mãos da caverna de ElCastillo

fonte: < <http://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2012/06/na-espanha-primera-arte-rupestre-do-mundo-tem-40-mil-anos-revela-estudo.html> > Acesso em: 03 de fevereiro de 2019



FIGURA 2
Christo embrulhando uma escultura da Villa Borghese, Roma, 1963

FIGURA 3
WRAPPED TELEPHONE - Christo, 1962

fonte: < https://christojeanneclaude.net/__data/9835a59ba9c121ada95ccd44ad247773.jpg >
fonte: < https://christojeanneclaude.net/__data/4d129d7dcd3c37d5eee3d008063706af.jpg >

O filósofo e ensaísta tcheco Vilém Flusser (1920-1991) define **gesto** como “um movimento no qual se articula uma liberdade” [34]. Ele diferencia a natureza desta ação por conter motivação e não somente uma causa a originá-la. Algo é gesto quando tem intenção e se distancia de um “reflexo condicionado”. Portanto uma ação humana teria duas naturezas diferentes, e seria gesto quando manifestasse uma intenção do indivíduo.

Haveria ainda uma distinção fenomenológica entre os “gestos do corpo” e os “gestos que acionam outros corpos” [35]. Os primeiros estão circunscritos ao domínio dos recursos fisiológicos de cada indivíduo. Transpondo para o campo da arte, são aquelas categorias mais evidentes da prática do corpo: dança, canto e contextos de *performance* cênica. São também contemporaneamente abarcados pela definição de *body art*, que nasce da perspectiva das artes visuais e plásticas do uso do corpo. Importante notar que têm sua experiência vinculada à presença efetiva diante do corpo, sendo o registro uma outra instância.

Os “gestos que acionam outros corpos” por sua vez manifestam a interação com instrumentos que expandem os recursos do corpo, por interfaces e ferramentas. Neste sentido, apontam para a interação com outros corpos/objetos. Seriam todas as manifestações artísticas que partem da ação indireta do corpo, se valendo de recursos técnicos/tecnológicos, e que geram um possível índice ou registro. “O que interessa metodologicamente é distinguir entre o gesto do dedo e o da caneta, porque a pesquisa do primeiro envolve os métodos da fisiologia, e a do segundo os da tecnologia.” [36]

Importa aqui não isolar um destes aspectos da **ação**, mas elaborar a poética justamente na articulação das diversas variáveis deste conceito. Busca-se mais jogar com estes elementos e reconhecer como contribuem na instauração do processo artístico do que apontar por um viés teórico único a sua presença ou diferença. O interesse é ir dialogando com diferentes dimensões da ação no processo da experiência. Elementos possíveis daquilo que Flusser indica como “reflexo condicionado” e motivação se encontram na prática artística, tanto quanto os aspectos fenomenológicos entre o gesto no corpo e em outros corpos.

34 FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo, Analumbre, 2014. p. 16.

35 *ibid.*, p. 17.

36 *ibid.*, p. 18.

A concepção que ele dá por fim ao gesto, sem dúvida aparecerá como referência para os desdobramentos presentes neste trabalho: “gesto é o movimento no qual se articula uma liberdade, a fim de se revelar ou de se velar para o outro” [37]. Temos aí a premissa do pintor e pesquisador Paul Klee (1879-1940) de que “a arte torna visível”, quando o gesto artístico revelaria a articulação de uma liberdade (verdade ou vontade), mas ao mesmo tempo, considera uma dimensão de encobrimento ou invisibilidade que levam ao mistério ou enigma. Trata-se, talvez, de um “rebaixamento” da visibilidade daquilo que é muito evidente, para revelar em seguida sua potência.

O gesto de esconder, de cobrir objetos cotidianos, embrulhando-os em tecidos e outros materiais que o escultor búlgaro Christo (1935) propôs no início de sua trajetória, é um exemplo de como se evidencia ou revela algo tornado invisível por um gesto de esconder, de dificultar o acesso aos aspectos visíveis. Para o escultor, este gesto cria uma energia específica, uma potência nova, outra possibilidade para o objeto. É uma nova relação que passa pela curiosidade sobre o que é parcialmente reconhecido, mas deixa em aberto elementos de percepção que são completados pelo interlocutor. Outras ações na arte suscitam posições semelhantes. *À Bruit Secret (1916)*, do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), cria um enigma em que intencionalmente o artista oculta um elemento do público, trancando-o dentro de um carretel de barbante com placas metálicas, restando somente o ruído audível do mesmo. (FIGURA 63 pág. 320) Duchamp elabora um apetrecho complexo de materiais simples, com uma inscrição enigmática, e assim potencializa a presença de um objeto escondido por sua invisibilidade.

Se na pintura, desenho ou escultura há historicamente uma tendência a tornar visível, em uma imagem, uma vontade ou liberdade do artista de forma que chegue ao outro, estes dois artistas reforçam o caminho oposto. Ao contrário de o gesto manifestar algo para o plano do visível, os gestos de Christo e Duchamp propõem um movimento contrário, de encobrir, de ocultar. Se estas intenções de ocultamento podiam aparecer de forma sutil em pequenos elementos escondidos em imagens, como pinturas com anamorfoses, as artes tecnológicas contribuem em muito para o protagonismo deste jogo de encobri-

37 *ibid.*, p. 17.

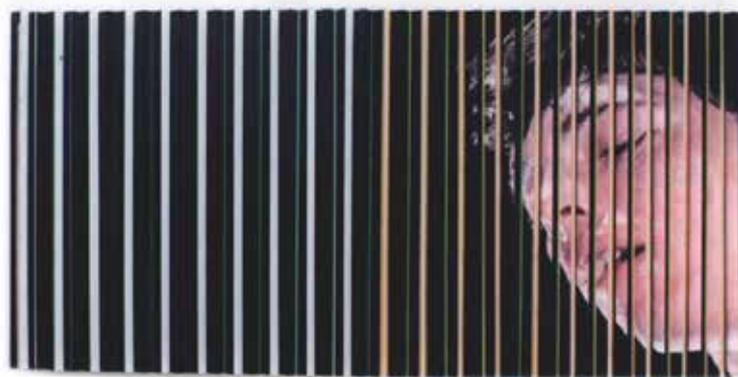


FIGURA 4
BLIND DATES ~ Fernando Bakos, 1997
(um dos painéis em 3 estágios de acionamento)

fonte: imagens do autor

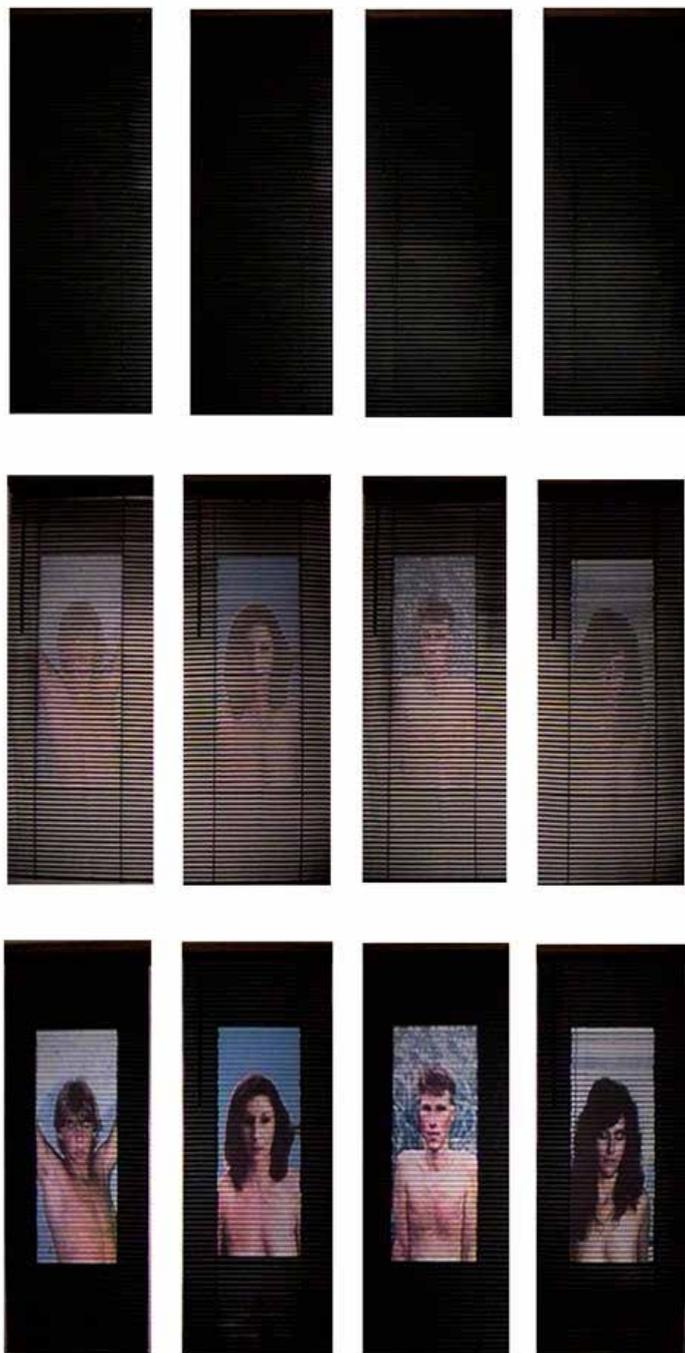


FIGURA 5
BLIND DATES ~ Fernando Bakos, 1997
(4 persianas em 3 estágios de acionamento)

fonte: imagens do autor

mento e revelação. Como característica, as tecnologias, principalmente digitais, dependem do acionamento para se manifestar. Não só um acionamento, mas uma interação, que levam o virtual a se manifestar, se revelar.

Na pesquisa de mestrado *Blind Dates - Enigmas de imagens Digitais*, desenvolvida no Pós Graduação em Artes Visuais PPGAV/UFRGS, este aspecto já vinha sendo explorado. Apesar do autor já desenvolver um trabalho de *performance-art*, a pesquisa focou na produção de imagens que dependiam da ação do espectador para serem desveladas. Havia na origem do processo, uma ação de “raptado” de figuras humanas digitais disponíveis na rede digital (internet) [38], mas estas figuras eram re-materializadas em impressões sobre sistemas que as escondiam da visão inicial do público. O gesto do público na interação com cada obra era a chave para revelar o conteúdo oculto, o enigma das imagens digitais.

Na montagem realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, na apresentação e defesa da dissertação, em 1997, quatro persianas verticais foram instaladas na parede do fundo da galeria e seis painéis horizontais colocados nas paredes laterais. Estes painéis de superfícies prismáticas, continham duas imagens intercaladas. A observação inicial dos painéis, ao se entrar na galeria, era de apresentarem uma série de barras de cor verticais que, ao se andar em frente ao painel, revelavam a segunda imagem intercalada. O movimento do

38 “O raptado digital difere do raptado físico por manter o objeto raptado em seu lugar. O que é raptado é, ao mesmo tempo, duplicado. Sendo a cópia fiel e exata reprodução do original, característica intrínseca do meio digital, não há singularidade que indique qual de duas imagens seja a originária. Ela pode ser ao mesmo tempo raptada e manter-se intacta. A duplicação digital não implica em processos internos à informação, lhe é exterior e portanto não a compromete.

Não é, por outro lado, uma apropriação unicamente de características do original. É apropriação do original como um todo. Por isso é raptado, pois desloca a própria coisa, apesar de não deslocar a coisa do lugar que ocupava. Em um certo sentido uma coisa passa a ocupar dois espaços distintos. [...] Há uma situação de “raptado consentido”

[...] Ao mesmo tempo, raptado configura um sentido mais amplo do que a natural relação que se faz com a situação de seqüestro. Seqüestro intensifica a noção de isolamento, enclausuramento, “retenção ilegal de pessoa em lugar não destinado a prisão”, orienta para a possibilidade de troca da coisa tomada por algum benefício ou ganho, um resgate, e assim torna a coisa seqüestrada um instrumento com valor externo. A coisa raptada, por sua vez, é tomada não pelo que representa, mas pelo que é e como o é. A coisa raptada é um elemento de interseção de dois mundos. Como interfaces, o que é raptado torna-se aparição de um campo dentro do outro. Se estamos observando, devemos ter consciência de que também podemos estar sendo observados. Assim como nos apropriamos, nos deixamos apropriar.

Utilizo, assim, o termo raptado para definir o tipo de apropriação que faço das imagens digitais capturadas na rede e que materializo em minhas janelas.”

BAKOS, Fernando. BLIND DATES - Enigmas de Imagens digitais. Porto Alegre: 1998. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1998.. p. 88-89

espectador acionava a visão do outro lado do prisma, e gradualmente se transformavam em rostos gigantes. As barras eram resultado do corrompimento dos arquivos dos rostos, ruídos resultantes da manipulação digital dos mesmos.

Nas persianas pretas, o participante precisava fazer um gesto mais direto para revelar as imagens ocultas. Imagens de quatro torsos humanos, anônimos recolhidos da navegação por diversos sites pessoais, estavam impressos na face traseira das lâminas horizontais e se recompunham quando estas linhas das imagens giravam para a frente. Para isso o visitante da exposição deveria se aproximar, encontrar a barra de acionamento e girá-las, como que se abrindo a persiana, e assim “abriria” a imagem.

A palavra em inglês *blind* remete em si a um duplo sentido, tanto “cego” quanto “persiana”, que é um dos objetos sobre o qual as imagens estão materializadas. *Blind Dates* é também uma expressão equivalente a “encontro às cegas”, onde duas pessoas se propõem a um primeiro encontro com possíveis intenções afetivas. Em si as obras eram interfaces de experiências, jogo de ações implícitas e gatilhos de ações possíveis do público. Neste sentido mantinham uma provocação de ordem performática, querendo contaminar o espectador com uma curiosidade que se tornasse ação.

Outros trabalhos desenvolvidos após esta pesquisa mantiveram a ação como foco em diferentes graus e manifestações. De maneira mais explícita em *performances* onde a presença do artista e seus gestos eram em si o objeto artístico, ou em *performances* musicais, onde instrumentos eram acionados diante de uma plateia. Em espaço de galeria ou palco, esta preocupação com o gesto sempre permeou o percurso de investigação artística do pesquisador, e levou a introjetá-lo no cotidiano em busca da percepção do gesto mínimo que ainda revelasse potência artístico-poética.

- CRUZANDO INSTANTES -

Vale, então, destacar a experiência inicial desta série de gestos que inauguram a reflexão aqui proposta. Como fundadora das experiências seguintes, a primeira demanda uma contextualização, tratada aqui como um de-

poimento do próprio autor em primeira pessoa. Este aspecto anedótico sobre os “bastidores” da “cena” não será, no entanto, um elemento específico a se traduzir nas obras. É uma retomada importante para a reflexão sobre a maneira de operar e para reconhecer elementos recorrentes nas experiências seguintes. Segue aqui a narração que apresenta a primeira das situações de consciência do acionamento do **estado de performance** que direcionam o âmbito dessa pesquisa.

Em viagem à cidade de São Paulo, caminhando sozinho na rua, em um dia de semana, cumprindo um trajeto em um momento de trabalho, “desligado” de uma reflexão consciente sobre práticas artísticas, houve um momento em que levantei o olhar da calçada e percebi uma senhora, aparentando bastante idade, sentada em um banco em frente a um prédio. Sentada à esquerda na direção oposta ao meu trajeto, olhava em minha direção subindo a rua. No momento em que a olhei, vi que me olhava. Esta reciprocidade inesperada com um desconhecido em um momento absolutamente cotidiano causou uma percepção diferenciada que se revelou enquanto acontecia.

Não houve um pensamento imediato, pois a “dilatação” do tempo e do lugar criou um momento de suspensão que me levou a mergulhar em um estado de ação e contemplação simultâneos. Por mais estranho que possa parecer, me senti dentro de uma obra de arte, vivendo uma experiência artística. Reconheci sem “pensar” aquele átimo como performance. Houve uma consciência de ter vivido um instante performático particular, idêntico a outros que já havia experimentado quando gerava uma ação artística na minha prática de performances.

Não sei dizer o motivo desta alteração de consciência de um estado “prosaico” para um estado “poético”, pois tudo em si era aparentemente comum, em um contexto banal, cotidiano. O único elemento especial foi o cruzamento do olhar, a cumplicidade de partilhar aquele instante. Olhei o que me olhou, ou talvez meu olhar foi chamado pelo que já me olhava. E assim como aconteceu em uma fração de tempo, se desfez imediatamente.

Ao se desativar, se transformou em um primeiro pensamento. Por algum motivo, visualizei a condição de que este era

ao mesmo tempo o primeiro, único e último olhar que cruzava com aquela pessoa. Se tornou um registro de memória altamente consistente e ainda hoje presente. Consigo revê-lo em detalhes, experimentando-o em contínuo em quase todas suas dimensões.

Inicialmente poderia cogitar se tratar de um fato isolado, uma experiência específica. Ao mesmo tempo, o acontecimento instigou muitas perguntas sobre sua própria natureza. Será que este olhar seria também um gesto? Então o que ocorreu? Em que medida houve ação ou reação? E principalmente, porque se produziu a percepção de uma dimensão artística neste acontecimento?

Não havia nenhuma relação direta com outras obras já experimentadas, fossem de cinema, vídeo, meios tradicionais, fotografia, teatro ou mesmo de *performance*. Não era, então, uma vivência que revivia outra anterior, esta vivência tinha um impacto inaugural.

A busca por respostas passou a ser elaborada mentalmente, surgindo insistentemente em diversos momentos de leitura, de conversa e de reflexão pessoal. A busca por paralelos ou relações dominou o foco de trabalho, junto a um exercício pessoal de mapear todos os aspectos relevantes deste acontecimento. Talvez algo em específico fosse a fonte desta potencialização artística vivida naquele momento. A situação de estar em viagem, naquele local, ou da empatia com olhar, talvez fossem pistas. Mas gradualmente a resposta caminhou na direção oposta à especificidade. Todos aspectos pareceram ser ao mesmo tempo fundamentais e isoladamente incapazes de levar a um modo diferenciado se estar no lugar e no tempo.

Dois aspectos, no entanto, foram ficando mais evidentes, para além dos elementos concretos presentes. O primeiro é a vivência de um instante de clareza de consciência, de percepção aguçada dos elementos sensíveis e reflexão acelerada sobre o próprio processo enquanto ele acontece. Uma experiência de articulação de liberdade enquanto percepção “a fim de se revelar ou de se velar para o outro”, como um gesto performático. O segundo é o registro deste instante como memória intensa, que ao ser acionada revive quase que a mesma potência do momento de sua instauração.

Estes dois aspectos, então, são levados em consideração para o processo: o instante dilatado e aguçado com toda a reflexão rápida que se processa, como aquele vivenciado ao realizar uma *performance*, e a qualidade de seu registro como memória.

Intuindo estes aspectos, não havia certeza se aconteceriam novamente, mas estava estabelecida uma possível matriz de processo. Este instante vivido como *performance* efetivamente voltou a acontecer. Não na recorrência das mesmas condições do primeiro, ao contrário, em uma configuração quase que totalmente oposta. Não mais em uma viagem, não mais publicamente, não mais com um “interlocutor”, não mais em movimento, mas repetindo os dois aspectos mais sutis intuídos. Um **instante performático** de presença e consistência manifestado em um contexto absolutamente diferente. Ao se repetir, foi se configurando mais claramente. A vivência acompanhada de reflexão leva a reconhecer que a partir daquele momento havia subsídios de experiência para passar a reconhecer como *performances* outros instantes carregados desta potência.

O segundo evento merece ser relatado, pois a partir dele se consolida uma percepção mais específica que leva a reconhecer o desvelamento de um efetivo conjunto de trabalhos. Passados meses do encontro de olhares na viagem a São Paulo, a mesma sensação de habitar um espaço/tempo performático volta a ocorrer em uma situação absolutamente oposta. Se no primeiro evento se estava fora do contexto cotidiano, em outro território, talvez justamente esta exceção, a do olhar do viajante, poderia agregar um elemento específico favorável ao acionamento ocorrido. Ou o fator da presença de outro, da reciprocidade com um semelhante poderia ser a chave desta entrada em uma dimensão poética do instante. Entretanto a próxima manifestação deste “estado de performance” ocorre sem nenhum destes fatores.

Enquanto a primeira experiência ocorre no espaço público, cheio de estímulos, diante de outros tantos olhares e em uma caminhada de ação objetiva, o segundo instante ocorre isolado, parado e em um espaço absolutamente privado. Acontece em um momento sentado sozinho em uma “sauna seca”, relaxando, em silêncio. Enquanto o primeiro é um instante de muitos estímulos, vibrante, público, de interação no ambiente, este é quase o oposto completo.

Fechado em uma sala isolada do mundo exterior, desprovido de proteção no corpo, o som é somente uma quase imperceptível vibração do equipamento ligado, a luz é reduzida, os elementos visuais são poucos (quando abro os olhos), o cheiro característico de madeira, a textura dela no corpo. Única presença contundente é o calor onde se concentra toda atenção no início. Em seguida, quando ele se torna presente e estável, deixa inclusive de gerar desconforto. A respiração se torna consciente na interação com o ar do espaço, sua temperatura, e neste momento o pensamento divaga.

Tudo se passa com certa naturalidade até que a mesma consciência vivenciada naquele cruzamento de olhar toma conta da minha percepção. Os dois instantes se conectam e tenho a mesma vivência de estar diante, ou melhor, dentro de uma experiência artística.

O que aparentemente não tem nenhuma relação direta, ainda assim consegue construir aquela mesma potência experimentada anteriormente.

Passada esta dilatação do tempo e espaço, em seguida torna-se memória concreta, e vejo a dimensão pessoal e invisível que ambas têm em comum, uma vez que não são “testemunhadas” ou vividas por outro além de mim.

- ENCONTRANDO PARES -

Por sua natureza tão contraditória em relação à experiência inaugural, este segundo instante põe definitivamente “em cheque” uma série de aspectos “actuais” que poderiam sustentar o acontecimento em uma instância poética. Ao mesmo tempo que estas vivências e reflexões começam a tomar forma, entre março e maio de 2010 o MoMA apresentava a exposição ***The Artist is Present***, de Marina Abramovic (1946). Referência seminal da arte da *performance*, diante do desafio de recriar e atualizar seu repertório de ações em um museu, a artista decide colocar em prática um novo trabalho onde sua presença fosse efetiva, como um contraponto às “encenações” de suas antigas ações e a apresentação dos registros das *performances* originais. A artista de origem sérvia conquista uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque,



FIGURA 6
THE ARTIST IS PRESENT ~ Marina Abramovic, 2010

fonte: < https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/ >



FIGURA 7
THE ARTIST IS PRESENT ~ Marina Abramovic, 2010

fonte: <<http://wikidanca.net/wiki/images/7/7c/MoMA.jpg>>

dando notoriedade à sua trajetória de mais de três décadas como performer, mas sua repercussão foi intensificada especialmente devido à nova ação que deu nome à mostra. Nela, a artista permanece sentada imóvel diariamente, ao longo de três meses durante o horário de abertura do museu, recebendo pessoas que se sentam à sua frente e a fitam diretamente nos olhos.

A *performance* é em essência este cruzamento de olhares, com o tempo determinado pelo participante e com o compromisso da artista de estar simplesmente presente diante dele durante este período. Para isso ela define algumas configurações, delimitando uma área em uma sala aberta ao público, onde instala uma mesa de madeira clara com duas cadeiras em lados opostos. Uma das cadeiras é ocupada pela artista, que veste um grande vestido monocromático que varia diariamente entre vermelho, preto e branco, e a outra fica disponível para o participante ocupar.

A ação é essencialmente a potência daquele instante de conexão de inter-faces, cruzamento de olhares que geram uma projeção de energia única a cada interação. E o reconhecimento da essencialidade da ação se revela no processo de execução da *performance*, quando após um período, a artista pede para retirar a mesa que a separa do outro, pois reconhece que é um elemento dispensável, inicialmente usado como forma de segurança à intensidade da experiência mais completa.

É uma *performance* acionada diretamente pelo olhar, na cumplicidade e empatia com o olhar do outro. Talvez outras ações de *performance* tenham recorrido a este elemento direto de conexão, mas na simplicidade e potência que adquire, e ocorrendo em um momento tão próximo com o instante inaugural desta pesquisa, torna-se referência direta para reflexão sobre a mesma. ***The artist is present*** se produz ainda pela superação dos elementos do ambiente em que acontece, na imobilidade e na rarefação do gesto, e se funda na presença no tempo. De maneira muito consistente, sintetiza questões importantes já elaboradas no repertório da artista. Há um radicalismo na duração, na redução de elementos concretos, no silêncio, mas também na supermediatização por fotos, vídeos, transmissão digital em tempo real e, assim, pela superexposição conseguida. É uma obra síntese do tempo em que ocorre, e como tal consegue convergir elementos tangenciados (de forma ainda intuitiva) nas experiências descritas aqui. A realização de um trabalho que explicita elementos

essenciais da linguagem da *performance* parece oferecer uma validação inicial ao processo embrionário desta pesquisa e oferecer caminhos para reverberar novas reflexões do performer-investigador e fornecer subsídios para prosseguir na experimentação poética aberta pelas duas vivências iniciais.

Assume-se o pertencimento do autor neste campo específico: ambas vivências são, em sua singularidade, possíveis *performances* despidas ao mínimo. Resta tentar nominar esta singularidade. A questão está no grau de sua evidência, no improvável reconhecimento da ação enquanto experiência artística por outro que não o próprio artista que a vivencia. Há uma “cegueira” externa ao processo enquanto ele se manifesta. Em certo grau, carrega um código próprio que se revela somente ao participante, como na solução de um enigma que abre dimensões de conhecimento e experiência somente a quem se dispõe a decifrá-lo.

Neste sentido, carrega uma **invisibilidade**, pois está presente mas não atrai o olhar desatento. Se revela pela inter-ação, como aponta o artista multimídia catalão Antoni Muntadas (1942) com o aforismo “Atenção: percepção requer envolvimento”. Ele sublinha ainda que “às vezes, tratar de mostrar o invisível também é função do artista. Ou aquilo que não se vê, que está oculto, o que é difícil de penetrar”. Portanto, talvez se esteja diante de **performances invisíveis**. *Performance* em reconhecimento à experiência do “artista enquanto obra” e invisível pela singularidade do gesto que se vela para o outro.

Além desta necessidade inicial de nominar, para dar existência inicial, não foram estabelecidos outros parâmetros que delimitem formatos ou duração. Ao contrário, se assume como um contínuo de experiências possíveis em que não são dadas regras, quer seja prazo de encerramento ou limite de quantidade. É um processo em aberto, disponível para as variabilidades e especificidades de cada uma destas ações “a acontecerem”. De certa maneira, se estabelece um método no reconhecimento desta abertura. Muntadas já se posiciona neste sentido: “Eu reivindico a ideia do projeto, a metodologia do projeto. Acredito que exista um processo de trabalho que, na maioria das vezes, é lento e toma tempo”. Para ele, se trata de um sistema projetual com etapas que devem ser assumidas e desenvolvidas pelo criador a partir do próprio desenrolar do processo, e em que ele reconhece se apropriar de campos de criação mais estruturados, como o cinema, a arquitetura ou o design.

**ATENÇÃO:
PERCEPÇÃO
REQUER
ENVOLVIMENTO**



FIGURA 8
ATENÇÃO: PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO ~ Antoni Muntadas, 2002

FIGURA 9
MIRAR, VER, PERCIBIR ~ Antoni Muntadas, 2009



FIGURA 10
METRICA - Elida Tessler, 2017

FIGURA 11
GALÁXIAS ~ Elida Tessler, 2017

fonte: < <https://www.artsy.net/artwork/elida-tessler-metrica> >
fonte: < <https://www.artsy.net/artwork/elida-tessler-galaxias> >

Eu a aproprio [a metodologia] a partir da produção artística, e acredito que estas etapas irão desenvolver uma situação que é uma forma pessoal de trabalhar. Reivindico que o trabalho é feito fora do estúdio, e que o estúdio é onde você está, e que o contexto é importante. A partir daí, como dizia, interessa-me falar sobre fenômenos contemporâneos, sobre o que nos rodeia. E esta situação que nos rodeia deve ter o filtro de uma visão onde um projeto pode ser criado. [39]

A artista brasileira Elida Tessler (1961) que, de forma muito particular, elabora um corpo de obras fortemente fundado em pequenas percepções do cotidiano, assume como método que a permite iniciar um trabalho, o uso de um sistema pessoal de escolhas que impulsiona o processo. Ela pratica o cruzamento de ação e reflexão, acessando uma entrada pelo meio, pelo acontecimento.

Desde há muito tempo, sem precisar de nenhuma data ou evento específico, eu tenho uma observação do cotidiano bastante aguda. Devo a isso bastante parte do que eu faço. Me alimento disso, tomo qualquer gesto banal, cotidiano, elemento do acaso, como matéria prima para o meu trabalho. Desde o momento em que eu percebi que isso me satisfaz, eu tentei aprofundar como método de criação este tipo de evento. [40]

A artista ainda acrescenta sua disposição em dar atenção constante a pequenos momentos do cotidiano e em poder destacar principalmente os gestos que ocorrem neles: “prestar atenção no gesto da manicure, no tempo da manicure, na forma como ela segura o pincel”. No exemplo citado ela aponta um gesto do outro, mas inclui gestos do próprio artista como possibilidade de destaque. Estes eventos solicitam alguma atenção e chamam a iniciar um percurso, para ela, quando percebe neles uma certa repetição. Esta é uma regra que vai se tornando mais explícita e se transforma em processo no decorrer da

39 MUNTADAS Antoni. *Meu estilo de Arte*. in Fronteiras do Pensamento. Publicado em 18 de fev de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3Px6C05mHuk> > . Acesso em: 16 de janeiro de 2019

40 TESSLER, Elida. *Elida Tessler e a beleza do cotidiano*. in O Beijo. Publicado em 7 de jun de 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=gUGKqDLPmus> > . Acesso em: 16 de janeiro de 2019

conformação do trabalho. Elida refere que “para mim existem dois elementos associados, que é justamente o percurso e todos elementos múltiplos e singulares que possam acontecer durante o percurso, e uma certa repetição, por mais incrível que pareça.” O que indica que o evento aqui é em grande parte um momento delineado por um gesto que carrega um grau de repetição.

Há o evento, ele é vivenciado, e sobre ele a artista aciona este filtro que o revela. “A minha forma de trabalhar é muito mais intuitiva ... o que eu percebo é a minha responsabilidade em lidar com os desvios, de estabelecer regras para mim mesma, mas dar lugar a transgressão. E ninguém precisa saber, eu não preciso declarar” [41]. Esta estratégia é um exercício de liberdade sobre a própria rigidez de processo. Há o compromisso com uma regra até o ponto que seja pertinente à obra, e nem todos aspectos das articulações que a geram precisam estar manifestadas na construção final do trabalho. Elementos menos visíveis, ou mesmo somente sugeridos de forma muito indireta, acrescentam inclusive qualidades e aberturas poéticas à obra, que Tessler reconhecidamente aprecia.

É possível identificar um paralelo direto com esta construção de metodologia pessoal, mas a ação reflexiva da pesquisa busca compreender ainda mais profundamente as especificidades dos instantes vivenciados, testando e validando seus limites. O olhar da primeira experiência poderia ser realmente caracterizado como um gesto? Este gesto poderia estar manifestado também na ação passiva da segunda? Não contando com um observador externo, será que estes gestos ainda são *performances*? Uma vez que o gesto não é exteriorizado, seria ainda uma ação performática ou estaríamos aí diante de um limite conceitual?

Considerando que Flusser caracterizaria gesto como “intenção de liberdade que age sobre o corpo ou sobre outros corpos” [42], este gesto parece ainda estar manifestado nas *performances* invisíveis. Gesto, sob este ponto de vista, não seria necessariamente definido por uma ação física de qualidades explícitas, exteriores ao corpo que o manifesta. Gesto poderia então ser definido pela “intenção de liberdade”, ou vontade de que está impregnada a ação do

41 *ibid.*

42 FLUSSER, Vilém. *op.cit.*, p. 17.

artista, correspondente a esta ação de ‘filtragem da percepção’ que Muntadas delinea na sua metodologia de projeto criativo, também caracterizada por Tessler na sua prática.

- ATIVANDO GESTOS -

O olhar lançado ao acaso ou a ação de sentar em silêncio em um espaço-tempo, presente nos acontecimentos vivenciados, são **gestos** quando manifestam esta ação de liberdade do artista. Ao cruzar com o olhar de outro, talvez (mas não necessariamente) outro corpo seja afetado. Ao realizar, pelo filtro da prática performática, em suas singularidades e recorrências, aqueles dois instantes como manifestações artísticas, o autor efetivamente tem o próprio corpo afetado nas duas vivências. Se reconhecermos a “intenção de liberdade” como este filtro de regras e rupturas que o artista articula para si, estaria aí um **gesto artístico**.

Se, além disso, este gesto vier filtrado pelas regras vivenciadas pela *performance*, pode-se supor que não seria a existência de um observador externo um limite para que fosse presumido como **gesto performático**. Pode-se subsidiar ainda esta suposição a partir de conceitos próprios da *performance*. A *performance*, conforme Patrice Pavis e Diana Taylor argumentam, é fundada principalmente pela presença do artista como obra: “A *performance* ocorre live: ao mesmo tempo ao vivo e encarnada por seres vivos” [43] e “geralmente, a arte da *performance* se centra radicalmente no corpo do artista” [44]. Então a *performance* parte deste corpo, se concentra nele e não necessariamente precisa achar um interlocutor outro que não o próprio artista.

Patrice Pavis propõe que se por um lado “...o termo inglês *performance* se aplica a toda ação, atividade, operação, a tudo aquilo que se pode executar, [...] não apenas em uma cena, mas no mundo” [45], ao mesmo tempo

43 PAVIS, Patrice. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 225.

44 “*Generalmente, el arte de performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista*” (tradução livre do autor)

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Assunto Impresso, 2012. p. 62.

45 pavis, Patrice. op.cit., p. 224.

remete à observação externa como complemento: “Com efeito, é indispensável que o espectador a quem se endereça reconheça certa intencionalidade e compreenda sua organização” [46]. Erwin Goffman sugere que “uma *performance* [...] é um arranjo que transforma um indivíduo em um performer para a cena, sendo esta última, por sua vez, um objeto que pode ser olhado devido ao seu comportamento interessante por pessoas que desempenham o papel de ‘público’”. Ao mesmo tempo Diana Taylor reconhece: “A *performance* põe em jogo a escala. Existem *performances* para um só espectador” [47]. É da natureza desta prática o constante jogo com os limites. As maneiras de operar variam tanto quanto as diferentes proposições dos artistas que as concebem. Talvez mais do que outros campos da arte, o da *performance* em geral tangencia categorias e se apropria de elementos de diferentes linguagens com uma naturalidade peculiar. Ao mesmo tempo em que esta abertura gera uma possível perda de definição para o termo, se coloca em situação transdisciplinar potencializando questões de fronteira. “O importante é ressaltar que a *performance* surge de várias práticas artísticas, mas transcende seus limites; combina muitos elementos para gerar algo inesperado.” [48]

Considerando-se então que, em um sentido, o artista passaria a ser essência da obra performática, imagina-se uma situação em que o público a quem se direciona o gesto é igualmente o próprio artista. Se isso é possível, talvez deixe de ser o critério do observador externo um aspecto de definição da *performance*, mas a consideração de que há um duplo, ou múltiplo desdobramento do papel do artista nesta ação performática. Davis aponta para a exploração deste possível sistema fechado quando reconhece que *performance* “é ao mesmo tempo o processo de fabricação e o resultado final” [49]. Neste sentido, estaria aí uma qualidade específica dessas vivências descritas neste processo de pesquisa enquanto instantes de *performance*, numa relação aguçada entre presença, ação, percepção e reconhecimento.

46 apud *ibid.*, p. 225.

47 “*el performance pone en juego la escala. Hay performances para un solo espectador*” (tradução livre do autor)

TAYLOR, Diana. *op. cit.*, p. 69.

48 “*Lo importante es resaltar que el performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado*” (tradução livre do autor)

ibid., p. 62.

49 PAVIS, Patrice. *op. cit.*, p. 225.

As **performances invisíveis** parecem buscar esta qualidade, de gestos para o próprio autor. Em grande medida, é a questão que o artista norte-americano Allan Kaprow (1927-2006) reconhece na origem de suas ações de *happenings* ainda nos anos de 1960: “Ao invés de produzir uma imagem objetiva ou ocorrência a ser vista por outro, era uma questão de fazer algo a ser experienciado em você mesmo” ^[50]. Kaprow propõe de início uma diferenciação entre *artlike art* e *lifelike art*. ^[51] *Lifelike art* seria uma arte a serviço da vida e conectada com a vida.

É notório que pelos últimos trinta anos o meu principal trabalho como artista tem sido localizado em atividades e contextos que não sugerem arte de forma nenhuma. Escovar meus dentes, por exemplo, de manhã, quando não estou completamente acordado; observando no espelho o ritmo do meu cotovelo se movimentando para cima e para baixo... ^[52]

Com o que define por *lifelike art* Kaprow busca não só o entendimento de uma arte diretamente ligada à vida, mas que também não estivesse vinculada ao sistema tradicional de reconhecimento institucional, seja do museu ou do mercado. Exercitava possibilidades de uma arte que atuasse diretamente no cotidiano, e não somente baseada ou inspirada por ele. Ia contra as estratégias da representação sem ao mesmo tempo cair diretamente no campo da abstração, que seria outro caminho radical de ruptura. Para Kaprow o abstracionismo estava ainda vinculado a um sistema tradicional de meios de expressão, baseados na pintura e escultura, e que se distanciava da experiência direta da realidade, indo no caminho do conceito puro ou na busca de transcendência do real.

50 “ *Instead of making an objective image or occurrence to be seen by someone else, it was a matter of doing something to experience it yourself.* ” (tradução livre do autor)

KAPROW, Allan (edited by Jeff Kelley). *Essays on the blurring of art and life*. Los Angeles: University of California Press, 2003. p. 195.

51 Em uma tradução inevitavelmente reducionista, os termos seriam algo próximo de ‘arte como arte’, ou ‘arte que se parece com arte’, diferente de ‘arte como vida’ ou ‘arte que se parece com a vida.

ibid., p. 201.

52 “ *It’s fairly well known that for the last thirty years my main work as an artist has been located in activities and contexts that don’t suggest art in any way. Brushing my teeth, for example, in the morning when I’m barely awake; watching in the mirror the rhythm of my elbow moving up and down ...* ” (tradução livre do autor)

ibid., p. 219.

Como outros artistas do período, Kaprow caminhava na direção da reconexão com a experiência e com a vida, explorando abdicar de distinções marcadas pelo usos de recursos da linguagem tradicional da arte. Propunha uma experiência artística como parte possível do fluxo das ações e acontecimentos mais simples e cotidianos vivenciados por qualquer ser humano. Tal indiferenciação é articulada, no entanto, em ações e proposições, nas experiências e reflexões que geram um movimento contínuo entre teoria e prática.

Dois do primeiros textos de Kaprow, de 1958, esboçam já este reconhecimento de ação reflexiva como premissa do processo criativo do artista. Aponta em *O Legado de Jackson Pollock* para a *action painting* ^[53] como procedimento de reconexão do cotidiano à arte. Para Kaprow, a pintura de Pollock é como uma dança de respingos, cortes e marcas violentas “e o que mais entrasse no trabalho” ^[54], materializando um “valor quase absoluto” ^[55] da ação, no sentido de uma autonomia do gesto diário. Ao mesmo tempo, reconhece o papel fundamental do julgamento que o pintor faz sobre cada movimento executado. Há a liberdade do gesto e também filtro da percepção, das escolhas do artista. Quando Pollock interrompe sua ação e julga minuciosamente seu ato antes de se lançar ao seguinte “ele sabe a diferença entre um bom gesto e outro ruim” ^[56], e assim exercita no jogo desta relação sua vontade criativa. É neste mesmo texto que Kaprow emprega pela primeira vez, ainda de forma genérica, o termo *happening* para indicar que este tipo de arte traria à tona não só os objetos que formam nosso cotidiano, mas, inclusive, eventos e acontecimentos que se passam despercebidos nas ruas, vitrines, saguões de hotéis e arquivos criminais.

53 A marca do trabalho é a liberdade de improvisação, o gesto espontâneo, a expressão de uma personalidade individual. As influências do automatismo surrealista são evidentes, ainda que não referidas apenas à mão e à escrita - como nos escritores - mas a todo o corpo do artista. [...] as formas obtidas - próximas às formas orgânicas - enfatizam as ligações entre arte e vida, entre arte e natureza. Alguns críticos sublinham as afinidades da *action painting* com o jazz, música que se faz tocando, ao sabor do improviso e da falta de projeto preliminar. disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo350/action-painting> > Acesso em: 14 de junho de 2017

54 “ *With Pollock, however, the so-called dance of dripping, slashing, squeezing, daubing, and whatever else went into a work placed an almost absolute value upon a diaristic geture* ” (tradução livre do autor)

KAPROW, Allan. op. cit., p. 3

55 “ *But I used the words ‘almost absolute’ when I spoke of the diaristic gesture as distinct from the process of judging each other moves upon the canvas* ” (tradução livre do autor)

ibid., p. 4.

56 “ *Pollock, interrupting his work, would judge his ‘acts’ very shrewdly and carefully for long periods before going into another ‘act’. He knew the difference between a good gsture and a bad one.* ” (tradução livre do autor)

ibid., p. 4.

Outro texto de Kaprow do mesmo ano é *Notas para a criação de uma Arte Total*, onde observa a justaposição de aspectos que fazem uma obra acontecer além das estruturas mais claras e fechadas da arte tradicional. Cita Richard Wagner (1813-1883) e os Simbolistas como precursores da manifestação desta proposta de “arte total”, que estariam retomando a natureza dos eventos como matéria prima e abdicando de códigos anteriores para buscar a manifestação das essências e o engajamento do espectador. Mais que espectador, um participante gerador em si da experiência artística a partir dos elementos engendrados pelo artista. Ao contrário das artes como as conhecemos, o que seria operado “é uma maneira tão aberta e fluida quanto as formas da nossa experiência diária, mas sem simplesmente as imitá-las.”^[57] Há uma reorganização dos elementos para que saiam de sua condição natural, do trabalho, da rua ou da casa das pessoas e se manifestem como experiência singular.

Os textos acima representam somente dois exemplos de escritos deste artista seminal para a arte da *performance*, mas que evidenciam a preocupação estruturada no seu processo de reconhecer e jogar com os elementos que vão se construindo em linguagem específica. O embaralhamento das fronteiras entre arte e vida é em si o tema permanente do seu trabalho, e se manifesta pelos títulos de seus artigos publicados ao longo de toda sua vida. *The Artist as a Man of the World* (1961), *Performing Life* (1979), *The Real Experiment* (1983), *Art Which Can't be Art* (1986), *Right Living* (1987) e *The Meaning of Life* (1990) são alguns que refletem diretamente a presença constante da vida e do real na experimentação de Kaprow.

A busca por uma arte capaz de existir pela articulação direta com a experiência, de muitas maneiras atualiza a herança de uma longa tradição de pensadores que, em diferentes contextos, defenderam que a verdade deve ser fundada pela vivência real. Os próprios conceitos de “realidade”, “experiência” e “verdade” são considerados chaves e recorrentes para diferentes linhas de discussão que constroem o pensamento ocidental. De forma mais direta, talvez o filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952) seja uma das fontes objetivas que atualizaram estas questões para a arte do século XX. No livro publicado

57 “What has been worked out instead is a forma that is as open and fluid as the shapes of our everyday experience but does not simply imitate them.” (tradução livre do autor)

ibid., p. 12.

em 1934, *Arte como Experiência* [58], Dewey articula seu pensamento pragmático sobre este aspecto estético da vida, fazendo um extenso levantamento das especificidades da experiência artística e sua capacidade de construir conhecimento. Mais que organizar conceitualmente o campo das ideias, sua importância reside em grande parte em seu diálogo com a prática artística, partindo de exemplos de obras e escritos de autores para construir seu argumento. Explora com propriedade e interesse um variado repertório de artistas visuais, observando aspectos fenomenológicos da imagem em seu trabalho enquanto retoma textos de literatura, drama e em especial de poesia, para dialogar com os conceitos próprios da filosofia.

Ele propõe que a raiz da experiência estética está em um lugar comum das vivências cotidianas, compartilhadas por todos, e não no privilégio de uma percepção exclusiva de artistas e entusiastas.

Sempre que há uma convergência em uma unidade qualitativa imediatamente apreciada de significados e valores extraídos da experiência anterior e das circunstâncias presentes, a vida assume uma qualidade estética - o que Dewey chamou de "uma experiência". [59]

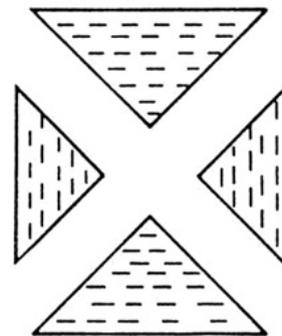
Ao longo do livro, se pode perceber a presença implícita de conceitos complexos da filosofia clássica, vistos à luz dos exemplos da história da arte e já buscando relações com as vanguardas daquele início de século. Neste sentido é um texto importante e referencial para uma arte que mais tarde se volta diretamente para a exploração de diversas qualidades da experiência, de forma cada vez mais imaterial.

Arte como Experiência é fruto de um percurso de reflexões que o autor já desenvolvia sobre estética em escritos da década de 1880, mas o volume foi estruturado a partir de uma palestra apresentada na Universidade de Harvard em 1932. Desde antes de sua publicação, a influência do pensamento de

58 DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

59 "Whenever there is a coalescence into an immediately enjoyed qualitative unity of meanings and values drawn from previous experience and present circumstances, life then takes on an aesthetic quality - what Dewey called having 'an experience.'" (tradução livre do autor)

DOWDEN, Bradley. Internet Encyclopedia of Philosophy. Disponível em: < <https://www.iep.utm.edu/dewey/> > Acesso em: 12 de janeiro de 2019



Black Mountain
performance,
seats and stage-
space, 1952

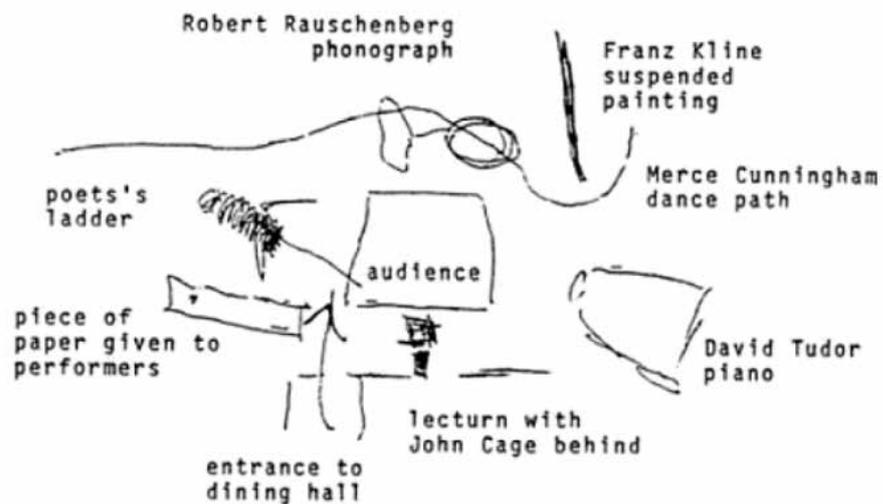


FIGURA 12

O plano de assentos para *Untitled Event/Theater Piece #1* no Black Mountain College (1952), reconstruído em 1965 (Kirby e Schechner)

FIGURA 13

Planta baixa de *Untitled Event/Theater Piece #1* no Black Mountain College (1952), elaborado 1989 por M.C. Richards, mostrando o público e posições relativas dos artistas. Identificações foram adicionadas.

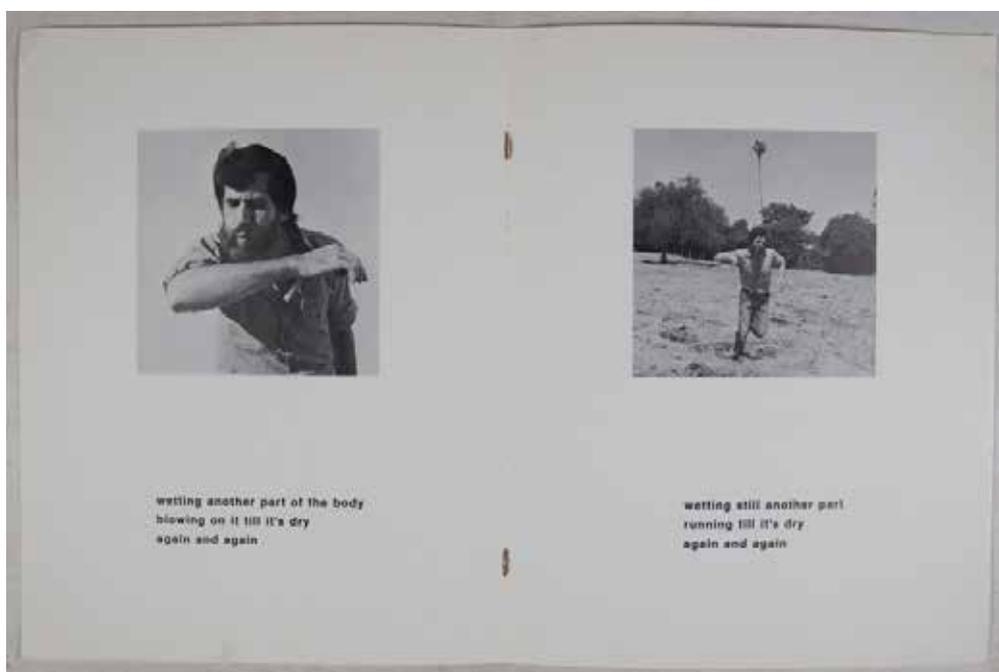
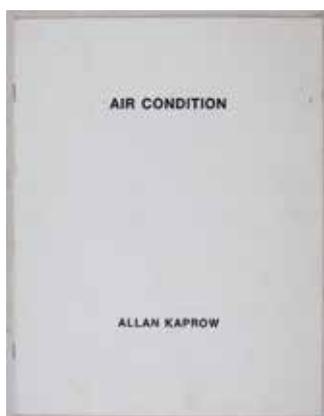


FIGURA 14

AIR CONDITION - Allan Kaprow, 1975.

Primeira edição de quatro páginas, exibindo fotografias de fac-símile em preto e branco de Allan Kaprow tiradas por Alvin Comiter. Todas as ilustrações são acompanhadas por texto. As fotografias mostram Kaprow correndo, suando e usando saliva para refrescar seu corpo.

fonte: < <https://www.klinebooks.com/pages/books/21666/allan-kaprow/air-condition> >

Dewey na formação de uma geração de artistas norte-americanos já era sentida. Seus estudos foram base ideológica para a fundação da *Black Mountain College*, escola de arte localizada na Carolina do Norte (EUA) que funcionou entre 1933 e 1957. Este centro de arte é considerado pioneiro na América do Norte no fomento de uma formação artística completa, que quebrava barreiras entre disciplinas e incorporava alunos de todas artes, fossem visuais, dramáticas, música ou expressões em novas mídias.

Black Mountain muitas vezes é citada como uma derivação americana da Bauhaus, famosa escola alemã de arte, arquitetura e design fundada pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969). Em sua origem, Gropius propunha um centro de conhecimento que combinasse artes plásticas e tradições artesanais, arquitetura e desenvolvimento de objetos utilitários, na busca por uma integração completa de experiências. A formação dos alunos direcionava objetivamente à construção de uma “arte total” conforme idealizada por Wagner. Era uma proposta cultural de quebra de hierarquias de conhecimentos, da qual fizeram parte um número expressivo de artistas das vanguardas históricas europeias do início do século XX. Fechada em 1933 pelo governo nazista que ascendia ao poder, alguns de seus professores migram aos Estados Unidos da América e efetivamente passam a lecionar na Carolina do Norte, Gropius entre eles.

Com um currículo interdisciplinar e radicalmente experimental, *Black Mountain* foi formadora de uma expressão originalmente americana na arte, explicitada na produção dos diversos integrantes, hoje reconhecidos, de seus quadros. Incorporando no pensamento de Dewey, a escola reforça as premissas alemãs e gera um centro de produção intensa de inovação, a partir deste cruzamento de experiências e repertórios. Lá acontece o que é referenciado por Jorge Glusberg ^[60] como o “marco zero” na história dos *happenings*, uma ação realizada em 1952 por um grupo de alunos e professores liderados pelo compositor John Cage (1912-1992) e pelo coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009). Ambos já haviam desenvolvido ações na escola em anos anteriores, mas consideravam ainda os trabalhos como apresentações cênicas, norteados por linguagens de dança ou música, muitas vezes mantendo a “quarta parede”, mesmo que estando próximos ao público. ^[61]

60 GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.. p. 25.

61 A expressão “quarta parede” remete ao formato do palco italiano, mais tradicional, delimitado pelas três paredes da coxia e pela “boça de cena” frontal à plateia. É usada no teatro para identificar a separação que ocorre entre a ação e o público.

Com *Untitled Event*, chamado também *Theater Piece #1*, esta fronteira entre público e participante se torna bem mais permeável. Estruturada ainda com cadeiras, dispostas em quatro zonas triangulares no refeitório da escola, e uma área de ação em X que atravessava o espaço, propunha estímulos a todos os sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato. Aos participantes foi dado preliminarmente um escore somente com indicações de tempo, que deveriam ser preenchidos com ações, não-ações e silêncios. Mantidas em segredo, a intenção era de lidar com o acaso de forma a quebrar qualquer relação linear entre os eventos.

Como cenário, um quadro branco do pintor norte-americano Robert Rauschenberg (1925-2008) e uma escada, de onde Cage lia textos sobre a relação da música com o Zen Budismo. Em seguida, ele iniciou uma “composição para rádios”, enquanto Rauschenberg colocava discos de Edith Piaf em um gramofone antigo e David Tudor tocava um “piano preparado”. Em meio à audiência, dois poetas liam poesias e Cunningham, com outros dançarinos, interagiam com um cachorro. *Slides* coloridos eram projetados no teto e paredes, enquanto serviam café em canecas brancas distribuídas aos participantes.

A ação marcava uma distinção em relação ao que já era compreendido como *performance*, e às práticas desenvolvidas pelos Futuristas e Dadaístas no início do século XX. A reunião destes elementos para uma cena não programática, proposta como espaço aberto, baseada no improviso e tendo o acaso como procedimento, é mais um acontecimento no tempo e lugar do que um desempenho roteirizado a ser apresentado. A interferência entre os participantes e a abertura para a audiência deixam a cargo da própria ação a criação de relações possíveis. Cage afirma que “qualquer coisa que aconteceu além aconteceu no próprio observador” ^[62], dando esta dimensão de acontecimento próximo à vida, como parte dela. A ligação com o Budismo estava na essência da lógica proposta para a ação. Goldberg cita o depoimento de uma estudante da época: “No Zen Budismo nada é bom ou ruim. Ou feio ou bonito ... Arte não deveria ser diferente da vida, mas uma ação inserida na vida. Como toda a vida,

62 “ *anything that happened after that happened in the observer himself* ” (tradução livre do autor)

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art: from futurism to the present*. Londres: Thames&Hudson, 1988. p. 126.

com seus acidentes, acasos, variedades, desordem e somente belezas momentâneas. “ [63]

- DEFININDO ACONTECIMENTOS -

Kaprow, assim como outros contemporâneos, reconhece ali, em *Theater Piece #1*, a matriz de algo novo na arte e que se diferencia do teatro e de outras manifestações cênicas conhecidas. A ele é atribuído o uso definitivo do termo *happening* para identificar algo que, em contraste, não teria trama, seria “sujo” e daria terreno fértil para a plateia “germinar”, materializado pela liberdade de um improviso em jazz.

Happenings são eventos que, simplesmente, acontecem. No entanto os melhores tem um decisivo impacto - como se sentíssemos “aquí está algo importante” - eles aparentam não chegar a lugar algum ou apontar para algo específico. Em contraste às artes do passado, eles não têm uma estrutura de início, meio ou fim. Sua forma é aberta e fluida; nada óbvio é buscado e por consequência nada é ganho, exceto a certeza de um número de ocorrências a que estamos mais atentos que o normal. Eles existem para uma performance única, ou somente algumas poucas, e se vão para sempre conforme novas tomam seu lugar. [64]

Ele não aponta precisamente um contraste com a *performance*, talvez porque o termo em inglês tenha outras dimensões, de realização e desempenho, que “borram” estas fronteiras. Outros teóricos também não fazem esta distinção clara. Goldberg trata como *performance*, em retrospecto, todos seus

63 “ *In Zen Buddhism nothing is either good or bad. Or ugly or beautiful ... Art should not be different [from] life but an action within life. Like all life, with it’s accidents and chances and variety and disorder and only momentary beauties*” (tradução livre do autor)

ibid., p. 126.

64 “ *Happenings are events that, put simply, happen. Though the best of them have a decided impact - that is, we feel, “here is something important” - they appear to go nowhere and do not make any particular literal point. In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle, or end. Their forms are open-ended and fluid; nothing obvious is sought and therefore nothing is won, except the certainty of a number of occurrences to which we are more than normally attentive. They exist for a single performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their place.*” (tradução livre do autor)

Kaprow, Allan. op. cit., p. 16.

predecessores desde os futuristas, nominando os trabalhos ligados a Kaprow e à cena de Nova Iorque dos anos 60, especificamente, como *happenings*. Taylor trata uma gama de ações, que vão do ritual ao ativismo, como *performance*, independentemente do formato que tomam, e Pavis nem inclui no seu dicionário o verbete *Happening*.

Renato Cohen, em *Performance como Linguagem*, aponta que “A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de encarar a arte, a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva”.^[65] O mesmo enfoque é partilhado por Glusberg, que complementa “O nome *live art* não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada de *live* porque tinha intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana”^[66]. Para estabelecer uma distinção prática para o uso dos termos, Cohen arrisca propor que “Pode-se dizer, de uma forma genérica, que *performance* está para os anos 70 assim como o *happening* esteve para os anos 60”.^[67] Complementa que estas datas têm por base as manifestações da arte na Europa e nos EUA, onde foram gestadas e desenvolvidas em maior escala. Ele chega inclusive a construir uma tabela em que distingue qualidades de ambos os termos de forma bastante pragmática para defender a proposta de uma passagem do *happening* para a *performance*.

Se em 1989, ano da publicação de *Performance como Linguagem*, esta necessidade de distinção conceitual poderia ser pertinente, mais tarde, com a exploração das práticas de *live art* em novos contextos, estas definições começam a se diluir. No século XXI já é possível reconhecer aspectos do *happening*, da *performance* e do teatro interagindo de forma fluida nos trabalhos de artistas, provocando muitas vezes uma dificuldade de classificação. Os próprios artistas acabam denominando suas propostas muito mais a partir do reconhecimento de seu pertencimento a um campo ou outro do que devido ao resultado da sua ação.

A própria Marina Abramovic reconheceu esta dissolução de fronteiras nítidas de linguagem, quando tanto o teatro quanto a *performance* ampliaram seus recursos pela combinação gradual de aspectos comuns. Se a

65 COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002.. p. 38.

66 GLUSBERG, Jorge. *op. cit.*, p. 32.

67 COHEN, Renato. *op. cit.*, p. 134.

performance precisou reforçar sua distância inicial do teatro tradicional, quebrando a “quarta parede” e levando aspectos ritualísticos da “vida real” para a cena, inicialmente também era importante reivindicar esta nova dimensão da ação gerada pela presença no instante. Abramovic por muitos anos dizia que na *performance* o sangue é de verdade, enquanto no teatro é sangue falso. Havia um ponto claro de separação entre a ação do performer, se colocando em obra, e um ator que interpretava um personagem diferente de si, seguindo um texto previamente redigido e dirigido por terceiros. Haveria uma singularidade da ação performática em relação à teatral que, aos poucos, foi se rompendo.

O nome “**performances invisíveis**”, dado às ações vivenciadas nesta pesquisa, é, em si, uma provocação sobre estes limites, marcando a fluidez desta prática que ainda se revela ao próprio autor conforme segue acontecendo. O nome é muito mais um ponto de partida para questionar o processo do que uma definição absoluta. É uma experimentação que carrega dimensões reconhecidas e não reconhecidas do processo. Seus desdobramentos reforçam a necessidade da constante disponibilidade à articulação dos filtros usados para reconhecê-la.

Estas experiências consistentemente voltam a acontecer, vividas em momentos, lugares e situações das mais distintas. Outras seis se revelam até o início de 2014, formando um grupo inicial de oito. Quatro delas ocorrem como a primeira, em viagem, possivelmente propiciadas pela situação de deslocamento do cotidiano e todos estímulos que isso gera na consciência e percepção: mergulhando em um lago, caminhando em uma cidade deserta, entrando em uma farmácia e olhando a paisagem no topo de um prédio. A ocorrência das ações se dá aparentemente sem nenhuma relação direta entre si. Ao mesmo tempo, outras duas ocorrem em intervalos do dia-a-dia, entre atividades do cotidiano: no final de semana no clube e em um dia de semana na saída de casa. Permanecem como memórias, experiências, vivência e neste momento como experimentação artística efetiva. Assumidas como prática, se transformam em um processo, mesmo que muito íntimo, pessoal e não compartilhado com terceiros.

1.2 INFRA-AÇÕES

INFRA- (prefixo) indica ‘abaixo, embaixo, em posição inferior’ [68]

As **performances invisíveis** foram tomadas até certo momento como uma prática particular. Assumidas como um segredo pessoal, geravam uma satisfação como habitantes imateriais da memória, sem necessidade de transformarem-se em algo concreto, objetual. Estavam em uma situação pacificada, como procedimentos de experimentação por si. Se reconhece inclusive um receio de que, ao serem externadas, deixassem de ocorrer e perdessem sua potência sutil.

A primeira vez em que se deu o impasse diante da necessidade de registrar estas ações particulares para torná-las públicas foi na construção do portfólio vinculado à proposta desta pesquisa acadêmica. Naquele momento houve o confronto com a imposição de encontrar uma maneira de compartilhar

68 INFRA- verbete in Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

estas práticas pessoais e dar a conhecer como eram e como aconteciam. Alguns padrões já podiam ser identificados: não eram instantes necessariamente solitários, nem necessariamente de silêncio, não eram necessariamente de deslocamento, mas eram ações de presença aguçada. Como tratar, então, a dimensão absolutamente imaterial desta presença? Como traduzir a experiência para elementos compartilháveis?

A solução de transformar em objeto visível daria uma configuração para a experiência, “congelando” algo fluido em um forma definitiva. Talvez pudessem ser apresentadas em memorial descritivo, tratando o acontecimento como um depoimento ou como uma observação externa, mas isso sugeria ater-se demais aos componentes secundários da experiência. Qualquer tradução parecia gerar uma outra dimensão, de recriação do acontecimento em novo trabalho. Uma foto, como alternativa, seria uma re-encenação, nem mesmo um registro, pois não poderia mais captar o instante do acontecimento. Uma tarefa que faz recordar Manoel de Barros (1916-2014) quando confessa a difícil tarefa de “fotografar o silêncio”. No poema *O Fotógrafo*, sai na madrugada e vê “o Silêncio pela rua carregando um bêbado”. Ele o fotografa, e em seguida acaba por fotografar também outros acontecimentos mínimos que vive no caminho, o perfume, o perdão e a existência. A experiência, pelo poeta, vira poema. Portanto, a experiência que passa pelo performer deveria virar *performance*?

Ainda assim, as *performances* demandavam alguma forma de existir no portfólio par cumprir a proposta acadêmica. Talvez uma solução mais neutra fosse tentar sintetizar a experiência em um esquema, um gráfico com alguma imparcialidade de linguagem. Se possível, bastaria? Outros artistas já haviam visitado este território de ações que beiram a visibilidade, trabalhando o vazio, o nada ou a mínima existência. Como haviam solucionado este conflito?

Kaprow é um destes artistas que age na desmaterialização da arte, orientado pela reflexão em torno da noção de experiência de Dewey. Como investigador e professor, percebe a impossibilidade de conversão de algumas singularidades da experiência em linguagem. Ele questiona seu próprio processo e afirma que “A prática de tal arte, que não é percebida como arte, não é tanto uma contradição quanto um paradoxo” [69].

69 KAPROW, Allan. op. cit., p. 219.

O Fotógrafo

Manoel de Barros

*Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a 'Nuvem de calça'.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakowski – seu criador.
Fotografei a 'Nuvem de calça' e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.*

Outro importante artista contemporâneo, referência neste jogo com a imaterialidade, é o norte-americano Robert Barry (1936). Em seu trabalho, fez experimentos com substâncias radioativas, frequências ultrassônicas, micro-ondas e, inclusive, telepatia. Com *Telepathic Piece*, de 1969 ele participa de uma exposição na *Simon Frazer University* em Vancouver, Canadá, realizando uma obra mentalmente dos EUA. Citada muitas vezes na história da arte como um radicalismo conceitual, esta obra para Barry se tratava de uma experiência real e que ele efetivamente acionou conforme anunciado: “Durante a exposição eu tentarei comunicar telepaticamente uma obra de arte, cuja natureza é uma série de pensamentos que não são aplicáveis à linguagem ou imagens.”^[70] Com a proposta de acionar a imaterialidade total, diz que a transmissão era de uma sensação impossível de ser descrita.

Bem, é basicamente uma sensação, um sentimento. É um tipo de sensação que às vezes é muito difícil de colocar em palavras, porque eu acho que é a parte mais indescritível do nosso ser. Nós temos essas sensações que vêm através de nós e não sabemos exatamente o que são - não podemos colocar essas sensações indescritíveis em palavras. Era algo que eu acho que se encaixa na experiência básica da arte, que além de todos os seus aspectos intelectuais ainda é baseada em uma experiência pessoal que temos ao olhar para uma obra de arte. Não era algo realmente misterioso, apenas algo extremamente pessoal. ^[71]

Ocorre que, quando o anúncio de que a transmissão telepática seria realizada é redigido pelo artista, dando indicação de suas qualidades, este texto acaba se tornando uma dimensão objetiva da obra, acaba sendo citado para caracterizar o trabalho.

70 “During the Exhibition I will try to communicate telepathically a work of art, the nature of which is a series of thoughts that are not applicable to language or image” (tradução livre do autor)

Interview with Bob Nickas, *Journal of Contemporary Art*, Vol. 5., No 1 Spring 1992. Disponível em: < <https://community.livejournal.com/-arthistory/33358.html> > Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

71 “Well, it’s basically a feeling, a sense. It’s a kind of feeling which sometimes is very difficult to put into words, because I think it’s the most elusive part of our being. We have those feelings come through us and we are not exactly sure what it is - we cannot put these elusive feelings into words. It was something which I think fits into the basic experience of art, which after all of its intellectual aspects is still based in a personal experience that we have from looking at an artwork. It was not anything mysterious really, just ultimately something extremely personal.” (tradução livre do autor)

ibid.



FIGURA 15
INERT GAS SERIES - Robert Barry, 1969

"Inert Gas Series Krypton. from a measured volume to infinite expansion. On March, 1969 in Beverly Hills California. one liter of Krypton was released to the atmosphere."

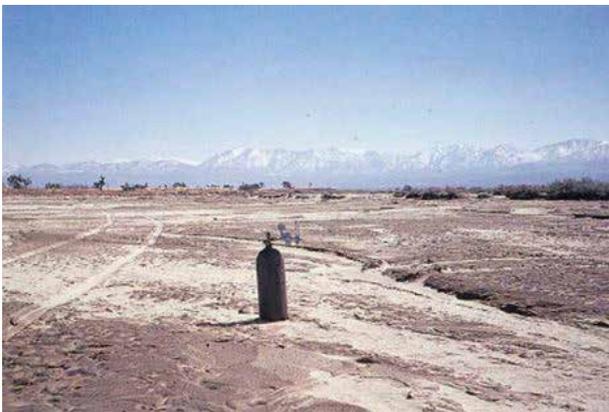


FIGURA 16
INERT GAS SERIES -Robert Barry, 1969

fonte: < <https://theartstack.com/artist/robert-barry/inert-gas> >

Aluno de Robert Motherwell (1915-1991), pintor norte-americano expoente do grupo de Expressionistas Abstratos ^[72], Barry foi influenciado por esta geração de artistas que chegaram nos anos de 1940 e 1950 às *Color Field Paintings* ^[73] como forma de radicalismo abstracionista. Este reducionismo libera a cor dos laços com a representação e propõe que ela seja apreciada por suas qualidades singulares, como sujeito da obra. Não há mais nada além do quadro para ser reconhecido, como afirma o pintor norte-americano Frank Stella (1936) “O que você vê é o que você vê” , no contexto minimalista de 1966.

Eu sempre entro em discussões com pessoas que querem reter os valores antigos da pintura - os valores humanísticos que eles sempre encontram na tela. Se você os questionar, eles sempre acabam afirmando que há algo além da tinta na tela. Minha pintura é baseada no fato de que só o que pode ser visto está lá. [...] Tudo o que eu quero que alguém tire das minhas pinturas é o fato de você poder ver toda a ideia sem nenhuma conclusão. . . O que você vê é o que você vê. ^[74]

Os primeiros trabalhos de Barry referenciavam indiretamente estes pintores, criando planos gráficos de cor, mas a partir de 1967 Barry passou a incorporar também palavras e textos como matéria destes esquemas gráficos. Em seguida, realiza experiências diretas com a imaterialidade, radicalizando os procedimentos e saindo do plano visível e da linguagem. Em 1969 ele executa, em Los Angeles, *Inert Gas Series*, que consiste em uma série de ações em que libera gases inertes na atmosfera. Inicia lançando um litro de gás criptônio em Beverly Hills e segue liberando xenônio nas montanhas, argônio na praia e hélio no deserto. Para isso não divulga data ou local. Sem convidar nenhuma audiên-

72 Movimento de pintura abstrata norte-americano do pós-guerra, ocorrido na década de 1950, no contexto da chamada Escola de Nova Iorque,

73 Estilo de pintura abstrata surgido em Nova Iorque durante as décadas de 1940 e 1950, semelhante ao Expressionismo Abstrato, mas caracterizado por pinturas planas com grandes áreas de cor sólida, sem profundidade ou marca de gesto.

74 “ *I always get into arguments with people who want to retain the old values in painting—the humanistic values that they always find on the canvas. If you pin them down, they always end up asserting that there is something there besides the paint on the canvas. My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. [...] All I want anyone to get out of my paintings is the fact that you can see the whole idea without any conclusion . . . What you see is what you see.*” (tradução livre do autor)

ARTnews magazine September 1966 issue. Disponível em : < <http://www.artnews.com/2015/07/10/what-you-see-is-what-you-see-donald-judd-and-frank-stella-on-the-end-of-painting-in-1966/?-singlepage=1> > Acesso em: 14 de julho de 2016

cia não desenvolve uma *performance* em seu sentido mais tradicional, que teria um roteiro e espectadores. A ação tem resultado invisível, pois os gases não podem ser percebidos ao serem liberados, mas é registrada por fotos e por um texto descritivo do próprio artista. Nas fotos vemos a paisagem após a liberação dos gases, indicando local e data.

Barry acaba tendo um trabalho em duas partes, a ação invisível (sem espectadores e resultado visual objetivo) e os registros fotográficos que ele imprime junto a um texto e assina. Em alguns casos, artistas fazem uma ação específica para a câmera, somente na intenção de obter uma foto ou vídeo como resultado artístico. Neste caso parece que há que se considerar a importância da ação tanto quanto do registro dela. Este questionamento da relação entre obra e registro perpassa muitos trabalhos do período.

Ainda hoje há o acalorado debate em torno do icônico *Spiral Jetty*, do artista norte-americano Robert Smithson (1938-1973). Por um lado há argumentos de que a obra é a imagem obtida, e largamente publicada, e por outro se defende que a obra é especificamente a *land art* executada, raramente acessada desde sua realização em 1970. É um caso peculiar, em que as viagens até o site e a experiência fenomenológica do artista naquele lugar - antes, durante e depois de concluída a intervenção - eram partes da obra, assim como o texto que ele redigiu, as fotografias e o filme. A obra *Spiral Jetty* não parece se fixar em nenhuma dessas partes, mas envolvê-las todas em um corpo maior, que também abarca os momentos de solidão e desconcerto do artista diante daquele lago de sal. No texto *Spiral Jetty*, Smithson narra esse desconcerto diante da paisagem vertiginosa e desértica do lago e do entorno. Os fragmentos poéticos - o molhe, o texto, a foto e o filme - são respostas ou reações àquela vertigem e testemunham a crença em um movimento entrópico?

Para a maior parte das pessoas, ou a obra está na intervenção ou se resolve nas imagens produzidas da intervenção. Em geral, há uma ansiedade para que as perguntas - "onde está a obra" ou "o que é a obra" - sejam respondidas pela escolha justificada de uma das expressões físicas do trabalho, seja a foto ou a intervenção na paisagem. Não é comum que se perguntem: a obra é a viagem? A obra é a vertigem? Ou seja, nas artes segue a expectativa de que a obra se concentre em algo que se materializa ou se torna visível de forma separada da experiência da vida.



FIGURA 17
SPIRAL JETTY - Robert Smithson, 1970

fonte: < <https://celluloidwickerman.com/2017/04/17/responses-robert-smithsons-spiral-jetty-1970/> >

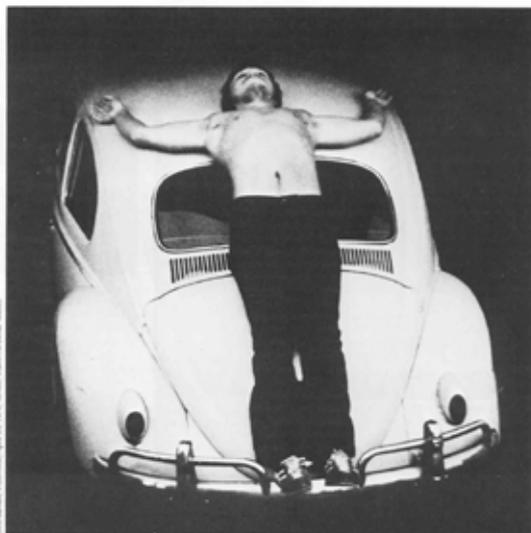


FIGURA 18
TRANS-FIXED - Chris Burden, 1974

FIGURA 19
SHOT - Chris Burden, 1971

fonte: < <http://lodeownmagazine.com/pulse/rip-chris-burden> >

fonte: < <https://arteref.com/arte-no-mundo/conheca-chris-burden-e-o-extremo-do-body-art/> >



FIGURA 20
A LEAP IN THE VOID -Yves Klein, 1960

fonte: < <http://www.dobrasvisuais.com.br/2013/04/a-pequena-historia-de-leap-into-the-void/> >



FIGURA 21
THE LOVERS - Marina Abramovic e Ulay, 1988

fonte: < <https://kickasstrips.com/2015/01/lovers-abramovic-uly-walk-the-length-of-the-great-wall-of-china-from-opposite-ends-meet-in-the-middle-and-breakup/> >

Outros trabalhos de mesma vertente suscitam debate semelhante. O norte-americano Chris Burden (1946-2015) tem um trabalho de performance em que o registro também toma uma dimensão quase autônoma. *SHOT* é uma performance, realizada em 1971 em uma galeria, com público presente, em que um amigo dispara um tiro no braço do artista. A ação é registrada em foto, filme e áudio. Se conhece as imagens, os relatos, e por eles se imagina o contexto, preenchendo as lacunas com uma projeção pessoal do receptor. Como resultado, se discute se a ação ou o registro são mais importantes para o trabalho.

A dúvida é recorrente, talvez fomentada pelo sistema de validação do mercado, colecionadores, críticos e museus, de que haja ainda categorias mais tradicionais onde as experiências artísticas possam ser encaixadas. Enquanto estes artistas se dedicam a produzir vivências e experimentar possibilidades, criando com isso novas teorias, conforme exploram novos procedimentos, as instituições formais, e muitas vezes as acadêmicas, não conseguem acompanhar a renovação de linguagens no ritmo que ocorrem. A presente pesquisa busca caminhar justamente por esta fissura que se abre conforme se dilatam as possibilidades da experimentação no campo da performance, incorporando e resgatando trajetos afins e paralelos.

TRANS-FIXED, outra performance realizada por Burden em 1974, parece mais uma ação com fim no registro. Nela, o artista é pregado pelas palmas das mãos sobre o capô de um carro, resultando em uma foto do momento. Os relatos indicam que um amigo efetivamente ligou o carro e saiu da garagem por poucos minutos, sem ter sido presenciado por outro público. *A leap in the void* de Yves Klein, uma fotomontagem de 1960 em que o artista aparece saltando de uma janela para a rua, ou o filme *The Lovers* de 1988, de Ulay e Abramovic, da travessia da Muralha da China, que foi re-encenado para a câmera posteriormente, apontam inclusive para a diferença entre a verdade do registro e a realidade da ação. São casos em que outro problema se apresenta, o da fidedignidade à ação original.

Parece haver uma necessidade por validar uma veracidade da história relatada, da imagem vista ou do documento registrado. Espera-se uma identidade entre verdade e realidade que muitas vezes não é direta, há muito espaço possível entre as duas. Como reivindica o fotógrafo italiano Oliviero Toscani (1942), no mundo de hoje devemos entender que “a verdade é a ima-

gem”.^[75] A imagem já não é mais um registro de grau absoluto da realidade, mas é outra verdade manifestada de um fato. O relato oral, o texto redigido, a memória, o desenho ou a fotografia são manifestações de pontos de vista que devem servir de partida para a discussão das experiências. Como sugere Lancri, começar pelo meio, que é, ao mesmo tempo, *media*.

Meu trabalho é de fazer imagens, porque vivemos em uma sociedade que precisa de imagens. Faço imagens que colocam em discussão o velho sistema, como fizeram os pintores. [...] Duchamp provocou a arte ao pôr uma roda de bicicleta acima de uma cadeira. Não se pode dizer a Duchamp: “qual é o seu trabalho?” “Colocar um roda de bicicleta sobre uma cadeira ou ser um artista?” O meu trabalho é pôr em discussão o meu trabalho.^[76]

A obra é uma mediação, uma potência a ser completada, como propõe Duchamp, tanto pelo público, quanto por sua persistência no tempo. A obra de arte é uma verdade que deve estar aberta inclusive à discussão de sua própria natureza, conforme se manifesta em uma existência específica, e não assumida por uma atribuição dogmática. Aí está mais um aspecto do paradoxo reconhecido por Kaprow, da impossibilidade de transcodificação plena da experiência da “live art” para qualquer tipo de linguagem que se proponha a isso. Há sempre uma nova experiência resultante desta passagem, que se dá a partir das dimensões que o texto ou a imagem acionam, e que não são mais a dimensão da ação: são outra ação, visual ou mental.

Ao contrário de negar os paradoxos, Robert Barry é muito eficiente em confrontá-los e transformá-los em parte integrante do trabalho. Assume sua existência e aponta diretamente para eles. Na obra transmitida telepaticamente e na série de gases dispersos, joga com a credibilidade do público sobre um discurso que é construído em torno de uma ação a ser realizada ou sobre o “suposto” registro de um ato conceitual. Há um delicado acordo entre as partes para que se estabeleça um enigma poético, um jogo pelas “entrelinhas” entre o que é dado e o que tudo que pode ser decifrado.

75 TOSCANI, Oliviero. Transcrição do Programa Roda Viva. São Paulo: TV Cultura, exibido em 1/1/1995. Disponível em: < <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/9/entrevistados/> > Acesso em: 6 de agosto de 2016.

76 *ibid.*

Outro jogo de paradoxo ainda mais direto, realizado por Barry, está em “*Gallery Closed*”, de 1969, onde a proposta foi imprimir e enviar convites oficiais para uma exposição, indicando o endereço e as datas de início e fim da “exibição”, mas ressaltando que a galeria permanece fechada no período em que ela ocorre. O exercício é sobre algo que se estabelece entre a expectativa do público, o que se anuncia literalmente e o que se manifesta implicitamente como experiência possível. É um gesto conceitual do artista, que se realiza no recebimento do convite impresso, sua leitura e a compreensão da ambiguidade estabelecida. A experiência está diretamente ligada ao grau de crédito do público sobre o artista e sobre o espaço expositivo que emite o convite. O jogo convoca uma credibilidade sobre o sistema tradicional da arte, usando dos aspectos formais deste sistema para ativar o público para um papel participante da experimentação poética.

Closed Gallery é uma peça de 1969 que consiste em três convites para exposições em Amsterdã, Turim e Los Angeles impressos em simples cartões brancos. Eles informaram aos destinatários que, durante a exposição, a galeria seria fechada. [77]

A impossibilidade de visibilidade que se estabelece com a Galeria Fechada de Barry, assim como acontece com outros trabalhos no limite do perceptível, brinca com os códigos da arte, ampliando a percepção do público para outras dinâmicas possíveis da sua relação com o exercício provocador do artista. Onde está a arte? Como identificar onde se manifesta? O trabalho é somente um exercício, uma provocação, ou existe uma obra a ser encontrada? É um jogo que o sistema aprende a jogar, e por vezes tenta antecipar as jogadas do artista. Há um enxergamento de potências que o público acaba por exercitar, a partir da convivência com as regras e filtros estabelecidos por certos artistas.

David Platzker, curador do departamento de desenhos e gravuras do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, reconhece que a institucionalização

77 “*Closed Gallery is a 1969 piece consisting of three invitations to gallery shows in Amsterdam, Turin, and Los Angeles printed on simple white cards. They informed the recipients that during the exhibition, the gallery would be closed.*” (tradução livre do autor)

MILLER, M.H. *Gallery? What Gallery? Robert Barry Masterpiece Reprised in New York*

Disponível em: < <https://observer.com/2011/07/gallery-what-gallery-robert-barry-masterpiece-reprised-in-new-york/> > Acesso em: 8 de agosto de 2019.

destas proposições artísticas que lidam com o efêmero, com o vazio ou o invisível, especialmente de um certo período da arte norte-americana da década de 1960, ainda geram impasses para o sistema. “Estou interessado em saber como a arte se desmaterializa”, afirma Platzker, que realizou uma reedição em 2011 de *“Gallery Closed”*, na Galeria Specific Object de Nova Iorque. Segundo ele, o trabalho de Barry “é a forma mais pura dessa noção do que é a fisicalidade da arte e do que realmente se trata. Não é preciso nem ter o espaço da galeria.” [78]

“Recebi permissão de Robert [Barry] para fazer o show”, disse Platzker. “Perguntei se ele me emprestaria cópias dos três cartões de anúncio anteriores e ele disse: ‘Por que você os quer? Não há show. Não quero que as pessoas venham à galeria porque a galeria está fechada.’” [79]

Há uma dificuldade de desaparecimento dos objetos gerados pelas proposições artísticas daquele período, que transforma em elementos colecionáveis os resíduos da experiência. Segue uma vontade de concentração da vivência poética em seus vestígios físicos e a sacralização destes como portais para a possível verdade da experiência original. Barry segue provocando o sistema ao desmistificar a importância dos resíduos materiais de seus projetos para algo além de procedimentos para se chegar a uma experiência artística.

Com a abertura para dinâmicas de sutileza de linguagem, Barry acaba compartilhando operações, que uma vez entregues ao público, se tornam parte dos filtros que este passa a articular por sua própria perspectiva. Neste sentido diversas *misinterpretations*, falsas atribuições, pode se tornar parte das relações que se estabelecerem no processo. Um objeto ou imagem que apresente elementos já reconhecidos em outras obras, pode ser tomado de forma precipitada como um trabalho artístico, quando na verdade não é.

78 *“I’m interested in how art dematerializes,”*

“It’s the purest form of this notion of what the physicality of art is and what art is really all about. One doesn’t need to even have the gallery space” (tradução livre do autor)

ibid.

79 *“I got permission from Robert [Barry] to do the show,” Platzker said. “I asked him if he would lend me copies of the three prior announcement cards and he said, ‘Why would you want them? There is no show. I don’t want people to come to the gallery because the gallery is closed.’”* (tradução livre do autor)

ibid.

Um gráfico elaborado pelo astrofísico britânico Sir Arthur Stanley Eddington, por exemplo, muitas vezes pode ser tomado como uma obra de Robert Barry. Esta interpretação se deve, possivelmente, por apresentar elementos que se assemelham a outros gráficos produzidos pelo artista norte-americano na década de 1960. Há semelhanças tanto em seus aspectos formais como pela aproximação com o conceito gerado pela leitura da imagem. Originalmente publicada no livro *“The Nature of the Physical World”*, de 1927, o gráfico busca identificar o conceito do *“here-now”*, aqui-agora, a partir do desenho de cruzamentos de vetores. Eddington usa o gráfico como ponto de discussão sobre observação de fenômenos astrofísicos, chegando a uma síntese bastante didática, mas que, deslocado de seu espaço natural, consegue atingir qualidades de experiência poética, quando lido na perspectiva adquirida de outros exercícios visuais do início da carreira de Barry. ^[80]

Derivado do procedimento adotado por Duchamp ao propor os *readymades*, estabelecendo objetos cotidianos como obras de arte, representa uma questão problemática no jogo: a dúvida sobre o que está dentro ou fora do território artístico, o que é obra, o que não é e tudo aquilo que pode ser. Calvin Tompkins identifica como herança de Duchamp esta total liberdade sobre os procedimentos do artista, levada até o ponto de tornar impossível uma definição do que pode ser ou o objeto da arte: “O verdadeiro ponto dos *readymades* era negar a possibilidade de definir arte. Arte pode ser qualquer coisa. Não é um objeto ou mesmo uma imagem, é uma atividade do espírito.” ^[81]

80 Diversas fontes citam este gráfico como sendo uma obra de Robert Barry. Nas redes digitais, uma pesquisa sobre trabalhos de Barry normalmente traz esta imagem, que quando aprofundada chega a postagens de diferentes origens, estando inclusive ligada a *#robertvbarry* (que não está vinculada a uma conta oficial do artista no Instagram). Em busca da fonte primária da obra, foi possível chegar a um contato por email com o *marchand* do artista, Andrew Witkin da Krakow Witkin Gallery, de Boston, que mostrou a imagem da figura 23 ao próprio Robert Barry em 20 de julho de 2019, sobre a qual ele respondeu textualmente, percebendo que se parece com uma de suas obras iniciais.

“No, it’s not mine and I’ve never seen it.

But, it looks like it might be someone trying to diagram an early work.

I am curious where it was found, the context, and who and why it is usually attributed to me.”

(Não, não é minha e nunca a vi. Mas, parece que pode ser alguém tentando fazer um diagrama de um trabalho inicial. Estou curioso para saber onde foi encontrado, o contexto e quem e por que geralmente é atribuído a mim. - tradução livre do autor)

81 *“The real point of the readymades was to deny the possibility of defining art. Art can be anything. It isn’t an object or even an image, it’s an activity of the spirit. And this idea carries through all of his work.”* (tradução livre do autor)

TOMKINS, Calvin. Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews . Badlands Unlimited. Edição do Kindle. posição 208.

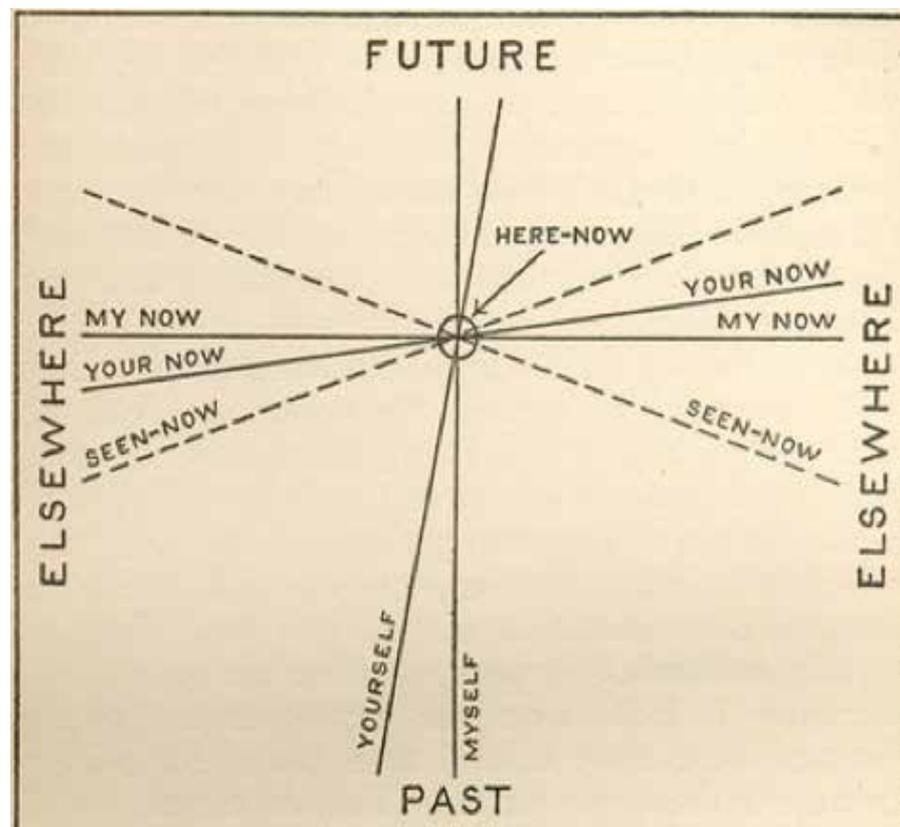


FIGURA 23
HERE NOW , gráfico de Arthur Eddington atribuído a Robert Barry

fonte: < <http://zero1magazine.com/2011/01/robert-barry/> >

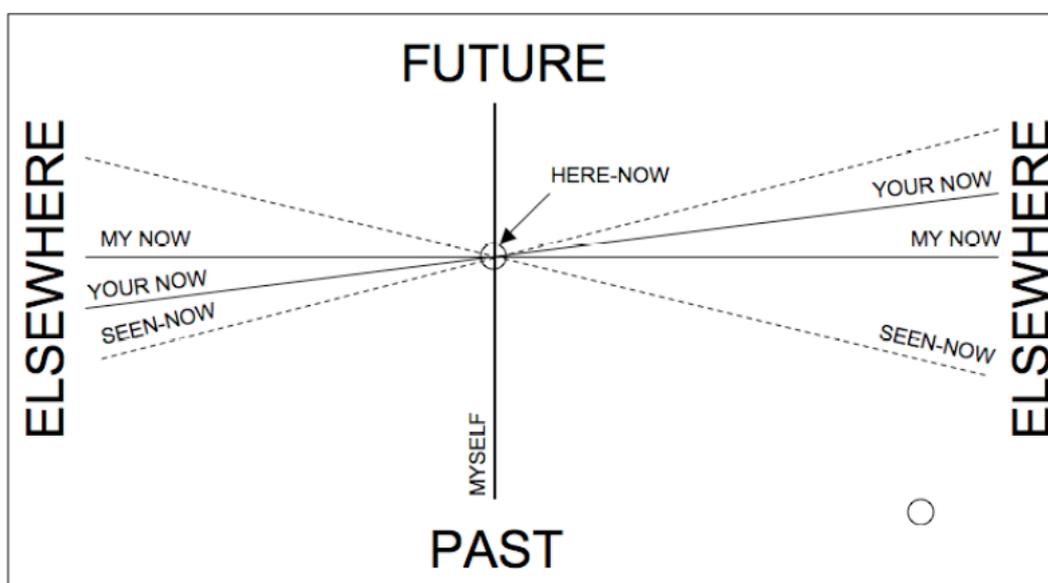


FIGURA 24
 representação gráfica do aqui-agora por Arthur Eddington, 1928

fonte: Eddington, Sir Arthur Stanley. *THE NATURE OF THE PHYSICAL WORLD*. Cambridge: The University Press - Electronic Edition 2007.



FIGURA 25
UNTITLED - Robert Barry, 1976

fonte: < https://www.moma.org/collection/works/95465?artist_id=352&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist >

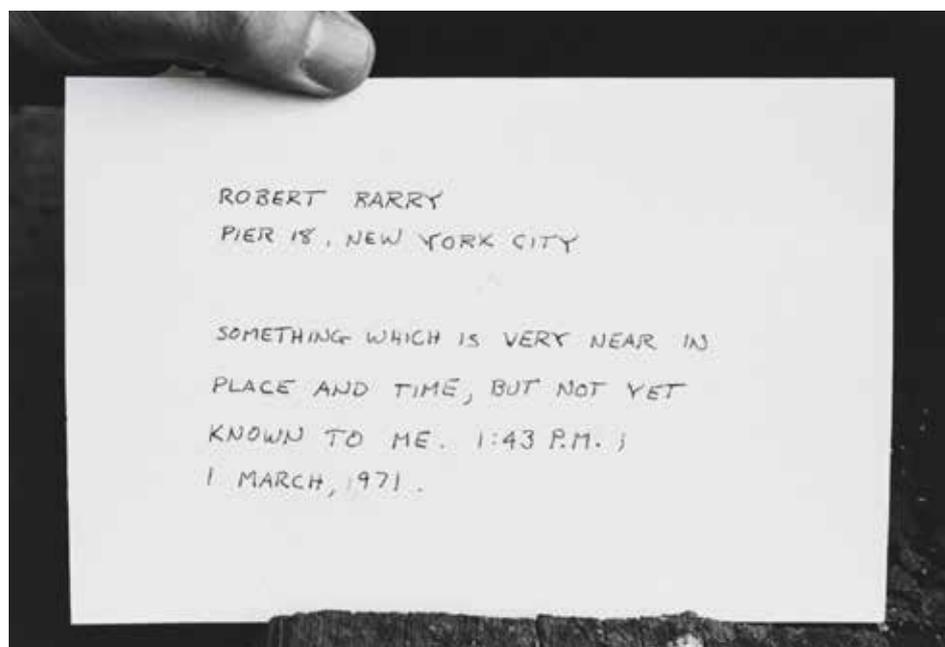


FIGURA 26
SOMETHING WHICH IS VERY NEAR IN PLACE AND TIME, BUT NOT YET KNOWN TO ME
- Robert Barry with Harry Shunk, János Kender, 1971

fonte: < https://www.moma.org/collection/works/176193?artist_id=352&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist >

Entretanto, ao longo dos desdobramentos de seu discurso, Duchamp vai reconhecer uma certa autoridade sobre a definição do que possa ser um *readymade*, e delimita sua seleção já na década de 1960 a um conjunto fechado de dez objetos que reconhece como tais. Com este recorte, parece estabelecer uma perspectiva de que nem todo objeto que o público perceba ou elenque como tal, necessariamente, poderá ser, ou funcionar como, um *readymade*. Duchamp define as regras, que incluem aspectos de jogo com o acaso, e estabelece para os objetos selecionado uma necessária neutralidade, que, em hipótese, não acione nenhum apelo ao gosto do artista ou do público.

A arte é uma droga que cria hábitos, é tudo que ela é, para o colecionador, para o artista, para qualquer pessoa relacionada à arte. Não tem absolutamente nenhuma existência como tal, como veracidade ou verdade de qualquer tipo. Como forma de definição, estou encantado com isso. Estou muito convencido disso. Assim, nos readymades, evitei isso, não os escolhendo com muita frequência. Existem apenas dez deles em toda a minha vida. Eu poderia ter sido completamente absorvido pela ideia. [82]

Mesmo não sendo uma obra original de Barry, o gráfico atribuído a ele se aproxima de uma forma percepção sobre tempo e espaço expresso em outros trabalhos seus, que parecem ter saído de um livro didático, com traços técnicos e legendas, pretos sobre fundo branco. Se o presente projeto de pesquisa precisasse ser sintetizado em um esquema visual, este gráfico de Arthur Eddington seria possivelmente a melhor maneira de traduzi-lo.

Duas linhas principais se cruzam. Horizontalmente, há referência ao espaço, indicando um fragmento que se estende da esquerda para a direita entre um “outro lugar” (*ELSEWHERE*) para “outro lugar” (*ELSEWHERE*) no lado oposto. *Elsewhere* pode ser lido conceitualmente também como “lugar outro” ou, tornando o termo mais complexo, próximo ainda de algo como “onde além”.

82 “Art is a habit-forming drug, that’s all it is, for the collector, for the artist, for anybody connected with art. It has absolutely no existence as such, as veracity or truth of any kind. As a form of definition I’m delighted with this. I’m very convinced of it. So in the readymades I avoided that, by not choosing them too often. There are only ten of them in my whole life. I could have been completely taken in by the idea.” (tradução livre do autor)

Marcel Duchamp in Tomkins, Calvin. *ibid.* posição 592.

Pode-se imaginar que o sentido situa-se entre estas diversas interpretações do termo, e aí está sua riqueza. Nas duas extremidades desta linha pode-se ler a expressão “meu agora” (*MY NOW*), indicando que é um contínuo de uma mesma pessoa que atravessa o desenho. Logo abaixo desta linha, outra, em diagonal, com uma pequena diferença de ângulo, sobe para a direita. Em ambas extremidades dela está escrito “seu agora” (*YOUR NOW*). Um pouco abaixo, uma terceira linha também cruza em diagonal, subindo em ângulo maior, da esquerda para a direita. Ela é representada em linha tracejada, com a expressão “visto-agora” (*SEEN-NOW*) escrita somente no seu início, no campo da esquerda. Esta diagonal se repete espelhada, começando no quadrante superior esquerdo do gráfico, e descendo para a direita, tendo ao seu final as mesmas palavras “visto-agora” (*SEEN-NOW*).

Verticalmente, uma linha reta desce entre o futuro (*FUTURE*), acima, e o passado (*PAST*), abaixo. Na sua base, apresenta o *MYSELF*, que pode ser lido simplesmente como “eu”, mas seria mais literalmente algo como “eu próprio”. O termo remete a acepções mais complexas que indicam “meu ser”, se reportarmos ao uso do *self* como conceituado pelo psiquiatra suíço Carl Jung (1875-1961), por exemplo.^[83] Diagonalmente, subindo do quadrante inferior esquerdo para o superior direito, outra linha contínua cruza a primeira, recebendo o termo *YOURSELF* na sua base. O que pode ser lido singularmente como “você”, deve ser compreendido na mesma complexidade que o termo anterior, sendo “você mesmo” ou o “próprio você”, carregado da carga de interpretação psicológica.

Ao centro do gráfico, no cruzamento de todas as linhas, há um círculo indicando o ponto exato onde os vetores se tocam. Ali está escrito “aqui-agora” (*HERE-NOW*), com uma seta apontada para o círculo. Então, se pode interpretar do esquema que o “aqui-agora” é a convergência entre o “eu” e o “você”, quando cruzam com o “meu agora”, “seu agora” e o “visto-agora”.

De forma interessante, o físico britânico adiciona duas linhas

83 “Para Jung, o Self não é apenas o centro, mas também toda a circunferência que abarca tanto o consciente quanto o inconsciente, ele é o centro desta totalidade, tal como o Ego é o centro da consciência. O Self é um fator interno de orientação, muito diferente e até mesmo estranho ao Ego e à consciência.”

Disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/site/?area=ES/Dicionario&palavra=self>> Acesso em: 16 de março de 2019.

pontilhadas que indicam o que é “visto-agora” como elemento de visibilidade do ponto de cruzamento. Isso faz notar que apesar de haver muitos encontros, aproximações e cruzamentos entre um “eu” e um “você” durante uma existência, o “aqui-agora” precisa ser percebido, ou seja, atravessado por uma consciência da experiência reconhecível. Se pensarmos o “aqui-agora” como o instante, ele depende, para Eddington de uma força tangente que vem de fora dos observadores, para se manifestar. O *status* de acontecimento (*happening*) depende de um grau de visibilidade que interfere na experiência.

O gráfico dá a ver justamente o ponto de cruzamento que explicita, a partir do tempo, espaço e pontos de vista, a convergência de fatores que resultam na manifestação de um instante específico. O *HERE-NOW* está no centro, sugerindo a singularidade da experiência. O “eu” e o “você” que indica no trabalho tanto podem ser interpretados como o “artista” e nós leitores, “espectadores”, deste gráfico, como podem se referir a dois participantes outros ou mesmo à multiplicidade de participantes de uma experiência. É um elemento reconhecível também em operações em diferentes trabalhos de Robert Barry, seja as ações de liberar gases na atmosfera, arranjos de palavras, listas de frases ou diagramas. Como uma importante síntese, este *HERE-NOW* revela o que se manifesta em de outros artistas conceituais da década de 1960 ou mesmo em trabalhos atuais, como os desenvolvidos nesta pesquisa a partir das **performances invisíveis**.

John Cage, que dá base de referência a esta geração de artistas norte-americanos de que Barry faz parte, afirma que “não vemos muita diferença entre tempo e espaço, não sabemos onde um começa e o outro termina” [84]. A partir de experimentações com silêncio, acaso e ruído, reconhece que boa parte da arte que compreendemos como ocorrendo no tempo, como a música, também acontece no espaço, e vice-versa. Em essência, propõe que se perceba que a arte por si, e as artes relacionadas à *performance* mais evidentemente, são particularmente dependentes desta conexão para se efetivarem. Cita Duchamp como um artista do campo visual, que antes dele, havia identificado a

84 “We don’t see much difference between time and space we don’t know where one begins and the other stops” (tradução livre do autor)

Cage, John. John Cage about silence. Publicado em 14 de jul de 2007. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> >. Acesso em: 01 de fevereiro de 2019.

relação simbiótica indissociável, propondo o que chamou de “Escultura Musical”, onde sons eram emitidos espacialmente ao participante. Forma no tempo e tempo na forma - no espaço, no lugar. Mais do que uma obra focada no discurso, a proposição de uma arte onde o fenômeno em relação ao espectador é a principal questão para sua realização.

A partir de sua formação como compositor, Cage busca evidenciar a experiência sobre o discurso. Ele trabalha a singularidade dos sons por suas qualidades próprias, focando em como reagem entre si e como afetam o ouvinte que vivencia sua existência em um determinado lugar e tempo. Opera esta matéria-prima sem o intuito de transformá-la para parecer outra coisa que não o que já é. Evita elaborá-la como linguagem musical, ao contrário, dispensa que os sons sejam qualquer coisa além de sua natureza particular. Para ele, sons não precisam contar algo ou representar alguma coisa, se transformando no que compreendemos como música. Não devem ser validados somente ao entrarem em um sistema de linguagem artificial. “Eu amo sons assim como eles são e não tenho necessidade de que sejam nada mais do que já são” [85]. As qualidades singulares dos sons como manifestações de si mesmos, e como parte da experiência vivenciada pelo público, buscam ser reforçadas em sua ação no tempo-espaço.

Quando eu ouço o que as pessoas chamam de música, me parece que alguém está falando, falando sobre seus sentimentos, sobre suas ideias sobre relações. Mas quando eu ouço trânsito, o som do trânsito como aqui, eu não tenho a sensação de que alguém está falando. Eu tenho a sensação de que o som está agindo, e eu amo atividade do som. [86]

Base do pensamento sobre o qual Cage e Barry exercitam sua arte, John Dewey já atentava para este conflito de tradução da singularidade

85 “I love sounds just as they are and I have no need for them to be anything more than what they are” (tradução livre do autor)

ibid.

86 “When I hear what we call music, it seems to me that someone is talking, talking about his feelings, about his ideas of relationships. But when I hear traffic, the sound of traffic here on instance I don’t have the feeling that anyone is talking I have the feeling that a sound is acting and I love the activity of sound.” (tradução livre do autor)

ibid.

para a linguagem, e apontava para uma saída. Com seu livro *Art as Experience*, ele pavimenta um caminho contemporâneo para a discussão sobre as qualidades estéticas da experiência na arte. Para Dewey, a necessidade de conversão da experiência em linguagem serve principalmente a uma necessidade intelectual, de construir pensamento sobre a vivência, e de comunicação, para compartilhar e construir diálogos. A partir da troca, do conhecimento da experiência do outro se reorganiza os sistemas lógicos para assimilar uma singularidade desconhecida.

A qualidade singular de uma qualidade encontra-se na experiência em si; existe nela em dose suficiente para não precisar de reprodução na linguagem. Essa última serve a seus fins científicos ou intelectuais ao dar instruções sobre como deparar com estas qualidades na experiência. Quanto mais genérica e simples a instrução, melhor. Quanto mais inutilmente detalhada ela é, mais confunde, em vez de orientar.
[87]

A ideia de que construímos pensamento acessando a linguagem que nos está disponível é também um dos elementos do “relativismo linguístico” da Hipótese de Sapir-Whorf. O linguista norte-americano Benjamin Lee Whorf (1897-1941) postula esta relação direta entre a construção da maneira de pensar o mundo e a forma de perceber e convertê-lo em linguagem. Em diálogo com o pensamento do antropólogo alemão Edward Sapir (1884-1939), de quem foi aluno, desenvolve argumentos de que culturas e linguagens diferentes constroem distintas percepções de realidade, ou mesmo fundam realidades.^[88]

- TRANSCREVENDO MEMÓRIAS -

Verter as **performances invisíveis** para um sistema de linguagem sem perder a singularidade da experiência, se transforma em um desafio, mais

87 DEWEY, John. op. cit., p. 383.

88 A Hipótese assim denominada, no entanto, começou a ser propagada pelo linguista e antropólogo norte-americano Harry Hoijer (1904-1976), aluno de Sapir, em uma conferência de 1954.

MACHADO, Isadora. A REINVENÇÃO DA “HIPÓTESE SAPIR-WHORF” - Línguas e Instrumentos Linguísticos – Nº 35 – jan-jun 2015.

que uma necessidade. Barry propõe várias soluções e o gráfico de Eddington seria uma síntese do processo, expresso com a elegância de uma bela equação, mas a redução a que chega leva quase a uma abstração, que se distancia das qualidades específicas dos instantes vividos nesta pesquisa. A possibilidade de conversão que mantenha alguma especificidade de cada acontecimento individual parece ser mais adequada ao desenvolvimento desta investigação. O desafio foi de tentar encontrar uma maneira de atualizar a situação performática sem que ela se perdesse, identificar os aspectos mais relevantes de cada instante, mantendo a perspectiva de que passariam pela percepção de outro. Em um certo sentido, a materialização poderia tentar ser um caminho para levar o público a reconstruir em sua memória pessoal a *performance* vivida.

Dewey afirma que “as palavras servem a seu objetivo poético na medida em que convocam e invocam para uma operação ativa as respostas que estão presentes sempre que experimentamos qualidades” [89]. Para tentar invocar estas qualidades, buscou-se por um formato de texto, como que um título descritivo e curto que desse conta da essência dos instantes. Sintetizando sem qualificar subjetivamente a experiência, poderia assim dar margem à reconstrução do leitor como agente. Deveria expressar a ação ainda ocorrendo e assim talvez acolher o leitor na experiência. Sem um formato ou regra pré estabelecida, inicialmente buscou-se somente a redução às palavras mais significativas que descrevessem a memória registrada. Foram escritas juntas, a partir da ação de reviver cada uma e redigi-las no papel como fluxo de pensamento.

Foram escolhidas seis ações, e estas foram transcritas para um arquivo digital de texto e naquele momento receberam legendas indicando a cidade e a data em que ocorreram. Graficamente escolheu-se redigir em letras minúsculas, fonte padrão de texto em itálico sem serifa na cor cinza. Evitou-se marcação de início ou fim de frase, e foram colocadas entre parênteses, de forma a sugerir um recorte, uma aposição gramatical.

Estas situações permaneciam secretas, preservadas somente como lembranças acessadas a nível pessoal. Como memórias, por mais que detalhadas e vivas, são fluidas, em constante reconstrução e, por esta natureza, são ricas como processo. São estímulos e sensações registrados de forma con-

89 DEWEY, John. op. cit., p. 383.



FIGURA 27
PERFORMANCES INVISÍVEIS - Fernando Bakos, 2014
primeiro registro em texto para projeto de pesquisa

sistente, que revividos se atualizam e se reforçam. Percebe-se que aí já existiam dois elementos operando, a situação vivida como *performance* e a sua construção como memória. Adiciona-se um terceiro ao levar as memórias para o texto.

No momento em que são escritas, as experiências e memórias se fundem em linguagem, alcançando visibilidade, mesmo que parcial. Os escritos ganham *status* de desdobramento da ação original, a referenciando. Sem serem registros diretos da performance, como uma fotografia ou imagem em movimento seriam capazes de fazê-lo, captando diretamente os aspectos visuais e físicos do instante, não são também um relato que estabeleça um ponto de vista específico, de quem age ou de quem observa.

Se reconhece, no entanto, a não neutralidade absoluta da redação de um texto, em suas escolhas semânticas, sintáticas, visuais e gráficas, que já estabelecem denotações e conotações novas. Lidar com texto é invocar indiretamente uma longa tradição humana da poesia. Talvez não tanto da poesia de métricas ocidentais, mas muito possivelmente suscite semelhanças de um *Haiku*, tradicional poesia japonesa, ou mesmo de um *Koan*, uma frase de reflexão do Zen Budismo.

Os *Haiku* se caracterizam por buscar a síntese de uma sutileza, revelada pelo corte entre dois aspectos justapostos. Faz uma recombinação para a construção de sentidos novos, que não são nominados diretamente, mas sugeridos. A própria construção da escrita em ideogramas proporciona formalmente esta possibilidade de corte e, tradicionalmente, segue uma estrutura bastante complexa de “sílabas” .

Breve composição poética, de origem japonesa (também chamada hokku, haikai ou haikai) que se funda nas relações profundas entre homem e natureza; e obedece à estrutura formal de 17 sílabas ou fonemas, distribuídos em 3 versos. O fundamento filosófico do haiku é do preceito budista de que tudo neste mundo é transitório e que o importante é saber-mo-nos feitos de mudanças contínuas como a natureza e as estações (primavera, verão, outono e inverno). [90]

90 COELHO, Nelly Novaes. HAIKU in E-Dicionário de Termos Literários. < <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/haiku/> > Acesso em: 05 de fevereiro de 2019

Contemporaneamente, autores japoneses e ocidentais subvertem esta estrutura em nome de uma liberdade pessoal e, muitas vezes, de forma a se adaptarem a outras línguas. Segue no entanto a premissa desta ligação com a revelação de aspectos sutis da vida e da natureza. É uma forma objetiva e precisa de apontar para estes instantes e experiências delicados. Algo, como aponta Pavis, que é próprio da poesia: “poesia é aquilo que de súbito faz sentido e constitui beleza para um sujeito, sem que ele possa separá-los, nele e fora dele”.^[91]

As transcrições das **performances invisíveis** não são tão estruturadas, nem se propõem a usar esta linguagem específica dos *Haiku*. Tem afinidades quanto ao conceito e à essência de revelação de algo sutil, e de alguma forma vão desdobrar relações com esta colagem e corte que os configuram, mas as frases escritas são muito mais sínteses de impressões de uma memória intensa. Redigidas de forma automática, sem preocupação direta com a articulação de fórmulas que construíssem uma métrica, ritmo ou “rima” recorrente, são escritos de memória. Colocados no papel depois de uma elaboração particular sobre o reviver daqueles instantes em suas complexidades de estímulos e sensações, podem ser entendidos, então, como frases de memória. Resulta que **frases-memória** parece ser uma denominação pertinente para identificar a ação em que se fundamentam.

Retomando a observação de como resultaram escritas, as **frases-memória** atualizam um contínuo da experiência original, carregam os gestos do performer agindo em situações e lugares específicos. Traduzem particularidades destes lugares comuns, quase banais, como um rompimento da ordem ou do cotidiano. Em sua maioria começam pelo verbo. Três delas em gerúndio, indicando uma ação suspensa, que não tem início ou fim. Parecem convidar o leitor para um permanente **entre**.

CRUZANDO, CAMINHANDO, MISTURANDO abrem para a participação do leitor de forma mais generosa, enquanto SENTADO, DEITADO parecem estabilizar a ação. A última frase personaliza ainda mais a ação, quando começa por ME MISTURANDO. Diante desta primeira reflexão crítica sobre o material que se apresentava finalmente realizado como linguagem, a própria linguagem pas-

91 PAVIS, Patrice. op.cit., p. 235.

sou a sugerir caminhos que não eram nítidos enquanto pertenciam ao campo da memória pessoal mais abstrata e sinestésica. As frases passaram a se mimetizar à memória e resultaram em uma depuração natural, que as transformou.

Na medida em que foram sendo verbalizadas pelo autor, nas dinâmicas da pesquisa, discussões e apresentação do projeto, foram se alinhando naturalmente a assumirem uma estrutura em comum. Notou-se que conforme eram repetidas e revivificadas, tornavam-se mais sintéticas, aparando, no atrito do cotidiano, as pontas excedentes para tornarem-se mais fluidas. O texto é como seixos rolados em um rio que vão sendo esculpidos pela correnteza e pelo trajeto que percorrem. O resultado, a seguir, foi anotado em um arquivo digital, que se tornou repositório mais tarde de todas outras novas **performances invisíveis** que ocorreram no percurso desta investigação.

CRUZANDO O ÚLTIMO OLHAR DE UMA SENHORA
são paulo - brasil - 2010

SENTANDO DESPIDO EM UMA SAUNA
porto alegre - brasil - 2010

MERGULHANDO OS OUVIDOS EM UM LAGO À NOITE
taquara - brasil - 2011

CAMINHANDO SOZINHO EM UMA CIDADE DESERTA
molinos - argentina - 2011

CIRCULANDO ENTRE OS CLIENTES NOTURNOS DE UMA FARMÁCIA
parís - França - 2012

DEITANDO DE COSTAS SOBRE UM MURO
porto alegre - brasil - 2013

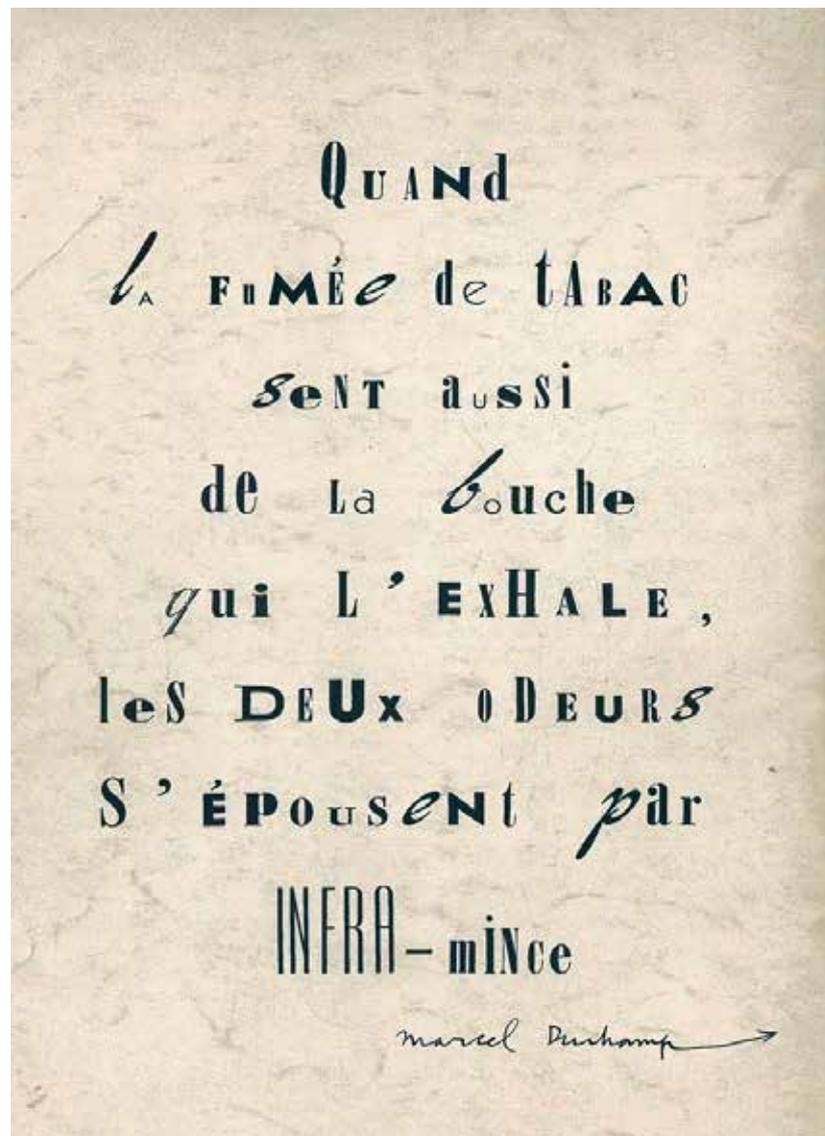


FIGURA 28
 CONTRA-CAPA REVISTA VIEW Nº5, Marcel Duchamp, 1945

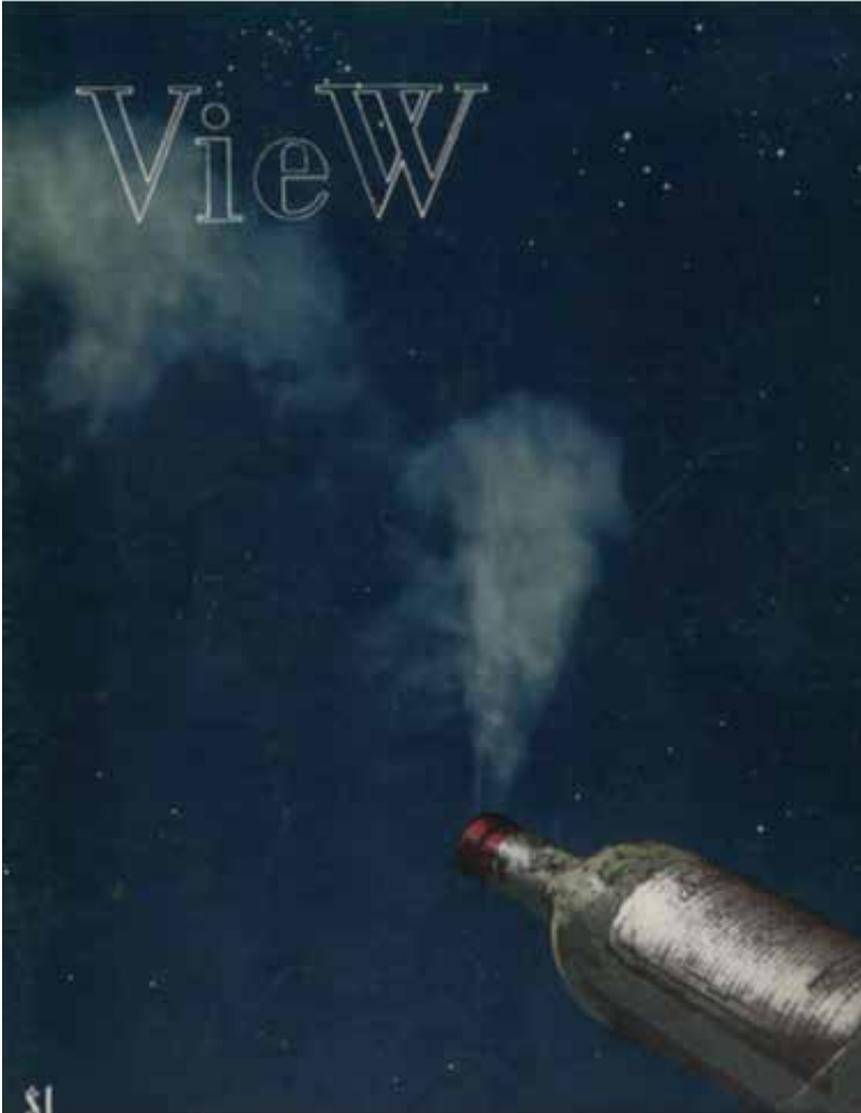


FIGURA 29
CAPA REVISTA VIEW Nº5, Marcel Duchamp, 1945

fonte: <<https://www.guggenheim.org/blogs/findings/view-magazine-duchamp-futurists> >

Já no primeiro registro, foram adicionadas às seis frases iniciais mais duas que não haviam sido colocadas em texto anteriormente.

OUVINDO O AMARELO INTENSO DAS FLORES SOB OS PÉS NA CALÇADA

porto alegre - brasil - 2013

OBSERVANDO O RELÓGIO PARADO EM UMA TORRE

NA EXATA HORA QUE ELE MARCA

são paulo - brasil - 2014

Esse é o conjunto das oito primeiras **frases-memória**. As **performances invisíveis** ocorridas em 2015 já foram transcritas seguindo esta regra comum, iniciando por um verbo em gerúndio, sem os recursos de pontuação e dos parênteses usados inicialmente. As frases seguintes já foram filtradas por esta maneira com que as anteriores se alinharam. Na experiência dos instantes de performance que voltaram a ocorrer, as frases já compunham a gênese da memória, gerando um atrito vital entre linguagem e não-linguagem no próprio corpo do autor durante o acontecimento. E algumas **performances invisíveis** pareciam não conseguir se tornar **frases-memória** por algum motivo, talvez uma complexidade de elementos, uma diluição da ação ou uma radicalização da intangibilidade vivida.

- REVELANDO SUTILEZAS -

Neste ponto da pesquisa, algumas referências pessoais mais imediatas se fizeram presentes. A transcrição destes instantes apontava para ligações com diversos artistas que usaram a linguagem de textos para ativar suas obras, abdicando de imagens, materialidade e estímulos a outros sentidos, concentrava-se no texto a potência do trabalho. Justamente por sua não familiaridade, o conjunto mais enigmático deste tipo de exercício em texto foi o que despertou maior interesse: os *infra-minces* de Marcel Duchamp.

Esta série de trabalhos, ou de sugestões de obras, é cercada de mistérios. Duchamp tratou, ele mesmo, de nutrir aspectos enigmáticos em torno de boa parte de sua produção. Se a proposição dos *Ready Mades*, o episódio em torno de *A Fonte (1917)*, o *Grande Vidro (195-23)* e sua saída da arte foram a parte visível de seu trabalho, o *Étand Donnés, 1º la chute d'eau / 2º le gaz d'éclairage (1946-66)*, escritos e outros guardados, só foram tornados públicos e estudados após sua morte. O termo *infra-mince* vai aparecer uma única vez em uma obra sua, em 1945, na contracapa que desenha para a revista *View*. Esta publicação de arte e literatura de vanguarda, dedicada principalmente aos surrealistas, foi editada em Nova Iorque entre 1940 e 1947 por Charles Henri Ford. Para seu número 5, Duchamp é convidado a propor a capa da edição. Cria uma imagem provocativa e cheia de simbolismos, com uma garrafa deitada, sobre um fundo que sugere um céu estrelado, de onde surge uma fumaça. Para a contracapa, faz uma colagem de palavras composta por tipografias variadas que diz o seguinte: “quando a fumaça do tabaco cheira também à boca da qual vem, os dois cheiros se casam por *infra-mince*”.^[92]

Patricia Dias Franca-Huchet aponta que “o *Infra-mince* é um enunciado de Marcel Duchamp sobre um conjunto de notas evocando aspectos sensoriais e envolvendo percepções da ordem do sensível, da sensação, da linguagem e da complexidade dos jogos de palavra”^[93]. Além da publicação na contracapa de *View*, Duchamp teria anotado para referência pessoal, em fragmentos de papel cotidianos, observações sobre este fenômeno.

Paul Matisse — autor do avant-propos do livro Marcel Duchamp Notes — encontrou-as após a morte do artista em 1968 e disse havê-las descoberto em um pequeno pacote de notas manuscritas; estas já datavam pelo menos de cinquenta anos precedentes. Em 1976 Teeny Duchamp, viúva de Marcel e mãe de Paul Matisse, lhe pediu para colocá-las em ordem tal qual as teria encontrado, o que foi realizado. Paul Matisse relata que a ordem dessas notas, publicadas em Marcel Duchamp Notes, era quase exatamente aquela

92 corresponde à nota 33 na publicação feita por Paul Matisse

93 FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. *INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto*. Art Research Journal - ARJ | Brasil | V. 2, n. 2 | jul. / dez. 2015. p. 40-59.

na qual as havia encontrado, pois Duchamp as conservava agrupadas em diferentes envelopes e pastas.

Paul Matisse intrigou-se com o fato de nenhuma explicação acompanhar essas notas e, parafraseando Duchamp, disse que as explicações não explicam nada, e que, talvez, o melhor fosse, como podemos ler no avant-propos, concluir o texto sem nenhum comentário. Mas as notas inspiram e aguçam os sentidos, e a 'essência linguística do homem consiste naquilo que o faz nomear as coisas.' [94]

O termo francês não consta de nenhum dicionário, ocorrendo definições para os dois termos em separado. *Infra* tem o sentido de “menor que” ou “abaixo”, enquanto *mince* seria “fino”, “estreito” ou “insignificante”. Antje von Graevenitz nota que poderia se tratar do elemento “infinitesimal” que o cientista francês Henry Poincaré (1854-1912) já teria mencionado em seus textos muito antes de Duchamp propor o termo, e ainda sugere a interpretação de Jean Claire (1940), historiador da arte francês, de que seria “uma noção chave na transição para o infinitamente possível”. No entanto, destaca a interpretação do crítico de arte japonês Yoshiaky Tono (1930-2005), que após a publicação do conjunto de notas de Duchamp por Paul Matisse, escreve artigo sugerindo que “Para Duchamp, que via eroticismo como uma quarta dimensão, o *infra-mince* poderia ter significado a extremamente fina camada entre a terceira dimensão - a vida diária - e a quarta (o invisível)” . [95]

*Estamos aqui discutindo em profundidade a intermediária zona desértica da interação de dois estados, para o qual Duchamp deu sua plena atenção, e ao qual ele chamou de *infra-mince*. Isto é uma quase insignificância que existe entre duas coisas, o entre ou o infinitesimal finura da distancia entre duas coisas que pode surgir entre a aparência e o ser.* [96]

94 *ibid.*, p. 40-59.

95 “ *For Duchamp, who saw eroticism as a fourth dimension, *infra-mince* could have ment the extremely thin layer between the third dimension - everyday life - and the fourth (the invisible).*” (tradução livre do autor)

GRAEVENITZ, Antje von. Duchamp as Scientist, Artifex, and Semiotic Philosopher: His notes of the “*Infra-Mince*” (1934/35 - 1945). in Banz, Stefan. Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall. Zuriq: JRP/Ringier, 2010 . p. 219.

96 *ibid.*, p. 216.

As notas manuscritas de Duchamp, combinando textos, desenhos e esquemas, dão conta de apontamentos em direção a onde encontrar no mundo a realização deste seu enunciado. Alguns deles são bastante ilustrativos, outros bastante conceituais. Graevenitz chega a propor uma qualificação dos 46 fragmentos por seus princípios fundamentais em cinco categorias de definições: abstratas (e matemáticas), da natureza, cotidianas, humanas e de percepção. ^[97] Talvez Manoel de Barros tenha experimentado algo semelhante ao *infra-mince* indicado na nota nº3 para fazer seu poema *O fotógrafo*, pois nela Duchamp afirma o seguinte: “Os portadores [carregadores] de sombra trabalham no *Infra-mince*”. ^[98]

Como essência, a nota nº1 é um importante parâmetro para pensar nesta pesquisa as **performances invisíveis** e as **frases-memória**. O possível, ou todas possibilidades de algo é, para Duchamp, o primeiro *infra-mince*. Nele está a **potência**, ou o “devir” que reverbera em Deleuze, do que está por acontecer em todas coisas ou instantes.

Nota nº 1

O possível é um Infra-mince.

A possibilidade de muitos tubos de cores devirem um Seurat é a “explicação” concreta do possível como Infra-mince.

Possível implicando um devir – a passagem de um ao outro tem lugar no Infra-mince.

Alegoria sobre o “esquecer”. ^[99]

Outras notas indicam o *infra-mince* no esfregar de duas pernas de calça de veludo cotelê, ou no calor de um assento (que acaba de ser deixado).

97 *ibid.*, p. 219.

98 Versões em português usam “carregadores de sombra”, possivelmente em tradução direta da publicação em inglês, que consideram “shadow carrier”, sendo no original: “ les pourteurs d’ombre / travaillent dans l’infra mince “ (tradução livre do autor)

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madri: Editorial Tecnos, 2009. p. 20.

99 “ *Le possible est/un infra mince - /La possibilité de plusieurs /tubes de couleur de /devenir un Seurat est/ “l’explication” concrète / du possible comme infra mince.*

Le possible impliquant /le devenir - le passage de /l’un à l’autre a lieu /dans l’infra mince.

Allegorie sur l’“oubli” “ (tradução livre do autor)

ibid., p. 20.

Ele revela a existência de algo além da realidade concreta destes instantes, não somente a sensação física do calor sentido concretamente, mas um estado para além da natureza qualificável destas experiências. Não sendo algo, mas uma qualidade de algo. Na nota nº5, Duchamp inclusive adverte: “infra-mince (adject.), não nome - nunca fazer dele um substantivo”. [100]

Mas, se considerarmos esta ideia como estando para além da racionalidade da construção da nossa linguagem, poderemos conceber que, nas limitações da linguagem, uma ideia que esta não consiga abarcar em toda a sua essência, poderá acidentalmente surgir, mesmo que, aparentemente, contradizendo a sua natureza, como parecendo tratar-se de um substantivo.

Mas, aqui, o erro será o facto da linguagem ser imperfeita e incompleta, face à realidade, seu objecto. [101]

Neste sentido, a proposta de Duchamp parece remeter, mesmo que indiretamente, à forma de reflexão dos *Koans* Budistas já citada aqui. Esta relação é bastante possível, como aponta alguns especialistas na sua obra.

*Jacquelynn Baas, em seu livro *Smile of the Buddha*, faz uma investigação profunda de como o pensamento e a vida de Marcel Duchamp foram construídos em torno da filosofia budista Mahayana, Hinayana e Vajrayana (tântrica), e como seu trabalho, quando lido neste contexto, atinge novas dimensões.*

Marcel Duchamp, em suas visitas aos museus, através de suas leituras e através de seus amigos, adquiriu uma familiaridade com o mundo budista, que foi além de apropriar-se de uma informação ou conhecimento teórico, de suas premissas e sua filosofia, ele fez dele seu pensamento e sua vida. [102]

100 “*inframince (adject.) / pas nom - ne / jamais en faire / un substantif*” (tradução livre do autor) *ibid.*, p. 20.

101 CARVALHO, Antonio José Olaio Correia de. *O CAMPO DA ARTE SEGUNDO MARCEL DUCHAMP*. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1999. p. 140.

102 “*Jacquelynn Baas en su libro *Smile of the Buddha*, hace una profunda investigación de cómo el pensamiento y la vida de Marcel Duchamp se construyeron alrededor de la filosofía budista mahayana, hinayana y vajrayana (tántrico), y como su obra al ser leída desde este contexto alcanza nuevas dimensiones* (segue)

Pilar Cabañas Moreno, em seu artigo sobre a relação entre Duchamp e Cage com o Budismo, traça uma cronologia desta influência. Lembra que o escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957), de quem Duchamp foi amigo e admirador, já teria sido afetado por um repertório de textos e por suas visitas a exposições sobre o Tibete que haviam aportado na Europa naquele período, fruto de expedições que chegaram até o território do Himalaia pela China e pela Índia. Objetos domésticos, sagrados, fotos de seus usos e a base filosófica ligada a eles foi forte influência para vários artistas próximos a Duchamp. Brancusi teria dito “Budismo não é uma religião, é uma moralidade e uma técnica através da qual se pode chegar mais perto dos deuses. Budismo é minha moralidade. Eu negligenciei a técnica” [103]. Outros amigos artistas adeptos eram František Kupka (1871-1957) e Odilon Redon (1840-1916), que não só produziram obras relacionadas ao tema, assim como Duchamp, fazendo referência à figura de Buda, mas praticavam também os preceitos orientais, fazendo parte de grupos de estudos e fazendo circular textos relacionados.

Se juntarmos esses elementos com as ideias que Kandinsky absorveu, também imbuído de teosofia, de que literatura, música e arte são as primeiras e mais sensíveis esferas nas quais a revolução espiritual acontece, temos um Duchamp motivado para continuar procurando como fazer da arte um meio libertador da alma. [104]

Talvez tenha havido (ou não) esta leitura direta de Koans, uma

Marcel Duchamp, en sus visitas a los museos, a través de sus lecturas y por medio de sus amigos, adquirió una familiaridad con el mundo budista, que fue más allá de apropiarse de una información o del conocimiento teórico de sus premisas y su filosofía, lo hizo pensamiento y vida. “ - (tradução livre do autor)

MORENO, Pilar Cabañas. MARCEL DUCHAMP, JOHN CAGE, JUAN HIDALGO - UNA LÍNEA GENEALÓGICA DEL BUDISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. ARTS LONGA n°26 - Universidad Complutense de Madrid, 2017. p. 232.

103 “ *Buddhism isn't a religion, it is a morality and a technique through which one can come closer to the Gods. Buddhism is my morality. I have neglected the technique* ” (tradução livre do autor)

PREBISH, Charles S ; Baumann, Martin. *Westward Dharma: Buddhism Beyond Asia*. Los Angeles, University of California Press, 2002” p.381.

104 “ *Si unimos estos elementos con las ideas que absorbió de Kandinsky, también imbuído de teosofía, de que la literatura, la música y el arte son las primeras y las esferas más sensibles en las que la revolución espiritual sucede, tenemos un Duchamp motivado para seguir buscando cómo hacer del arte un medio liberador del alma. “* (tradução livre do autor)

MORENO, Pilar Cabañas. op. cit., p. 232.

investigação que mereceria ser aprofundada ^[105], mas sua forma sintética de despertar, por uma frase, a consciência para algo imaterial, imperceptível e “libertador da alma” parece bastante semelhante. Como exemplo, um *Koan* famoso é: “Batendo as duas mãos uma na outra, temos um som; qual é o som de uma mão somente?” ^[106]

Trata-se de uma frase, um diálogo, uma afirmação ou um questionamento que não pode ser compreendido pela razão, pois forma um paradoxo e tem função de incentivar a reflexão. A tentativa de encontrar uma resposta ao Koan se torna o foco da meditação Zazen do discípulo, permitindo uma melhor concentração.

Talvez o que se nota como denominador comum entre estes dois escritos de origens tão diversas seja uma percepção de compartilharem sua essência de aforismos. Por consequência, estaria neste ponto a conexão intuída entre as **frases-memória** e uma origem, de ordem artística, nos *infra-minces*. Aforismo tem “uma definição semelhante à de provérbio, dito, [...] máxima, sentença, apotegma, sendo as fronteiras entre estes termos pouco definidas.” ^[107]

O aforismo e esta segunda série de termos [provérbio, dito, máxima, sentença, apotegma] podem ter, no entanto, uma dimensão mais culta. Surge como ponto de contacto entre o filosófico e o literário [...] É um estilo de discurso ligado à percepção do mundo e que pode contribuir para a expressividade da mensagem. ^[108]

As **frases-memória** são, então, formas de recolocar as experiências das **performances invisíveis**, da dimensão pessoal da percepção, para a linguagem. Por meio do texto, se abre uma passagem para compartilhar as

105 Pilar Moreno comenta sobre os estudos de Duchamp na Biblioteca de Santa Genoveva de Paris: “Allí, donde trabajó entre la primavera de 1913 y su partida hacia Nueva York en 1915, tuvo acceso a los libros más singulares.”

ibid. p. 232

106 tradição oral, atribuída a Hakuin Ekaku, 1686-1769

107 PIRES, Maria da Natividade. AFORISMO. E-Dicionário de Termos Literários. <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/aforismo/>> Acesso em: 05 de fevereiro de 2019

108 ibid.

percepções particulares do mundo, na intenção de estabelecer uma interface de permeabilidade entre tempos e lugares distintos. O possível “continuum” sugerido nas frases, de ações sustentadas no tempo, aponta para a potência de “devir” na percepção do leitor. Como anuncia Duchamp, a obra está aberta e se completa na relação com seu interlocutor. No texto **O Ato Criador**, que o artista apresenta em 1957, em uma palestra na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, ele sintetiza seu entendimento do papel do artista e a ação da obra sobre o público.

Consideremos dois importantes fatores, os dois pólos da criação artística: de um lado o artista, do outro o público que mais tarde se transforma na posteridade. Aparentemente o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira. [...]

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma serie de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente. [109]

Suas obras após o **Nu Descendo a escada (1912)**, considerado sua última pintura, transformam-se, cada vez mais em *statement*, declarações cheias de significados sobre algo além do visível. O conteúdo das obras vai além da manifestação tangível do que é apresentado e oscila nas entrelinhas: entre

109 DUCHAMP, Marcel. O Ato Criativo. in Thompkins, Calvin. Duchamp - uma biografia. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.. p. 517

o objeto e o título, entre as palavras e suas traduções, entre a linguagem e a ilegibilidade, o visível e o invisível. Lança mão de enigmas que vão reverberar além da obra em si, pela sua potência de múltiplas, ou infinitas, interpretações.

A capacidade de Duchamp de reconhecer e manipular o *momentum* é carregado de uma essência budista. Talvez isso tenha sido revelado nas interpretações que sucederam o caso de *A Fonte*, de 1917. Alfred Stieglitz (1864-1946), que fotografou o mictório original, via nele um apelo especial, “Tem um certo ar oriental - um cruzamento entre um Buda e uma mulher velada”. Louise Norton (1988-1941) chamou-o de “Buda do banheiro”.^[110] Apesar de Duchamp negar fazer escolhas estéticas na seleção de objetos *ready-mades*, buscando neles uma neutralidade e uma “indiferença” de gosto, não se pode desconsiderar esta relação visual com a forma enigmática de porcelana branca.

Verdadeiramente Duchamp, o mestre, transformando um mictório em uma fonte, um objeto em um ko-an, atingiu todos nós, espectadores e discípulos, nos convidando a refletir sobre arte e realidade. Hoje, a pergunta que ele formulou continua a demonstrar sua eficácia. Para responder a esse ko-an, segue sendo necessária uma transformação de nossa consciência, que requer um lance de acuidade intuitiva.^[111]

Lembrando a nota nº1: “o possível é um *infra-mince*”^[112], então, todas as diferentes soluções do enigma e todas possibilidades do *vir-a-ser* de **A Fonte** são, em última instância, *infra-mince*. Neste sentido, vários autores consideram este conceito, enunciado por Duchamp em suas anotações, como chave geral para toda sua obra, e por consequência, para a mudança de paradigmas da arte contemporânea que se seguiu.

110 ALBUQUERQUE, GG. *Como Duchamp mudou a história da arte após exibir um urinol como obra*. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2017/04/15/como-duchamp-mudou-a-historia-da-arte-apos-exibir-um-urinol-como-obra-278550.php>>. Acesso em 19 de março de 2019.

111 “*Verdaderamente Duchamp, el maestro, transformando un urinario en una fuente, un objeto en un ko-an, nos golpeó a todos, espectadores y discípulos, invitándonos a la reflexión sobre el arte y la realidad. Hoy la interrogación que formulara sigue demostrando su eficacia. Para responder a este ko-an, continúa siendo necesaria una transformación de nuestra conciencia, que requiere un golpe de agudeza intuitiva*” (tradução livre do autor)

MORENO, Pilar Canañas. op. cit., p. 232

112 “Le possible est un *infra mince*” (tradução livre do autor)

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madri: Editorial Tecnos, 2009.. p. 20

Sem ter partido desta questão específica de Duchamp, a presente pesquisa acabou direcionando-se para este campo, atraída por uma percepção de coerência que se efetivou presente. Chega-se ao *infra-mince* e nele se reconhece uma matriz genealógica para as reflexões e práticas aqui desenvolvidas. As **performances invisíveis** têm natureza em ações mínimas, “abaixo do radar” da percepção natural e da explicitude concreta, que ganham pelas **frases-memória** uma entrada à revelação de sua experiência. Ambas são **infra-ações**, camadas finas e sutis da experiência. Nelas se pode encontrar um *infra-mince*, em sua essência de operação no **entre**, algo impossível de ser expresso plenamente em linguagem. São duas dimensões da obra, mas ambas nutrindo um devir permanente, um ainda “a acontecer”. Possibilitam articulações de múltiplos aqui/ agora e parecem se manifestar entre a ação e a não-ação, entre fato e desvelamento.

O Segredo

Gonçalo M. Tavares

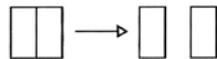
1. Cada forma tem uma fenda, mas por vezes esta não se vê



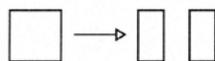
2. É preciso olhar muito tempo para uma forma para ver a fenda



3. A fenda de uma forma é o lugar onde começam as formas seguintes



4. Descobrir a fenda de uma forma é descobrir a outra hipótese da forma



5. A fenda é o segredo da forma.

6. É necessário olhar com violência para as coisas. Quem não o fizer verá apenas a aparência das coisas



7. A fenda surge apenas nas formas olhadas com violência



8. A violência do olhar é proporcional ao tempo do olhar.



9. Quanto maior o tempo atento do olhar, mais visível se torna a fenda (e o segredo).

10. A transformação de uma forma noutras formas é uma etapa do segredo, mas não é a única nem a última



11. Pois todas as formas, por menores que sejam as suas dimensões, têm fendas (e às fendas poderá chamar possibilidades)



12. As fendas apenas se tornam visíveis se olharmos, mais uma vez, para as formas o tempo suficiente. E com violência



1.3 FRAÇÕES

- fração: substantivo feminino
- parcela de um todo; parte, porção, pedaço
- parte menor ou cada uma das partes menores em que se dividiu uma unidade
- ato pelo qual se divide, se separa, se parte algo [113]

Pode-se dizer que a parte pressupõe o todo, mantendo a perspectiva Budista, uma unidade original que é fracionada. O aqui é uma fração do espaço, como o agora é uma fração do tempo. Ao menos se pode considerar que acontecem assim como convenção da nossa percepção humana e individual. São tentativas de observar a parte mínima de uma linha contínua, ou, de forma mais complexa, um ponto em uma constelação de múltiplos planos.

A fração é uma convenção da lógica, e da linguagem usada para construí-la, se considerarmos Sapir-Whorf. Possivelmente fracionar ajude na quantificação racional de possibilidades abstratas, infinitas e eternas que é parte importante da natureza e da realidade. Esta elaboração sobre a realidade, que constrói convenções de verdades relativas talvez seja mais evidente em

113 FRAÇÃO verbete in Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

nossa sociedade contemporânea, que tomou a ciência como novo Deus, como anunciava Nietzsche. Para a ciência tradicional é muito importante a redução, o fracionamento, a divisão em partes cada vez mais simples e singulares para tentar conhecer o todo.

Cada **performance invisível** é um instante no tempo, experimentado em um lugar. São frações de uma ação contínua de trabalho, unidades de um processo. Também as **frases-memória** carregam esta essência, como marcas sobre o instante vivido, mas parecem ampliar a leitura do interlocutor para que ele mesmo recrie estas ações. Dewey sugere que “quanto mais genérica a instrução, melhor” ^[114], e que o registro da experiência deve ser econômico como linguagem para não confundir ao invés de orientar. “Mas as palavras servem a seu objetivo poético na medida em que convocam e invocam para uma operação ativa as respostas que estão presentes sempre que experimentamos qualidades”. ^[115]

Considerando sua influência na proposta empiricista de produzir uma nova arte, mais ampla e interativa, que foi levada à prática em **Black Mountain College**, o uso do termo **instrução** possivelmente tenha entrado para o vocabulário contemporâneo pela influência de Dewey. A escola, que formou uma geração de artistas da vanguarda norte-americana e foi referência para as gerações seguintes nas décadas de 1960 e 1970, também foi o berço de uma nova *live art*. A semente do *happening* foi plantada lá, e junto a ele, outras novas formas de agir, possíveis novas categorias da arte do século XX.

Convidado a participar, naquele período, de atividades da escola, John Cage percebe a necessidade, de ordem prática, de encontrar novas formas de escrita que guiassem as ações propostas. Ele opta por uma solução aberta ao acaso e às contribuições dos diferentes colaboradores, chegando aos primeiros esquemas de instruções para orientar os participantes. Nelas, sugeria um eixo simplificado da orquestração das ações multimídia, um esquema básico indicando tempo e ordem das intervenções. Este formato, inicialmente usado como uma notação quase imperceptível, é uma *quasi* partitura ou pseudo roteiro. Não estaria longe de poder ser chamada de uma infra-partitura, se considerarmos

114 DEWEY, John. op. cit., p. 384.

115 ibid.

a influência de Duchamp sobre o trabalho desenvolvido por Cage na direção do sutil, do espaço entre, da busca do silêncio significativo.

Para Duchamp “a função do acaso é expressar o que é único e indeterminado sobre nós, além do racional” ^[116], mas ele mesmo reconhece a especificidade do uso do acaso controlado que Cage consegue com seus procedimentos.

O que Cage fazia com o acaso não é o que qualquer outro faria. Ele explicou isso, como você sabe, como uma forma de evitar o controle de sua abordagem racional das coisas. Em outras palavras, ele não era responsável pelo que acontecia externamente, mas internamente ele era.

[...]

A produção não é controlada, mas o fato é que ele escolheu o acaso para fazê-lo. ^[117]

As instruções são, portanto, estratégias muito eficientes que Cage utiliza para a proposição de trabalhos que acolham o acaso em sua construção. São flexíveis também ao amplo grau de variáveis que podem ser incorporadas pela participação não condicionada de múltiplos agentes no resultado final, da *performance* “ao vivo”. Neste sentido, podem ser consideradas como infra-partitura de um *happening*. Ao mesmo tempo, podem assumir um papel independente da ação concretizada, em uma nova posição, podem ser gatilhos de acontecimentos mentais ou executados pelo “espectador”.

116 “*So the duty of chance is to express what is unique and indeterminate about us beyond the rational.*” (tradução livre do autor)

Tomkins, Calvin. Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews . Badlands Unlimited. Edição do Kindle. - posição 565.

117 “*What Cage would do by chance isn't like what the next man would do. He explained it, as you say, to avoid the control of his rational approach to things. In other words, he was not responsible for what happens externally, but internally he was.*” (tradução livre do autor)

“*The production is not controlled, but the fact is he chose chance to make it.*” (tradução livre do autor)

ibid - posição 553 e posição 561

- ACOMPANHANDO FLUXOS -

O artista de origem lituana George Maciunas (1931-1978), reconhece esta possibilidade das instruções serem interfaces de ações abertas, gatilhos capazes de rapidamente transmitir e propagar uma essência poética sutil e imaterial. Influenciado diretamente pelas experimentações de Cage, de quem foi aluno nos EUA, buscava retomar dos dadaístas a proposição de uma ‘anti-arte’ que rompesse com o sistema formal de criação, circulação e reconhecimento da arte do período. Ele reconhecia nos ensinamentos e experiências performáticas do compositor norte-americano esta possibilidade de rompimento com a produção de obras, usando o meio como matéria prima de uma arte conceitual.

Inicialmente referindo-se ao grupo literalmente como “neodadaísta”, Maciunas edita uma publicação para divulgar sua proposta, a qual denomina ‘FLUXUS’. Com a circulação desta publicação, inicia um movimento de conexão com outros artistas de várias partes do mundo. Em diálogo com Raoul Hausmann (1886-1971), o próprio poeta dadaísta alerta para o paradoxo de um ‘neo-dada’ e sugere que adotem o título da publicação como nome do grupo. FLUXUS é oficializado como movimento a partir do manifesto de 1963, em que Maciunas faz sua declaração de intenções para traçar as premissas de um movimento de contestação a padrões sociais, políticos e comportamentais dominantes do Modernismo vigente. O Manifesto também era uma referência às origens das vanguardas históricas europeias, recurso empregado anteriormente por futuristas, surrealistas e dadaístas como maneira de manifestar publicamente suas ideias e marcar um território de ação e dissidência.

Acertadamente, o nome FLUXUS abre possibilidades no sentido de fluidez de ações, permeando arte e vida de uma forma muito potente. Como estratégia fundamental adota uma arte *intermedia*, termo definido por outro membro do grupo, o poeta e compositor norte-americano Dick Higgins (1938-1998). Esta *intermedia* se compõe de todas artes reconhecidas, cruzadas com processos de comunicação e tecnologias, costurados pelas premissas do *happening* como ação direta e objetiva na vida real e cotidiana. Acrescente-se que o *happening* tem importância inclusive em sua natureza efêmera e na negação da materialidade do objeto, em um esforço pela desidentificação da obra de arte com a condição de mercadoria.

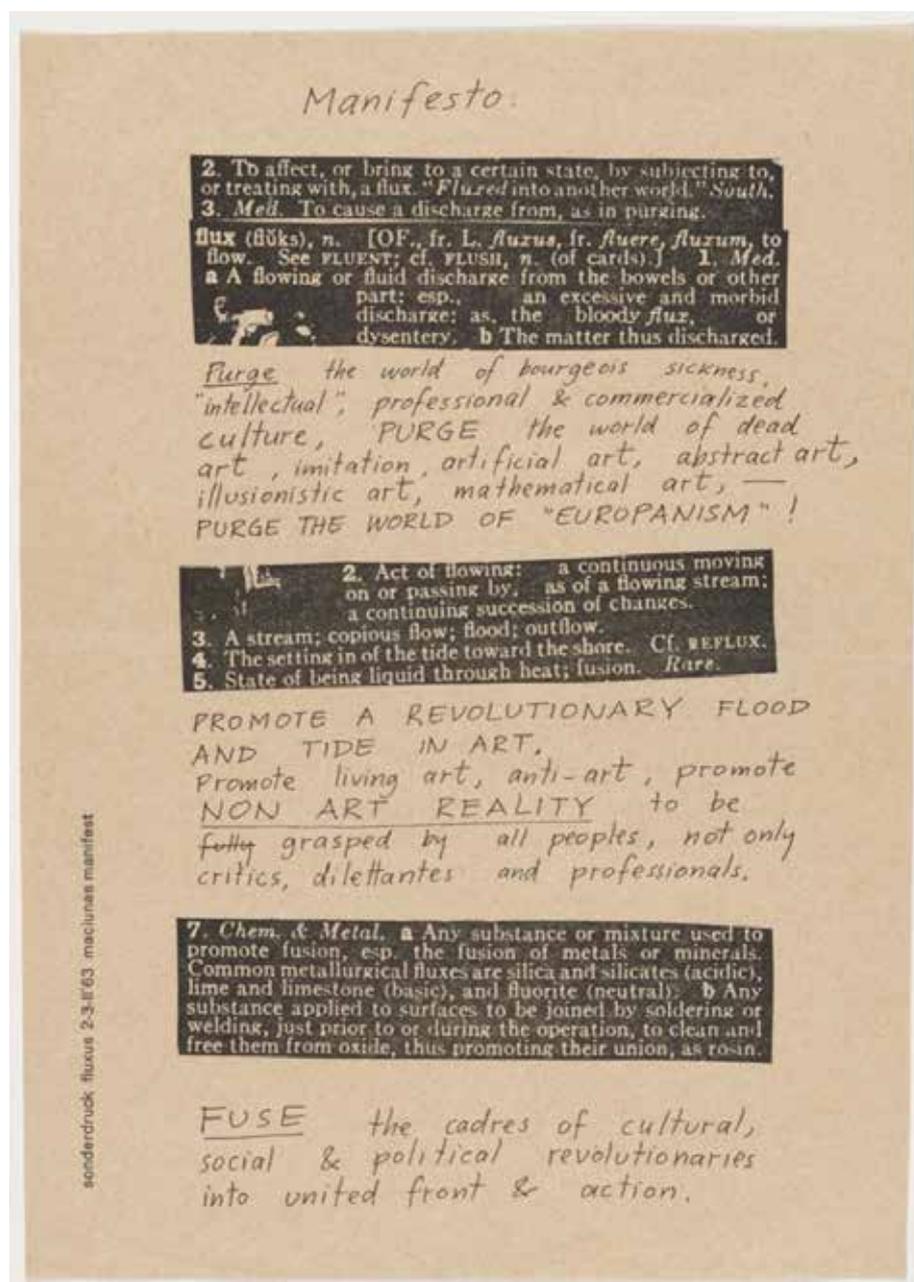


FIGURA 30
 MANIFESTO FLUXUS, Jorge Maciunas, 1963



FIGURA 31
Disapearing music for face, Mieko Shimori, 1966

fonte: <<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/disapearing-music-face>>

... purificar o mundo da doença burguesa, a cultura 'intelectual', profissional e comercializada ... PROMOVER UMA INUNDAÇÃO REVOLUCIONÁRIA E MARÉ NA ARTE, ... promover a REALIDADE NÃO-ARTE a ser compreendida por todos os povos, não apenas críticos, diletantes e profissionais ... FUNDIR os quadros de revolucionários culturais, sociais e políticos em frente unida & ação. [118]

Uma maneira de neutralizar o objeto artístico de seu valor e aura, desmistificando-o e tornando-o parte indistinta do cotidiano, foi lançar mão deste formato de redação de uma instrução para que o leitor produza ação artística, seja realizando-a no mundo ou imaginando-a de forma particular. Os procedimentos do grupo liderado por Maciunas buscavam, neste fluxo constante de trocas e compartilhamento, o entendimento de cada elemento usado como uma manifestação conectada ao contexto completo. Cada performance, ação ou texto produzido deveria existir na dimensão do grupo, se valendo dos meios contemporâneos de circulação de informação.

Arte postal, encaminhada por correios, era uma maneira de usar os sistemas de intercâmbio geopolíticos como meios novos para circulação desta nova arte. o *European Mail-Order Warehouse* foi uma empresa constituída por membros participantes do FLUXUS em vários países, por onde faziam circular suas propostas e publicações. Fosse utilizando o sistema tradicional de postagem ou encontrando meios alternativos de envio e recebimento, os artistas marcavam, assim, sua posição crítica sobre os sistemas sociais, estruturas de burocracia e poder corporativo, não somente estabelecendo uma crítica externa, mas se valendo dos mesmos procedimentos para apontar uma discussão participativa. Queriam romper as barreiras de entrada no sistema instituído das artes questionando as premissas sobre as quais ele foi sendo estabelecido. [119]

118 “...purge the world of bourgeois sickness, ‘intellectual’, professional & commercialized culture ... PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, ... promote NON ART REALITY to be grasped by all peoples, not only critics, dilettantes and professionals ... FUSE the cadres of cultural, social & political revolutionaries into united front & action ” (tradução livre do autor)

Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/127947>> acesso em 16 de março de 2019

119 Lima, Ana Paula Felicíssimo de Camargo. *FLUXUS SOB MUSEU - AINDA HÁ ARTE E VIDA NESTA HISTÓRIA?*. III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2007

As instruções são um produto banal da cultura ocidental moderna. Estão em toda parte: encontram-se anexadas a todo tipo de material e mercadoria cuja forma do uso não é totalmente óbvia e compartilhada. Assim, desde móveis comprados em lojas de departamento a brinquedos, materiais eletrônicos a aviões, acompanham os objetos uma quantidade de folhas impressas que, geralmente por meio de imagens e textos, figuras e legendas, buscam instruir o usuário e dirigir suas ações. [120]

As instruções produzidas pelo FLUXUS “constituem-se, frequentemente, de pequenos textos imperativos que solicitam ao espectador uma determinada ação. Não constituem, portanto, um objeto a ser contemplado ou manipulado; interrogam a própria noção de obra” [121]. Eram distribuídas nas publicações impressas e vendidas, em lojas próprias do grupo, como parte de caixas onde reuniam anualmente uma extensa catalogação das ações realizadas. FLUXUS produziu também os concertos, que circulavam por festivais em diversos países, incluindo apresentações de performances e filmes, sendo muitas destas realizações feitas a partir de instruções originais. Um exemplo é *Disappearing Music for Face (Fluxfilm nº4)*, de 1966, em que a artista japonesa Mieko (Chieko) Shiomi (1938) realiza a instrução “sorria ← → pare de sorrir.”

Yoko Ono (1933), outra participante japonesa de destaque do FLUXUS, indica a relação próxima do grupo, ao propor uma arte em fluxo, com a natureza holística do pensamento oriental. Ono reforça também o quanto o movimento se nutriu consistentemente nos ensinamentos trazidos do oriente, através das conversas e experimentos de Cage. Ono retoma sua infância, descrevendo que parte dos seu aprendizado musical na época era instigado por tarefas como “ouvir os sons do dia e traduzir cada som em notas musicais” [122]. “Todo o conceito de transformar ruídos em notações, como [John] Cage fez depois ... mas era apenas o dever de casa de um jardim de infância de iniciação

120 VILELA, Ana Lucia Oliveira. *PALAVRA E IMAGEM NAS INSTRUÇÕES DE ARTISTAS: APONTAMENTOS PARA UMA PROBLEMATIZAÇÃO*. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, ANPUH, 2013

121 *ibid.*,

122 Obrist, Hans Ulrich. *Entrevistas-Volume 1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009. p. 32.

musical”.^[123] Mais tarde, reconhece a impossibilidade de traduzir e registrar em partituras toda a complexidade dos sons que encontrava, e passa a incorporar anotações que transmitissem sutilezas e singularidades: “Daquele momento até criar eventos e instruções para quadros e esculturas foi apenas um passo natural”.^[124]

É verdade que as ideias me vinham como se eu sintonizasse alguma estação de rádio celestial. Então eu estava sempre frustrada por não poder realizar a maior parte delas. Mas ao instrucionalizar meus trabalhos artísticos, eu na verdade delegava a terceiros o seu resultado final.

[...]

Mas agora eu podia apenas escrever instruções. Isso me libertou. Fiquei cada vez mais ousada. As Instruções também se tornaram cada vez mais conceituais. No mundo conceitual, não era preciso pensar em como uma ideia poderia ser viabilizada fisicamente. Eu podia ser totalmente ousada.^[125]

Em **Grapefruit**, livro publicado por Yoko Ono em 1964, ela faz uma primeira compilação destas instruções. Inicia por uma série relacionada à música, mas segue oferecendo propostas de quadros, esculturas, objetos e ações, chegando, como ela comenta, a uma ousadia puramente conceitual. Impressas em tipografia semelhante à da máquina de escrever, preta sobre folhas brancas, registram as frases seguidas da data e da estação do ano.

Em comum, as instruções de Ono indicam ao leitor algo a ser feito, iniciando por um verbo: “Mande sons de neve para uma pessoa querida” (Mais Três Peças De Neve para solo ou orquestra No.1, Primavera de 1964), “Desenhe um mapa para perder-se” (Peça de Mapa, Primavera de 1964) ou “Pense o que está pensando a pessoa ao lado” (Peça de Bruma I, Primavera de 1964).^[126] Talvez a mais conhecido seja:

123 *ibid.*, p. 33.

124 *ibid.*, p. 34.

125 *ibid.*, p. 34

126 ONO, Yoko. Grapefruit - O livro de Instruções e desenhos de Yoko Ono. Tradução para o português de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. FAPEMIG/UEMG. Belo Horizonte, 2008/2009. p. 60, 127 e 155 Disponível em: < https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf >. Acesso em: 11 fevereiro de 2019.

*PEÇA DE NUVEM - Imagine as nuvens caindo gota a gota.
Cave um buraco no jardim para colocá-las.*

Primavera de 1963. [127]

Na tradução para o português, o verbo inicial assume um imperativo que não é particularmente natural do texto original: *grite, caminhe, corte, carregue*, etc. Parece haver no inglês uma delicadeza que não obriga necessariamente ao leitor esta imposição, que, certamente, não seria uma intenção da artista, se considerarmos seu apreço pela liberdade. Uma sutileza da tradução da linguagem. A conotação original dos verbos em inglês chega a possibilitar uma leitura que estivesse mais próxima de: *gritar, caminhar, cortar* e assim por diante. Efetivamente, a tradução por vezes incorre nesta necessidade, como aparece em uma versão brasileira do livro:

PEÇA DE SOMBRA

*Colocar suas sombras juntas até que se convertam numa só.
1963. [128]*

Ono é um dos exemplos de artistas que se valeram extensamente deste formato, um caso de continuidade deste procedimento como linguagem pessoal. Um trabalho contínuo, que na década de 1990 resulta em uma segunda compilação, iniciada por um *website* onde, durante cem dias, diariamente ela escreveu uma nova instrução, a que chamou de **Acorns**.

Eu queria dar aos outros uma obra inacabada, para a qual pudessem contribuir, não simplesmente repetir. Isso é muito diferente.

[...]

As instruções serviam para que as pessoas adicionassem ou subtraíssem, e às vezes para que apenas imaginassem e fizessem isso mentalmente. [129]

127 *ibid.* p. 125

128 *ibid.*

129 OBRIST, Hans Ulrich.op. cit., p. 36 e 41

VOICE PIECE FOR SOPRANO**Scream.**

1. against the wind
2. against the wall
3. against the sky

1961 autumn**Walk in the footsteps of the person
in front.**

1. on ground
2. in mud
3. in snow
4. on ice
5. in water

Try not to make sounds.**1964 spring**

FIGURA 32
VOICE PIECE FOR SOPRANO, Yoko Ono, 1964

FIGURA 33
WALKING PIECE, Yoko Ono, 1964

Assim como para outros integrantes do FLUXUS, estas anotações aforísticas, quase roteiros de ações, são um importante recurso de liberdade de expressão, mas também assumem uma meta-linguagem a partir do acionamento de um objeto escrito. As peças, em muitos casos, tornam-se jogos com o leitor e com a natureza da linguagem.

O artista inglês Ken Friedman (1949), consegue, em sua escrita, construir algo que acontece somente pelo texto, no instante em que está sendo decifrado e somente a partir do leitor. A obra de Friedman desloca-se da instrução como proposta de ação, mas, ainda assim, faz acontecer uma ação, ou constrói o reconhecimento de uma ação na própria leitura da frase: “A distância desta página para o seu olho é a minha escultura em 1972” (*The distance from this page to your eye is my sculpture in 1972*).^[130]

Friedman foi um personagem importante para a construção do FLUXUS, atuando como um artista pensador, que produziu ensaios e obras que se tornaram referência para as teorias do grupo. Seus escritos, e atuação como diretor do braço californiano do FLUXUS, se destacam principalmente no sentido de articular redes de relações entre os membros. Ele é importante difusor da arte postal, meio que considerava o mais fértil para sustentar as propostas de uma arte de fluxo, de ações, de troca e de participação, que gera experiências na inter-relação arte e vida: “Estou realmente à espera de um sistema de informações que nos permita entrar em uma cabine telefônica e entrar em contato com tudo o que é essencial”.^[131]

Líder do Fluxus-West (California Fluxus), Friedman é o autor ou editor de vários importantes livros de teorias e histórias de Fluxus. Este cartão em particular foi citado como o epíteto do Fluxus por Craig Saper, no seu ensaio “Fluxus as a Laboratory” (“The Fluxus Reader”, Ken Friedman, ed., P. 136), que dá a seguinte descrição das obras do Fluxus “Fluxus muitas vezes parodiou o tipo de arte que postula uma obra-prima apreciada por um espectador. Em contraste, Fluxus trabalha

130 Harvard Art Museums. Disponível em: < <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/77803?position=0> > Acesso em 18 de agosto de 2017

131 “ Truly I am waiting for an information system that would make it possible for us to enter into a telephone booth and be put in contact with everything essential.” (“Doing My Doingness: An interview with the Fluxus-West Director Ken Friedman,” pp.6-7). ” (tradução livre do autor)

ibid.

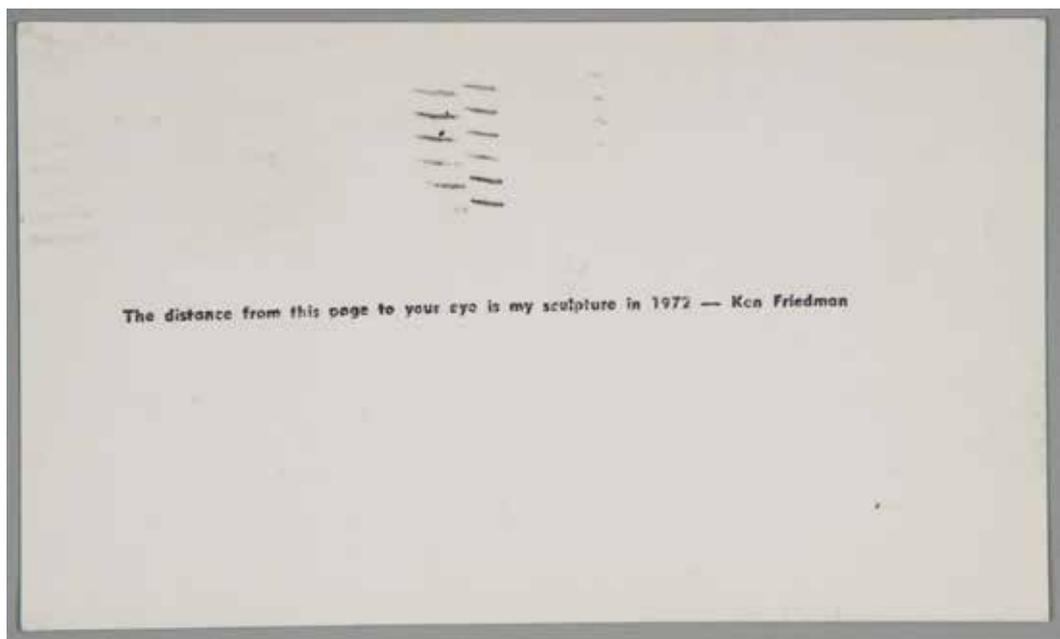


FIGURA 34
THE DISTANCE FROM THIS PAGE TO YOUR EYE IS MY SCULPTURE IN 1972
- Ken Friedman, 1971

fonte: Harvard Art Museums/Fogg Museum, Anonymous Loan in honor of Mazie Harris, 64.2004 © Ken Friedman

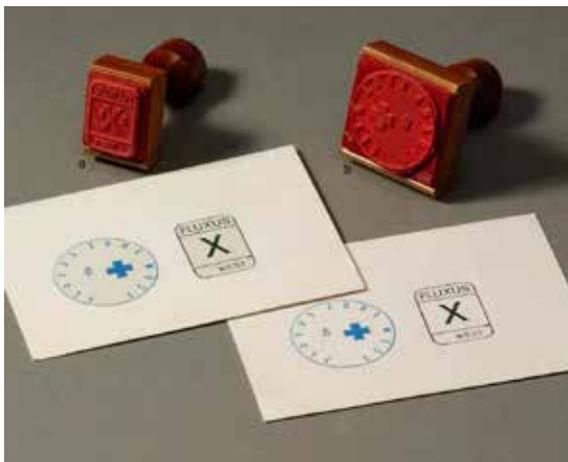


FIGURA 35

RUBBER STAMPS - 1972-1975

a. "Fluxus X West", designed by Ken Friedman

b. "Fluxus Zone West", designed by Joseph Beuys

FIGURA 36

FLUX POST KIT 7 - Fluxus, 1968

Caixa postal com selos, cartões postais e carimbos de borracha, entre eles "Inconsequential is Coming", de Ken Friedman

fonte: < <https://www.fondazionebonotto.org/cn/collection/fluxus/collectivefluxus/2601.html> >
fonte: < <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2017/06/flux-post-kit-7.html> >

em destaque na interação sócio-poética e encorajou a experimentação epistemológica entre os usuários-participantes.”

A propensão do período final do movimento para textos muito longos não deveria sobrepor-se à breve formulação zen do cartão postal, que é característica consistente do Fluxus e da arte postal, especialmente como praticada, como aqui, no modo da Costa Oeste, um pouco mais tardiamente. É interessante notar que, em uma entrevista com Friedman realizada na década de 1970, o artista profetizou a internet, pelo menos como seu desejo, como um salto qualitativo para além da arte postal. [132]

Neste caso, ele esculpe o espaço com a presença do leitor: o “objeto” artístico acontece no momento em que o texto é lido, e depois se desfaz, ocupando a memória do usuário-participante. Há um jogo entre materialidade e imaterialidade na obra que é disparada pela leitura do texto escrito e acontece como experiência intelectual para o interator. Esta articulação conceitual dos sentidos é desencadeada, de maneira diferente, pelo artista norte-americano Joseph Kosuth (1945) com *One and three Chairs*, de 1965. A instalação de Kosuth apresenta um objeto conhecido em três instâncias distintas. Uma cadeira física, de madeira é ladeada por uma fotografia sua em preto e branco, em tamanho natural, e um painel com a ampliação do verbete do dicionário da palavra “chair” impresso em um painel. Este procedimento de apresentar um objeto físico, sua foto e sua definição, é aplicado a outros cotidianos. O trabalho acontece na leitura e na relação interna entre os elementos que o observador percebe ou não.

132 “Friedman is the author or editor of several important source books and histories of Fluxus, with his own role as leader of Fluxus-West (California Fluxus) taking a prominent part in these. And this particular postcard has been cited as the epitome of Fluxus by Craig Saper in his essay “Fluxus as a Laboratory” (*The Fluxus Reader*, Ken Friedman, ed., p. 136), following this description of the characteristic Fluxus work of art: “Fluxus often parodied the kind of art that posits a masterpiece appreciated by a spectator. By contrast, Fluxus works highlighted social-poetic interaction and encouraged epistemological experimentation among participant-users.” The movement’s latter-day propensity for very long words should not overwhelm the brief, Zen-like formulation of the postcard, again, entirely characteristic of Fluxus and mail art, especially as practiced in the slightly later, West-Coast mode, as here. It is interesting to note that in an interview with Friedman conducted some time in the 1970s, the artist prophesized the internet, at least as his desire, as a qualitative leap beyond mail art.” (tradução livre do autor)

ibid.

Pode-se pensar nesta série de trabalhos de Kosuth como uma herança direta dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, principalmente quando usa uma pá de neve como um dos objetos comuns escolhidos. A herança é o questionamento da natureza da arte a partir da obra, mas há em Kosuth uma tautologia dos objetos que o distingue do artista francês. Em Kosuth os trabalhos dizem literalmente o que são, aparentemente eliminando relações externas do jogo de linguagem. Os enigmas, anagramas, e quebra-cabeças semânticos fundamentais em Duchamp são substituídos por uma articulação da leitura imediata da obra.

Kosuth integra nos anos 1970 o grupo *Art & Language*, fundado no final da década de 1960, que chegou a reunir quase cinquenta participantes até 1982, inicialmente artistas conceituais ingleses, que, de muitas formas, experimentaram na criação de arte onde a linguagem é a matéria prima. Os participantes do grupo foram muito ativos e importantes para a inserção da arte conceitual no circuito do sistema das artes do período. Como anunciam, é uma arte da linguagem, onde esta tautologia do texto ou imagem é recorrente, seja como reforço do sentido ou por vezes fazendo quebras e construindo paradoxos. De toda forma, são exemplos que partem da própria linguagem, gerando um sistema auto-referente.

O artista britânico Mel Ramsden (1944), é bastante representativo do espírito do *Arte&Language*, sendo um dos membros ativos no grupo em Nova Iorque que permaneceu atuante após 1977. Ele produz obras que jogam com os meios tradicionais, como a pintura a óleo, e com o sistema de reconhecimento institucional e de mercado, incorporando o certificado de autenticidade da obra como objeto exposto. Por vezes pinta em uma tela a descrição da mesma ou a composição da tinta. Em *Secret painting*, de 1967-68, ele apresenta uma tela pintada, com superfície preta monocromática e anuncia em um texto emoldurado, colocado ao seu lado, que o conteúdo da pintura é invisível, de conhecimento privado do artista. São trabalhos que estabelecem uma segunda dimensão da obra, operando uma semântica a partir da leitura, transformando o papel, supostamente passivo, do espectador em um interator involuntário.

A defesa da arte conceitual pelo *Art&Language* é reforçada com a organização de exposições e com a publicação do *The Journal of Conceptual Art*,



FIGURA 37
ONE AND THREE SHOVELS - joseph Kosut, 1965

FIGURA 38
ONE AND THREE CHAIRS - joseph Kosut, 1965

fonte: < <http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2008/11/f3159b7a-600x397.jpg> >

fonte: < https://www.moma.org/collection/works/81435?artist_id=3228&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist >



FIGURA 39
FIVE WORDS IN BLUE NEON - Joseph Kosut, 1965

FIGURA 40
BOX, CUBE, EMPTY, CLEAR, GLASS – A DESCRIPTION - Joseph Kosuth, 1965

fonte: < <https://theartstack.com/artist/joseph-kosuth/five-words-in-blue-neon> >

fonte: < https://dg19s6hp6ufoh.cloudfront.net/pictures/611910650/large/Box__Cube__Empty__Clear__Glass_-_a_Description_%281965%29__by_Joseph_Kosuth.jpeg?1362141033 >

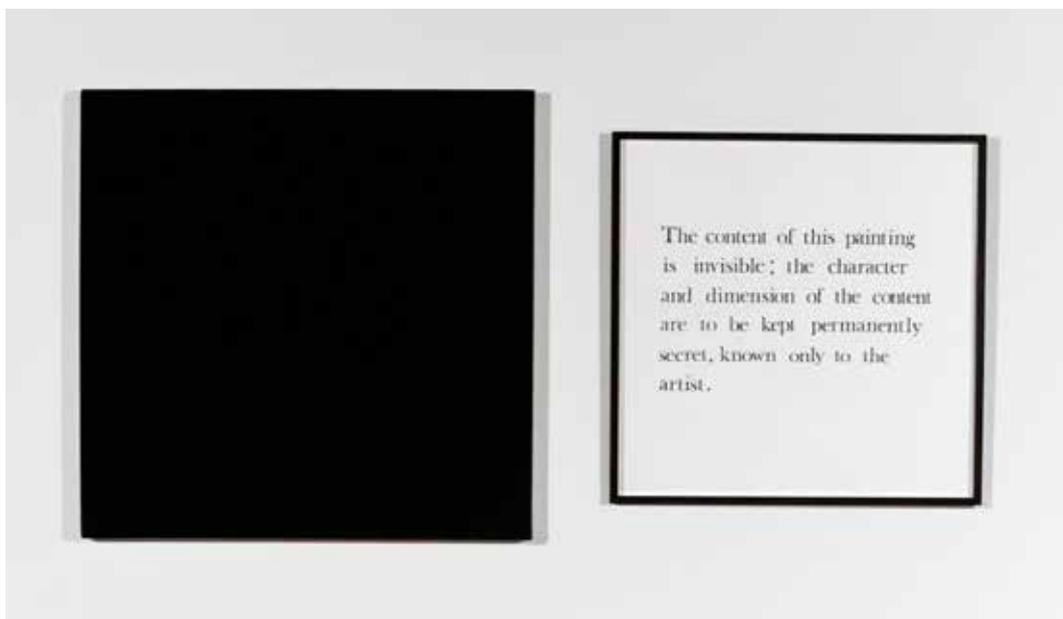


FIGURA 41
SECRET PAINTING - Mel Ramsden, 1967-1968
óleo sobre tela e photostat

fonte: < https://media.artgallery.nsw.gov.au/collection_images/3/30.2003.a-b%23%23S.jpg >

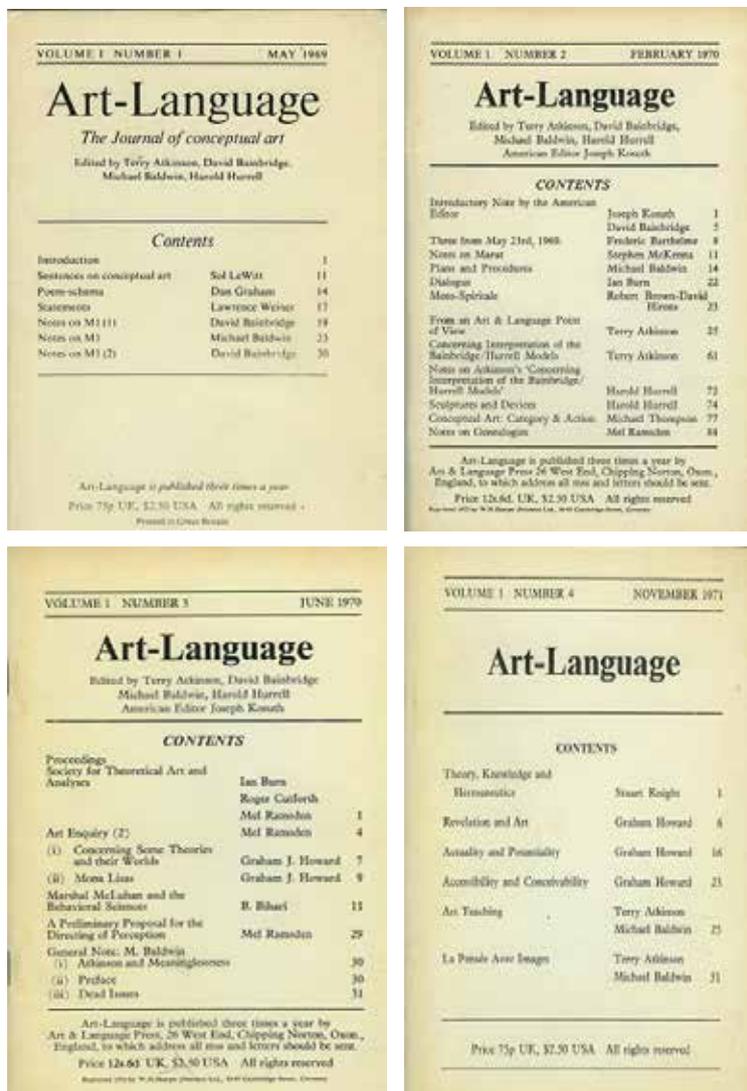


FIGURA 42

Capas das primeiras 4 edições do *Art&Language - The Journal of Conceptual Art* publicação britânica/americana de 1969, 1970 e 1971

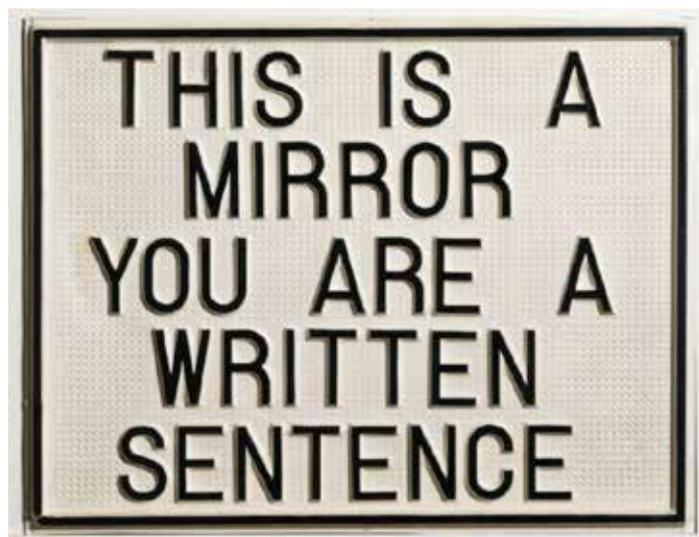


FIGURA 43
THIS IS A MIRROR, YOU ARE A WRITTEN SENTENCE - Luis Camnitzer, 1966-68
poliestireno termo-moldado montado sobre placa sintética

fonte: < <https://bombmagazine.org/articles/luis-camnitzer/> >

em que apresentam escritos dos artistas integrantes e textos em que aprofundam suas proposições. A influência do grupo, estruturado entre Europa e América do Norte, atinge artistas de todos continentes. O japonês On Kawara (1932-2014) ou o uruguaio de origem alemã Luis Camnitzer (1934), são dois exemplos cujas obras refletem os conceitos ampliados do Art&Language. Ambos vivendo em Nova Iorque na década de 1960, produzem trabalhos bastante pessoais em arte conceitual, abrindo espaço para incorporação de manifestações políticas, sociais ou pessoais mais nítidas em sua produção.

- ACIONANDO INTERFACES -

As **frases-memória**, no entanto, tendo uma natureza gerada na experiência da performance, se distanciam da direção de contexto conceitual que estes artistas, desenvolvem. Se na forma final parece haver em comum a relação com o uso do texto escrito, as **frases-memória** parecem apontar para outro sentido, de se colocarem muito mais como meio (no entre, como entrada), entre as experiências pessoais (das **performances invisíveis**) e aquela que pode ser gerada no público. Parecem solicitar uma materialização além do texto impresso, que impregne alguma performatividade, um gesto, uma intervenção ou acionamento mínimo do interlocutor. Solicitam uma menor explicitude, uma qualidade de invisibilidade que vem das experiências que as geraram.

Interroga-se: como poderiam ser expostas de forma que resgatassem mais elementos da ação original para uma nova experiência? Qualidades singulares das performances parecem se perder nas palavras. A singularidade de uma *serendipity*^[133], a expansão do tempo/espaço cotidiano e a sua efemeridade, são aspectos que parecem procurar ainda uma manifestação. O texto redigido mecanicamente é frio e formal demais e a delimitação dele em

133 *Serendipity is commonly used in reference to 'the happy accident' (Ferguson, 1999: 194; Khan, 1999), the finding of things without seeking them (Austin, 2003), and as synonymous with 'any pleasant surprise' (Tolson, 2004: 51), fortuity, chance, randomness, or luck. The New Oxford Dictionary of English defines it as "the occurrence and development of events by chance in a happy or beneficial way". This source also defines chance as any event happening in the absence of any obvious design (randomly or accidentally), one that is irrelevant to any present need, or one of which the cause is unknown (Mayr, 1998; NODE1).*

De ROND, Mark. The structure of serendipity. Judge Business School University of Cambridge, 2005. p 3-4

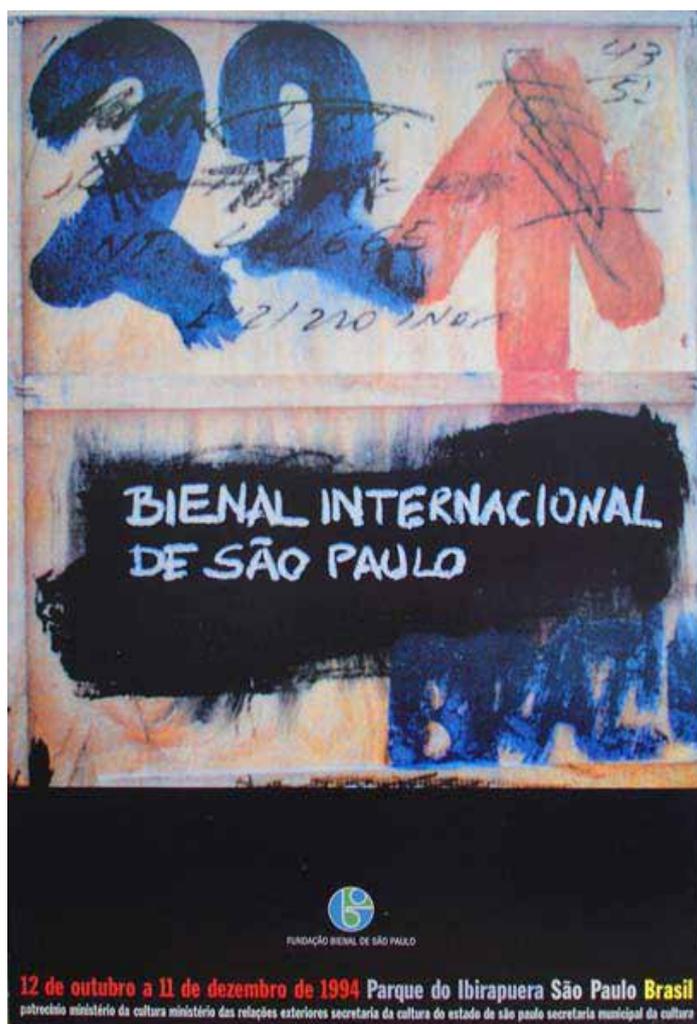


FIGURA 44
CARTAZ DA 22 BISP, Fernando Bakos, 1994

fonte: imagem do autor

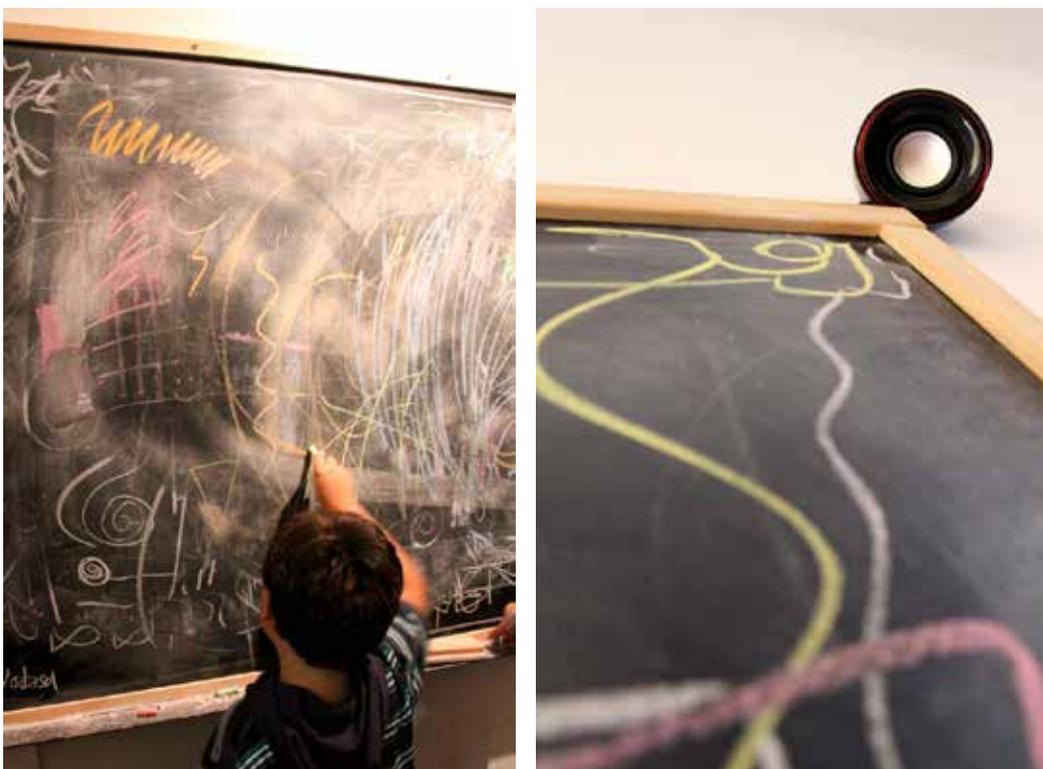


FIGURA 45
TIZAS SONORAS, Fernando Bakos, 2011
vistas da instalação da exposição INTER-DITO na Galeria Mamute

fonte: < <https://www.ecarta.org.br/projetos/galeria-ecarta/objeto-som-abre-a-temporada-2011/> >

diagramação gráfica seria também um recorte previsível. Com isso já se estabelece a diferença entre dois planos, do que é para ser compreendido como arte e a vida que ocorre fora daquela moldura. Esta separação, que indica o lugar de algo especial, diminuiria a surpresa da descoberta, privando o público de uma experiência particular. O uso de qualquer objeto físico seria uma presença concreta e permanente, mas estes poderiam incorporar recursos que colaborassem para alguma impermanência?

A primeira configuração para as **frases-memória** vem a partir do convite para a montagem do trabalho como resultado da disciplina de Metodologia do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Proposta pela Prof^a Dr^a Sandra Rey como um exercício de dar forma às pesquisas em curso da turma de doutorandos, ainda no primeiro semestre de ingresso no programa, a exposição foi realizada no Espaço Cultural ESPM-SUL. A mostra teve o título de **IN TANDEM**, expressão que “indica duas peças de equipamentos - ou pessoas - trabalhando juntos, muito perto, e especialmente bem.” [134]

In Tandem, assim pensamos a articulação do fazer na arte (processo investigativo de colocar em forma, de dar forma) com estudos no campo teórico. Assim se intercalam, se aliam e, principalmente, se impulsionam, experiência e experimentação no contexto dos projetos de Poéticas Visuais, uma vez que a pesquisa (em arte) funda seus alicerces na noção de experiência.

Se na vida a noção de experiência tem como base o conhecimento empírico do que os acontecimentos ou objetos representam, na arte, é preciso aprender a lidar com a ambivalência da qual a experiência estética é dotada: ao mesmo tempo experiência direta - perceptiva, sensível - do mundo, e experimentação, isto é, construção das condições para explorar o mundo. O objeto de arte expõe o funcionamento dessa ambivalência, em ação. [135]

Recorre-se ao repertório pessoal para investigar possibilidades de realização desta escrita no espaço de exposição. Da imersão nas coleções de

134 Dr^a Sandra Rey - Texto do apresentação da exposição IN TANDEM - Espaço Cultural ESPM-SUL, realizada entre 14 de março e 11 de abril de 2015, em Porto Alegre.

135 ibid.

objetos afetivos acumulados ao longo da vida, surgem encontros. Assim como as experiências não foram programadas, permite-se viver uma entrega “ao acaso” lúdico do brincar com objetos para testar suas qualidades. Coleções de lápis, canetas, blocos, régua, tintas, borrachas e outros itens de papelaria foram a primeira fonte de experimentação. Rapidamente um em especial despertou atenção, sendo aquele “encontro iluminado de descoberta” que no momento se apresenta: uma antiga caneta de “tinta invisível” comprada na área infantil de uma loja de museu alguns anos antes. Se o momento da compra foi movido por um prazer de satisfazer a vontade da criança que habita no artista, neste outro contexto respondeu ao por que de sua existência na coleção, sua presença fez sentido.

Após esta descoberta, pareceu bastante adequado apresentar uma **performance invisível** por um texto igualmente invisível. A tinta da caneta é reagente à luz Ultra Violeta (UV) e assim, quando escrita, “a olho nu”, não deixa nenhum traço visível. Aparece sob ação de uma iluminação UV, que no caso da caneta, por se tratar de um brinquedo de criança, vinha acoplada na tampa, com baterias. [136]

A escolha proveu a experiência de um recurso que direcionou os procedimentos subsequentes. Sendo uma caneta, induzia que a escrita fosse feita à mão, de “próprio punho” e, tendo um traço fino, dava uma dimensão pequena para o texto final, um tamanho “natural” de anotação pessoal. Para o formato de escrita, se escolheu o caminho mais direto, aproveitando a maneira natural do autor escrever suas anotações, sem tentar produzir artificialismos. Considerou-se somente uma mínima legibilidade da letra manuscrita, pelo que se optou por redigir tudo em letras maiúsculas. Este formato já havia sido ex-

136 O UV é uma frequência de luz emitida abaixo do espectro roxo da luz branca visível e esta presente na luz do sol em diferentes graus. Na caneta, esta frequência é produzida por um LED (light emission diode), dispositivo tecnológico de emissão de luz que consome baixas potências de energia. Esta característica do LED, aliada à redução do custo de produção a partir de sua difusão em escala doméstica no século XXI, permite que seja miniaturizado a ponto de ser incorporado a um objeto tão portátil.

Lâmpadas deste tipo eram produzidas já no século XX, mas inicialmente com alto custo e difícil instalação. Lâmpadas UV incandescentes de vapor de magnésio necessitavam de um transformador de voltagem específico, demoravam a atingir o ponto total de potência e emitiam calor intenso. Eram usadas para fins industriais ou cenográficos, em clubes noturnos e teatro.

Contemporaneamente, foram produzidas em escala maior em formato de tubos fluorescentes, e posteriormente em fluorescentes compactas, de menor potência e ligadas diretamente em soquetes padrão, que atualmente são vendidas mesmo em supermercados, para uso doméstico. O uso da luz UV ainda serve a fins específicos, como na curagem de resinas para procedimentos dentários, colagem de materiais diversos e principalmente na “secagem” de esmaltes em gel para manicures.

plorado em trabalhos anteriores, como na realização do cartaz da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, que apresenta a caligrafia do autor.

Outra obra em que se aproveitava a escrita manual é *Tizas Sonoras*, apresentada na mostra OBJETO-SOM na Galeria ECARTA em Porto Alegre ^[137], em 2011. Nesta instalação, conforme o gesto da escrita é realizado com giz sobre a superfície de um “quadro negro”, uma lousa escolar padrão, um sistema eletrônico instalado nela aciona sons pré selecionados. Mesmo o apagamento do quadro é suficiente para se ter o resultado sonoro, enquanto que, sem nenhuma interação, o quadro se mantém em silêncio. É um objeto performativo, gatilho de uma ação realizada pelo autor diante de um público e depois experimentado pelo próprio público. Nas diversas montagens realizadas deste trabalho, foram utilizadas diferentes fontes sonoras, músicas selecionadas, o rádio sintonizado ao vivo e, na ocasião da mostra INTER-DITO na Galeria de Arte Mamute ^[138], uma versão especial onde se acionava uma palestra proferida por Vilém Flusser sobre a potência das imagens no mundo contemporâneo.

Considerando o exercício de escrita do pôster e da lousa já executados, e buscando minimizar a presença material da obra para que traduzisse em sua maneira de existir a essência imaterial do processo, optou-se por escrevê-las diretamente sobre a parede. No Espaço Cultural ESPM, foi selecionada uma área de passagem entre dois ambientes, com pouco mais de dois metros de altura por três metros de extensão, para realizar a escrita. A partir disso, entram em jogo algumas escolhas práticas.

Seria necessário ter uma fonte de luz UV para que as frases pudessem se revelar. Se a opção tivesse sido por instalar uma lâmpada próxima ao local, as frases estariam sempre em evidência, o que não era o objetivo. Seria possível colocar um interruptor a ser acionado pelo participante, ou um sensor de presença que fizesse este acionamento de forma automática, mas assim as frases estariam todas disponíveis explicitamente para leitura simultaneamente,

137 OBJETO-SOM - coletiva na Galeria de Arte da Fundação Ecarta - curadoria de Me. Leo Felipe - realizada entre 19 de março e 24 de abril de 2011, em Porto Alegre

138 INTER-DITO - mostra do Grupo de Pesquisa Processos Híbridos na Arte Contemporânea, - CnPQ/UFRGS - curadoria Drª Sandra Rey e Me. Niura Borges - realizada entre 03 e 31 de julho de 2015, em Porto Alegre

e se perderia o momento de descoberta individual. A opção testada inicialmente foi com uma lupa de aumento que possuía em sua estrutura um LED de luz branca, usado para leitura de textos em ambientes com pouca luz ou que necessitam observação detalhada. Nesta lupa, se substituiu o LED branco por outro de emissão UV, que possibilitava a leitura da tinta invisível.

De forma a marcar um campo que instigasse a curiosidade do público, escolheu-se pintar a parede branca para criar uma diferença sutil com as demais, criando um território com um grau de presença da obra ali instalada. Talvez uma diferença imperceptível, mas que se manifestava como uma necessidade do processo de experimentação. Se escolheu um tom que mantivesse certa neutralidade, sem conotações diretas a questões estéticas específicas, quase indiferente. Para isso, a opção foi bem técnica, misturando-se cinquenta por cento de preto com cinquenta por cento de branco. Feita a base, a escrita foi realizada de improviso, adotando uma fluidez jazzística, de uma vez só, como uma performance sem audiência. As frases foram distribuídas intuitivamente sobre diversos pontos de alturas variadas na parede, pensando no acesso de uma pessoa de estatura média.

Foram manuscritas as oito **frases-memória** das oito **performances invisíveis** experienciadas até então (página 225). A lupa com o LED UV se mostrou insuficiente para dar contraste à tinta, devido luminosidade natural intensa vinda de uma parede com janela de vidro próxima. Substituiu-se, então, a lupa por uma pequena lanterna de lâmpada UV com maior potência, escolhida dentre a coleção pessoal do pesquisador, que ficou disponível para uso, pendurada no canto direito do espaço, perto da etiqueta de identificação do trabalho. Nela foi escrito: **PERFORMANCES INVISÍVEIS - Fernando Bakos - São Paulo, Porto Alegre, Taquara, Molinos, Paris - 2010, 2011, 2012, 2013, 2014**. O nome do trabalho remetia às ações originais, e a indicação das cidades e datas levava o público a identificar que havia mais de uma *performance* de alguma forma ali registrada. Entretanto, não foi colocada indicação de uso da lanterna, ou para o que ela servia. Ficou a cargo do participante o compromisso com a sua interação.

Não havendo nenhuma indicação do que deveria ser buscado, é a qualidade da percepção do visitante que estabelece a complexidade de sua experiência. Depende da predisposição dos espectadores ao encontro para que



FIGURA 46
PERFORMANCES INVISÍVEIS, Fernando Bakos2015
montagem de imagens da mostra IN TANDEM no Espaço Cultural ESPM

a obra aconteça para cada um. Não é um trabalho totalmente hermético, várias entradas estão disponíveis ao espectador. A etiqueta de identificação começa marcando a existência de uma obra naquele local, e as informações que apresenta apontam para possíveis elementos invisíveis. A lanterna sugere que algo deve ser iluminado no espaço cinza da parede onde ela está colocada. Ao mesmo tempo que parcialmente invisível a “olho nu”, estão concretamente ali disponíveis uma série de convites a uma atenção diferenciada.

O repertório individual é também um fator que participa de como se dá a experiência. Um visitante que conheça Kosuth terá facilidade em ver nos signos disponíveis um percurso que o levará até a leitura mais completa da obra. Percebendo a etiqueta, o objeto e a parede cinza já acontece uma triangulação que remete indiretamente àquele artista. Quem ao acaso já tivesse cruzado com as inscrições de Muntadas dispostas na Galeria Chaves, em Porto Alegre alguns anos antes - “ATENÇÃO PERCEPÇÃO REQUER ENVOLVIMENTO” - possivelmente já se sensibilizaria pela curiosidade provocada. E uma pequena intimidade com outras propostas de arte conceitual já possibilitará relações com uma série de experiências de invisibilidade da arte, desde a galeria branca de Yves Klein até o pedestal vazio de Andy Warhol. Mas este conhecimento é ao mesmo tempo dispensável se o visitante partir dos elementos ali oferecidos.

Efetivamente, o resultado com o público demonstrou que vários níveis de interação aconteceram, no dia de abertura e por todo período de apresentação da mostra. Houve desde quem relatou não ter visto que havia um trabalho ali até quem dispensou tempo esquadrinhando com a lanterna cada canto da parede em busca de algo. Houve quem notasse os elementos visíveis, se dando por satisfeito com a observação, sem interação, considerando que o trabalho era acionar a imaginação, como houve quem relatou ter percebido a parede cinza e a considerado um *color field painting* por si. Outros que, movidos pela boa educação em não tocar nas obras, ficaram intimidados em operar a lanterna já que não havia instrução neste sentido. Quanto aos que acionaram de alguma forma, também se perceberam grandes diferenças. Alguns não entenderam como ligar a lanterna, outros ligaram e buscaram rapidamente por algo e, não encontrando, desistiram. Outros ficaram observando e tiveram uma experiência *voyeur*, assistindo de longe pessoas interagindo sozinhas ou em grupo com a parede. Alguns, depois de assistirem, criaram coragem de interagir sozinhos, outros se integraram ao grupo, criando uma experiência coletiva



FIGURAs 47 e 48
HIPOCAMPO - Rosangela Rennó, 1995/1998

Fonte: < <http://www.rosangelarenno.com.br> >



FIGURA 49 E 50
EXPERIÊNCIA CINEMA - Rosângela Rennó, 2004/2005

Fonte: < <http://www.rosangelarenno.com.br> >

e lúdica de “caça-palavras”. A maioria que leu as frases achou ao menos cinco delas e poucos viram que existiam seis ou mais. Poucos encontraram todas as oito frases escritas na parede.

Assim como em *Tizas Sonoras* e em outros trabalhos que prece-deram esta pesquisa, se recorre à tecnologia para criar uma dimensão ampliada da percepção. Os recursos técnicos entram na obra como interfaces a serviço de uma intenção poética, mas carregam consigo linguagens específicas que con-tribuem no resultado. Com o uso de uma lanterna para ativar a tinta UV, a frase nunca pode ser lida completa, ela é revelada parcialmente, conforme se deslo-ca o foco de luz, refazendo o percurso da sua escrita. O experienciador é quem conduz seu tempo e completa ou não o processo. Ao seguir iluminando uma área, deixa para trás a invisibilidade do texto já lido, causando uma imperma-nência da imagem. Esta efemeridade da leitura, que acontece somente a cada instante do desenrolar das palavras, sugere a vivência do instante originário da **performance invisível**.

É um procedimento que se reconhece, por exemplo, nos recursos diferenciados de construção de objetos e instalações empregados pela artista brasileira Rosângela Rennó (1962). Vinda da prática fotográfica, seu interesse nos aspectos da percepção reside principalmente na esfera da construção da imagem, da escrita com luz. Na instalação *HIPOCAMPO*, realizada entre 1995 e 1998, ela grava textos fosforescentes sobre as paredes de uma sala e trabalha intercalando explosões de luz e escuro total. A obra joga com a relação olho-cérebro, imagem retiniana, e latência de percepção. Quando a luz está ligada, o texto desaparece, e ao se desligar, ele surge legível em planos que simulam volumes tridimensionais e que desvanecem lentamente. Impermanência, invi-sibilidade e instante são pontos-chave deste trabalho, com os quais as frases-memória fazem um paralelo direto.

Em *HIPOCAMPO* Rennó lida com o impacto da imagem como apa-rição, que se revela e depois se desfaz, sobrevivendo como latência do estímulo sensível no olho e posteriormente como memória. Os parágrafos de texto, que descrevem uma cena, podem ser lidos por um tempo determinado e nos per-mitem reviver, pela imaginação, o que é narrado. O texto nos leva a reconstruir, a partir de nosso repertório, a imagem que é oferecida pelas palavras. Nesta ação de leitura, há uma segunda ação mental ocorrendo, que nos leva a uma

experiência particular de interpretação. Aos poucos as letras perdem sua existência visível, sua corporalidade desaparece, e ocupam também um espaço de memória. Vale notar que o título do trabalho remete exatamente à estrutura do cérebro humano responsável pela solidificação da memória.^[139] Pela obra, uma complexidade de camadas de memórias são acionadas.

A ruptura de percepção e tempo que Rennó explicita nesta instalação é vista em outras de suas obras, explorando diferentes recursos. Nota-se que apontam, em comum, para o questionamento da percepção fracionada e de como tentamos reconstruir a experiência de uma realidade, de um todo, por instantes e fragmentos acessíveis. Ela oferece situações em que permite ao participante reconstruir um contexto além do visível. Utilizando recursos tecnológicos por vezes muito simples, articula relações de estranhamento e empatia, como pequenas ilusões, quase como em um exercício de prestidigitação. A partir do campo da fotografia, expande a visualidade para uma fruição sensorial, que opera com a fisiologia do corpo.

Para *Experiência Cinema (2004/2005)*, Rosangela Rennó constrói um aparato que remete às telas de projeção retráteis, normalmente desenroladas verticalmente e fixadas em um suporte de tripé metálico. Neste caso, ela usa um suporte semelhante, mas desenrola uma “tela” no sentido oposto, de baixo para cima, e no lugar de uma lona branca esticada há uma pequena cortina de fumaça que é acionada intermitentemente. A densidade do vapor gerado oferece uma superfície sutil sobre a qual são projetadas imagens estáticas, formando uma imagem fluida e efêmera. O movimento, base da ilusão do cinema, é operado na superfície da imagem e não na frequência dos *frames* do projetor. O movimento construído na percepção do espectador pela latência das imagens estáticas é fracionado, desacelerado e dissolvido, criando um desvio que poten-

139 O hipocampo é um órgão pequeno situado dentro do lóbulo temporal central do cérebro e faz uma parte importante do sistema límbico, a região que regula emoções. O hipocampo é associado principalmente com a memória, em particular memória a longo prazo. O órgão igualmente joga um papel importante na navegação espacial.

Dano ao hipocampo pode conduzir à perda de memória e de dificuldade em estabelecer memórias novas. Na doença de Alzheimer, o hipocampo é uma das primeiras regiões do cérebro a ser afectado, conduzindo à confusão e à perda de memória tão geralmente - visto nas fases iniciais da doença.

Disponível em: < [https://www.news-medical.net/health/Hippocampus-Functions-\(Portuguese\).aspx](https://www.news-medical.net/health/Hippocampus-Functions-(Portuguese).aspx) > Acesso em 05 de agosto de 2017

cializa a nossa compreensão da experiência.

O que a artista trabalha é principalmente o deslocamento do meio, fazendo uso incomum, nestes exemplos, de tecnologias que possibilitam maneiras únicas de materializar as imagens. Alterado os procedimentos usuais de construção da fotografia e do cinema, consegue uma potencialização da relação entre o que é visto e sua forma de apresentação. O modo de fazer encontra uma coerência que enfatiza o que é dito ou visto.

A partir das questões particulares da fotografia, Rennó altera as percepções do tempo e do espaço com que usualmente se experimenta a imagem. Buscando recursos tecnológicos, como a tinta fluorescente e a cortina de fumaça, fraciona a experiência em seus elementos singulares, amplificando-os e rearticulando-os para torná-los mais evidentes. Colocando a possibilidade do visível em cheque, nos faz refletir com mais atenção sobre a estrutura complexa que vem à tona por esta interface perceptível, fragmento reconhecível pelo qual podemos penetrar na essência além da ilusão.

- REVELANDO INSTANTES -

Uma nova noção de experiência-tempo-espaço, assim em simbiose, é um dos resultados peculiares da interação com as experimentações fotográficas de Rosângela Rennó, que o espectador carrega no seu olhar para o mundo. É um procedimento de desnaturalizar a percepção do espectador para ressignificá-la. Criando estranhamentos nas relações com a fisicalidade da imagem e alterando a demanda de atenção que ela exige, a artista consegue reunificar o entendimento do aqui-agora do instante, referenciando o instantâneo fotográfico. O fracionamento que a razão ocidental, de análise dualista, opera sobre a experiência reencontra uma possibilidade de relação ampliada.

A arquitetura ontológica construída por Aristóteles admitia apenas duas possibilidades – ser ou não ser –, que, baseadas no princípio da identidade e da não contradição, omitiam a terceira opção, aquela intermediária, de “nem ser, nem não ser”, a que o filósofo chamou de terceiro excluído. A lei aristotélica da não contradição traz em si a impossibilidade de

uma proposição verdadeira ser falsa ou de uma proposição falsa ser verdadeira e, dessa forma, nenhuma proposição poderia estar nessas duas categorias ao mesmo tempo. Assim, o que era “um e outro” ou “nem um, nem o outro” ficava fora do sistema lógico racional bipolar criado para o desenvolvimento do conhecimento científico. [140]

O aqui-agora é uma unidade, natural para o pensamento japonês, que não reconhece diferença entre estas dimensões cronológicas e físicas das experiências. MA é o termo que aponta a esta unidade, ambígua para termos ocidentais, e que tem múltiplas interpretações e usos na língua japonesa. A arquiteta e professora de História da Arte Asiática Michiko Okano aponta para as particularidades do entendimento do termo no ocidente.

Regido por uma lógica relacional, esse vocábulo apresenta-se de maneiras diversificadas, de acordo com as associações que se estabelecem no espaço e no tempo. Trata-se da expressão de algo próximo de um senso comum peculiar dos japoneses: todos sabem o que é, mas não conseguem explicar com exatidão.

É uma tarefa delicada, portanto, conceituar, de modo compreensível para o Ocidente, uma noção que se manifesta, por exemplo, nas pausas da fala em uma conversa, considerando-se que, no âmbito ocidental, a lógica é regida pela dualidade. [141]

O arquiteto japonês Arata Isozaki (1931) [142] é citado por Okano, e também pelo curador suíço Hans Ulrich Obrist, como o principal responsável por apresentar o conceito de MA para o ocidente. Em 1978 ele realizou a exposição **Ma: Espace-Temps du Japon** (Ma: Espaço-Tempo do Japão) no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris, sendo responsável não só pela concepção de redesenho do

140 OKANO, Michiko. MA – A ESTÉTICA DO “ENTRE”. REVISTA USP · São Paulo · n. 100 · p. 150-164 · DEZEMBRO/JANEIRO/FEVEREIRO 2013-2014. p. 150.

141 *ibid.* p. 150.

142 Vencedor do Prêmio Pritzker 2019, muitas vezes chamado de “o Nobel da arquitetura”, atribuído anualmente ao arquiteto, ainda em vida, que melhor cumpra os princípios enunciados por Vitruvius: solidez, beleza e funcionalidade. Disponível em : < <https://www.pritzkerprize.com/about> > acesso em: em 16 de março de 2019

ambiente, como também pela organização, escolha dos convidados e curadoria das atividades apresentadas. Pinturas tradicionais e contemporâneas, música, teatro, dança, performances e moda japoneses foram introduzidas ao público ocidental a partir de Paris, em uma mostra que posteriormente circulou por países do norte da Europa e cidades dos Estados Unidos da América. Radicalmente interdisciplinar, como o termo MA compreende, estabelecia relações entre todos estes campos da arte de uma forma nova. Uma visão inovadora para os padrões ocidentais, mesmo para um público já familiarizado com outras tradições de “arte total”. Takehisa Kosugi (1938-2018), músico membro do FLUXUS, por exemplo, foi um dos participantes.

Isozaki, em entrevista a Obrist, lembra que “no Japão, tradicionalmente, não tínhamos um conceito para o espaço ou tempo, como na filosofia ou no pensamento ocidental. Tínhamos apenas *ma*” [143].

Quando os conceitos chegaram ao Japão, ha mais ou menos duzentos anos, alguém precisou traduzir as palavras, então a ma acrescentou-se Khrónos. Khrónós, somado a ma, significa tempo; e vazio, somado a ma, significa espaço. Foi assim que as palavras foram interpretadas. Mas o interessante é que a palavra ma já incluía tanto tempo quanto espaço. Então, quando pensamos em tempo, pensamos também em espaço, e, de maneira inversa, quando pensamos em espaço, o tempo também está envolvido. E eu achava muito interessante essa maneira de pensar, especialmente porque é um conceito que também pode ser encontrado nas várias facetas da arte, entre elas a pintura, o teatro, a performance, a música, a escultura, a vida cotidiana e a arquitetura. [144]

Obrist retoma, do catálogo original da mostra, as diferentes definições apresentadas para o termo, pelo curador:

ma é o lugar em que se vive a vida.

ma organiza o processo de movimento de um lugar a outro. A respiração e o movimento das pessoas dividem o espaço em que elas vivem.

143 Obrist, Hans Ulrich. *Entrevistas - Volume 5*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.. p.22

144 *ibid.*, p.22

ma é mantido pela absoluta escuridão

ma é o sinal do efêmero

ma é um lugar vazio onde aparecem, passam e desaparecem todos os tipos de fenômenos.

ma é a maneira de sentir o instante do movimento. ^[145]

Isozaki reconhece que a influência da exposição alcançou, além da arte, diversos pensadores ocidentais importantes daquele momento. “Roland Barthes ficou interessado de tal maneira que escreveu pequenos ensaios para ela, e Michel Foucault também teve seu interesse despertado pela cultura japonesa”. “Jacques Derrida também descobriu que seu conceito-chave, o *espacement* [espaçamento] ^[146], era semelhante ao *ma*”, complementa ^[147]. Michiko Okano lembra que alguns críticos na época, como o francês Augustin Berque, discordam de Isozaki, “que considera o signo duplo “espaço-tempo” como exclusividade japonesa”, mas reconhecem a especificidade do termo e a importância da exposição ao oferecer a vivência efetiva do conceito, deixando de ser uma elaboração abstrata para se tornar experiência. ^[148] “A representação do Ma caligraficamente entre dois portões configura uma repetição que evoca espacialidade, como uma aberta e perceptual experiência”. ^[149]

145 *ibid.*, p.21

146 Derrida propõe, inicialmente em “A Escrita e a Diferença”, o termo “différance”, jogando com a palavra francesa “différence”, para destacar para os sentidos, tanto de “diferir” (como um adiamento) quanto de “diferenciar” (como uma oposição). Em “Margens da Filosofia”, ele define este “diferenciar” como “espacement”, conforme segue:

“A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, [...] É necessário que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui em presente deve, no mesmo lance, dividir o presente em si mesmo, cindindo assim, como o presente, tudo o que a partir dele se pode pensar, ou seja, todo o ente na nossa língua metafísica, particularmente a substância e o sujeito. Esse intervalo constituindo-se, dividindo-se dinamicamente, é aquilo a que podemos chamar espaçamento, devir-espaço do tempo o devir-tempo do espaço (temporização)”

147 Obrist, Hans Ulrich. *op. cit.*, p.24

148 OKANO, Michiko. *op. cit.*, p.150

149 ISOZAKI & OSHIMA apud COUTINHO, Walkyria Tsutsumi Ferreira. *O conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2016. p.23



“O ideograma Ma corresponde a uma composição de duas portinholas, através das quais, no seu “entre-espaço”, avista-se um feixe de luz para o sol, segundo a escrita japonesa.”

FIGURA 51
IDEOGRAMA MA

fonte: COUTINHO, Walkyria Tsutsumi Ferreira. *O conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2016. p.23*

Assim, esta palavra simples está em toda parte, e também em cada aspecto da expressão artística. Por exemplo, o significado literal de ma é “o interstício”, ou o espaço entre objeto e objeto, bem como o silêncio entre som e som. Portanto silêncio e interstícios são ambos ma, o que é muito significativo, mas para os japoneses isso é apenas uma coisa da vida cotidiana, algo que eles entendem de maneira automática, quase inconsciente. [150]

Quando se opta, nesta pesquisa, pela exploração das potências de um **Instante-performance**, se assume este instante como uma experiência-aqui-agora que é elaborada e se insere dentro do campo da arte da performance. Seria em essência uma especificidade de ordem performática do *ma*, uma manifestação de qualidades performáticas deste *ma*.

Nas **performances invisíveis**, a vivência do agora não é somente uma fração de tempo, como o aqui não é uma fração de espaço, e a consciência da presença nesta dinâmica de dimensões configura uma nova singularidade de experiência performática.

O instante, como termo, é uma escolha intencional, tomado inicialmente do “instante extraordinário”, proposto por Nietzsche ao elaborar sobre o “eterno retorno do mesmo”. “Ele aponta para um certo *instante extraordinário em que se cunha uma nova experiência de realidade*. Mas que instante extraordinário é este?” [151]

Talvez o dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) esteja entre os filósofos que se apropriam de forma mais consistente deste termo para a elaboração do seu pensamento. Segundo o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), Kierkegaard foi “quem viu de maneira mais penetrante o fenômeno existencial do instante”. [152]

Na edição de textos do professor e filósofo brasileiro Ernani Reichmann (1920-1984), publicadas no livro **Instantes**, o autor se dedica, em um

150 Obrist, Hans Ulrich. op. cit., p.22

151 CASANOVA, Marco Antônio. *O Instante Extraordinário: Vida História e Valor na Obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2003. p. 217

152 Reichmann, Ernani. *O Instante (textos e notas)*. Curitiba: Editora Pedagógica e Universitária da Universidade Federal do Paraná, 1981” p. 95

capítulo, a discorrer sobre os três principais entendimentos que Kierkegaard tem do instante: o instante estético (sensual), o instante ético e o instante religioso. Reichmann traça paralelos entre os três, listando aproximações e diferenças, mas aponta o modo como o filósofo dinamarquês dá atenção especial ao último, que seria “o instante da salvação, na qual recebo de Deus no tempo a verdade e a condição para compreendê-la” [153]. Para ele, o mais verdadeiro dos instantes seria este, religioso, a que toda a existência se direcionaria. O instante ético seria o da decisão do indivíduo, em que o homem se disponibiliza para o encontro com a verdade, “quando o eterno e o temporal se tocam”, e implica também em uma escolha de fé, em direção à salvação. O instante estético estaria relacionado com a sedução, a sensualidade e o gozo e é criticado por Kierkegaard por manifestar ainda o homem em sua condição menos divina.

Reichmann lembra que “Platão foi o primeiro a dar à filosofia um conceito de instante. Em seu ‘Parmênides’, diz que o instante é esta coisa estranha (*Atopon*), ponto de partida e de uma mudança em duas direções.” [154] Enquanto “Kierkegaard reclamou que o instante de Platão é uma ‘silenciosa abstração atomística’, com que não se pode deixar de concordar quando se tem em vista a existência, que é concretude.” [155]

Como teólogo, Kierkegaard usa o instante para estabelecer a relação entre a infinitude divina e a finitude humana, entre o Uno e o eterno fracionado. Seu discurso está sempre impregnado de uma forte ética cristã, a partir da qual busca soluções para os paradoxos da existência da forma na unidade atemporal. Contudo, com isso consegue retomar o pensamento grego, para apontar contradições e atualizar o conceito. O filósofo dinamarquês faz uma fundamental contribuição revendo o instante como um “átomo da eternidade”, fração do eterno. Com isso revê o entendimento cronológico dos gregos para a definição do instante, e mesmo a ideia de “sucessão de agoras” proposto por Nietzsche.

Considerando o termo original em dinamarquês para instante, talvez seja possível compreender melhor a empatia de Kierkegaard, que também

153 Ibid. p. 97

154 Ibid. p. 11

155 Ibid. p. 14

foi poeta, pela exploração do conceito. Em dinamarquês, instante é *øjeblik*, que pode ser traduzido literalmente como “piscar de olhos” [156]. Reichmann, um dos principais tradutores de Kierkegaard para o português, destaca esta questão.

Como a palavra instante corresponde, em dinamarquês, a uma metáfora (piscar de olhos), o seu manejo revela-se pouco cômodo. No entanto, é uma bela palavra, digna de consideração. Com efeito, nada se compara à rapidez do olhar e, no entanto, trata-se de algo que abarca o conteúdo e a eternidade. [157]

Tomando emprestado o olhar escandinavo, e poético, de Kierkegaard, pode-se dizer que o **instante-performance**, é, portanto, um “piscar de olhos” em performance. Se adiciona esta bela metáfora de linguagem à ideia de uma experiência-aqui-agora, que associa esta especificidade do instante com o conceito japonês de *ma*. É uma concentração deste estado diferenciado de percepção e presença, reconhecido pelos artistas da arte da performance em sua experiência prática. É uma performance que se manifesta por um gesto na fração da eternidade.

Instante, assim, carrega esta natureza poética que parece revelar dimensões importantes para a presente pesquisa. O sociólogo francês Henry Lefebvre (1901-1991) propõe, em sua “Teoria dos Momentos”, uma tentativa de responder ao “instante extraordinário” de Nietzsche, dando ao termo “momento” as qualidades do extraordinário. Momento, para Lefebvre seria uma diferenciação do contínuo cotidiano, um instante carregado de lúdico, de paixão e mesmo de tragédia. É perceptível uma eloquência do momento na condução da vida, conforme ele propõe. O momento está evidente, e, em grande proporção é uma busca, desejado como validação da existência. Talvez seja só um termo, mas este termo desperta uma forma de pensar.

“Em ambos diálogos, *Simpósio* e *Parmênides*, Platão usa *exaiphnês* para imaginar a junção do absolutamente diverso e, em ambos diálogos

156 as palavras usadas para instante nas principais línguas escandinavas repetem o conceito de “piscar de olhos”: em sueco *ögonblick*, islandes *augnablik* e noruegues *øyeblikk*

157 *ibid.* p. 83

Eros proporciona a energia de atração entre eles”. [158] Escolhe-se então esta herança do termo, que percorre Platão, Nietzsche e Kierkegaard por suas camadas de sentido. Na invocação de Eros, inclusive retoma Duchamp em seu possível entendimento do infra-mince como interstício (também *ma*) a uma quarta dimensão (invisível). Não é a negação da proposição de momento de Lefebvre, mas o reconhecimento de que os dois termos se relacionam a ordens diferentes. Menos evidente que momento, o instante tem uma visibilidade rarefeita, mas que pode ser potencializada pelo cruzamento de vetores de percepção, tempo e espaço.

Ao que chamamos de instante, designa Platão por “to exai-phnês”. Seja qual for a chave etimológica, sempre estará em relação com a categoria do invisível porque o tempo e a eternidade são concebidos de maneira igualmente abstrata pelo grego, que carecia do conceito de temporal por carecer do conceito de espírito. Em latim diz-se “momentum”, cuja raiz etimológica (“movere”) exprime apenas o desaparecer. [159]

Conseguiriam as **frases-memória**, como manifestações de linguagem das **performances invisíveis**, carregar consigo o **instante-performance**? Pergunta-se, portanto, se há um *ma performance* nas frases, ou conforme sugere Isozaki, se acontece “o arranjo *ma* do *ma*”. [160]

O que ocorre é que estudar o Ma exige, justamente, conhecer o tal espaço do terceiro excluído, do contraditório e simultâneo, habitado pelo que é “simultaneamente um e outro” ou “nem um, nem outro”. Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no Ma cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou

158 “In both dialogues, Symposium and Parmenides, Plato uses exai-phnês to imagine the joining of the absolute unlike, and in both dialogues eros provides the energy for the attraction between them.” (tradução livre do autor)

GORDON, Jill. *Plato's Erotic World: From Cosmic Origins to Human Death*. Cambridge: University Press, 2012.. p. 114

159 REICHMANN, Ernani. op. cit., p. 83.

160 OBRIST, Hans Ulrich. op. cit., p. 22.

dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte. ^[161]

Não se intenciona reviver para o leitor literalmente o instante a que cada frase remete, mas indaga-se como poderiam acionar no público interator uma experiência possível de performance. Os depoimentos dos visitantes à exposição IN TANDEM, em que a parede foi realizada, apontam para diferentes vivências, que parecem confirmar esta possibilidade.

Parte dos espectadores, entre os que interagiram com a obra lendo as frases, comentaram que tentavam relacioná-las com os locais descritos na etiqueta de identificação. Alguns, inclusive, imaginaram que o espaço da parede seria um mapa-múndi invisível e cada frase estaria geograficamente relacionada com sua disposição no espaço - o que não correspondia ao processo aleatório de ordem e disposição com que foram escritas. Neste sentido se discutiu se era válido fazer esta alusão ao local onde cada performance aconteceu, ou se estes dados junto ao título do trabalho desviariam a leitura para um jogo de "ligue os pontos". Neste grupo, não havia uma imediata conexão com a experiência das **frases-memória**.

Uma segunda parte, maior, das respostas dos visitantes foi de que, ao desvelarem os textos, teriam experimentado uma leitura atenta que remeteu ao tempo de transcorrimento da ação descrita. Com o controle do acionamento do instrumento (lanterna UV), sentiram-se em uma ação física, e não só intelectual da leitura, que gerava uma saída momentânea da situação da exposição para uma entrada no aqui-agora da frase. Destacaram que após acionado o trabalho, ele permaneceu como memória, quase como se tivessem vivido a ação descrita. Não só no momento imediato à leitura, mas guardaram a sensação da vivência ao longo do dia, ou dias, rememorando as experiências para si e ao compartilhar com outros.

De forma geral, mesmo os participantes que inicialmente deram mais atenção à ligação entre as ações e as cidades indicadas na etiqueta, todos deram um depoimento no sentido de que, após terem feito a leitura, passaram a

161 OKANO, Michiko. *op. cit.*, p. 150.

retornar mentalmente às frases quando por acaso repetiram, mesmo que aproximadamente, a ação descrita nas **frases-memória**. Ao entrarem em uma farmácia lotada no percurso de seu dia-a-dia, por exemplo, relataram que lembravam a frase lida, e disseram serem tomados de uma sensação, como que um “sorriso interno”, de sentirem estar realizando ainda o trabalho. Mais que isso, relataram que seguiram percebendo instantes no seu cotidiano, notando e transformando em memórias pessoais outras ações e gestos que anteriormente fariam despercebidamente.

Também houve depoimentos do público visitante de que a interação com a obra despertou suas memórias pessoais, há muito não revisitadas. Destacaram remontar principalmente a experiências da primeira infância, onde lembraram ter vivido situações em que se conectaram com elementos simples e surpreendente da vida, trazendo à tona uma coleção de situações afetivas.

Pode-se dizer que, a partir de grau mais atento de percepção, o participante chega a possibilidades bastante diversas de interação com as frases. Elas se tornam gatilhos de percepção, não só pelo que expressam, mas pela maneira que se apresentam. A ação corporal do gesto que o participante precisa se dispor a realizar, faz um movimento entre corpo e mente que leva a reviver ou vivenciar experiências análogas em suas vidas. Uma pessoa, inclusive, chegou a comentar que sua experiência inicial não foi de empatia com as situações descritas nas frases, ou com memórias relacionadas, mas que em seguida, ao sair da sala, notou estar percebendo pequenos detalhes de seus gestos mais banais de forma mais intensa. Posteriormente, disse ter experimentado alguns **instante-performance** em suas próprias **performances invisíveis**.

1.4 INFRAÇÕES

infração: substantivo feminino
- transgressão das regras de um jogo ^[162]

As ações iniciais realizadas como **performances invisíveis**, de dimensão pessoal e sem expressão material externa, portanto, podem ser melhor compreendidas como infra-ações, pois o gesto em que se fundamenta é mais da intenção de liberdade do que uma manifestação explícita do corpo. Assumem uma nova dimensão ao serem transcritas para linguagem escrita, pela redação das **frases-memória**, que retomam o gesto do autor, a escrita “de próprio punho”, como uma expressão de uma ação física que opera no mundo. Tornam-se assim, presentes fisicamente, por uma maneira de existir que ainda repercute formalmente sua natureza sutil, entre o visível e o invisível, entre tempo e lugar, entre o material e o imaterial. Escritas com tinta “invisível”, existem como po-

162 INFRAÇÃO verbete in Dicionario Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

tências de um devir que convoca o gesto do outro para sua revelação. No papel de quem controla a leitura fracionada das frases, o participante é agente direto na construção de sua experiência-aqui-agora e inaugura um novo instante próprio a partir de sua ação com a obra.

As configurações que o trabalho toma vão incorporando elementos e complexidades a cada desdobramento. Tendo partido da performance, a investigação percorre o campo da arte conceitual, evidenciado nas operações com a linguagem escrita, para assumir uma instância de instalação ao chegar à construção da parede. Em que direção seguir a partir dela? Abre-se o processo para buscar outras formas possíveis de manifestar estes textos, e há o desafio ainda de como acolher novas **frases-memória** em obra.

Uma opção imediata seria manter os mesmos procedimentos já aplicados, incorporando novos textos, assumindo a superfície cinza e a lanterna como elementos permanentes, que se adaptariam a novos espaços, como desdobramentos da mesma instalação. Mas há uma vontade de buscar outras configurações. Mesmo mantidas como texto, questiona-se que qualidades visuais estariam investidas nessa escritura, de maneira que resolveriam a equação entre presença sutil e revelação. Procurando-se manter a mesma relação do trabalho com o espaço de exposição, se poderia experimentar talvez o uso de projeções, de luz ou vídeo, tornando a intervenção poética no espaço ainda mais pública, pensando sua existência na rua, na direção do grafite e da pixação.

Considerando buscar outros modos de interação do espectador com a obra, seria possível contrapor à experiência aberta da parede, a criação de uma situação mais intimista, portátil, concentrada em um objeto. Como formato, pensa-se em cadernos, livros, filipetas, cartazes e outros materiais gráficos que carregassem um certo grau de “incognoscibilidade”, capazes de se mimetizar no cotidiano. Como estratégia, surge a memória do processo utilizado durante a pesquisa de mestrado, de derivar os procedimentos por uma oposição. Se o que está concretizado é uma solução possível para o processo, usar um caminho oposto levaria a outra solução possível?

Vejo no OPOSTO a possibilidade de multiplicidade de caminhos que é característica da arte. O OPOSTO não simplesmente inverte a situação, mas, opondo-se a ela, a questiona. Mais que contradizê-la, sugere novas possibilidades. Uma

coisa possui vários opostos. Theodor Adorno sugere esta múltipla possibilidade quando discorre sobre a crítica da crítica, sobre a contestação da revolução. Para ele, a contestação de uma subversão não significa a volta ao estado original, mas possibilita o avanço. A crítica à crítica não é movimento circular de retrocesso, é impulso à frente. [163]

O procedimento então é de buscar esta oposição a partir dos elementos de construção da parede. Se é aberta, pensar em algo fechado. Se é uma superfície contínua, pensar em várias superfícies. Se é acionada por um interator posicionado de pé, pensar em algo a ser operado por um interator sentado. Se é uma tinta que brilha sobre o fundo, pensar um fundo que brilha. Recorre-se novamente ao acervo afetivo para localizar coerências no campo de objetos próximos que possam participar do processo. Testando diversas superfícies para ver como reagem à luz UV, encontrou-se um caderno de desenho em que o papel branco interno respondia ao ultra-violeta, emitindo brilho. Um caderno de formato vertical, de dimensões próximas ao “ofício” (30x20cm), encadernado em capa dura com tecido cinza, adquirido alguns anos antes em visita ao DIA:Beacon, centro cultural norte-americano. O objeto pareceu apontar para uma oposição interessante, pois sua aparência externa era cinza como a parede, e por dentro tinha folhas de papel que reagem com a tinta invisível, permitindo a leitura sob condições específicas.

Um segundo passo foi testar uma forma de escrever as frases sobre a folha branca de maneira que a tinta ficasse opaca diante do UV. Se buscou na coleção pessoal de lápis e canetas a melhor opção, que ao ser escrita combinasse com o tom de branco da folha, quase desaparecendo, e ao ser iluminada com a lâmpada UV, se destacasse, com linhas que se tornavam cinza sobre o

163 “CONTRÁRIO, OPOSTO e INVERSO, mesmo podendo ser considerados sinônimos, já que a definição enciclopédica de um termo sempre contém os dois outros, são adjetivos sutilmente diferentes de significado. Sem perseguir aprofundamento etimológico, tentei estabelecer conceitos que me valessem objetivamente pelas peculiaridades de uso efetivo das três palavras. Dentro desta pequena digressão de intuito fundamentador, pude fixar, para cada uma, uma premissa. Encontrei no INVERSO a característica de exata reprodução da coisa, a mesma coisa levada a seu outro extremo, ou seu complemento simétrico, como a marca no lacre está para o sinete. O CONTRÁRIO se configura como o antônimo, o “o que não é” da coisa, sua negação. Optei, então, por dinamizar minha análise e criação a partir da ideia do OPOSTO.”

BAKOS, Fernando. *BLIND DATES - Enigmas de Imagens digitais*. Porto Alegre: 1998. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1998.. p. 41

fundo iluminado. Neste caderno foram escritas manualmente, em páginas ao acaso, as novas **frases-memória** das **performances invisíveis** ocorridas neste intervalo de tempo. Inclusive notou-se que as novas frases remetiam a questões mais intimistas, algumas quase abstratas, ao contrário das iniciais, sempre ligadas ao lugar em que ocorreram. Para contrapor à lanterna, retomou-se a lupa testada inicialmente na execução da parede. Em um sentido, opunha o foco de luz por um foco da moldura da lente.

- ANOTANDO INVISÍVEIS -

Dar espaço para o acaso, que irrompe em “atos falhos” e sincroni- cidades, é uma maneira possível de validar a direção tomada. Neste sentido, o termo “Dia:” gravado em baixo relevo na capa do caderno, que a princípio poderia ser um elemento díspar, um ruído no processo, acaba se revelando coerente com os caminhos da pesquisa. “Dia” é um prefixo grego que indica “através de”, como se apreende de seu emprego em “diálogo”, “diagonal” ou “diagrama”. Este sentido de facilitador, de “movimento através” (por/entre), é exatamente o exaltado pelos fundadores desta instituição para fomento de projetos visio- nários de arte.^[164] Talvez a palavra “dia”, como antônimo de “noite”, seja mais imediatamente reconhecida pela maioria dos usuários de língua portuguesa, mas a essência do sentido oculto assume uma dimensão peculiar, que se mostra pertinente no contexto do trabalho.

Este objeto de oposição se configura como uma outra maneira de oferecer interface às novas **frases-memória** que derivaram das **performances invisíveis** que ocorreram entre 2015 e 2017. Percebeu-se que a sintonia entre a experiência performática e a frase foi se ajustando, de maneira que a língua- gem foi chegando cada vez mais próxima do instante da ação. Algumas vezes se revelando no próprio instante, tornaram-se mais sintéticas e, poderia se dizer, mais abstratas, no sentido de anunciar essências mais amplas da experiência. As seguintes **frases-memória** foram escritas no caderno:

164 “Dia was founded in New York City in 1974 by Philippa de Menil, Heiner Friedrich, and Helen Winkler to help artists achieve visionary projects that might not otherwise be realized because of scale or scope. To suggest the institution’s role in enabling such ambitions, they selected the name “Dia,” taken from the Greek word meaning “through.”

Disponível em < <https://www.diaart.org/about/about-dia> > acessado em: 29 de março de 2019



FIGURA 52
[inFRA]ÇÃO CADERNO - Fernando Bakos, 2015

Fonte: foto do autor

ADMIRANDO UMA FLOR POR QUEM NÃO PODE MAIS VÊ-LA
ESCUTANDO UM SILÊNCIO EM QUE NADA SE OUVI
ATRAVESSANDO UM ESTACIONAMENTO VAZIO
DESOCUPANDO O TEMPO
COLECIONANDO INTERVALOS
SINCRONIZANDO PASSOS

Mesmo sendo um objeto, o caderno mantém o aparente vazio oferecido pela configuração da parede, onde o instrumento (lanterna e lupa) oferecido em paralelo indica um uso, uma operação a ser realizada. É um caderno com páginas aparentemente vazias, até que o espectador faça um gesto (que é ao mesmo tempo intenção e ação do corpo sobre outros corpos, conforme Flusser) para abri-lo e escaneá-lo com a luz UV da lupa em busca de algo. Configura um *ma*, vazio aparente, mas espaço pleno de possibilidades. É também *ma* enquanto interstício, uma interface entre as dimensões anteriores da obra e suas possibilidades infinitas de leitura.

Oposto à inscrição na parede, o caderno está fechado e precisa ser manipulado, folhado, gerando uma intimidade tátil muito mais direta. Tem ainda uma fita de marcação de página que foi mantida, e que possibilita outra interação. Pode ser ponto de partida para um momento seguinte, pois, se o participante anterior optar por deixar marcada uma página em que haja inscrição invisível, muda a maneira de interagir do leitor seguinte. Esta marcação se transforma em um “sublinhado” ao texto, marcando a presença de um leitor prévio que oferece este vínculo com o interator que vier a seguir. Como oposição à parede, se torna também um repositório bem mais permanente para as **frases-memória**, uma vez que ficam registradas e preservadas, como fotografias em um álbum. Na parede aberta as linhas escritas seguem constantemente recebendo frequências de luz artificial e do sol, e também fazem trocas com o ar, perdendo partículas. Assim, muito lentamente, a tinta tende a ter seu efeito sob luz UV reduzido, possivelmente até um dia se perder total ou quase totalmente.

Além disso, a parede em uma galeria, como o Espaço Cultural da ESPM onde foi feita a primeira montagem, normalmente é repintada a cada nova exposição. Assim a obra assume caráter efêmero, pois já não existe mais depois de algumas semanas.

O caderno foi realizado durante a disciplina INTERFACES: PRODUÇÃO E REFLEXÃO, ministrada pelo Prof. Hélio Ferverza no PPGAV-UFRGS. Com a apresentação do objeto para interação e crítica ao grupo de colegas, foi possível reconhecer suas qualidades específicas e os diferentes modos de ação que oferece. Assim como a experiência de realizar a parede e ter a reação efetiva do público, foi muito importante receber este olhar do outro para abrir novas reflexões sobre o trabalho. A expressão “interferência” surgiu como eco dos depoimentos dados sobre a interação com a parede, e se repetia nas falas sobre o caderno. A “interferência no espaço”, a “interferência do dispositivo de luz”, a “interferência sobre a folha”, as “interferências possíveis do participante”.

- INTERFERINDO -

Talvez sejam interfaces de inter-ferimento, que causam ruptura, ferem os tecidos da experiência, fracionam o entre, ou ainda rompem a ordem, quebrem as regras como infrações, transgressões das regras do jogo. São interpretações poéticas, permitidas pelo campo da arte, no entanto as palavras têm um significado literal, que vale ser revisto como contraponto. Para o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, “interferir” significa (entre outras acepções) “afetar a recepção de sinais, produzindo interferência ou ruído (em algo), interpor-se, misturar-se, alterando a estrutura ou as características (de algo)”. Ao mesmo tempo, interferência é descrita como “qualquer energia não desejada que afete a recepção de sinais desejados; intromissão, distorção produzida na recepção destes sinais” [165].

Interferir e interferência são termos que remetem tanto à física, e às suas leis aplicáveis ao estudo das emissões de ondas, quanto à comunicação, e sua compreensão da troca de informações pelas diferentes linguagens.

165 INTERFERIR e INTERFERÊNCIA verbetes in Houaiss, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

Estes dois campos de conhecimento se relacionam diretamente a partir de um modelo conhecido como esquema Shannon-Weaver^[166]. Em 1948 o matemático norte-americano Claude Elwood Shannon (1916-2001) publica o artigo “*A Mathematical Theory of Communication*” (Uma Teoria Matemática da Comunicação), como pesquisador em engenharia eletrônica e criptografia. Seu texto busca soluções para uma eficiente codificação da informação transmitida, e torna-se referência ao estruturar um modelo de fluxo de comunicação. No ano seguinte, com a colaboração do colega e também matemático norte-americano Warren Weaver (1894-1978), publicam um livro nominado com o título do artigo, onde desenvolvem e amplificam os conceitos iniciais propostos e elaboram um modelo gráfico para a sua tese.

Este esquema propõe um processo de comunicação baseado em termos vindos da física, como fonte e decodificador, transmissor e receptor, sinal e ruído. Apesar de não referenciar diretamente ao conceito de interferência, discorrem sobre este fenômeno fazendo referência às pesquisas do físico e médico britânico Thomas Young (1773-1829). Professor de Filosofia Natural pelo Royal Institution, Young atinge reconhecimento pelos experimentos ligados à visão humana, olho e cristalino, e é criador de modelos teóricos sobre ótica que pela primeira vez demonstram as características da luz como onda^[167]. Em essência, demonstra em seus estudos de que maneira um feixe de luz visível recebe interferências construtivas e destrutivas. Não há um caráter de valor nos termos empregados, mas ele propõe como “interferências construtivas” o momento em que duas ondas se somam e potencializam, e “interferências destrutivas” o momento em que elas se opõem e por isso se neutralizam. O conceito estabelecido por Young é de que Interferência é a superposição de duas ou mais ondas em um mesmo ponto.^[168]

As consequências das descobertas de Young repercutiram em diversos campos das ciências exatas por sua possibilidade de aplicação direta, e continuam sendo absorvidas por outras áreas de conhecimento e por expansão

166 HOLLNAGEL, Erik ; Woods, David D. *Joint Cognitive Systems: Foundations of Cognitive Systems Engineering*. Boca Raton, FL: Taylor & Francis, 2005”. p. 12

167 sua experiência de dupla fenda rebate as concepções de Isaac Newton da luz como matéria. A experiência é baseada nos conceitos de difração e interferência.

168 BRAUN, Luci; BRAUN, Thomas. A montagem de Young no estudo da interferência, difração e coerência de fontes luminosas. *Caderno Catarinense de Ensino de Física*, v. 11, n. 1, dez, 1994

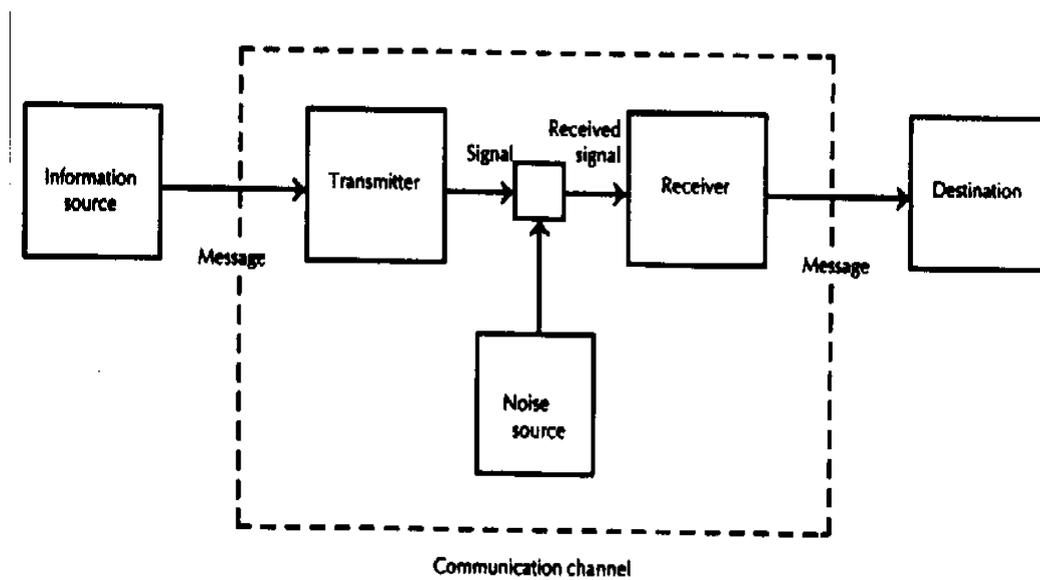


FIGURA 53
Modelo Shannon-Weaver

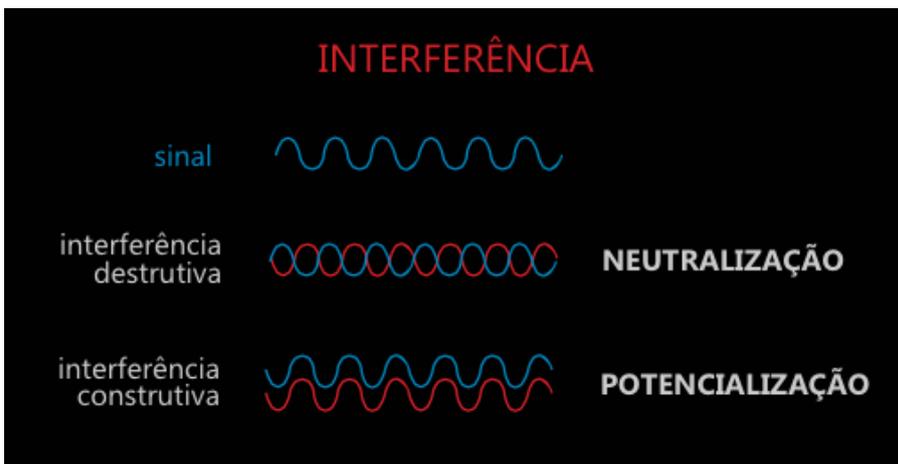
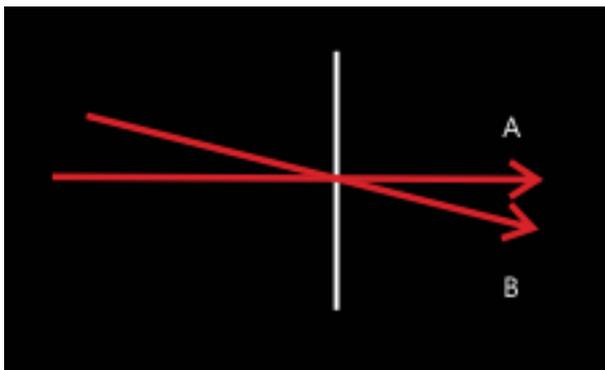


FIGURA 54
 Ponto de Interferência no cruzamento entre vetores

FIGURA 55
 Interferências destrutiva e construtiva

Fonte: elaborado pelo autor a partir de Thomas Young

de conceito. Pode-se pensar em que termos se daria uma aproximação dos elementos do modelo da Teoria da Comunicação com um sistema poético. É possível uma analogia direta ou indireta com os elementos básicos que estabelecem o fluxo de fruição da arte? Diante da natureza aberta da obra de arte contemporânea, em que medida um esquema semelhante daria conta da complexidade de quebras e rupturas possíveis?

Seria possível ainda pensar quais elementos envolvidos no campo da arte poderiam ocupar os lugares de *emissor* e *receptor* no modelo Shannon-Weaver. O ciclo de codificação e decodificação da mensagem pode ser apropriado para uma reflexão sobre como o artista, como emissor, articula conceitos operatórios para chegar a sua obra? Seria possível uma aproximação da ideia de uma “criptografia” da mensagem, levando em consideração que, no processo poético, a obra surge pela relação estreita entre a intenção do artista e sua reflexão sobre o processo de escolhas de procedimentos? No processo da arte, a obra surge neste gesto do artista, que explicita, em forma mais ou menos material, mais ou menos hermética, as dimensões de intenção e de ação sobre outros corpos, pensando a partir de Flusser. Se o gesto do artista está em uma ponta do esquema, no ponto oposto, de receptor, estaria o gesto do público. Expectadores, ou participantes, oferecem a sensibilidade e a predisposição em ser afetados pelos elementos poéticos da obra, articulando em si, com seus próprios conceitos, para retomar ou ampliar possíveis aspectos de “mensagem emitida”. O cruzamento entre estes gestos estaria, assim, gerando uma “interferência construtiva”, potencializando a experiência do instante.

Pode-se considerar que é justamente nos espaços “entre” que acontece uma parte importante da experiência artística. As possibilidades que se abrem nas interfaces e nas fraturas da comunicação linear são exploradas, de forma particular, na arte contemporânea. Shannon já prevê uma forma de medida da incerteza deste fluxo linear, a que denomina “entropia da informação”. Possivelmente seja por isso que o conceito do *ma*, como apresentado por Isozaki ao ocidente em 1978, tenha repercutido tão intensamente em artistas e pensadores nas últimas décadas do século XX. Os caminhos das investigações da física de Young e da comunicação de Shannon-Weaver se aproximam das linguagens orientais, e o cruzamento destas coerências possibilita entendimento da experiência artística como uma potência expandida. Como o *ma* da arqui-

tetura, que não está na configuração das paredes, mas na experiência obtida no espaço criado entre elas, a experiência artística se dá muitas vezes com a interferência possível no espaço vago entre os elementos existentes. Aquilo de menos objetivo, que seria descartado, o ruído resultante da interferência, carrega grande importância.

Retomando-se as duas obras produzidas nesta investigação, a partir das experiências de performance, parede e livro, são ambas propostas para cruzamento de gestos, em um espaço vazio de potência. Carregam as infra-ações através de infrações diretas, mas invisíveis, que marcam as superfícies. Um espaço entre, que parte do gesto originário, assume o gesto da escrita, e depende do gesto do participante para se completar.

Na realização destas duas peças, percebe-se uma especificidade de estratégia formal: se a parede é uma obra que poderia exemplificar um tipo de arte feita no lugar, o caderno aparentemente é acionado como objeto portátil. Nasce um pensamento sobre a relação entre eles, e como podem dialogar em um mesmo espaço. Há uma parte do trabalho no plano vertical, da parede, que ativa a presença do corpo do participante, que caminha em frente à superfície cinza, em uma dimensão espacial, enquanto outra parte do trabalho se complementa no plano do objeto, representado pelo caderno colocado sobre uma mesa horizontal, a ser aberto com atenção e certo recolhimento do gesto. A relação entre os dois, e a forma como dividem códigos de leitura, sugerem uma unidade enredada no ambiente, como uma instalação.

Em comum, tratam do texto escrito, em dimensões diferentes, mas acionados por um elemento tecnológico presente no instrumento da lanterna ou da lupa UV. Nesse ponto, pergunta-se: seria possível encontrar novas dimensões desta escrita se ela fosse acionada a partir do uso outra tecnologia? Propor uma leitura a partir de um outro gesto que torne visível estas **frases-memória**?

Como possíveis caminhos a serem percorridos para responder a esta indagação, busca-se primeiramente recorrer ao encontro de elementos familiares, de objetos pessoais, disponíveis no espaço de trabalho cotidiano. Usando um pequeno projetor de vídeo, considerou-se a experiência de entender como se comportaria uma frase escrita de modo imaterial, projetada como

imagem. A memória pessoal imediata sobre esta forma de escrita veio de uma experiência de interação com uma obra, em visita a uma exposição dedicada à *Arte Povera*. Em um ambiente da mostra, projetores de slides antigos colocados no chão de uma sala clara, quase vazia, pareciam somente objetos desligados dispostos no espaço, integrados à linguagem de objetos simples, sucatas e materiais rústicos empregados. Quando o visitante caminhava em direção aos projetores, notava que estavam ligados à tomada na parede e estavam operando. Sem um anteparo em frente à lente de projeção, a luz se dissolvia no espaço, mas ao se colocar o pé em frente ao aparelho, se materializava uma palavra sobre a superfície.

- GERANDO CORPOS -

Invisível, instalação de 1971 do artista italiano Giovanni Anselmo (1934), é retomado como referência para pensar uma nova materialização desta pesquisa. Por muitos anos guardado como memória, o encontro com esta instalação está entre as experiências de grande impacto vividas pelo autor no campo da arte, sendo formadora de uma identidade e desencadeadora natural de desdobramentos diretos e indiretos em outras obras anteriores. Como uma homenagem a Anselmo, se pensa como trazer o procedimento para a pesquisa. Imediatamente se opta por não ter o equipamento como protagonista, imaginando uma forma de não deixar o projetor tão explícito. Para isso, tenta-se buscar elementos já explorados na parede e caderno, deixando a tecnologia como elemento sutil. Há também a questão sobre que texto usar, de forma a não reproduzir literalmente a palavra projetada no trabalho de Anselmo, VISÍVEL.

A “escuta” do acaso se torna caminho para a solução. Uma **frase-memória** que ocorre após a criação do caderno parece se adequar perfeitamente ao contexto.

RECOLHENDO A ESPUMA DA ÁGUA COM A MÃO EM CONCHA

A frase é escrita manualmente sobre um papel, fotografada digitalmente e colocada em negativo, de forma que se transforme em texto luminoso recortado no espaço, quando carregada para o mini projetor de vídeo.

Para esconder a presença do equipamento de projeção, se pensa um algum objeto disposto à altura do torso do interator, como uma prateleira fixada à parede do espaço de exposição, pela qual o público passasse para perceber a projeção sobre si ou sobre outro espectador. Considerando a prateleira, o projetor poderia estar entre livros, ou mesmo dentro de um livro, mas seria necessário criar este objeto cenográfico. No processo de experimentação, se encontra uma pasta de arquivo cinza que possui na sua lateral um orifício, usada normalmente em escritórios para documentos, cujo espaço interno oferece lugar para posicionar o projetor. Feitos testes, tudo se encaixa perfeitamente.

Assume-se então este novo elemento. A pasta neutra e “burocrática” é pertinente ao fazer referência direta ao caderno cinza como lugar de registro de memórias. No entanto, isolada no espaço, parece indicar que contém algo, ou que é proposta à interação. Para evitar que seja acessada e aberta, ou ter de fixá-la a uma superfície, se escolhe criar uma estante de pastas iguais, de mesmo modelo, onde a que contém a projeção fique protegida e disfarçada. Colocada a aproximadamente um metro do chão, permite que o interator reconheça a presença da projeção sobre seu corpo, quando se aproximar da estante, ou sobre o corpo de outro que se posicione em frente ao projetor. Ao notar a projeção, esta altura permite que use seu braço para recolher a luz, estabelecendo um gesto que faz cruzamento entre forma e conteúdo do texto.

A imagem da obra apresentada aqui foi feita na oportunidade da montagem realizada no processo de qualificação desta pesquisa, na sala do Pós Graduação em Artes Visuais, no Campus Centro da UFRGS. Neste momento, se pode criar um ambiente com as obras realizadas e comprovar a real interação delas no espaço. Surgem em contexto, como uma instalação de várias partes a serem desvendadas.

O corpo de trabalhos desenvolvido consiste em quatro proposições. São quatro infrações executadas no mesmo local. São independentes, mas interconectadas e instaladas em uma configuração que dialoga com todas outras dimensões de experiência do lugar. Há uma preocupação na montagem dos trabalhos para que se insiram no contexto já existente, de maneira que se mimetizem com arquitetura e objetos do local. O procedimento é de usar nas obras elementos familiares mas ao mesmo suficientemente distintos para que

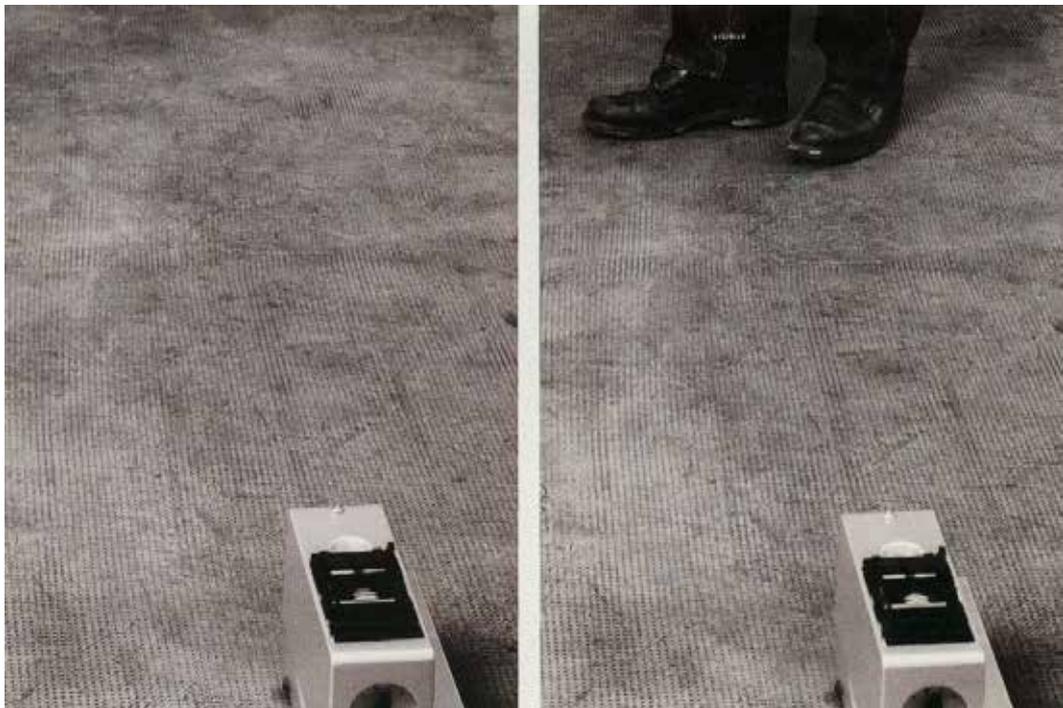


FIGURA 56
INVISIBILE - Giovanni Anselmo - 1971

fonte: < <http://stoppingoffplace.blogspot.com/2012/02/star-of-javelins.html> >



FIGURA 57
[inFR]AÇÃO ARQUIVO - Fernando Bakos, 2015

Fonte: foto do autor

causem possível estranhamento. São levados em consideração os diferentes envolvimento prévios do público com as obras e com o espaço em que estão instaladas. Não são portanto infrações totalmente explícitas, de identificação imediata, requerem atenção e solicitam o envolvimento para serem desveladas.

A instalação foi composta pelas seguintes obras: **[inFRA]ÇÃO PARE-DE, [inFRA]ÇÃO CADERNO, [inFRA]ÇÃO ARQUIVO, [inFRA]ÇÃO VIDRO**. Todas buscam manifestar um conjunto de ações que vêm sendo executadas como exercício performático desde o ano de 2010, denominadas inicialmente de **performances invisíveis**. Estas ações são instantes de convergência da percepção do artista com determinadas situações do cotidiano. São instantes que se distinguem da sequência ordinária dos fatos por neles haver a experiência de uma potência do momento enquanto acontecimento. O instante, definido como a confluência das percepções de tempo e espaço (pessoal), torna-se um aqui/agora expandido pelo registro da memória (simultânea). O instante inscreve-se na memória conforme ocorre, e grava um registro sinestésico de qualidades sensíveis que passam a existir autonomamente. São, portanto, rupturas no fluxo de eventos da existência que criam nós de percepção, consciência e memória.

A **[inFRA]ÇÃO VIDRO** foi criada a partir do local da instalação realizada no período da qualificação da pesquisa. A obra consiste em um equipamento de indução de som por vibração, aplicado sobre o vidro da divisória da sala. Este equipamento, colado no canto superior esquerdo, transforma qualquer superfície sólida em um emissor de som, excitando o vidro a vibrar e reproduzir um áudio pré-gravado conectado a ele. A proposta do vidro foi de expandir a ideia de invisibilidade para além do sentido da visão e construir uma versão das **frases-memória** que não fosse escrita, mas falada. O vidro surge, além da pesquisa formal e do questionamento tecnológico, de uma série de **performances invisíveis** que não haviam sido convertidas em frases. Estas experiências parecem ter uma complexidade que não acha reflexo possível em uma frase curta. Ficaram guardadas como memórias e não entraram no conjunto de textos redigidos.

Na versão apresentada para a banca de qualificação, o texto consiste na memória de uma experiência ocorrida na escada do prédio da Fundación PROA, em Buenos Aires. A **performance invisível** é narrada pelo autor como uma fala automática, sem redação prévia, reconstruída da memória diretamente para a gravação. O áudio é então reproduzido pelo equipamento, e se pode escutar o vidro “contando” a experiência ao se aproximar ou encostar nele. Acaba funcionando como um “cochicho”, fazendo o interator parar e se colocar na posição curvada e atenta, aproximando a orelha da divisória, como se tentasse ouvir uma conversa que se passa do outro lado de uma parede. A [inFRA]ÇÃO VIDRO acaba sendo a infração mais pontual sobre o espaço, no sentido de uma interferência, que é acionada pelo ruído não só como conceito, mas como elemento sonoro real. Há um ruído de informação entre a escrita e a leitura, entre a fala e a escuta, mas este ruído é uma interferência construtiva, potencializa os instantes da experiência.

Uma quinta obra foi concebida, mas não apresentada dentro da instalação naquela oportunidade. Realizada posteriormente, ela deriva indiretamente da experimentação com o caderno. A [inFRA]ÇÃO CADERNETA tem a proposta de uma edição múltipla de 20 exemplares de uma caderneta “de bolso” para notas e desenhos, que em uma de suas páginas carrega uma infração escrita. Apresenta uma nova **frase-memória**, a partir de uma performance invisível ocorrida em 2017, dando sequência às imediatamente anteriores, que seguiam em direção de uma escrita mais sintética e abstrata sobre a experiência vivida:

HABITANDO O ACASO

Os cadernetas haviam sido encomendadas de um fornecedor, que às mantém em linha de produção, sendo portando objetos relativamente simples de serem encontrados comumente em papelarias. Quase que simultaneamente ao recebimento delas, via Correios, há a sincronicidade de se receber também uma caneta adquirida pouco tempo antes pela internet. Com os dois pacotes cruzando caminhos, pareceu natural empregá-los juntos para executar este trabalho. A caneta, da marca japonesa PILOT, tem a qualidade de ser produzida a partir de uma tinta “apagável”. Este modelo FRIXION, diferentemente de outras canetas “apagáveis” produzidas há algumas décadas, traz uma tinta



FIGURA 58
composição a partir de registros da montagem parcial do trabalho, 2015

fonte: fotos do autor



FUGURA 59
[inFRA]ÇÃO CADERNO - vista da instalação, 2015

Fonte: fotos do autor



FIGURA 60
[inFRA]ÇÃO PAREDE - vista da instalação, 2015

FIGURA 61
[inFRA]ÇÃO PAREDE - montagem com vistas da instalação, 2015

fonte: fotos do autor



FIGURA 62
[inFRA]ÇÃO ARQUIVO - estante de arquivos e projeção, 2015

fonte: foto do autor



FIGURA 63
[inFRA]ÇÃO ARQUIVO - vista da instalação, 2015

Fonte: foto do autor



FIGURA 64
[inFRA]ÇÃO CADERNETA - 2019

fonte: fotos do autor

de tecnologia recente que não é removida da superfície do papel por desgaste físico, como é feito pela borracha com o grafite de um lápis. Nesta versão atualizada a tinta tem qualidades termogênicas, ficando visível até que o substrato em que está aplicada atinja uma temperatura de trinta graus Célsius. Acima desta temperatura, o pigmento desaparece quase completamente. Para a tinta retornar a seu estado visível, basta esfriar a superfície abaixo de cinco graus Célsius.

Diferentemente das canetas com tintas reativas à luz UV utilizadas na parede e no caderno, este tipo termogênico tem pigmento cinza, sendo, aparentemente, uma tinta comum. A partir deste encontro do objeto com o modo de escrever, e a ocorrência uma nova **frase-memória** ainda sem materialização, se resolve a **[inFRA]ÇÃO CADERNETA**. O objeto é apresentado com a frase em estado de invisibilidade, portanto, o interator pode ou não saber previamente da intervenção que contém. Ele pode, inclusive, usar a caderneta para suas anotações e desenho, talvez sobre o texto invisível, sem perceber que está lá.

Imagina-se que, sabendo ser uma proposta artística, o portador da caderneta busque compreender o funcionamento do trabalho. Sendo um objeto portátil, que pode ser levado pelo interator consigo mesmo, ele pode experimentar acioná-lo usando uma fonte de calor (diretamente sobre o fogo, de forma breve) para “apagar” a intervenção, e uma fonte de frio (com gelo ou preferencialmente deixando por alguns minutos em um *freezer* doméstico) para rever a inscrição. Eventualmente, se a caderneta for levada a um clima de inverno, abaixo de zero grau Célsius, certamente a frase se revelará naturalmente.

A caderneta tem um acabamento em folha de papel pardo comum, como capa e contracapa sem impressão ou outro elemento estampado. Internamente, as páginas são confeccionadas em papel liso, cor “pólen”, padrão, também sem nenhuma marcação. O indício de que se trata de um objeto com alguma manifestação incomum está na identificação aplicada na parte interna da contracapa por um carimbo, gravada em tinta preta com o nome do trabalho, o nome do autor e o ano de sua produção. Esta gravação identifica a obra e ao mesmo tempo dá um “pé” de leitura para a caderneta, que respeita a escrita em tinta termocrômica internamente. Em todas cópias a frase se repete, “HABITANDO O ACASO”, mas de forma manuscrita, contendo o gesto da sua grafia, e a escolha da localização do texto é aleatória.

- RETOMANDO RUÍDOS -

Não há um consenso sobre o conceito do que é ruído nos diversos campos de conhecimento onde ele é empregado. Acústica, cibernética, biologia, eletrônica, computação e comunicação tratam de qualidades do ruído relacionadas a estas disciplinas específicas. Como denominador comum se supõe a identificação de que seja uma informação indesejada, desordenada, randômica, não codificada e, que por consequência remete ao fenômeno de interferência descrito por Thomas Young no século XVI.

Ruídos, na teoria da informação, seriam considerados os elementos que rompem com o fluxo de informação entre *fonte* e *destino*. Para a comunicação, é uma informação indesejada que interfere em outra, lhe causando uma alteração quando a cruza. Ruído, no entanto, não é o mesmo que barulho, palavra diretamente ligada ao desconforto do sentido da audição, e sim um conceito mais amplo, que se aplica por analogia ou metáfora em muitos outros contextos.

Se retornarmos à proposta de esquema expandido para a arte do modelo de teoria da comunicação de Shannon-Weaver, pode-se entender estas práticas de ruptura e abertura à interferência como uma necessidade de romper com um formato estabelecido de um canal codificado. A interferência que cruza este fluxo são as contaminações da vida, do inconsciente, da sociedade industrial, dos meios de comunicação de massa, do automóvel, das tecnologias da guerra, da ciência e de novos modelos políticos e econômicos.

No campo da Arte, o ruído é protagonista do Manifesto Futurista de 1909, que exalta suas qualidades poéticas na pintura, poesia e música. Os futuristas reconhecem sua coerência com um mundo novo que surge, um século das máquinas, do movimento, da aceleração e do domínio dos meios de comunicação de massa. A fórmula futurista proposta pelo poeta italiano Filippo Tomazzo Marinetti (1876-1944) inclui os atos de violência, a guerra e a agressão como formas de “higiene do mundo”, mas também o reconhecimento de uma nova beleza, uma nova possibilidade estética que inclui a velocidade, a agressividade e a brutalidade. Em seu texto, chega a afirmar “... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.”^[169]

169 MANIFESTO FUTURISTA in HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001. p. 11

A arte produzida no Futurismo é, portanto, regida por elementos de dissonância, de inconformidade e de radicalidade. Na pintura há a busca pelo registro do movimento, da instabilidade, da luz, da velocidade, e como estratégia usam repetições, sobreposições de imagem, rupturas e fracionamento dos elementos. Nos textos e poesias, empregam-se palavras inventadas, onomatopeias e sons aparentemente sem sentido. Nas ações performáticas e teatrais, almejam o confronto e o desconforto, declamando textos puramente sonoros e dramaticamente entoados. A música que acompanha esta nova beleza regida pelas máquinas não é feita com instrumentos de cordas ou sopro, mas por artefatos de engrenagens e mecanismos de geração de sons, ou mais precisamente: barulhos. Batizados de *intonarumori*, ou “fazedores de barulho”, por seu idealizador, o pintor e músico italiano Luigi Russolo (1885-1947), servem de base para sua teoria musical, publicada em 1913 sob o título *L'Arte dei Rumori* (A Arte dos Ruídos). Ruído para os futuristas não era, portanto, somente um conceito abstrato, mas um elemento concreto de operação poética, aparecendo inclusive em sua manifestação como barulho efetivo.

Percorramos uma grande capital moderna com os ouvidos mais alertas que os olhos e teremos o prazer de distinguir a contracorrente da água, do ar e do gás nas tubulações de metal, o rumor que pulsa e respira com indisputável animalidade, o palpitar das válvulas, o vaivém dos pistons, o uivar das serras mecânicas, o balançar de um bonde nos trilhos, o chiar das correias nas polias, o vibrar das cortinas e das bandeiras. ^[170]

Russolo radicaliza os conceitos do “Manifesto dos Músicos Futuristas”, do compositor italiano Francesco Balilla Pratella, proposto em 1910, onde este já defendia uma nova música, baseada na atonalidade, com liberdade para os compositores, independente da academia e dos críticos. Russolo desejava ir além, advogando que a música futurista deveria ser feita por não-músicos, e instigando à criação dos novos instrumentos que representassem o mundo das máquinas, da velocidade e dos sons do cotidiano, em detrimento de uma formação musical, que ele próprio não possuía. Estes procedimentos de ruptura

170 *ibid.* p 43.

e infração estavam presentes nas ações de precursores, como as do poeta francês Alfred Jarry (1873-1907), que já em 1896 choca a sociedade parisiense com a apresentação da peça *Ubu Rei*, criação sua, que manifestava o que chamou de “Teatro Patafísico” e que mais tarde vai inspirar o Teatro do Absurdo, e o radicalismo das ações dos surrealistas, dadaístas e de Marcel Duchamp. Duchamp é claro: “Rabelais ^[171] e Jarry são meus deuses, evidentemente. Eles foram um exemplo para mim do que poderia ser não-sério e ainda expressar coisas que não eram completamente a forma mais baixa de inteligência”. ^[172]

Estes artistas incorporam procedimentos semelhantes em sua poética e lançam mão do acaso, do aleatório, da chance, e dos jogos de colagens não intencionais em suas obras. Principalmente dadaístas e surrealistas recorrem à incorporação de elementos que causam estranhamentos em diferentes graus como exercício criativo e valor poético em sua produção. Tido como referência por artistas ligados a esses dois movimentos, Duchamp já apontava para a sua própria aplicação de novas estratégias, conceitos operatórios e procedimentos, que incluíam o acaso, o absurdo e o ruído. A partir de sua transferência para Nova Iorque, em 1915, trabalhos sintomáticos passam a explicitamente referenciar esta abertura à incorporação do universo de comunicação, objetos de consumo e informação. *À Bruit Secret*, chamado também de *With Hidden Noise (Com Ruído Secreto)*, consiste em um novelo de barbante preso entre duas placas de latão gravadas com texto e aparafusadas entre si, de forma que um objeto colocado solto dentro do novelo fique preso e invisível. Este objeto, escolhido pelo colecionador e crítico de arte Walter Arensberg e não revelado a ninguém, nem mesmo ao artista, permanece desconhecido e inacessível, a não ser pelo barulho que faz ao se chocar com o metal que o prende quando é sacudido.

171 François Rabelais (1494-553), escritor, padre e médico francês do Renascimento. Autor das obras cômicas *Pantagruel* e *Gargântua*, que exploravam lendas populares e humor escatológico. É citado como precursor da moderna poesia visual, por “A Divina Garrafa”, texto poético inserido na ilustração de uma garrafa. Assinava também com o pseudônimo *Alcofribas Nasier*, um anagrama de seu nome.

172 “*Rabelais and Jarry are my gods, evidently. They were an example to me of what could be un-serious and yet express things that were not completely the lowest form of wit*” (tradução livre do autor)

Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Badlands Unlimited. Edição do Kindle. posição 965

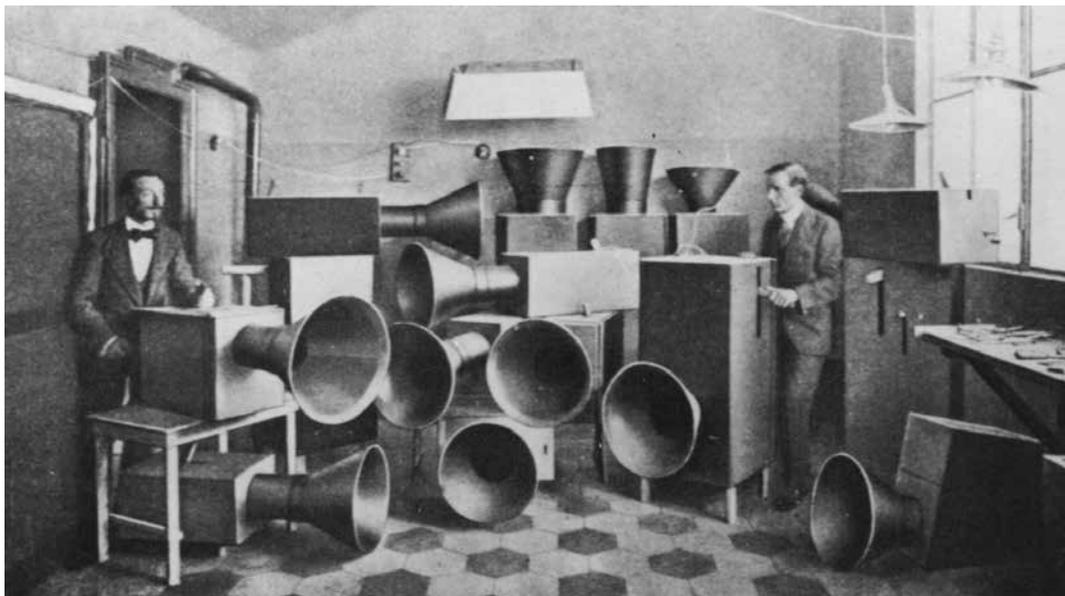


FIGURA 65
INTONARUMORI - Luigi Russolo, 1913

fonte: < <http://www.medienkunstnetz.de/works/intonarumori/> >



FIGURA 66
À BRUIT SECRET (WITH HIDDEN NOISE) - Marcel Duchamp, 1916

fonte: < <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/51541.html?mulR=1463735423|1> >

Esta peça, que incorpora o ruído tanto como elemento sonoro quanto como título, é um enigma, suscetível a múltiplas percepções e leituras. A arte não se manifesta exclusivamente no objeto, no texto gravado ou no título, sua dimensão dá conta de todos os fatores interligados. O ruído no nome é um jogo intencional de Duchamp de desorientação. Ao se traduzir o título *With Hidden Noise* para o francês, se tem *À Bruit Secret*, que aciona um duplo sentido oculto, pois sugere um trocadilho quando lido em inglês. *À bruit (com ruído)* pode ser lido no inglês *a bruit*, significando um boato, um rumor^[173], portanto um rumor secreto. Este duplo, em inglês e francês, do título original é em si uma provocação de ruído de leitura e interpretação, com o qual Duchamp possivelmente contava, como elemento integrante da obra.^[174]

Como exercício mental, esta proposição de ruído da obra, ou gerado por ela, está presente em outros experimentos de Duchamp. O que considera como seu primeiro Ready Made, o *Readymade Malheureux* ou *Unahappy Readymade* é em essência o processo de interferência da ação do tempo sobre um objeto. Dado como presente de casamento à sua irmã, que se encontrava na França, ele é na origem um texto enviado por carta com uma instrução de como executar a proposta: prender um livro de geometria na sacada externa do apartamento e deixá-lo lá exposto à ação das intempéries. Executado e registrado pela irmã em foto, revela a interferência de vento, chuva e sol sobre um objeto, criando assim uma nova experiência poética a partir de um elemento prosaico.

O termo *noise* (de origem inglesa) é gradualmente incorporado ao vocabulário da arte contemporânea a partir, principalmente, dos artistas da vanguarda da *sound art*, entre eles John Cage. Artistas multimídia, como o coreano Nam June Paik (1932-2006), um dos discípulos diretos de Cage, estreitamente ligados às ações performáticas, reconhecem este elemento e gradualmente o incorporam em processos artísticos e experiências. Paik claramente coloca o ruído em primeiro plano, de forma muito explícita, em obras como a série de *Magnet TVs*, onde usa seus conhecimentos de física e eletrônica para manipular os sinais de um aparelho de televisão, colocando sobre ele ímãs que distorcem

173 *bruit: formal - to tell a lot of people about something* (contar a muitas pessoas sobre algo) - verbete in Longman Dictionary of Contemporary English

174 BUSKIRK, Martha ; NIXON, Mignon. *The Duchamp Effect*. Cambridge: MIT PRESS, 1996. p. 163

a imagem da tela. E quando ele faz o *Zen for Film* (1962-64), em que nos coloca a olhar para a projeção de uma película virgem de filme, sendo projetada, tudo o que vemos são os riscos acidentais que a marcam, cicatrizes casuais, puros ruídos da imagem, gerados pela própria ação mecânica da projeção no momento em que a assistimos.

Paik desenvolve diversos projetos no sentido de demonstrar o caráter de ilusão da imagem que consumimos, criando edições extremamente rápidas de vídeo e usando carcaças de rádios e televisores antigos “recheados” com equipamentos de alta tecnologia. Seus trabalhos não são somente sobre o ruído e as diversas formas de interferência na comunicação, mas são também metáforas e exercícios de meta-linguagem crítica sobre os processos de consumo e de construção da informação. Sua colaboração com a violoncelista Charlotte Moorman resultou em uma série de performances ligadas ao grupo FLUXUS, do qual Cage também participava. Paik como pianista e Moorman como violoncelista subvertiam as formas de apresentação, provocando a plateia, criando desconfortos e estendendo a duração das peças até o esgotamento. Moorman chega a ser presa por atentado ao pudor ao se apresentar com um sutiã feito de dois pequenos monitores de vídeo ligados, concebido por Paik.

A diferenciação entre ruído e barulho, conforme estabelecido na língua portuguesa, não tem usualmente paralelo em outras línguas ocidentais. *Noise* (inglês), *bruit* (francês), *rumore* (italiano), *ruído* (espanhol) dão conta dos dois sentidos, não havendo uma especificidade relativa a um tipo de ruído sonoro, expresso pelo termo barulho. Barulho traz agregado um elemento de desconforto que remete a um excesso, a uma poluição sonora que causa incômodo. Então quando se usa barulho, se supõe uma interferência negativa ligada à audição, e se aplica ruído como termo técnico e científico em todas outras acepções. Tecnicamente, se conecta ao entendimento de ruído uma percepção de estrutura desordenada, randômica, de descontrole, um distúrbio em uma sequência contínua, linear ou previsível de fatos. Também se aproxima de uma ruptura de código, e pode ser entendido como uma informação não desejada ou não esperada, mas podendo ser interferência construtiva ou destrutiva. Ruído está para além da mensagem objetiva, são interferências na comunicação que interrompem, dificultam, modificam, alteram, amplificam ou cancelam. São infrações das regras, que rompem forma e tempo.

Durante um concerto em 6 de outubro de 1960, no estúdio de Mary Bauermeister em Colônia, Alemanha, que incluiu obras de John Cage e La Monte Young, Paik realizou seu Étude for Piano Forte e, como parte da composição, lavou o cabelo de Cage e cortou sua gravata em um ato de afeto niilista. O relacionamento do Zen for Film com 4'33 de Cage "pode ser visto em seu convite à possibilidade de estar ciente de muito dentro dos limites de pouco. De acordo com Cage, o filme - desprovido de imagens - abre-se às nuances de seu ambiente circundante, "e o que você vê é a poeira que foi coletada no filme". [175]

Como compositor, John Cage se dedica a abrir caminho a um processo de criação distanciado das fórmulas tradicionais da música acadêmica. Buscando as estruturas da música atonal oriental, sua pesquisa cria uma perspectiva renovada de poética a ser trabalhada no contexto urbano em que ele se insere. Como pensar uma música da cidade, da indústria, do movimento, do tempo acelerado? Em parte seu trabalho como compositor envolve uma apropriação dos caminhos percorridos por Russolo, e em parte uma ampliação do conceito de música para algo além da narrativa sonora. Conhecendo e se apropriando dos instrumentos tradicionais, mas dando a possibilidade de integração deles com objetos sonoros, "instrumentos readymade", usa um pato de borracha, uma chaleira de água fervendo, um vaso, um peixe elétrico ou um rádio, em um gesto de aceitação de que tudo que emite som pode construir música. Não se trata de uma música conforme conhecemos, melódica e estruturada em seu tempo, com métrica e ritmo, mas uma música desligada da intenção de dizer algo. Para Cage, música é também o som por si, não necessitando de mais nada para que sua fruição seja tão prazerosa quanto a fruição de uma peça musical composta: "para mim o som da avenida já basta" diz ele.

175 " During a concert on October 6, 1960, in Mary Bauermeister's studio in Cologne, Germany, which included works by John Cage and La Monte Young, Paik performed his Étude for Piano Forte and, as part of the composition, shampooed Cage's hair and cut off his necktie in an act of nihilistic affection. The relationship of Zen for Film to Cages 4'33" can be seen in its inviting the possibility of being aware of much within the limits of little. According to Cage, the film—devoid of images—opens itself up to the nuances of its surrounding environment, "and what you see is the dust that has collected on the film." (tradução livre do autor)

Gallery label from There Will Never Be Silence: Scoring John Cage's 4'33", October 12, 2013–June 22, 2014. Disponível em < <https://www.moma.org/collection/works/128108> > Acesso em 08 de fevereiro de 2018

“Quando ouço o que chamamos de música, parece-me que alguém está falando. E falando sobre seus sentimentos ou sobre suas ideias, sobre relacionamentos. Mas quando eu ouço o tráfego, o som do tráfego aqui na sexta avenida, por exemplo, eu não tenho a sensação de que alguém está falando, tenho a sensação de que um som está atuando, e eu amo a atividade do som. Fica mais alto e mais silencioso, e fica mais alto e mais baixo. E fica mais longo e mais curto. Estou completamente satisfeito com isso, não preciso de som para falar comigo.

Nós não vemos muita diferença entre o tempo e o espaço, não sabemos onde um começa e o outro para. (...) As pessoas esperam ouvir mais do que ouvir. E às vezes eles falam de escuta interior, ou do significado do som. Quando eu falo sobre música, finalmente chega às mentes das pessoas que eu estou falando de som que não significa nada. Isso não é interior, mas é apenas exterior. E eles dizem, essas pessoas que finalmente entendem isso, ‘você quer dizer que são apenas sons?’. Significando que algo para ser apenas um som é inútil. Considerando que eu amo sons assim como eles são, e eu não tenho necessidade de que eles sejam algo mais. Eu não quero que o som seja psicológico. Eu não quero que um som finja que é um balde, ou que é um presidente, ou que está apaixonado por outro som. Eu só quero que seja um som.

E eu também não sou tão estúpido. Havia um filósofo alemão muito conhecido, seu nome era Emmanuel Kant, e ele disse que há duas coisas que não têm que significar nada, uma é a música e a outra é o riso. Não precisa significar nada para nos dar prazer profundo. A experiência sonora que eu prefiro a todos os outras é a experiência do silêncio. E esse silêncio, quase em qualquer lugar do mundo hoje, é o trânsito. Se você ouvir Beethoven, será sempre o mesmo, mas se você ouvir o tráfego, será sempre diferente “. [176]

176 “ When i hear what we call music, it seems to me that someone is talking. And talking about his feelings or about his ideas, of relationships. But when I hear traffic, the sound of traffic here on sixth avenue for instance, I don’t have the feeling that anyone is talking, I have the feeling that a sound is acting, and I love the activity of sound. What it does, is it gets louder and quieter, and it gets higher and lower. And it gets longer and shorter. I’m completely satisfied with that, I don’t need sound to talk to me.

We don’t see much difference between time and space, we don’t know where one begins and the other stops. (...) People expect listening to be more than listening. And sometimes they speak of inner listening, or the meaning of sound. When I talk about music, it finally comes to peoples minds that I’m talking about sound that doesn’t mean anything. That is not inner, but is just outer. And

(segue)



FIGURA 67
MAGNET TV - Nam June Paik, 1965

fonte: < <https://whitney.org/collection/works/6139> >



FIGURA 68
ZEN FOR FILM - Nam June Paik, 1965

fonte: <https://www.moma.org/collection/works/128108>

O grupo de artistas próximos a Cage contava com o músico David Tudor (1926-1996), com quem realizou diversas performances sonoras. Suas apresentações a partir da construção dos “pianos preparados”, onde inseriam objetos como parafusos e peças de diversos materiais entre as cordas para gerar novos sons, eram tocadas a partir de partituras formais, numa escrita adaptada ao novo sistema de composição e às novas possibilidades estéticas conseguidas. Não eram happenings improvisados, mas concertos estruturados, inclusive possíveis de serem ensaiados e reproduzidos, mesmo lidando tanto com notas musicais como com ruídos.

Uma das peças mais emblemáticas de Cage foi concebida entre 1947 e 1948 e é intitulada 4'33“. Consiste em uma partitura com definição de duração e andamento, mas sem notas, controlada pelo performer por um cronômetro. São quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, onde a música reside nos ruídos percebidos no ambiente durante este intervalo, no qual a plateia se vê diante de um instrumentista imóvel sentado ao piano. Neste caso podemos pensar que o compositor suprime totalmente qualquer sinal ou mensagem do trabalho, restando somente a fonte e o destino. Ruído, neste conceito ampliado, é uma infração sobre a ordem, o fluxo dos fatos do instante.

Considerando Young, quando o ruído é uma interferência construtiva, temos uma potencialização do instante, e assim sua colocação no campo do extraordinário. Aproximando esse procedimento do trabalho discutido ao longo desta pesquisa, entende-se ser ele essencial nesta investigação em poéticas visuais, operando infra-ações que interferem na experiência cotidiana, possibilitando criar instantes extra-ordinários.

they say, these people who finally understand that say, you mean it's just sounds? To mean that for something to just be a sound is to be useless. Whereas I love sounds, just as they are, and I have no need for them to be anything more. I don't want sound to be psychological. I don't want a sound to pretend that it's a bucket, or that it's a president, or that it's in love with another sound. I just want it to be a sound.

And I'm not so stupid either. There was a German philosopher who is very well known, his name was Emmanuel Kant, and he said there are two things that don't have to mean anything, one is music and the other is laughter. Don't have to mean anything that is, in order to give us deep pleasure. The sound experience which I prefer to all others, is the experience of silence. And this silence, almost anywhere in the world today, is traffic. If you listen to Beethoven, it's always the same, but if you listen to traffic, it's always different.” (tradução livre do autor)

Cage, John. John Cage about silence. Publicado em 14 de jul de 2007. < <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> >. Disponível em: Acesso em: 01 de fevereiro de 2019

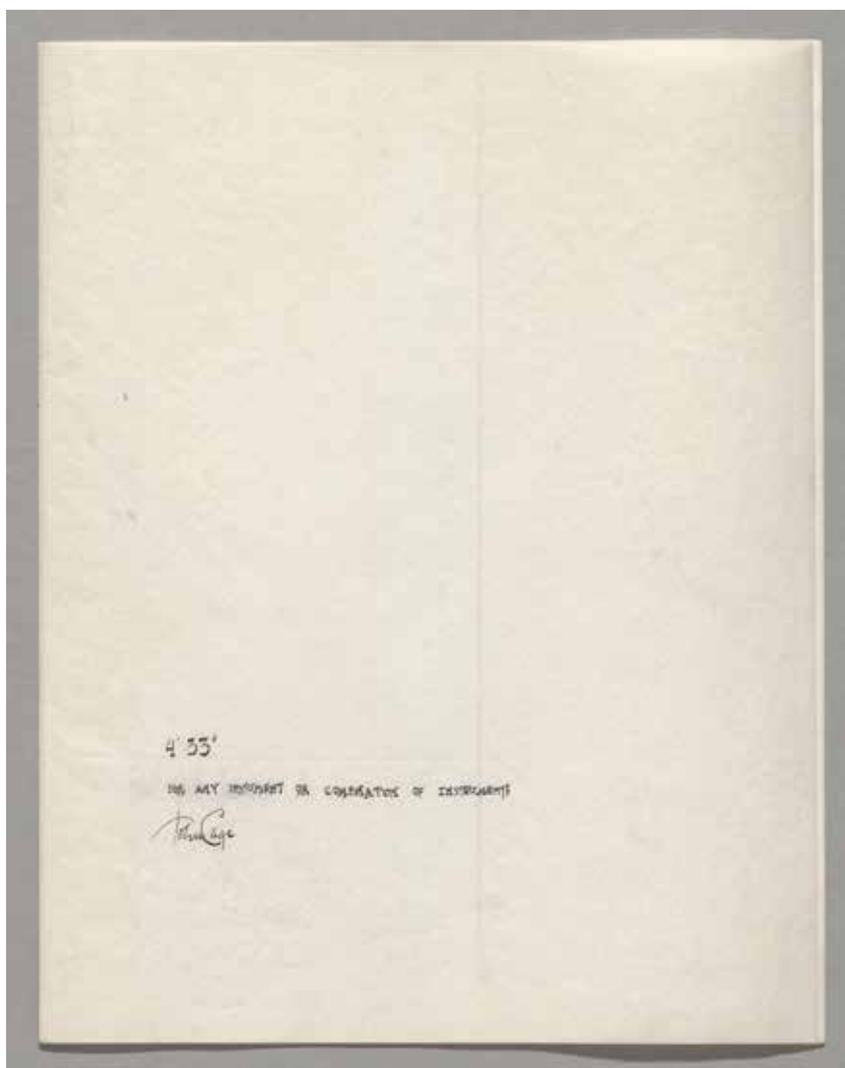


FIGURA 69

Capa da Partitura original de 4'33" (In Proportional Notation) - John Cage, 1952/1953

"for any instrument or combination of instruments"
(para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos)

Fonte: < <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386> >

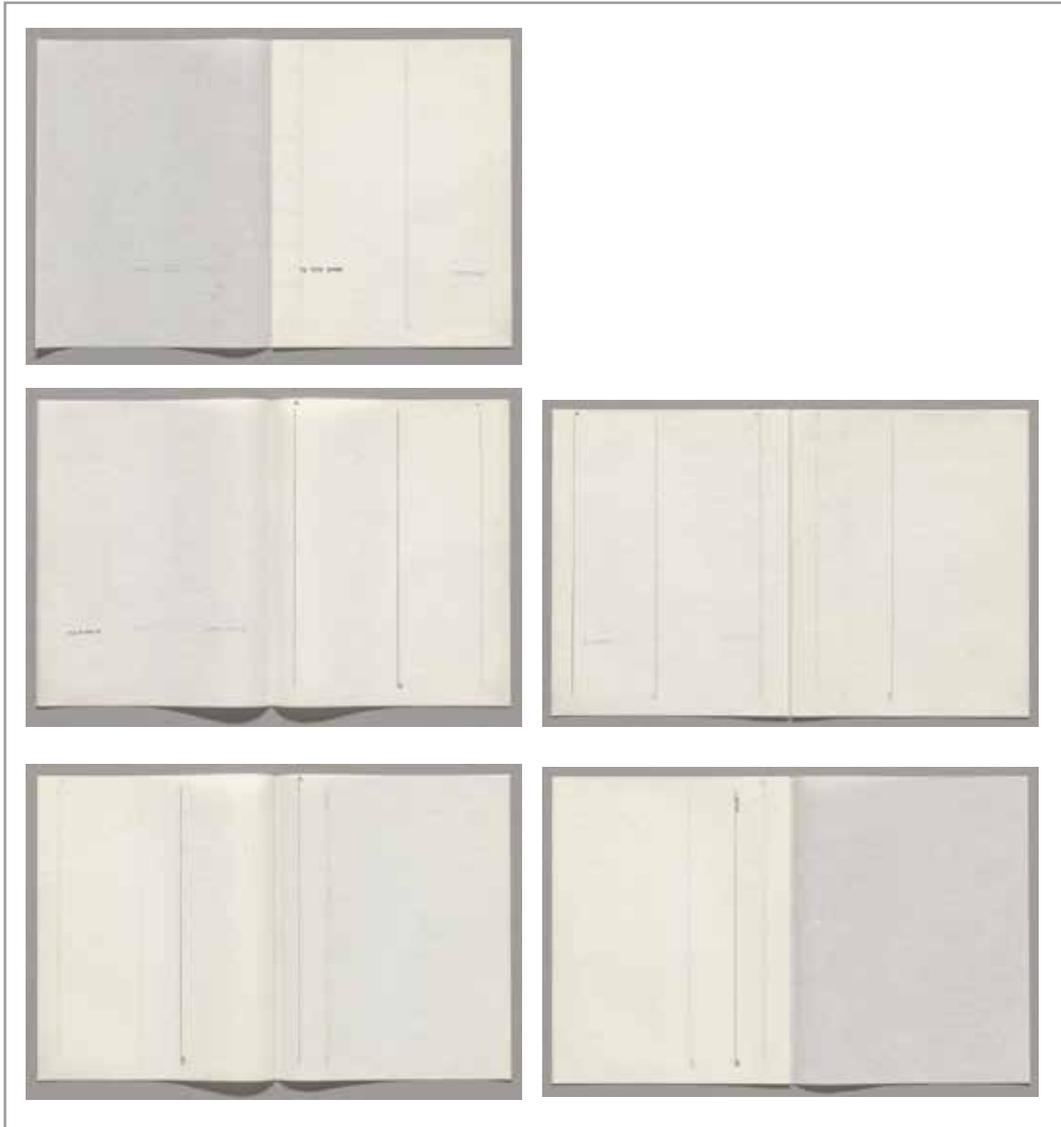


FIGURA 70
Partitura original de 4'33" (In Proportional Notation) - John Cage, 1952/1953,

Fonte: < <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1386> >

2 *(extra)ORDINÁRIOS*

A fonte do senhor Mutt não é imoral, não é absurda, não é mais do que uma banheira. É um acessório que você vê todo dia. Não tem importância se Mutt fez a fonte com suas próprias mãos ou não. Ele ESCOLHEU. Ele pegou um objeto da vida cotidiana e posicionou de modo que seu uso comum desapareceu sob um novo nome e ponto de vista – criou um novo pensamento para aquele objeto ^[177]

Marcel Duchamp, como perceptor sensível, chega a um dilema quanto ao esgotamento das fórmulas acadêmicas da arte em compreender eficientemente uma experiência artística diferenciada. A partir dele, se reformulam as possibilidades da arte, colocada em confronto com a vida. Na década de 1960, declara não mais ter intenção de produzir objetos artísticos, e posteriormente assume a sua própria vida como uma obra de arte.

Anne Cauquelin atribui a Duchamp o caráter “embreante”, o coloca entre “estas figuras que revelam indícios” da arte contemporânea antes de

177 Editorial de 1917 da revista dadaísta *The Blindman*, editada por Beatrice Wood, Henri-Pierre Roche e pelo próprio Marcel Duchamp.

ALBUQUERQUE, GG. Como Duchamp mudou a história da arte após exibir um urinol como obra. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2017/04/15/como-duchamp-mudou-a-historia-da-arte-apos-exibir-um-urinol-como-obra-278550.php>>. Acesso em 19 de março de 2019.

sua efetivação e voltam constantemente a revelar aspectos atuais em suas posições. “Porque esse artista - que declarava não sê-lo - parece expressar o modelo de comportamento singular que corresponde às expectativas contemporâneas.” ^[178] A historiadora da arte identifica quatro posições em seus procedimentos artísticos que o colocam no topo da lista de “figuras embreantes”, junto com o artista norte-americano Andy Warhol (1928-1987) e o “*marchand-galerista-colecionador*” Leo Castelli (1907-1999):

1. A distinção entre a esfera da arte e da estética. Estética designando o conteúdo das obras, o valor da obra em si; a arte sendo simplesmente uma esfera de atividades entre outras, sem que seu conteúdo particular seja precisado.

2. Na esfera da arte, considerando-a não mais dependente de uma estética; os papéis dos agentes não são mais estabelecidos como anteriormente. Produtores, intermediários e consumidores não podem mais ser distinguidos. Todos os papéis podem ser desempenhados ao mesmo tempo. O percurso de uma obra até o consumidor presumido não é mais linear, mas circular.

3. Essa esfera não está mais em conflito com as outras esferas de atividades, mas, ao contrário, integra-se a elas. Abandono dos movimentos de vanguarda e do romantismo da figura ‘artista’.

4. Como a arte é um sistema de signos entre outros, a realidade desvelada por meio deles é construída pela linguagem, seu motor determinante. Importância dos jogos de linguagem e da construção da realidade; a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela. ^[179]

Ao longo do desdobramento de sua obra, vários exemplos da preocupação de Duchamp com o ruído como forma de distúrbio da ordem podem ser notados. Seja na intervenção que faz escrevendo um anagrama e adicionando bigode a uma reprodução em cartão postal da Mona Lisa (*L.H.O.O.Q.*, 1919), seja na incorporação das rachaduras ocorridas ao acaso no seu “Grande Vidro”

178 CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.89

179 Ibid.p.90

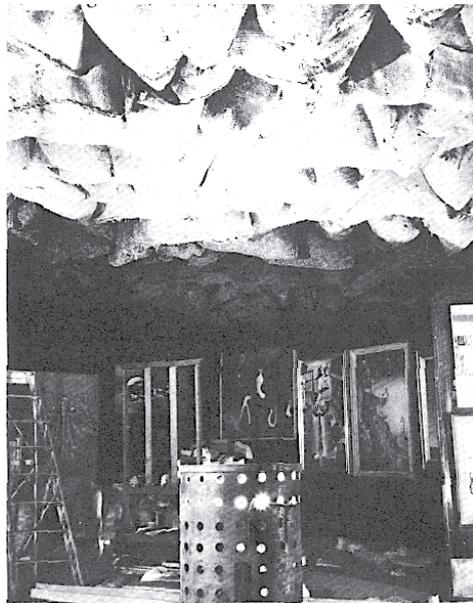


FIGURA 71
EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE SURREALISMO - Paris, 1938

FIGURA 72
PRIMEIROS DOCUMENTOS DO SURREALISMO - Nova Iorque, 1942

fonte: Jordão, Tiago Lehuby. *Materializar a Cultura Material - Apropriação de Métodos e Processos em Estudos de Design*. Dissertação de Mestrado em Design de Equipamento. Universidade de Lisboa, 2018

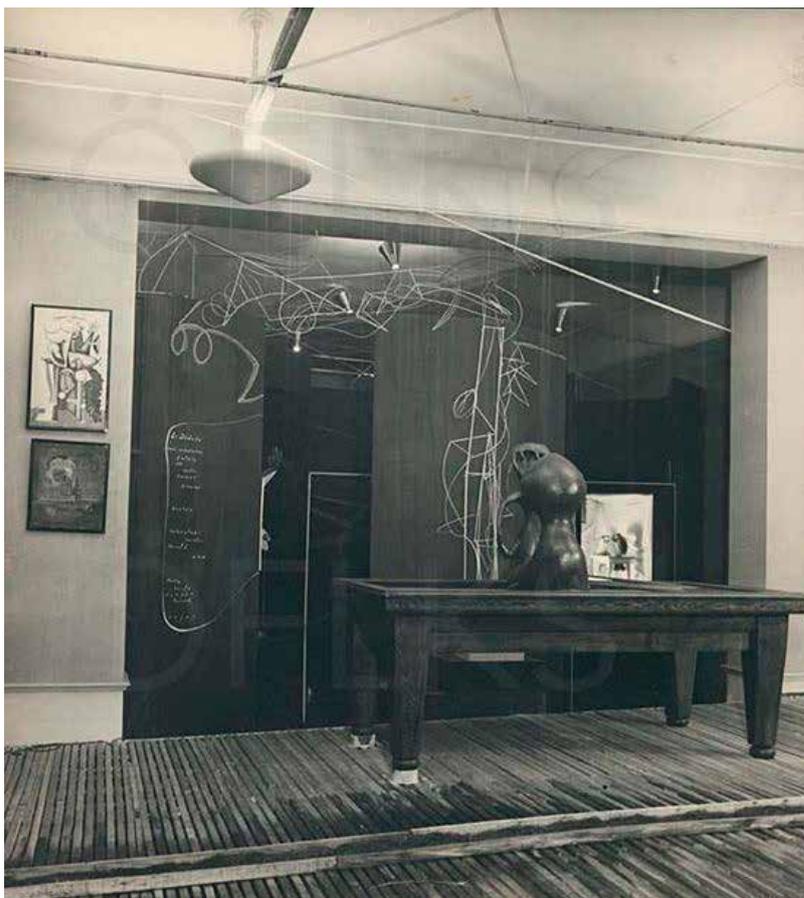


FIGURA 73
SALA DE CHUVA - Marcel Duchamp
Exposição Internacional de Surrealismo - Paris, 1938

fonte: Jordão, Tiago Lehuby. Materializar a Cultura Material - Apropriação de Métodos e Processos em Estudos de Design. Dissertação de Mestrado em Design de Equipamento. Universidade de Lisboa, 2018

(*La Mairée mise à nu par ses Célibataires, même*, 1915-1923) ou nas propostas como “Árbitro-Gerador” das Exposições Surrealistas de que participou, sua ação intencional de distúrbio da situação convencional é evidente. O espaço entre as obras apresentadas era a fissura onde ele operava, criando uma situação de desconstrução da objetividade. ^[180]

Na Exposição Internacional do Surrealismo na *Galerie des Beaux-Arts* de 1938, em Paris, Duchamp instala no teto da galeria 1.200 sacos de juta cheios de carvão, que gradualmente soltavam fuligem preta, caindo sobre público e obras expostas. Para a mostra *Primeiros Documentos do Surrealismo*, realizada em Nova Iorque em 1942, após feita a montagem, desenrolou 1.610 metros de fio entre as obras expostas, atravessando teto, chão e paredes de forma que o acesso e a circulação se tornaram impossíveis. Chamou a intervenção de *Mile of String* (milha de corda). Não satisfeito com a impossibilidade de entrada do público, na abertura teria pedido para o filho de um amigo ficar em meio ao emaranhado jogando bola, de forma a causar mais tensão e estranhamento. Na Exposição Internacional do Surrealismo de 1947, na Galeria Maeght, em Paris, cria um ambiente especial para os trabalhos da escultora brasileira Maria Martins (1894-1973), remetendo à floresta tropical (*Rain Forest*), onde instala cortinas de água que são acionadas ao se entrar no espaço de exposição. ^[181]

- DESARTICULANDO EXPERIÊNCIAS -

A arte de Duchamp está associada com a chance de erro, de dissonância, de quebra dos formatos existentes de apresentação e de percepção. Em seu aspecto de linguagem, é na alteração das formas conhecidas de transmitir e receber um sinal que as inovações da investigação estão localizadas. O reconhecimento das interferências que cruzam os sistemas estabelecidos é que propicia recombinações das formas de codificar as mensagens. A partir de Duchamp se reconhece os movimentos e artistas contemporâneos que colocam em cheque as instituições estabelecidas do sistema. Eles são os que operam as

180 O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco - A ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 73

181 Taylor, Michael R. *Don't Forget I Come From the Tropics' - Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins*. in *Journal of Surrealism and the Americas* 8:1 (2014). p.85-86

transformações nas maneiras de formular as questões próprias da arte e sua relação com a vida.

Marcel Duchamp inspira uma anti-arte que escapa das fórmulas e meios estabelecidos do sistema das artes do século XX, para realizar esta fração definitiva com a arte tradicional: “Tradição é a prisão na qual você vive”.^[182] O anti-artista pode experimentar relações, e mesmo reconhecer experiências da vida, sem que precise recortar e apresentar esta experiência em obra.

Eu acho que um dos elementos mais importantes [de Duchamp] é essa atitude de liberdade total: liberdade da tradição, liberdade de dogmas de qualquer tipo. E a maneira com que ele não tomou nada como garantido. Ele falou sobre como ele duvidava de tudo e, ao duvidar de tudo, encontrou maneiras de chegar a algo novo. Esta certamente tem sido uma grande parte de seu legado: essa necessidade, essa paixão de questionar tudo, até mesmo a própria natureza da arte. O ponto real dos readymades era negar a possibilidade de definir arte. Arte pode ser qualquer coisa. Não é um objeto ou mesmo uma imagem, é uma atividade do espírito. E essa ideia que conduz toda sua obra. Essas coisas que ele fez que ninguém fez aconteceram por causa de uma liberdade que ele foi capaz de encontrar por si mesmo. E ele evitou o tipo de responsabilidades que inibiriam essa liberdade. Ele vivia de forma extremamente simples, com muito pouco dinheiro. Ele reduziu seus desejos ao mínimo, o que o deixou livre para explorar. Essa atitude experimental é provavelmente seu presente mais influente.^[183]

Alan Kaprow retoma esta crítica à arte tradicional, elaborando

182 “Tradition is the prison in which you live.” (tradução livre do autor)

Tomkins, Calvin. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Badlands Unlimited. Edição do Kindle.. posição 883

183 “I think one of the most important elements is this attitude of complete freedom: freedom from tradition, freedom from dogmas of any kind. And the way in which he took nothing for granted. He spoke about how he doubted everything and, in doubting everything, found ways to come up with something new. This has certainly been a big part of his legacy: this need, this passion to question everything, even the very nature of art. The real point of the readymades was to deny the possibility of defining art. Art can be anything. It isn't an object or even an image, it's an activity of the spirit. And this idea carries through all of his work. These things he did that nobody had done came about because of a freedom he was able to find for himself. And he avoided the kind of responsibilities that would inhibit that freedom. He lived extremely simply, on very little money. He reduced his wants to the bare minimum, which left him free to explore. This experimental attitude is probably his most influential gift.”

ibid. posição 204

um pensamento próprio para definir outros possíveis comportamentos destes artistas que estavam agindo entre a vida e a arte, a partir do *happening* e da *performance*. No ensaio *The Education of the Un-Artist, Part I*, ele propõe quatro *passwords* (palavras-chave ou senhas) que dão acesso aos membros de quatro possíveis “clubes” de artistas. A primeira senha é **nonart** (nãoarte), que ele define como “qualquer coisa que, embora ainda não aceita como arte, tenha atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente” [184]

De fato, no momento em que qualquer exemplo desse tipo é oferecido de maneira abrangente, ele automaticamente se torna um tipo de arte. Digamos que eu esteja impressionado com as esteiras mecânicas de transporte de roupas frequentemente usadas em lavanderias a seco. Zás! Enquanto continuam a realizar seu trabalho normal de vir rolando, trazendo-me meu terno em 20 segundos exatos, elas também atuam como ambientes cinéticos, simplesmente porque eu o pensei e aqui registrei. [185]

Fazendo lembrar o radicalismo proposto por Marinetti no Manifesto Futurista, Kaprow começa seu texto elencando uma série de exemplos do que é a *nonart*.

A sofisticação da consciência na arte hoje em dia (1969) é tão grande, que não é difícil afirmar como fatos:

que o módulo LM de pouso na lua é patentemente superior a todos os esforços da escultura contemporânea;

que a transmissão do diálogo entre o Centro de Viagens Espaciais Tripuladas de Houston e os astronautas da Apollo 11 foi melhor do que a poesia contemporânea;

que, com suas distorções de som, bipes, estáticas e quebras de comunicação, tais diálogos também ultrapassam a música eletrônica das salas de concerto; [...]

184 Busca-se aqui uma versão em português, partindo da tradução feita por Carlos Klimick para a revista do PPGARTES - UERJ, a fim de estabelecer uma comparação de como foram vertidos os termos empregados por Kaprow do original em inglês.

KAPROW, Allan. *A Educação do Não-Artista, Parte I (1971)*. in Revista Concinnitas Número 4, ano 4, Março 2003 - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES).

185 *ibid.*

que o teatro da guerra no Vietnã no sudeste asiático ou o julgamento dos “Oito de Chicago”, apesar de indefensável, é melhor teatro do que qualquer peça;

que...etc., etc., ... não-arte é mais arte do que Arte arte. [186]

Entre os membros do “clube” da *nonart*, cita uma série de artistas que desenvolvem trabalhos neste sentido. São “criadores de conceitos” como George Brecht e Joseph Kosuth, “guias de sons achados” como Max Neuhaus, “trabalhadores da terra” como Dennis Oppenheim e Michael Heizer, “e alguns *happeners*” como ele mesmo. “Todos, porém, descobriram que a senha um não funciona.” Ele atribui esta impossibilidade da *nonart* de se sustentar pela imediata absorção da mesma pelo sistema de reconhecimento das instituições culturais e do mercado. Segundo seu entendimento, *nonart* é uma situação fugidia, funcionando mais como postulado do que efetivamente como uma realidade. Existe uma dialética essencial entre arte e *nonart*, apesar de haver, em 1969, “um número crescente de artistas que estão interessados nesse paradoxo e desejam prolongar sua resolução, mesmo que apenas por uma semana ou duas, pois a vida da não-arte é precisamente sua identidade fluida”. [187]

Não-arte freqüentemente é confundida com antiarte (senha 2), a qual no tempo de Dada e mesmo anteriormente era não-arte agressivamente (e astutamente) introduzida no mundo das artes para desestabilizar valores convencionais e provocar respostas estéticas positivas e/ou respostas éticas. Ubu Roi, de Alfred Jarry, Furniture Music, de Erik Satie, e Fountain, de Marcel Duchamp são exemplos familiares. [188]

A segunda senha, portanto, é *antiart*. Frequentam este “clube” os artistas cujas propostas agem diretamente contra as artes tradicionais, numa ação ibuída de provocação e de certa dose de agressividade. Usando o sistema das artes para confrontá-lo, jogam com os elementos institucionais que autorizam a veracidade das coisas artísticas. São gestos de ruptura anunciada.

186 *ibid.*

187 *ibid.*

188 *ibid.*

Quando Andy Warhol publica uma transcrição não editada de 24 horas de conversa gravada - isso é arte.

Quando Walter De Maria enche um quarto com terra - isso é arte.

Sabemos que se trata de arte porque um anúncio de concerto, um título em uma capa de livro e uma galeria de arte afirmam que o são. [...]

Quando George Brecht imprime em pequenos cartões, para mandar para amigos pelo mundo, a palavra "DIREÇÃO" - isso é arte.

Quando Ben Vautier assina seu nome (ou o de Deus) em qualquer aeroporto - isso é arte.

Esses atos são obviamente arte porque são praticados por pessoas associadas às artes. [189]

Atos cotidianos, objetos banais e infrações deliberadas selecionadas por artistas para serem consumidos pelo público, a partir de uma moldura artística chancelada, explícita ou implícita, podem ser denominadas, segundo Kaprow, por *antiart*. "Todos os gestos, pensamentos e feitos podem se tornar arte a um capricho do mundo artístico. Até mesmo assassinato, rejeitado na prática, poderia ser uma proposta artística admissível." Neste sentido, ele afirma: "Se a não-arte é quase impossível, a antiarte é virtualmente inconcebível." [190]

O terceiro "clube" proposto seria acessado pela senha *Art art*. "Arte arte leva a arte a sério. Ela presume, não importa o quão disfarçadamente, uma certa raridade espiritual, um ofício superior. Ela tem fé". Para Kaprow, todas as estratégias tradicionais da arte estariam aí representadas: exposições, galerias, concertos, monumentos, palcos e telas de cinema. Também a crítica de arte exercida na mídia estaria incluída neste contexto. [191]

189 *ibid.*

190 *ibid.*

191 *ibid.*

“Arte arte também pode assumir as feições, apesar de não o meio, da não-arte, como em grande parte da música de John Cage. De fato, Arte arte sob a forma de não-arte rapidamente tornou-se um estilo elevado durante a temporada de 1968-69 [...]” [192]

Há uma explicitude na apresentação da *Art art*, para que não reste dúvida de que é validada por todos personagens oficiais do sistema das artes. Ela opera uma auto-afirmação constante, quando segue absorvendo qualquer proposta que possa reforçar seu mérito em ser capaz de incorporar novas propostas. É um circuito fechado que captura a novidade e a inovação para sustentar suas tradições. Na avaliação de Kaprow, sempre contextualizada no ambiente das artes da década de 1960 e em seus conflitos específicos, “o compromisso com a estrutura política e ideológica da arte contemporânea” na *Art art*, lhe confere um caráter “obsceno”. [193]

[...] os filmes de Godard; os concertos de Stockhausen; as danças de Cunningham; os prédios de Louis Kahn; a escultura de Judd; as pinturas de Frank Stella; os romances de William Burroughs; as peças de Grotowski; as performances de mídia-mista de E.A.T. – para mencionar alguns bem conhecidos artistas contemporâneos e eventos de realização significativa. [194]

Arte arte tende à construção de uma “farsa evidente”, com tendência mais para uma seita do que para um clube. “Mas todos sabem como tudo termina: na igreja, é claro, com todo o clube curvando suas cabeças e murmurando preces. Eles rezam por si mesmos e por sua religião.” [195]

Mas, se os artistas são lembrados de que ninguém além deles dá a mínima para isso ou da questão da unânime concordância ou não com o julgamento aqui, então a entropia de toda a cena começa a parecer bem engraçada.

Ver a situação como uma comédia rasa é uma das saídas do

192 ibid.

193 ibid

194 ibid.

195 ibid

rolo. Eu proporia que o primeiro passo prático em direção à risada fosse nos transformar em **un-art**, evitar todos os papéis estéticos, desistir de todas as referências para ser artistas de qualquer tipo. Tornando-nos **un-artists** (senha quatro) talvez possamos existir apenas tão fugazmente quanto os **un-artists**, pois quando a profissão artística é descartada, a categoria arte torna-se sem sentido ou, pelo menos, antiquada. Um **un-artist** é alguém que está engajado em mudar trabalhos, em modernizar. ^[196]

Assim, a última senha proposta por Kaprow é **un-art**, termo que recebeu diferentes interpretações em sua versão para o português. Para esta pesquisa, se deu preferência por utilizar as *passwords* conforme grafadas no texto original, pois sua tradução literal implica, muitas vezes, em certo desvio de contexto ou perda de significados sutis. Em diferentes versões brasileiras e portuguesas, se encontra a tradução de **un-art** para não-arte, como no exemplo da tradução citada aqui, publicada na Revista Concinnitas, do programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em março de 2003. Na edição seguinte da mesma revista, ao publicar o segundo texto de Allan Kaprow, *The Education of the Un-Artist, Part II*, o mesmo termo é atualizado para “an-artista”. A revisão técnica do artista, professor, curador e crítico brasileiro Ricardo Basbaun (1961), inclui uma nota de rodapé ao título, alertando para a questão.

O texto The Education of the Un-Artist, Part I, publicado em Concinnitas 4, teve seu título incorretamente traduzido para A Educação do Não-Artista, Parte I. [...] Un-art, traduzida equivocadamente como Não-arte. A tradução mais adequada seria A-arte, ou An-arte, conforme adotamos agora na Parte II. ^[197]

196 “ But if artists are reminded that nobody but themselves gives a damn about this, or about whether all agree with the judgment here, then the entropy of the whole scene may begin to appear very funny.

Seeing the situation as low comedy is a way out of the bind. I would propose that the first practical step toward laughter is to un-art ourselves, avoid all esthetic roles, give up all references to being artists of any kind whatever. In becoming un-artists (password four) we may exist only as fleetingly as the nonartist, for when the profession of art is discarded, the art category is meaningless, or at least antique. An un-artist is one who is engaged in changing jobs, in modernizing.” (tradução livre do autor)

Aqui se retoma o texto original para estabelecer o termo em inglês **un-art** conforme empregado por Kaprow.

“KAPROW, Allan (edited by Jeff Kelley). Essays on the blurring of art and life. Los Angeles: University of California Press, 2003. p. 195.. p 103

197 KAPROW, Allan. A Educação do An-Artista, Parte II. in Revista Concinnitas - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES), ano 5, número 6, julho 2004. p. 167

A atenção ao termo se faz necessária, pois determina uma leitura por vezes equivocada que pode atrair dubiedades. Os termos empregados no texto de Kaprow são expressão de uma tese pessoal, articulada sobre as diferentes questões que levam a campos específicos da arte a partir da década de sessenta do século XX. São visões críticas sobre aspectos peculiares destes supostos membros de distintos clubes, apontando para atitudes que eles têm em relação ao sistema oficial da arte e em relação à vida fora dele, se é que existe esta distinção, e as possíveis relações entre os dois. Há aí uma sugestão de que está buscando as articulações entre ordinário e extraordinário no mundo a seu redor e como os artistas dão conta destas possibilidades.

Poderia se adotar os termos originais como forma de eliminar, com alguma eficiência, esta dissonância de compreensão. Efetivamente, é o que se faz nesta investigação até o momento, mas parece relevante abrir a discussão sobre esta precisão da tradução do termo *un-artist*, em específico, por ser uma importante matriz dos conceitos de Kaprow e que reflete na geração das [inFR]AÇÕES aqui apresentadas. A variedade de grafias dos demais termos no português também é tão diversa quanto os tradutores que as interpretaram, uma realidade que repete a condição do próprio texto original. Em diferentes revisões do texto em inglês, para publicações mais recentes, encontramos grafias em letras maiúsculas e minúsculas, com e sem ligação de hífen. Para retomar, as quatro *passwords* conforme apresentadas no texto de 1971 são *nonart*, *antiart*, *Art art* e *un-art*.

Mesmo a solução adotada pela revisão de Basbaun, que é fundamentada no uso mais difundido atualmente do termo na língua portuguesa, acaba levantando interpretações que parecem fugir do contexto aberto de significados do termo original: *un-artist*. Quando convertido em “a-artista”, como fica implícito na nota de revisão, há um desconforto fonético, portanto optam por “an-artista”. Sem querer discordar da correção deste termo, considera-se, no entanto, que ele parece muito próximo de “anti-artista”, aquela postura referida aos dadaístas e outras atitudes de movimentos artísticos da vanguarda, que carregam uma agressividade e certo viés anarquista. A contestação provocadora que está na anti-arte, e que é um termo adotado justamente nos manifestos artísticos do início do século XX, com suas motivações políticas, sociais, estéticas e ideológicas específicas, não seria tão pertinente aos gestos do *un-artist*.

Para desfazer esta possível ambiguidade, se propõe uma ousadia poética para revisão do termo. Retomando informalmente a acepção do prefixo “un-” em inglês, se encontra o seguinte:

un- (prefixo) [especialmente em adjetivos e advérbios] 1. mostra um negativo, uma falta ou um oposto; não (injusto / infeliz / infelizmente) 2. [especialmente em verbos] mostra um oposto (despir = tirar a roupa)” [198].

Assim, se encontra dois prefixos que convertem a oposição “un-” nas palavras da língua portuguesa. O primeiro é “in-”, como nos exemplos citados, ou outros, como *uncommon/incomum* ou *unconscious/inconsciente*. O segundo prefixo que é aplicado em outro conjunto de palavras é o “des-”, como em *undo/desfazer* ou *unarmed/desarmado*. Não se quer aqui entrar em um aprofundamento etimológico, mais próprio de linguistas profissionais, quanto à grafia mais correta, mas o “des-” como oposição retoma questões já tratadas nesta pesquisa, e que vem acompanhando a investigação desde o trabalho produzido na pesquisa de mestrado. Propõe-se então o neologismo **desartista** como versão a *un-artist*.

Desartista parece estabelecer uma afinidade mais direta com gestos de desarticulação, desconstrução, desorientação, despreocupação, despreensão, desapropriação, entre outros exercícios do *un-artist* concebido por Kaprow.

É claro que, partindo das artes, significa que a ideia de arte não pode ser facilmente abandonada (mesmo que a pessoa sabiamente nunca murmure a palavra). Mas é possível astutamente desviar toda a operação não-artística para longe de onde as artes costumeiramente se congregam, tornando-se, por exemplo, um contador, um ecologista, um dublê, um político, um vagabundo de praia. Nesses diferentes ambientes, os vários tipos de artes discutidos operariam indiretamente como um código guardado que, em vez de programar um

198 UN- (prefix) [especially in adjectives and adverbs] 1. shows a negative, a lack, or an opposite; not (*unfair / unhappy/unfortunately*) 2. [especially in verbs] shows an opposite (*undress = take your clothes off*) - (tradução livre do autor)

verbete in Longmann Dictionary of Contemporary English (Third Edition). Essex: Longman Group, 1995

curso específico de comportamento, facilitaria uma atitude e brincadeira deliberada em relação a todas as atividades profissionalizantes bem além da arte. Embaralhando os sinais, talvez.. [199]

Pela poesia, Manoel de Barros diria que esta é a ação real do artista no mundo, um contínuo “desformar” em arte a natureza que Deus formou. Ele usa este mesmo prefixo, “des”, para qualificar como o artista leva a vida para um estado poético de existência, desnudando a natureza reconhecida das coisas para revelar sua potência, suas possibilidades, seu devir. O poeta se reconhece nestes atos da arte cheios de desvios, desdobras, desabafos e desilusões.

*Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades. [200]*

Uma das possibilidades para a ação dos desartistas estaria na mídia combinada (*mixed means*), que apontaria para o embaralhamento das fronteiras entre gestos artísticos e os mesmos gestos efetivados na ciência, entretenimento, sociedade ou política. Kaprow aponta para um momento de desaparecimento da arte como a entendemos, em um resultado final de emparelhamento entre as experiências do cotidiano e os objetos artisticamente diferenciados, “e esses podem ser os meios pelos quais todas as artes cessarão aos poucos.” [201]

*Dos artistas envolvidos em mídias combinadas durante a última década, poucos se interessaram em aproveitar-se das fronteiras imprecisas das artes, dando o próximo passo para tornar a arte um todo impreciso, transformando-a em um conjunto de un-arts. Dick Higgins, em seu livro, *foew&om-bwhnw*, dá exemplos instrutivos de vanguardistas tomando posições entre teatro e pintura, poesia e escultura, música e filosofia e entre várias “intermídia” (termo dele) e teoria de jogos, esportes e política.*

199 KAPROW, Allan. *A Educação do Não-Artista, Parte I (1971)*. in Revista Concinnitas Número 4, ano 4 - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES), Março 2003

200 “As lições de R. Q.” in. Barros. Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.. p. 75

201 KAPROW, Allan., op. cit., loc. cit.

Abbie Hoffman aplicou o intermídia dos happenings (via Provos) a um objetivo filosófico e político há dois ou três verões. Com um grupo de amigos, ele foi até o balcão de observação da Bolsa de Valores de Nova York. A um sinal, ele e seus amigos jogaram punhados de notas de dólares no andar de baixo, onde as operações de compra e venda estavam em seu auge. De acordo com seu relato, os operadores de bolsa vibraram, mergulhando para pegar as notas; o pregão parou; o mercado provavelmente foi afetado; e a imprensa noticiou a chegada dos policiais. Mais tarde naquela noite, o evento apareceu em cadeia nacional no noticiário da televisão: um sermão na mídia “para mandar tudo para o inferno”- como Hoffman diria [202]

E Kaprow segue dizendo que “não faz diferença se o que Hoffman fez é chamado de ativismo, criticismo, fazer os outros de palhaços, autopromoção ou arte. O termo intermídia implica fluidez e simultaneidade de papéis.” [203]

Agências para disseminação da informação via mídia de massa e para a instigação de atividades sociais se tornarão os novos canais de percepção e comunicação, não substituindo a clássica “experiência da arte” (porém, muitas coisas que podem ter sido), mas oferecendo aos antigos artistas meios compulsivos de participar de processos estruturados que podem revelar novos valores, incluindo o valor da diversão. [204]

Assim, seria possível compreender boa parte do interesse dos artistas, na década de 1960 e 1970, em usar elementos comuns, banais e cotidianos como matéria prima de suas obras. Um território já explorado na *nonart* e na *anti-art*, mas naquele momento se valendo de novos meios de comunicação, possibilidades de registro em vídeo, inserções em canais de mídia de massa. Recorreram a interferências, ruídos e infrações programadas, muitas vezes de caráter performático, como recurso intermediário que possibilitaria uma reconfiguração dos padrões em busca de uma solução de *un-art*. Uma solução de fluidez, sem hierarquia entre os fenômenos ordinários e os extraordinários.

202 ibid

203 ibid

204 ibid

Nós não estamos acostumados a pensar assim, tudo de uma vez ou não hierarquicamente, mas o intermedialista o faz naturalmente. Contexto em vez de categoria. Fluides em vez de trabalho de arte. [...] Além desses usos analíticos e de curadoria, cada signo aponta para sua obsolescência. ^[205]

2.1 ORDINÁRIO

ORDINÁRIO: adjetivo

1 conforme ao costume, à ordem normal;
que não apresenta condição particular; comum, habitual

2 que se reproduz, se repete seguidamente, em intervalos regulares;
regular, periódico

3 que se faz presente a todo instante; constante, assíduo, frequente

4 sem expressão, sem brilho, sem destaque; medíocre, vulgar

5 de pouca ou má qualidade, de baixo custo; inferior

...

8. que fere as regras do decoro e dos bons costumes; indecente, obsceno

[206]

Pertence ao domínio do ordinário aquilo que é comum, habitual, próprio do cotidiano, aquilo que se repete, o vulgar, sem brilho particular da vida. Se a realidade pode ser dividida entre uma dimensão prosaica e outra poética, o ordinário seria “de ordem” prosaica. Houaiss nos oferece o sentido de prosaico como aquilo “sem poesia, sem sublimidade; comum, trivial, corriqueiro” e ainda como tudo que é “destituído de nobreza, de belos ideais, aferrado ao lado prático e material da vida”. Se propusermos uma relação de diferença entre arte e vida, o ordinário é da vida seu aspecto mais comum. Lida-se com esta banalidade na burocracia cotidiana, nos momentos de ação quase automática, nos gestos mecânicos, já desprovidos de intenção.

206 ORDINÁRIO verbete in Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

Os objetos que nos cercam também tendem a uma banalidade, a um desaparecimento, uma invisibilidade. Há uma normalização de quase tudo em uma sociedade que preza a eficiência, na qual direcionam-se as profissões a exercerem funções estabelecidas por demandas objetivas. Metas, que para serem alcançadas, exigem padrões de procedimentos, formulados como regras a serem seguidas. Quebras, rupturas, desordem, infrações e interferências, só são validadas e aceitas se gerarem benefícios aos processos ou se servirem como inovações para melhor atingir os objetivos. Como reconhece a educadora, filósofa e poeta brasileira Viviane Mosé (1964), a disciplinarização dos conhecimentos, desde a escola, presos em grades curriculares, só reforça desde cedo um comportamento dentro da ordem e regularização como meio de alcançar sucesso. [207]

O pensador e historiador francês Michel de Certeau (1925-1986) elabora, em *A Invenção do Cotidiano*, um longo ensaio sobre as questões históricas que levaram à erosão do singular e do extraordinário no amplo espectro da vida. O personagem que habita este cotidiano é “cada um” e ao mesmo tempo “ninguém”, figuras ordinárias que são niveladas pelo padrão comum: “Assim, na aurora da modernidade, no século XVI, o homem ordinário aparece com as insígnias de uma desventura geral que ele transmuda em derrisão.” [208]

Na verdade, a chegada dessa sociedade de formigas começou com as massas, as primeiras a serem submetidas ao enquadramento das racionalidades niveladoras. O fluxo subiu. A seguir, atingiu os quadros possuidores do aparelho, quadros e técnicos absorvidos no sistema que geravam; invadiu enfim as profissões liberais que se acreditavam protegidas contra ele, e as “belas almas” literárias e artísticas. [...]

*No entanto, mesmo neste teatro humanista, ele ainda ri. E nisto é sábio e louco ao mesmo tempo, lúcido e ridículo, no destino que se impõe a todos e reduz a **nada** a isenção que **cada um** almeja.* [209]

207 MOSÉ, Viviane. Educação. Café Filosófico CPFL gravado no dia 4 de setembro de 2009 (em 7'30"). Disponível em: < <https://vimeo.com/72198253> > Acesso em 12 de março de 2017.

208 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 Artes de fazer*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2014. p. 57-58

209 *ibid.* p. 57

Certeau retoma o fundador da psicanálise Sigmund Freud (1856-1939) para abrir seu primeiro capítulo, intitulado *Um Lugar-Comum: A Linguagem Ordinária*. Cita o uso do termo em alemão “*der gemeine Mann* (o homem comum, o homem ordinário)” empregado por Freud para fundamentar suas análises da civilização e o entendimento do comportamento do homem em sociedade. O indivíduo carregado de singularidade confrontado com o “cada um” genérico e ordinário.

*No conto filosófico que é **Mal-estar na civilização**, o homem ordinário é o locutor. Ele é no discurso o ponto de junção entre o sábio e o comum - o retorno do outro (todo o mundo e ninguém) no lugar que dele se havia cuidadosamente distinguido. Uma vez mais, traça ali a ultrapassagem da especialidade pela banalidade, e a recondução do saber a seu pressuposto geral: - não sei nada de serio. Sou como todo o mundo. [210]*

O ordinário é uma construção que deve ser desconstruída, e carrega em si as chaves para a conciliação entre banalidade e especialidade. O desartista pode acionar a arte/vida por este caminho, de observar e se apropriar da vida como experiência poética. Pelo reconhecimento do mais comum do cotidiano, e ao mesmo tempo do absurdo que carrega, o gesto do desartista de filtrar as vivências desestrutura seu significado banal. Haveria de se educar este olhar para os aspectos invisíveis que restam nos espaços entre as verdades reconhecidas. Há, neste movimento, também um re-conhecimento, um processo de recolocar-se criticamente dentro do sistema.

Mas vida é mais que isso, e não cabe só à arte o encontro com os aspectos da intensidade e intenção humanos. Mosé reconhece “uma vida que é o fluxo de intensidade, vida de vibração e força ... então o corpo vivo é um corpo que move-se pelo seu processo de intensidade.” [211] Como aponta Kaprow, ao dar sequência à proposição do papel do *un-artist*, em seu segundo ensaio, *The Education of the Un-Artist, Part II* (1972), “O que pode o desartista fazer quando a arte é deixada para trás? Imitar a vida como antes. Cair dentro. Mostrar aos

210 *ibid.* p. 60-61

211 MOSÉ, Viviane. O contemporâneo e a educação. Café Filosófico CPFL. Publicado em 25 de nov de 2018. (em 10'43") Disponível em: < <https://youtu.be/hyVBULSDiml> > Acesso em 12 de março de 2017.

outros como.” [212]

A não-arte mencionada na Parte I é uma arte de imitação. Ela é como-a vida [lifelike] e o “como” aponta para similaridades. [...] Essa recriação em arte de um questionamento filosófico e pessoal, as forças da natureza, nossa transformação do meio ambiente, e as experiências táteis e auditivas da “era elétrica” não surgem, como se poderia supor, de um interesse renovado na teoria da arte como mimese. Quer estejamos falando de cópias próximas, aproximações ou analogias, tais imitações não têm, de forma alguma, base na estética – e essa deve ser a sua posição. [213]

- EXPERIMENTANDO COTIDIANOS -

O ordinário se torna o campo de ação, de onde parte o gesto do desartista, e para onde o outro pode ser projetado através dele. Neste sentido, propostas como as da artista americana Mierle Laderman Ukeles (1939) ou do russo Andrei Monastyrski (1949) parecem ser possíveis exemplos. São trabalhos que fazem repensar a performance como caminho para estabelecer novas experiências entre vida e arte. Em 1969, Ukeles, uma ativista feminista, propõe seu *Manifesto for Maintenance Art*, onde relaciona a ideia de processo na arte conceitual à “manutenção” doméstica e cívica. “A cultura confere péssimo status aos empregos de manutenção = salário mínimo, donas de casa = sem remuneração”, diz o manifesto. [214]

A “manutenção” seria literalmente a indistinção entre qualquer trabalho ordinário, de manutenção do cotidiano, e o trabalho de arte. A artista propõe que todas as ações da vida tenham igual valor: “Tudo que eu digo é arte

212 “What can the un-artist do when art is left behind? Imitate life as before. Jump right in. Show others how.” (tradução livre do autor)

KAPROW, Allan (edited by Jeff Kelley). “Essays on the blurring of art and life”. Los Angeles: University of California Press, 2003. p. 110

213 KAPROW, Allan. A Educação do An-Artista, Parte II. in Revista Concinnitas - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES), ano 5, número 6, julho 2004. p 167.

214 “The culture confers lousy status on maintenance jobs = minimum wages, housewives = no pay.” (tradução livre do autor)

Ukeles, Mierle Laderman. Manifesto for Maintenance Art, 1969. Disponível em: <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969> > Acesso em: 14 de setembro de 2018

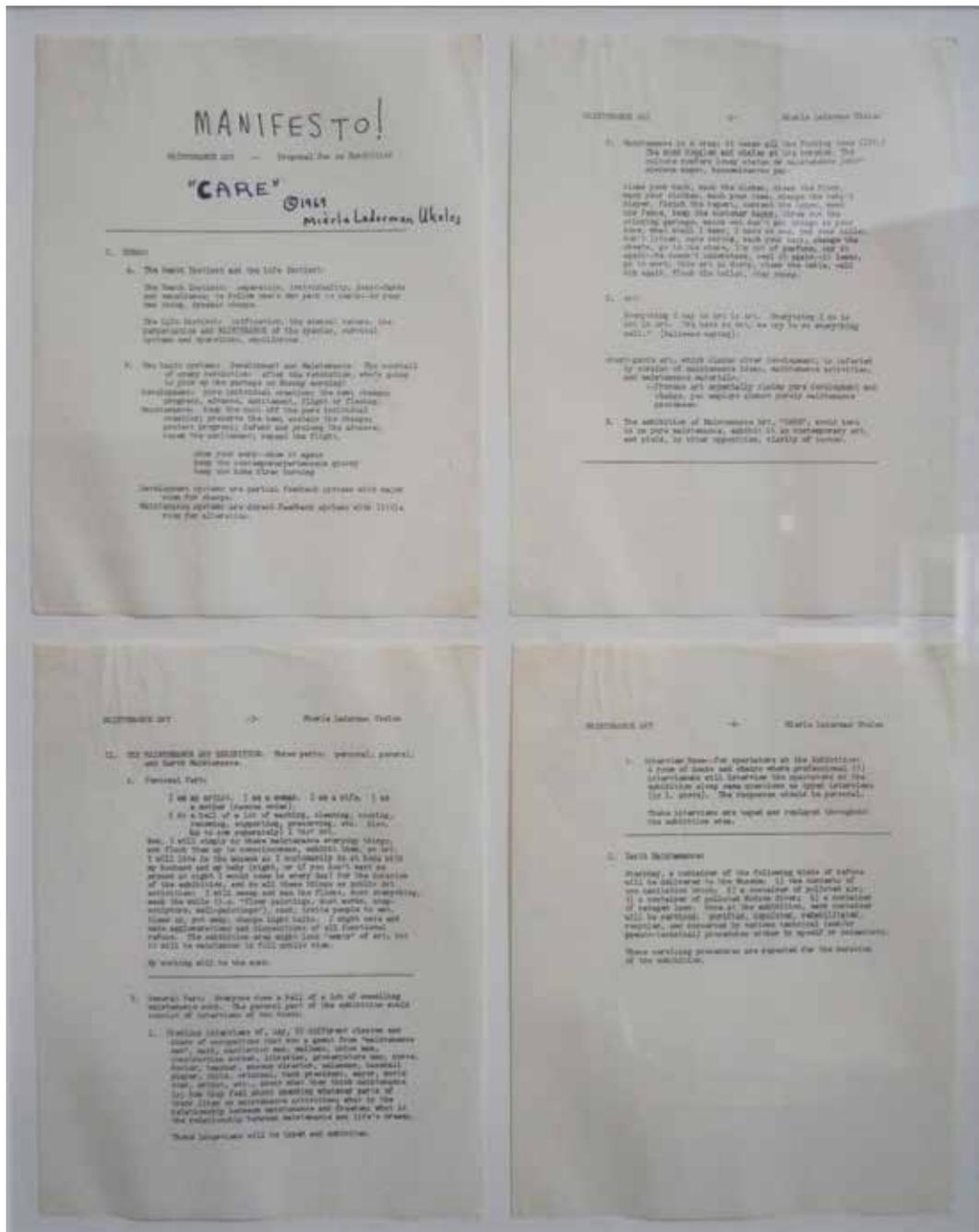


FIGURA 74
 MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART 1969!, PROPOSAL FOR AN EXHIBITION 'CARE' (1969)
 - Mierle Laderman Ukeles

fonte: < <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> >

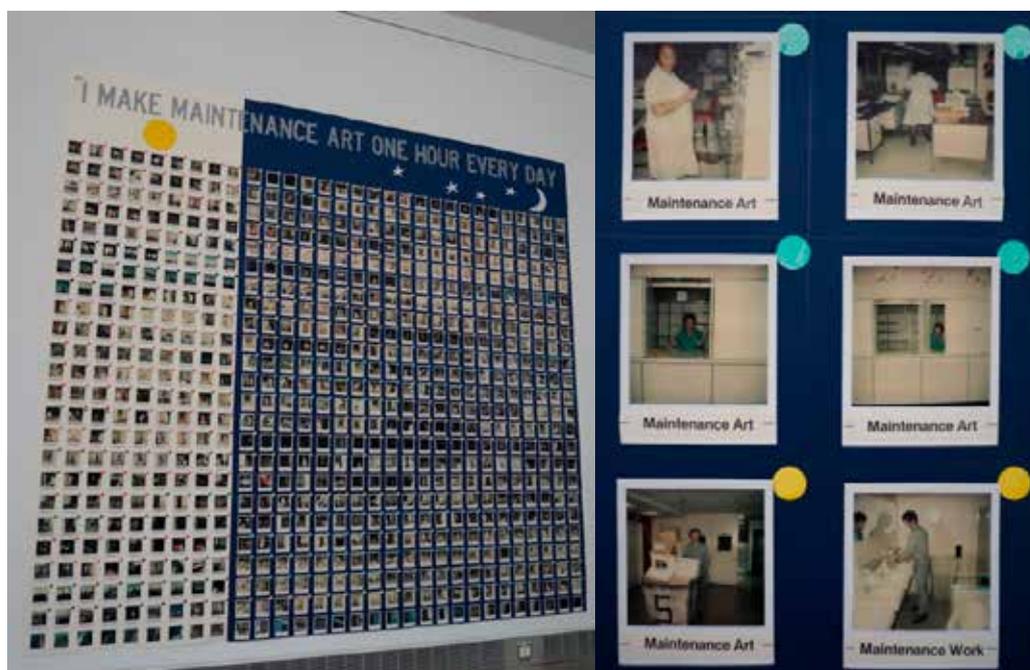


FIGURA 75
"I MAKE MAINTENANCE ART ONE HOUR EVERY DAY" - Mierle Laderman Ukeles,
(September 16–October 20, 1976)

fonte: < <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> >



FIGURA 76
TOUCH SANITATION PERFORMANCE
- Mierle Laderman Ukeles

FIGURA 77
TOUCH SANITATION PERFORMANCE
- Mierle Laderman Ukeles

fonte: < <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> >



FIGURA 78
detalhe de "WASHING/TRACKS/MAINTENANCE: OUTSIDE"
- Mierle Laderman Ukeles (July 23, 1973)

fonte: < <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> >



FIGURA 79
AUSFEGEN - Joseph Beuys, 1972

fonte: < http://disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Utley_4_files/droppedImage_1.jpg >



FIGURA 80 e 81
Werner Krüger's TV film 'Everybody is an artist', Cologne 1978.

FIGURA 82
100 Days of the F.I.U. Documenta 6 - Joseph Beuys, Kassel, 1977

fontes:

< https://media.artgallery.nsw.gov.au/collection_images/1/141.2002.39%23%23S.jpg >

< https://zkm.de/media/styles/r17_720/public/bild/2014_joseph-beuys_jeder-mensch-ist-ein-kuenstler.jpg?itok=9LQGhn3o >

< <https://josephbeuysfanclub.files.wordpress.com/2013/12/beuys-100-days-of-the-f-i-u-documenta-6-1977.jpg> >

é arte. Tudo que faço é arte é arte. “Não temos arte, tentamos fazer tudo bem”. (Ditado balinês). ^[215] O manifesto é uma proposta para a exposição chamada CARE, cujo título implica em um sentido composto entre cuidado/carinho/atenção. Ukeles imagina um espaço aparentemente vazio de arte onde haveria as páginas digitadas de entrevistas prévias com uma série “etnográfica” de sujeitos, que dessem conta de uma ampla gama de trabalhadores em “manutenção”.

Os entrevistados vêm de, digamos, 50 classes diferentes e tipos de ocupações que variam de “homem” da manutenção, empregada doméstica, “homem” do saneamento, “homem” do correio, “homem” do sindicato, trabalhador de construção, bibliotecário, “homem” da mercearia, enfermeira, médico, professor, diretor do museu, jogador de beisebol, “homem” de vendas, criança, criminoso, presidente do banco, prefeito, artista, etc.” ^[216]

Haveria na galeria uma sala reservada a entrevistas com os participantes, e a solicitação de que diariamente fossem despejados na galeria alguns contêineres reunindo o conteúdo de um caminhão de saneamento, ar poluído, dejetos do rio Hudson e entulho. Ela propunha ainda um espaço para suas próprias ações: “MY WORKING WILL BE THE WORK” (meu trabalho será o trabalho).

Eu sou uma artista. Eu sou mulher. Eu sou uma esposa. Eu sou mãe. (Ordem aleatória).

Eu faço “o diabo” para sempre lavar, limpar, cozinhar, renovar, apoiar, preservar, etc. Além disso, (até agora separadamente) eu “faço” Arte. Agora, eu vou simplesmente fazer essas coisas diárias de manutenção, e descarregá-las para a consciência, exibi-las, como Arte. Eu vou viver no museu o que costumo fazer em casa com meu marido e meu bebê, para a duração da exposição. (Certo? ou se você não me quer por perto à noite eu irei todos os dias) e fazer todas estas coisas como atividades de arte pública: eu vou varrer e en-

215 *ibid.*

216 “Interviewees come from, say, 50 different classes and kinds of occupations that run a gamut from maintenance “man,” maid, sanitation “man,” mail “man,” union “man,” construction worker, librarian, grocery store “man,” nurse, doctor, teacher, museum director, baseball player, sales “man,” child, criminal, bank president, mayor, moviestar, artist, etc., :” (tradução livre do autor)

ibid.

cerar o chão, tirar o pó, lavar as paredes (ou seja, “pinturas de chão, trabalhos de poeira, escultura de sabão, pinturas de parede”) cozinhar, convidar as pessoas a comer, fazer aglomerações e disposições de todo o lixo funcional.

A área de exposição pode parecer “vazia” de arte, mas será mantida em plena visão pública. [217]

Em outros trabalhos, Ukele monta painéis com *polaroid* das suas ações de manutenção diárias, ou recorre a registros fotográficos de suas ações. Se vale ainda de uma gama variada de meios técnicos e burocráticos como evidências de suas performances: mapas, maquetes, relatos, documentos “oficiais”, vídeos e recursos *intermedia*. Em todos estes meios, de forma muito ácida, ecoa a frase de seu manifesto: “depois da revolução, quem vai pegar o lixo na segunda de manhã?” [218]

Vale lembrar que Joseph Beuys (1921-1986), fundamental artista alemão, membro de destaque do grupo FLUXUS, em 1972 literalmente varre a Karl-Marx-Platz, na então Berlim Ocidental, na *performance Ausfegen*. [219] Ele usa uma vassoura, simbolicamente vermelha, e, com ajuda de assistentes, recolhe o lixo deixado pelas manifestações políticas que cruzaram a rua da cidade alemã, levando os detritos para uma vitrine e os expondo juntamente com seu instrumento de trabalho.

217 *“I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother. (Random order).*

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately I “do” Art. Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum and I customarily do at home with my husband and my baby, for the duration of the exhibition. (Right? or if you don’t want me around at night I would come in every day) and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. “floor paintings, dust works, soap-sculpture, wall-paintings”) cook, invite people to eat, make agglomerations and dispositions of all functional refuse.

The exhibition area might look “empty” of art, but it will be maintained in full public view.” (tradução livre do autor)

ibid.

218 *“after the revolution, who’s going to pick up the garbage on Monday morning?” (tradução livre do autor)*

ibid.

219 O título em alemão pode ser traduzido de forma simples como “varrer”, mas, assume acepções de uma “ação fora” e também de “busca/varredura” e de “limpar”.

Em 1º de maio de 1972, após as manifestações do Dia do Trabalho, o artista Joseph Beuys varreu a Karl Marx em Berlim Ocidental junto com dois estudantes estrangeiros. Desde então, Beuys realizava ações e intervenções sócio-políticas e ecológicas, além das apresentações artísticas mais elaboradas. O pelotão de limpeza de 1º de maio de 1972 requer apenas um pequeno gesto para deixar claro o que Beuys queria dizer com seu conceito estendido de arte. Ele se refere às diferenças sociais e a um problema de política esquerdista: os que tiveram que limpar após as celebrações e demonstrações do Dia do Trabalho foram os “trabalhadores convidados”. [220]

Embora podendo ser compreendida como uma resposta, mesmo que indireta, à pergunta de Ukele, esta *performance* de Beuys é carregada de uma simbologia política forte, grave e austera. Roselee Golberg reconhece que “as ações de Beuys lembravam frequentemente peças sacras, com seu rigoroso simbolismo e sua iconografia complexa e sistemática”. São intervenções bastante específicas sobre a vida, em uma configuração de que a arte seria uma cura, operada a partir da transformação efetiva da vida das pessoas. Suas “esculturas sociais” intencionavam “moldar a sociedade do futuro”, e, segundo ele, “representavam a transformação da ideologia em uma ideia de liberdade” [221]

O artista alemão Joseph Beuys acreditava que a arte deveria transformar concretamente a vida cotidiana das pessoas. Ele também recorreu a ações dramáticas e a conferências, numa tentativa de alteração da consciência. “Precisamos revolucionar o pensamento humano”, dizia ele. “Antes de mais nada, toda revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente livre e criativo, capaz de produzir algo de novo e original, ele pode revolucionar o tempo.” [222]

220 “ On May 1, 1972, after the Labor Day demonstrations, artist Joseph Beuys was sweeping up the Karl-Marx-Platz in West Berlin together with two foreign students. Since then, Beuys was performing socio-political and ecological actions and interventions in addition to the more elaborate art performances. The cleaning squad from May 1, 1972, only requires a small gesture to make plain what Beuys meant by his extended concept of art. He refers to social differences and to a problem of leftist politics: Those who had to clean up after the Labour Day celebrations and demonstrations were the “guest workers.” (tradução livre do autor)

Deja Vu (Sweeping Gulou) — A Performance in the Streets of Beijing in Trans National Dialogues. Disponível em: < <https://transnationaldialogues.eu/deja-vu-sweeping-gulou-a-performance-in-the-streets-of-beijing/> > Acesso em 25 de junho de 2017

221 Goldberg, RoseLee. *A arte da performance : do futurismo ao presente*. São Paulo : Martins Fontes, 2006. p. 141

222 *ibid.* p.139

Coyote: I like America and Amerika Likes Me, performance de Beuys realizada em Nova Iorque em 1974, foi “um evento dramático de uma semana” em que o artista alemão viaja aos Estados Unidos da América, para conviver com um coioote, isolado em uma sala da Galeria René Block. “Os rituais diários”, observados pelo público, desde o lado de fora da sala, “incluíam uma série de interações com o coioote, que ia sendo apresentado aos materiais - feltro, bengala, luvas, lanterna elétrica e um exemplar do *Wall Street Journal* (a edição do dia) - sobre os quais o animal pisava e urinava, como que reconhecendo, a seu próprio modo, a presença humana.” [223]

O crítico e historiador da arte alemão Klaus Honeff (1939) sugere que Joseph Beuys mostrava “grande interesse pelo mito” [224]. Um “acreditar em demasiado em si mesmo” que Kaprow identifica com a fé demonstrada pelos discípulos da *Art art*. Portanto, mesmo as ações mais cotidianas realizadas por Beuys, como descascar batatas, preparar um jantar ou organizar um café da manhã em frente ao Museu Fridericianum durante a Documenta de Kassel de 1977, são investidas de ritualidade, cheias de simbologias específicas. A *Art art*, como já citado por Kaprow, acaba sempre “com todo o clube curvando suas cabeças e murmurando preces”, rezando por si e sua religião. [225]

Talvez a posição de precursor desta arte contemporânea conceda a Beuys uma complexidade específica, que escapa, em parte, da tentativa de aplicar modelos. Para Honeff, Beuys “abriu caminho a uma arte de Pós-Vanguarda e exerceu uma função medianeira decisiva.” O historiador o coloca em polo contrário ao artista norte-americano Andy Warhol, mas refere que “ambos foram, de certo modo, os principais alquimistas daquela espécie de laboratório que era a arte dos anos 70, segundo o crítico e poeta norte-americano Peter Schjedahl”. [226]

A obra de Beuys revela a ruptura entre o homem e a realidade que o cerca, sendo o seu conceito de realidade extremamente mais complexo do que o de um auto designado gestor de crises. O seu conceito abrangia espaço e tempo, natureza e cultura, existência viva e utopia concreta. Por outras palavras: o seu conceito de realidade correspondia a uma interpretação com dimensões ainda universais. [227]

223 *ibid.* p. 141

224 HONEFF, Karl. *Arte Contemporânea*. Colônia: Taschen, 1992. p. 41

225 KAPROW, Allan. *A Educação do Não-Artista, Parte I (1971)*. in *Revista Concinnitas* Número 4, ano 4 - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES), Março 2003

226 HONEFF, Karl. *op. cit.*, *loc. cit.*

227 *ibid.*

Agindo com esta intenção, Beuys se distancia do gesto do desartista, que, conforme descreve Kaprow, carrega a alegria do jogo. Beuys se distancia, também, do que Certeau aponta como “o ordinário”, onde o sujeito trataria os percalços e tropeços do dia-a-dia com um temperamento mais divertido, sobre a qual exerceria um certo humor que as desconstruísse, “as insígnias de uma desventura geral que ele transmuda em derrisão.” [228]

Quando o un-artist copia o que está acontecendo fora da arte, ou copia uma nem tão visível “natureza em seu modo de operação” (Coomaraswamy), isso não precisa ser um negócio grave e austero. Seria demais parecido com o trabalho. É para ser feito com gosto, humor, alegria; é para jogar-brincar [play]. [229]

Este jogo entre trabalho fora do campo da arte e a tentativa de dar visibilidade à “natureza em seu modo de operação”, seria uma boa definição para o trabalho do grupo russo coletivo *Kollektivnye Deystviya* (Ações Coletivas). O grupo, liderado pelo artista Andrei Monastyrski (1949), atuou principalmente entre as décadas de 1970 e 1980, realizando ações minimalistas nos campos gelados em torno de Moscou. Na primeira ação registrada, em 13 de março de 1976, um folheto foi distribuído, convidando para uma ação denominada como “A Aparência” [230]. No local marcado, um campo aberto junto a um bosque, aguardaram a chegada de um grupo de trinta participantes, que permaneceram reunidos sem nenhuma outra orientação por alguns minutos, até que dois membros do grupo surgissem por entre as árvores. Cruzaram o terreno até se aproximar do grupo e distribuíram a todos um certificado de participação na ação.

Este procedimento, de reunir um grupo em torno de uma ação mínima, muitas vezes aparentemente inexistente ou invisível, é o procedimento recorrente das ações do coletivo. Muitas seguem esta quase tautologia, onde o nome é em si a descrição do ação ou do acontecimento. Monastyrski apresenta assim as ações do coletivo:

228 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 Artes de fazer*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2014. p. 57-58

229 KAPROW, Allan. A Educação do An-Artista, Parte II. in Revista Concinnitas - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES), ano 5, número 6, julho 2004. p 169

230 “Появление” (Poyavleniye), título em russo, traduzido literalmente como “aparência” é normalmente usado em inglês como “The Appearance”, mas sugere na ação um sentido também de “aparição”,

A maioria das ações descritas aqui consiste em uma situação em que um grupo de pessoas, convidado pelos organizadores da ação, participa de alguma atividade desconhecida. Tudo o que acontece em tal situação pode ser dividido naquilo que ocorre na esfera empírica (de acordo com os planos preliminares dos organizadores) e naquilo que ocorre na esfera do psicológico, isto é, a experiência dos eventos na campo de visão dos participantes durante a atividade e a experiência daquilo que precede e acompanha a atividade. [231]

Monastyrski segue em atividade, dando continuidade às ações desenvolvidas no coletivo. Até o ano de 2018, foram registradas cento e cinquenta ações, finalizando com “FARMER”, descrita assim:

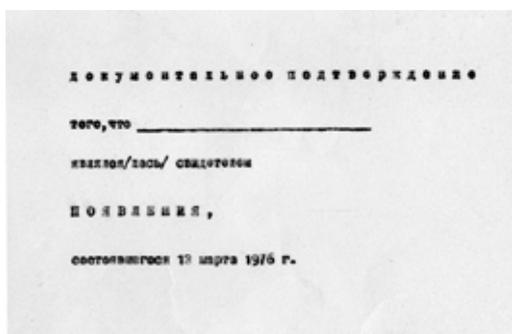
*Na floresta entre as clareiras de Heidegger e Nina Hagen, um retrato em preto e branco de P.J. Farmer sobre tela branca com as dimensões de 150 x 207 cm foi pendurado entre duas bétulas na altura de 6 metros usando uma escada. Na mesma altura em um galho de uma árvore vizinha foi afixado um alto-falante vermelho, que continha a gravação da mesa redonda (em inglês) “Robótica, Telepresença e Inteligência Artificial” em Nieuwe Kerk em Amsterdã com a participação do Dalai Lama (Setembro de 2018). O retrato e o alto-falante foram deixados para trás no local de ação. * Como fatografia, os participantes receberam pequenos retratos em cores de Farmer (5,5 x 6,5 cm). [232]*

231 “Most of the actions described here consist of a situation in which a group of people, invited by the action’s organizers, participate in some unknown activity. Everything that happens in such a situation can be divided into that which takes place in the empirical sphere (according to the organizers’ preliminary plans) and that which takes place in the sphere of the psychological, that is, the experience of the events in the participants’ field of vision during the activity and the experience of that which precedes and accompanies the activity.” (tradução livre do autor)

MONASTYRSKI, Andrey. Preface to Volume One. Disponível em: <<http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-TO-1-VOLUME.htm>> Acesso em 10 de março de 2019

232 “In the forest between the Heidegger and the Nina Hagen clearings a black and white portrait of P.J. Farmer on white canvas with the dimensions 150 x 207 cm was hung between two birch trees at the height of 6 metres using a ladder. At the same height on a branch of a neighbouring tree a red speaker was affixed, which contained the recording of the round table discussion (in English) “Robotics, Telepresence and Artificial Intelligence” in Nieuwe Kerk in Amsterdam with the participation of the Dalai Lama (September 2018). The portrait and the speaker were left behind at the place of action.* As factography the participants received small colour portraits of Farmer (5,5 x 6,5 cm).” (tradução livre do autor)

Disponível em: <<http://conceptualism.letov.ru/150/KD-ACTIONS-150.htm>> Acesso em: 10 de março de 2019.

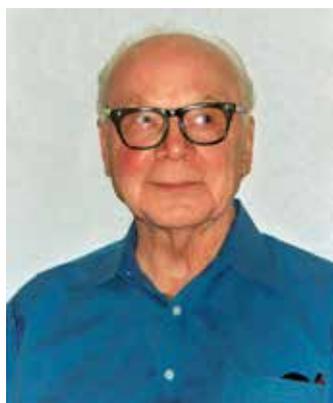


FIGURAS 83, 84 e 85

THE APPEARANCE - Kollektivnye Deystviya
(A. Monastyrski, L. Rubinstein, N. Alexeev, G. Kizevalter)
Moscow, Izmaylovskoe field, 13th March, 1976

FIGURA 86

Cartão com certificado de participação distribuído na ação "The Appearance"



FIGURAS 87, 88 e 89

FARMER - Kollektivnye Deystviya

(A. Monastyrski, M. Sumina, A. Kuzkin, M. Leykin, D. Novgorodova, Y. Ovchinnikova, S. Sitar, O. Sarkisyan, A. Atik, V. Osipov)

Floresta a sudoeste de Kievogorskoye, 19 de outubro de 2018.

FIGURA 90

Foto de Philip-Jos-Farmer, distribuída aos participantes da ação "Farmer"

fonte: < <http://conceptualism.letov.ru/150/KD-ACTIONS-150.htm> >

Na mostra *Liberdade em Movimento*, realizada em 2014 na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, “Ações Coletivas” foi representado por um conjunto de registros das performances feitas pelo grupo, incluindo imagens fotográficas, desenhos, esquemas e textos. Este conjunto de informações sobre as ações realizadas são referenciadas como “fatografias”. Um termo peculiar e bastante adequado para definir esta busca por uma dimensão da experiência quase invisível, por onde caminha a presente pesquisa.

Essas performances são acessíveis a um público mais amplo apenas por meio de documentação, em forma de fotografias e textos. Estes textos não descreveram tanto a performance em si quanto as experiências, os sentimentos e os pensamentos dos que se dedicam à tarefa - e, como resultado, tinha um caráter gracioso, literário e narrativo. [233]

Se foto-grafia é a escrita de luz as fato-grafias seriam as escritas do fato, materializações gráficas dele. O grupo realizava principalmente ações na natureza, evidenciando que a obra era mais que a ação em si, mas a construção de um instante vivo e intenso para os participantes e observadores. As memórias de cada um, assim como registros e relatos apresentados posteriormente em exposições e publicações se configuram como esta “fatografia” que retoma a experiência original.

Para que o público perceba que sua consciência estava envolvida na construção do evento (em preparação para o ato de se tornar consciente de si) e - como fica claro na lembrança - para eles entenderem o fato de que durante o precedente, sua consciência era de fato o objeto da demonstração de um “observador externo” fisicamente inexistente, nós introduzimos a “ação vazia”, que, significando o sistema de relações demonstrativas, molda a consciência dos espectadores-participantes ao mesmo tempo que um dos constituintes do ato estético.

233 “These performances were made accessible to a wider audience only through documentation, in the form of photographs and texts. These texts did not so much describe the performances themselves as the experiences, thoughts, and memories of those who took part in task - and as a result, they had a strongly narrative, literary character.” (tradução livre do autor)

JONES, Amelia e Heathfield, Adrian. *Perform, Repeat, Record*. Bristol/Chicago: Intellect, 2012. p. 213.

Aqui nós determinamos a “ação vazia” como um princípio, embora ela seja expressa à sua maneira em cada ação e seja entendida como um determinado fragmento temporal de uma ação quando a audiência, se pudermos expressá-la dessa maneira, “intensamente faz não entende” ou “entende incorretamente” o que está acontecendo. Saltando à frente, devemos notar que aqueles meios-atos ou meios-eventos com a ajuda dos quais a “ação vazia” é realizada (aparência, desaparecimento, retraimento, duplicação, etc.) não apenas criam as condições para a meditação no nível de percepção direta, mas também se torna seu tema.

Consideramos a relação entre objeto e sujeito em sua interconexão dinâmica um elemento extremamente importante da estrutura demonstrativa. O leitor não terá dificuldade em notar que o movimento de figuras e objetos nos textos descritos ocorre em grande parte ao longo de linhas retas em duas direções: longe dos espectadores ou em direção aos espectadores. No contexto dado, esse movimento deve ser entendido como um movimento ao longo de uma espécie de “linha de percepção”, que aparece como parte do modelo demonstrativo. [234]

Monastyrski é um pensador importante para o entendimento desta arte de aspecto efêmero, que lida com a consciência, a percepção e a pre-

234 “ In order for the audience to realize that their consciousness was involved in the construction of the event (in preparation for the act of becoming conscious of the self) and—as becomes clear in recollection—for them to understand the fact that during the preceding, their consciousness was in fact the object of the demonstration for a physically nonexistent “outside viewer,” we introduce the “empty action,” which, signifying the system of demonstrational relations, shapes the consciousness of the viewer-participants at the same time as one of the constituents of the aesthetic act.

Here we have determined “empty action” as a principle, though it is expressed in its own way in each action and is understood as a certain temporal fragment of an action when the audience, if we can express it in this way, “intensely does not understand” or “incorrectly understands” what is happening. Leaping ahead, we should note that those means-acts or means-events with the help of which the “empty action” is realized (appearance, disappearance, withdrawal, doubling, etc.) not only create the conditions for meditation on the level of direct perception, but become its theme as well.

We consider the relationship between object and subject in their dynamic interconnection an extremely important element of the demonstrational structure. The reader will have no trouble noting that the movement of figures and objects in the described texts occurs for the most part along straight lines in two directions: either away from the viewers or toward the viewers. In the given context, this movement should be understood as a movement along a kind of “line of perception,” which appears as a part of the demonstrational model. MONASTYRSKI, ANDREY. Preface to Volume One.” (tradução livre do autor)

Disponível em: < <http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-TO-1-VOLUME.htm> >
Acesso em: 10 de março de 2019

sença do “espectador-participante”, para criar um estado artístico no interator.

As ações levadas a cabo pelo coletivo russo Kollektivnye Deystviya [Ações Coletivas], fundado por Andrei Monastyrski nos anos 70, aconteciam quase sempre na natureza aberta e dura dos arredores de Moscou, e é claro que o intuito principal era exatamente criar nos participantes e observadores das ações (a diferença, cabe dizer, é quase inexistente no caso do grupo) uma sensação viva e duradoura do ambiente em que elas se desenvolviam. [235]

Compartilhando um pensamento que aponta para o desartista de Kaprow, a fatografia proposta por Monastyrski parece dar uma solução para o paradoxo entre a performance efêmera, que se manifesta na experiência única dos participantes, e o registro material do acontecimento que pode esvaziar a experiência. Kaprow lembra:

Deixar as artes não é o bastante para superar esse obstáculo; a tarefa, para si mesmo e para outros, é restaurar a participação no design natural por meio da emulação consciente de suas características não artísticas. [236]

Neste sentido, parece que as **frases-memória**, desenvolvidas na presente pesquisa, são possíveis fatografias das **performances invisíveis** realizadas. Quando as frases são materializadas em [inFR]AÇÕES, carregam esta qualidade, registros de memórias pessoais que encontram uma forma de existir como obra. Questiona-se em que medida as [inFR]AÇÕES se distanciam, em graus diferentes, desta fatografia, em direção a objetos mais autônomos, e que configuram, em conjunto, uma experiência mais complexa em sua instalação.

235 visconti, Jacopo Crivelli. *Liberdade em Movimento*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014. p. 34.

236 KAPROW, Allan. A Educação do An-Artista, Parte II. in *Revista Concinnitas - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES)*, ano 5, número 6, julho 2004. p 169

- ACESSANDO ORDENS -

Observando as engrenagens do cotidiano girarem, surge uma percepção sobre o próprio processo desenvolvido aqui nesta investigação teórico-prática. A produção e reflexão sobre arte se tornou uma presença constante, tomando quase a totalidade dos momentos da vida. Períodos longos foram ocupados entre o compromisso de produção de texto, leitura e pesquisa teórica e a experimentação prática de desenvolvimento de trabalhos. Esta constância da investigação poética tomou uma permeância que passou a reger o cotidiano, intercalando com retornos para a dimensão "mundana" das atividades diárias e exercício profissional. A investigação se transformou, em parte, em uma sequência de momentos repetitivos, por muitas vezes assumindo um caráter até burocrático, ao buscar atender à normas e formatos acadêmicos, revisões, ajustes e reajustes.

Neste espaço do ordinário, o desartista parece precisar interferir com algum gesto de autocrítica para sustentar seu espaço poético. Assim, surgem dois novos trabalhos práticos. Ambos são exercícios de autorreflexão, de auto-observação crítica. Os dois remetem para os instantes da própria pesquisa acadêmica como movimentos reconhecíveis de potência performática. A primeira observação é de que por trás do resultado legível, do texto, colocando pensamentos e questões nesta interface de palavras há instantes encontrados (como este aqui/agora), invisíveis, que desaparecem por trás do corpo perceptível. Gestos acumulados que geram este resultado, escrito e apresentado. Então, se quis dar visibilidade a este volume de instantes indistintos, marcando cada um. A forma escolhida foi de usar "cartões ponto" para marcar os instantes de trabalho.

Estes cartões de registro de entrada e saída dos períodos de trabalho, usados em fábricas para os funcionários registrarem seus turnos diários, hoje estão em desuso, pois foram substituídos por sistemas digitalizados. No entanto, ainda se encontram à venda em papelarias em formato padrão. Neles, há espaço para identificação do funcionário, seu cargo ou função e empresa onde trabalha. Cada cartão tem frente e verso, dando espaço para um mês de atividades, cada quinzena registrada em uma das duas faces. Para organizar os



FIGURA 91
[inFRA]ÇÃO PONTO - Fernando Bakos, 2018
montagem de “chapeira” porta cartões

fonte: imagem do autor

cartões, que muitas vezes podem ser marcados por um mecanismo de “relógio ponto” automatizado, ao invés de preenchidos à mão, se encontrou um “porta cartões ponto”, que é comumente chamado no Brasil de “chapeira”. Cada “chapeira” é fixada à parede e pode conter, geralmente, dez ou mais escaninhos verticalmente dispostos.

Feitas tradicionalmente em aço na cor cinza, pareciam adequar-se perfeitamente ao universo dos trabalhos realizados até então, que usavam caderno, arquivo e cadernetas comuns, relacionados a este universo oficial do escritório, da repartição pública e da burocracia profissional. Escolhido um modelo com quinze escaninhos, disponível em um fornecedor de material de escritório, pensou-se em usar um cartão para cada mês passado desde o início no Programa de Pós Graduação PPGAV- UFGRS, em agosto de 2014. Se configurou um conjunto de quatro “chapeiras”, com um total de sessenta escaninhos disponíveis.

Os cartões individuais foram produzidos como cópias fac-símile em papel cinza, reproduzindo exatamente formato e dados da peça original. Restava resolver como fazer um registro retroativo, já que o trabalho surge em 2018, quase ao final da pesquisa. A solução foi um encontro, uma observação sobre o repertório de elementos com que se estava trabalhando. Um procedimento usado anteriormente na seleção das imagens usadas em *Blind Dates*, na pesquisa desenvolvida para o mestrado, no mesmo PPGAV-UFGRS, em 1994. Naquela pesquisa, era feita a navegação na rede *online* (Internet), abrindo sites e acionando links de conteúdos diversos, e posteriormente, *offline*, desligado da rede, se abria a “memória cachê” (escondida), onde as imagens abertas eram temporariamente armazenadas. Observando o que havia sido “raptado”, se escolhia os arquivos de maior interesse para trabalhar. Assim, se encontrou no computador usado para escrever e pesquisar atualmente, a pasta digital denominada DOUTORADO, onde estavam guardados todos arquivos criados ou colecionados durante estes mais de quarenta meses percorridos com a pesquisa.

O registro dos instantes de trabalho poderiam ser representados por todos momentos que se operou o computador em casa, e outros dispositivos remotos durante as aulas e atividades desenvolvidas no percurso desta pesquisa. Entretanto, este registro parecia ser muito objetivo para traduzir os

aspectos carregados de invisibilidade dos instantes marcados. É uma invisibilidade pelo conjunto, pelo acumulo, em que cada instante é dissolvido no conjunto e passa sem ser notado. Assim como se escolheu dois tipos de canetas com tintas semelhantemente invisíveis para a escrita das **frases-memória**, estes instantes de memória digital pareciam precisar de um tratamento semelhante.

Na investigação sobre as propriedades da caneta FRIXION empregada nas inscrições das cadernetas, que respondem à temperatura da superfície para aparecerem e desaparecerem, havia se descoberto fornecedores de tintas termossensíveis de diferentes tipos. Um tipo de pigmento específico encontrado, reagia temporariamente às variações de calor. À uma temperatura ambiente até 36°C, as partículas de cor apresentavam opacidade, e acima desta temperatura, tornavam-se gradativamente mais translúcidas. É tipo de pigmento usado industrialmente, para fins de controle de temperaturas em situações diversas, mas foi popularmente usado em “canecas mágicas”, que mudam de cor ao se colocar bebidas quentes no seu interior. Estas canecas, hoje customizadas com imagens digitais em “gráficas expressas”, podem ser todas pretas e revelarem uma imagem impressa sob esta camada termossensível, ou mesmo ter desenhos, gráficos ou dizeres que mudam quando usadas com líquido quente.

O pigmento havia sido adquirido para teste, imaginando possíveis usos em propostas artísticas, e é fornecido em pó ou dissolvido em base volátil, não havendo uma caneta produzida com o mesmo. Assim, foi necessário um longo processo de testes para encontrar uma solução de sua aplicação para escrita. Se conseguiu usar o corpo de uma caneta dispensadora de cola, com uma ponta tipo esferográfica de metal, onde a tinta flui e consegue ser usada continuamente, só dependendo de preencher o reservatório com tinta. Com isso, os registros dos instantes de atividades com a pesquisa foram escritos com o pigmento termo crômico, que à uma temperatura ambiente apresenta cor cinza escuro.

Para que haja a reação de invisibilidade temporária, as “chapeiras” metálicas foram fixadas a uma base, sob a qual foi instalado uma manta elétrica, com resistências que aquecem o painel a uma temperatura de até 40°C. Assim, os cartões ponto, quando colocados nos escaninhos, sobre m a ação do calor e a escrita registrada fica translúcida. O efeito é de uma presença quase



FIGURA 93
[inFRA]ÇÃO FICHÁRIO - Fernando Bakos, 2018
montagem de fichário com luminária

fonte: imagem do autor

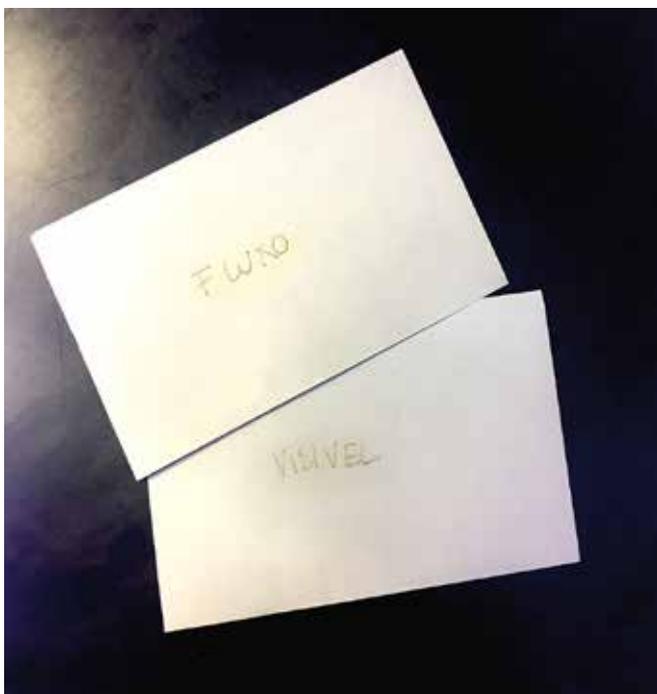


FIGURA 94
[inFRA]ÇÃO FICHÁRIO - Fernando Bakos, 2018
fichas com palavras escritas com tinta fotossensível

fonte: imagem do autor

invisível, talvez, fantasmagórica, dos quadros preenchidos com informações. Ao se retirar o cartão do escaninho, e se estando em um ambiente refrigerado, os escritos reaparecem quase que instantaneamente, sendo possível lê-los.

Como instalação no ambiente, este painel de quatro “chapeiras”, conversa com o silêncio dos demais objetos cinza burocrático do espaço que dão indícios de tratar-se de propostas artísticas. Supõe-se que o espectador torne-se interator, pela curiosidade de pegar um cartão e retirá-lo do escaninho e acionar a revelação do texto. Escolheu-se chamar a obra de **[inFRA]ÇÃO PONTO**, seguindo a mesma lógica de títulos dos trabalhos individuais que compõem a pesquisa. Estes títulos representam sempre [inFR]AÇÕES, em todas acepções do termo criado (ações, infra-ações, frações e infrações) e identificam o objeto em que foram inscritos (parede, caderno, vidro, arquivo e caderneta).

Cada cartão é nominado, indicando o mês correspondente e as datas e horários registrados com os arquivos utilizados. É uma marcação simbólica, representativa de uma parte do tempo comprometido com esta investigação, que não dá conta das ações fora do campo digital, mas que serve de estratégia para construir uma alusão aos instantes vividos. A partir do estabelecimento deste procedimento, os novos instantes vividos estavam impregnados desta potência de metalinguagem, e passaram a ser uma experiência de qualidade mais presente de significado. São reconhecidos, ao existirem, de que não só são recursos temporais empregados a se obter um resultado, mas são em si objetos da pesquisa.

Um segundo trabalho carrega esta origem no processo de pesquisa, e não mais diretamente nas performances invisíveis. Há uma referência indireta às performances, pois baseia-se no texto desenvolvido a partir delas. Assim como a [inFRA]ÇÃO PONTO, também parte de um procedimento que retoma o contínuo de processos da pesquisa. Ao entender esta investigação de doutorado como uma sequência de questionamentos que atualizam reflexões e práticas anteriores, iniciadas já antes da pesquisa de mestrado, e mantidas nos período de vinte anos entre ela e agora, se quis marcar a ligação abrindo o volume de texto retomando as páginas finais da dissertação. Com isso, encontrou-se uma série de palavras-chave que já eram levantadas e que seguem pertinentes. A estas palavras se somam novos termos específicos tratados aqui a partir da

prática ou do uso teórico de autores referência buscados. Com este acervo de termos, se construiu um fichário de palavras invisíveis.

Nominada de **[inFRA]ÇÃO FICHÁRIO**, a proposta foi de compilar estes termos significativos relacionados a todo o trabalho, com os quais se conviveu diariamente nos últimos anos e que vem sendo reforçados desde as primeiras leituras e experiências com arte do autor. A estratégia formal de realização da proposta foi um natural desdobramento da escolha dos cartões ponto e dos demais recursos empregados nos trabalhos anteriores: o repertório afetivo, de coleções que formam o entorno do trabalho, os equipamentos e sistemas burocráticos e recursos tecnológicos lúdicos. Um fichário padrão, para fichas comerciais de três por cinco polegadas, foi adquirido em uma loja de material de escritório e foram produzidas quinhentas fichas em cartão cinza neste formato. Nelas foram sendo escritas as palavras levantadas das leituras teóricas e selecionadas para construir o corpo de texto da tese. Uma palavra por ficha, separadas em ordem alfabética.

A leitura das fichas pelo interator pretende que este experencie um instante pessoal de revelação do texto. Para isso, foi usada uma tinta fotocromica. Diferente da tinta reativa a luz UV usada na parede e no caderno, esta não se ilumina quando exposta à uma lampada de raios ultra-violeta, mas passa de um estado translúcido para um estado opaco, cinza, quando exposta à luz solar. Com isso, as fichas permanecem “vazias” quando protegidas da luz natural dentro do fichário, e encobrindo umas às outras, mas revelam as palavras que contém ao serem retiradas do fichário. Como o ambiente da instalação pode variar, tendo ou não a incidência de luz do sol, e considerando uma visita noturna, se colocou presa à mesa onde esta o fichário uma luminária de escritório preta com lampadas UV, que tornam a visualização mais eficiente. Se imagina que o interator, já tendo percorrido os outros trabalhos ou tendo visto mais pessoas interagindo com eles, poderá se dispor a fazer o gesto de escolher uma ficha e levá-la à luz para proceder a leitura.

- DESLOCANDO COTIDIANOS -

Partindo da experimentação em performance, dois artistas, em especial, são referenciais entre aqueles que buscaram no cotidiano a possibilidade de construção de uma poética pessoal, a norte-americana Linda Montano (1942) e o taiwanês Tehching Hsieh (1950). Ambos são artistas-chave na formação das linguagens das artes da ação e do corpo, e de maneiras particulares operam deslocamentos que potencializam elementos ordinários. Criando de estranhamentos a partir de situações aparentemente banais da vida, chamam a atenção para os gestos ordinários ao colocá-los em outras dimensões, por vezes radicais e perigosas.

Linda Montano, é uma das mais importantes militantes pelo reconhecimento do gesto cotidiano como performance, iniciando práticas de auto apropriação da rotina, na década de 1970. Suas proposições são, muitas vezes, rituais de busca pessoal por uma conexão entre o corpo e o cotidiano em que ele atua, muitas vezes evidenciando aspectos de transcendência. A resiliência, e uma certa devoção ao ato, evocando direta ou indiretamente aspectos ritualísticos são chave em seu trabalho. Em 1973 já exercitava com *Handcuffed for Three Days* uma ação de três dias em que se propôs a conviver em tempo integral algemada ao artista conceitual norte-americano Tom Marioni (1937). Tudo que ocorreu nestes período foi declarado por eles como arte. Marioni, também figura importante na cena da *performance* em São Francisco, foi responsável pelo *Museum of Conceptual Art (MOCA)*, onde realizaram a ação. O museu de arte conceitual fomentou experiências de arte efêmera e performance entre 1970 e 1984. “Marioni compreende a perspectiva da performance em São Francisco como vindo da “liberdade de expressão, amor livre e a era hippie de drogas e rock and roll.” [237]

Em *Three Day Blindfold* (1974), ela vive por três dias vendada tentando manter a rotina diária ao assumir uma cegueira, e todas consequências desta condição. Uma situação temporária e proposta como experiência artís-

237 “Marioni understands San Francisco’s perspective on performance as coming from “free speech, free love, the hippie era of drugs and rock and roll.” (tradição livre do autor)

Tom Marioni, *Beer, Art and Philosophy: A Memoir* (San Francisco: Crown Point Press, 2003), 83. apud TEDFORD, Matthew Harrison. *The Museum of Conceptual Art: A Prolegomena to Hip. Art Practical*, publicado em 12 de abril de 2011

tica, mas que estabelece um grau de empatia com a condição permanente de outros. Montano leva para si este cotidiano de uma pessoa sem visão, impregnando suas ações ordinárias de uma percepção mais aguçada e reconhecendo cada instante como potente de significados invisíveis.

Linda Montano usou uma gama de materiais e ações profundamente delimitada para “interromper os padrões de vida” (para usar a frase de Wagner); ela vendou a si mesma e contou com a ajuda de sua companheira silenciosa, Pauline Oliveros, por três dias ininterruptos, encenando a capacidade de escolher a incapacidade como uma imposição à vontade de amar ou amar do outro. Cada ação faz perguntas sobre consciência, encarnação, processo, forma e transformação política ou pessoal, especificamente através de ações que parecem extremas: isto é, através de ações que parecem prejudiciais, perigosas, vulneráveis ou desnecessárias; cuja duração parece insuportável ou transformadora - ou muito como um desfazer; e cuja identidade como arte parece suscitar a questão de sua própria viabilidade ou verossimilhança (sua falta de semelhança com marcos anteriores ou louvadas práticas de criação de arte). [238]

Seus estudos de mais de três décadas de filosofia oriental se refletem no exercício de estabelecer conexões entre arte e teologias ancestrais. Após a morte de seu marido, vive em um monastério por três anos, mantendo a prática artística ligada aos rituais do Zen Budismo. Sua atuação inicial ressoa as proposições feminista de Mierle Ukeles e seu manifesto da Arte da Manutenção, publicado em 1969. Identificadas com o ativismo feminista do período, levaram para suas ações este cotidiano particular, para denunciar as diferenças de gênero reais que configuram a ideia de ordinário. Inicialmente mais intimistas,

238 “Linda Montano used a profoundly delimited range of materials and actions to ‘interrupt the given patterns of life’ (to borrow Wagner’s phrase); she blindfolded herself and relied on assistance from her silent companion, Pauline Oliveros, for three uninterrupted days, staging one’s capacity to choose incapacity as an imposition on another’s will to care or love. Each action asks questions about consciousness, embodiment, process, form and political or personal transformation, specifically through actions that appear extreme: that is to say, through actions that seem injurious, dangerous, vulnerable or unnecessary; whose duration seems unendurable or transformative - or too much like an undoing; and whose identity as art seems to beg the question of its own viability or verisimilitude (its lack of resemblance to prior landmarks or lauded practices of art making).” (tradução livre do autor)

JOHNSON, Dominic. *Unlimited Action - The Performance of Extremity in the 1970*. Manchester: Manchester University Press, 2019. p. 32.



FIGURAS 95 e 96
HANDCUFFED TO TOM MARIONI FOR 3 DAYS
- Linda Montano, 1973

fonte: < <http://www.artperformance.org/article-handcuffed-to-tom-marioni-for-three-days-linda-montano-1973-112262881.html> >

fonte:< https://www.artpractical.com/feature/the_museum_of_conceptual_art_a_prolegomena_to_hip/ >



FIGURA 97
ART / LIFE: ONE YEAR PERFORMANCE 1983-1984 (ROPE PIECE)
Tehching Hsieh, Linda Montano, 1984

fonte: < <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year> >

mais tarde, Montano busca projetos de ações de longa duração, pelas quais é bastante reconhecida.

Por muitos anos “emoldurei” partes da minha vida e chamei isso de “arte”. Assim, tudo — desde lavar pratos, fazer amor, caminhar, comprar até cuidar de crianças — era compreendido como arte. No início, eu separava as atividades, interrompia a rotina e ia ao atelier viver “meu momento de criação”. Gradualmente percebi que essa separação era desnecessária e que era importante estar concentrada o tempo inteiro, de forma a não desperdiçar nenhum segundo. [239]

O encontro com performer Tehching Hsieh resulta em uma ação de um ano, em que permaneceram amarrados pela cintura por uma corda de dois metros e quarenta centímetros. **Art / Life: One Year Performance 1983-1984 (Rope Piece)**, é realizada em Nova Iorque entre 4 de julho de 1983 e 3 de julho de 1984. Neste período estabelecem que não poderiam se tocar, e deveriam sempre permanecer na mesma sala, compartilhando nas vinte e quatro horas do dia a presença do outro. Como marcação da duração do processo no próprio corpo, ambos raspam o cabelo no primeiro dia e deixam crescer durante os trezentos e sessenta e cinco dias da performance. Sobre o projeto, Linda Montano declara:

Acho que foi isso que me interessou no trabalho de Tehching; tínhamos interesses similares — fundir arte e vida. [...] Arte/Vida virou uma tarefa que me propus desempenhar até meu último dia de vida. Desde 1969, fiz vários trabalhos experimentando a ideia de permitir que minha vida se tornasse meu trabalho artístico. Vivi com pessoas diferentes e a isso chamei arte. Escrevi o Living Art Manifesto, em 1975, e, mais tarde, transformei minha casa em um museu, de modo que tudo o que havia ali era arte. Eu morava em galerias de arte. Durante cinco dias, habitei uma peça diferente da casa acompanhada de uma pessoa diferente. Tudo isso era uma tentativa de fazer com que cada minuto contasse. Mais tarde, trabalhando com Tehching, experimentei a moldura temporal dele, de um ano de duração, e aquele tipo de rigor artístico me interessou. [240]

239 GREY, Alex; GREY, Allyson. O Ano da Corda: Uma Entrevista com Linda Montano & Tehching Hsieh. Disponível em: < <https://textosetextos.wordpress.com/2008/08/11/o-ano-da-corda/> > Acesso em 9 de janeiro de 2019.

240 *ibid.*

Neste ponto da evolução de sua relação com o cotidiano e o ordinário, se reconhece uma mudança de parâmetros. Não é somente o campo da ordem e da repetição diária dos fatos invisíveis que faz um trabalho como o realizado com Hsieh, há uma infração contundente no ordinário, uma quebra intencional da sequência natural dos eventos cotidianos de um ano inteiro. A presença da corda, como único elemento de interferência na configuração da vida, desencadeia uma série de alterações físicas, no gesto e no estado de percepção. A presença em cada instante é regida por este elemento dissonante constante que interrompe o fluxo previsível dos fatos, causando desordens até perigosas e potencialmente fatais.

A colaboração com Montano é parte de uma série que Tehching Hsieh desenvolveu de seis *durational performances* realizadas entre 1978 e 2000 em Nova Iorque. Todas elas são registradas oficialmente por um observador externo, como um auditor, que valida a permanência do artista dentro das regras estabelecidas. Na primeira, chamada de ***One Year Performance 1978–1979 (Cage Piece)***, ele permanece um ano confinado a uma gaiola de madeira medindo um pouco menos de três metros cúbicos, contendo somente uma cama, uma bacia, e balde. No período que permaneceu ele não falou, leu, escreveu ou teve contato com meios de comunicação. Uma pessoa levava alimentação e removia os dejetos, uma vez ao dia, tirando uma foto para registro. Uma vez por mês era permitida a visitação de público.

Na segunda, e talvez mais conhecida, chamada de ***One Year Performance 1980–1981 (Time Clock Piece)***, Hsien se propõe a registrar em um relógio ponto todas horas cheias dos dias, o que o obrigou a nunca se afastar do local ou dormir por mais de uma hora, durante todo o ano. A cada registro em um cartão ele adiciona um registro em foto, tirada ao lado do relógio, o que posteriormente resultou um filme *stop motion*, que condensa 365 dias em seis minutos. Ele se vale da lógica do cinema, que usa vinte e quatro quadros fotográficos por segundo, e assim cada dia corresponde a um segundo da projeção. No filme o relógio “anda” em tempo “real”, se notando a passagem do tempo pelo cabelo do artista, que foi raspado no início da ação. Nos registros dos cartões ele marca inclusive os momento em que perdeu a hora exata.



FIGURAS 98 e 99
 ONE YEAR PERFORMANCES- Hsieh Teh Ching, 1978-1999

fonte: < <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year> >



FIGURAS 100, 101 e 102

ONE YEAR PERFORMANCE 1980-1981 - Hsieh Teh Ching, 1980-1981
 detalhe dos registros, registrando o cartão ponto e montagem da obra

fonte: < http://reflektor-m.de/assets/exhibitions/2017/_resampled/ScaleHeightWyl1MzAiXQ/maxresdefault.jpg >

fonte: < <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-performance-artist-tied-woman-year> >

fonte: < https://hyperallergic.com/wp-content/uploads/2017/06/Time_Clock_Piece_Installation_3-1080x721.jpg >

Entre 1981 e 1982 ele realiza a terceira *performance* da série, chamada de ***One Year Performance 1981–1982 (Outdoor Piece)***. Neste período, ele não entra em espaços fechados, vivendo todo o ano na rua e em espaços público abertos. A restrição proposta incluía abrigos em geral e veículos, obrigando ele a usar um saco de dormir e carregar todos seus pertences em uma mochila. A quarta performance é ***Art / Life: One Year Performance 1983–1984 (Rope Piece)*** com Linda Montano. A quinta é chamada de ***One Year Performance 1985–1986 (No Art Piece)***, período em que não criou, falou ou viu nenhuma forma de arte.

Ao início de sua última ação, no dia do seu aniversário de trinta e seis anos, em 31 de dezembro de 1986, Hsieh declara que pelos treze anos seguintes produzirá arte, mas não a mostrará publicamente. Considerada parte da série, ***Thirteen Year Plan 1986–1999***, encerra em 1 de janeiro de 2000 com a seguinte declaração “I kept myself alive. I passed the December 31st, 1999.” (Eu me mantive vivo. Eu passei o 31 de dezembro de 1999).

Se as **performances invisíveis** são **instantes-performance**, frações infinitesimais de tempo em que se instaura um gesto de performance, as ações de Montano e Hsieh apontam para o extremo oposto, se estendendo por meses, anos ou décadas. O **instante-performance** proposto aqui a partir das experiências das **performances invisíveis** se aproxima de ações mínimas e intangíveis sobre o cotidiano, consideradas por Alan Kaprow, Robert Barry ou mesmo por Tom Marioni, como em ***One Second Sculpture***, de 1960, descrita aqui por ele e registrada em fotografia.

Escultura de um Segundo, 1969. Ação. São Francisco. Instrumento feito de uma trena metálica que voa no ar como uma mola, em um segundo. O objeto deixa as mãos em um círculo, faz um desenho no espaço e cai no chão como uma linha. [241]

241 “*One Second Sculpture, 1969. Action. San Francisco. Instrument made from a metal tape measure that flies like a spring in one second. The object leaves the hand as a circle, makes a drawing in space and falls to the ground as a line.*” (tradução livre do autor)

Tom Marioni apud DESANGES Guillaume. Disponível em: < <http://collection.fraclorraine.org/collection/showtext/626?lang=en> > Acesso em 14 de fevereiro de 2019”

Sobre este trabalho, o curador e crítico de arte francês Guillaume Desanges indaga:

Isso é arte? Sim. Na medida em que é uma transformação na forma de um material (metal). Sim, na medida em que traça uma linha no azul do céu. Sim, na medida em que é uma forma dada a uma ideia: a suspensão do tempo, a leveza, o acaso. Além disso, é uma obra de arte total: escultura, desenho, performance, fotografia ... e até música: o estalar seco do metal como um címbalo. Uma sinfonia de um segundo. É arte e é um espetáculo: a prestidigitação em escala modesta, sem meios, um caracol que se transforma em uma pomba que se transforma em serpente. E, voilà, as mãos estão vazias, assim como os bolsos. Magia. Claro, há um truque. A escultura, que é uma questão de espaço e volume, integra sutilmente o tempo. Que é, como bem sabemos, outra grande condição de existência. Tempo, movimento, urgência. A vida em poucas palavras. Arte cinética de baixa tecnologia. Vida - daí, inevitavelmente, a morte. Um segundo e depois nada [242]

Desanges lembra o interesse também de Marioni pela filosofia Zen. Há uma herança desta apropriação dos conceitos da filosofia oriental pela arte ocidental que remete, como já visto, a Duchamp, Cage, Ono, Barry, Kaprow, Paik, Montano e Hsien. Ele vê no gesto performático de Marioni um *haiku* visual. Um gesto extraordinário e banal, “imediato e radical”, um gesto que leva à “iluminação”, pela compreensão aguçada da presença no instante.

“No seu *O Império dos Signos* Roland Barthes coloca que Satori é precisão e vazio, garantia e independência do gesto”. [243] O Satori, referido por

242 *“Is this art? Yes. In so far as it is a transformation in the form of a material (metal). Yes, in so far as it traces a line in the blue of the sky. Yes, in so far as it is a form given to an idea: the suspension of time, lightness, chance. Moreover, it is a total work of art: sculpture, drawing, performance, photography... and even music: the dry snapping of the metal as a cymbal. A one second symphony. It’s art and it is a spectacle: prestidigitation on a modest scale, without means, a snail that transforms into a dove that transforms into a serpent. And, voilà, the hands are empty, as are the pockets. Magic. Of course, there’s a trick. Sculpture, which is a matter of space and volume, subtly integrates time. Which is, as we well know, another grand condition of existence. Time, movement, urgency. Life in a nutshell. Low-tech kinetic art. Life—hence, inevitably, death. A second and then nothing.”* (tradução livre do autor)

ibid.

243 *“In his Empire of Signs, Roland Barthes states that Satori is precision and void, assurance and independence of the gesture”* (tradução livre do autor)

ibid.



FIGURA 103
ONE SECOND SCULPTURE - Tom Marioni, 1969

fonte: < <http://tommarioni.com> >

Desanges na citação ao semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) Barthes é um termo japonês que significa literalmente “compreensão”, mas podendo ser interpretada na filosofia budista também como “acordar” para a iluminação.

Ah Ah Ah. Pare, as apresentações mais curtas são as melhores. Um gesto ridículo, demonstrativo e sutilmente paradoxal: uma fita que mede o tempo e não o espaço. Um desdobramento caótico que sempre terminará da mesma maneira. A resposta da pastora a Mallarmé: um lançamento da fita sempre abolirá o acaso. Vai acabar duro, como todos nós fazemos. A última linha “reta”, de certa forma. Uma homenagem à escultura, mas também à fotografia. Sem isso, tudo literalmente nunca teria sido capturado. Para revelar o invisível físico. Lembre-se de Muybridge, Marey, o cavalo galopante. A suspensão no ar, já está lá. Assim, rapidamente, Henri Bergson, fluido e infinito tempo, absolutamente indivisível, impossível perceber fora da “intuição”, etc. Mas também, élan vital. Matéria e memória. [244]

Afim a este contexto, desenvolve-se nesta investigação um novo trabalho, que vinha sendo gestado desde a pesquisa de mestrado. Os painéis de imagens produzidos pelo autor em *Blind Dates*, e apresentados em 1997, são ampliações feitas manualmente de um sistema chamado de “lenticular”. A imagem é formada em uma sequência de faixas intercaladas, impressas sobre as laterais de uma superfície prismada. Em um lado dos prismas se aplicam as faixas de uma e, no outro lado, as faixas de uma imagem diferente e, assim, a imagem se forma ao deslocarmos o ponto de vista de um lado para outro. O sistema “lenticular” funciona de forma semelhante, mas tendo faixas de imagens intercaladas impressas no mesmo plano. Sobre ele é aplicado um filme sintético, transparente, com pequenos prismas que encobrem uma ou outra sequência de imagens. Usado para materiais impressos promocionais, brindes e ilustrações

244 “Ah Ah Ah. Stop, the shortest performances are the best. A ludicrous, demonstrative and subtly paradoxical gesture: a tape measuring time rather than space. A chaotic unfolding which will always end the same way. The shepherdess’s response to Mallarmé: a throw of the tape will always abolish chance. It will end up stiff, as we all do. The last “straight” line, in a way. An homage to sculpture, but also to photography. Without it, everything would literally have never been captured. To reveal the physical invisible. Remember Muybridge, Marey, the galloping horse. The suspension in the air, already there. So, quickly, Henri Bergson, fluid and infinite time, absolutely indivisible, impossible to perceive outside “intuition”, etc. But also, élan vital. Matter and memory.” (tradução livre do autor)

ibid.

de capas de livro, são chamados de “painéis mágicos”, pois mudam a imagem apresentada ao serem manipulados.

O trabalho realizado é um cartão em formato postal (10 x 15 cm) com as palavras grafadas em inglês HERE e NOW, aqui e agora. A palavra NOW esta escrita em branco sobre fundo cinza e HERE, impressa em cinza sobre fundo branco. Ao se movimentar a peça, pode ler uma palavra de cada vez, mas há um ponto mediano em que as duas se revelam simultaneamente. Juntas, formam a palavra NOWHERE, traduzida como “nenhum lugar”. Em uma interpretação poética, pode lido também como “não-lugar” ou “não-onde”. Assim, pode-se entender que o aqui-agora, sendo também o instante, seria “lugar algum”. Este cartão lenticular foi produzido em uma tiragem de dez exemplares, identificados no verso com um carimbo com o nome da obra [inFRA]ÇÃO CARTÃO.

Esta última peça, a ser exibida no conjunto da instalação com as demais [inFR]AÇÕES, resume conceitualmente uma série de indagações feitas durante a pesquisa, sobre o instante, a presença, o gesto e invisibilidade. Ela dá forma a um pensamento que percorre as experiências das **performances invisíveis** e a criação das **frases-memória** até serem realizadas em [inFR]AÇÕES. O cartão da visibilidade, como uma moldura, para uma idéia, que aciona um gesto no outro e desloca o lugar-comum para uma potência extra-ordinária.



FIGURAS 104 e 105
[inFRA]ÇÃO CARTÃO - Fernando Bakos, 2019

fonte: imagens do autor

2.2 EXTRAORDINÁRIO

EXTRAORDINÁRIO: adjetivo

1. que foge do usual ou ao previsto; que não é ordinário; fora do comum; extra acontecimento

2. não regular, fora do estabelecido; extra

3. que se caracteriza por ser raro, excepcional, notável

4. que se caracteriza pela estranheza; esquisito

5. que é digno de grande admiração; fabuloso, inacreditável

6. que é excessivo em quantidade ou em intensidade

7. que foi encarregado de tarefa especial

...
substantivo masculino

10. acontecimento imprevisto

11. aquilo que não se faz de maneira habitual

[245]

A percepção de uma dimensão extraordinária, diretamente ligada à performance, se deu de forma mais clara a partir da fala da artista americana Laurie Anderson (1947), assistida no *The Kitchen*, em Nova Iorque em 1999. Para demonstrar a diferença entre um estado cotidiano, de conversa informal, e o **estado de performance** que é acionado no instante artístico, ela operou em si esta

245 EXTRAORDINÁRIO verbete in Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

potência, em sua postura, sua fala e seus gestos que levaram a audiência consigo para um momento extraordinário. Assim como acionou instantaneamente este estado, voltou ao modo natural imediatamente, demonstrando o controle que desenvolveu desta passagem intencional entre as duas dimensões. Há um aspecto de controle das técnicas artísticas, por seu treinamento, pesquisa e longa experiência que tem atuando neste campo, mas há ainda outra dimensão menos objetiva que parece compor esta fórmula. Há uma concentração de fluxos, de tensões, que respondem ao lugar, ao momento do artista, ao ambiente e à presença dos espectadores. A percepção destes elementos e como são levados a uma presença de intensidade e reconhecimento parece ser a parte da experiência menos concreta.

O trabalho de Anderson tem uma natureza no ordinário e, em grande parte, em um cotidiano de experiências pessoais que ela reconstrói em uma dimensão poética para o público. Além de suas histórias familiares, memórias de infância e vivências ordinárias, ela também age no cotidiano, usando-o na construção de uma experiência poética. Na série *Institutional Dream Series*, de 1972, Anderson dorme em lugares públicos para investigar como a experiência de desorientação e estranhamento interfere nos sonhos que tem durante este sono. Biógrafa de Anderson, a crítica de arte norte-americana RoseLee Goldberg relata que “sua conexão com o lugar começou quando ela cochilou em palestras de história da arte na Columbia University e ficou intrigada pela fusão das imagens do século XIX com seu sonho diurno”. [246]

Trabalhando com sua amiga Geraldine Pontius, então estudante de arquitetura e fotógrafa, Anderson começou a dormir (e sonhar) em lugares públicos, e a registrar as mudanças no conteúdo dos sonhos que ela acreditava serem o resultado de vários locais. Ela queria, diz ela, ver “se o lugar pode colorir ou controlar meus sonhos”. Seus sonhos e sonhos em público se relacionavam com obras de rua de outros artistas da época, como Vito Acconci, Scott Burton ou Joan Jonas, muitos dos quais haviam participado do Street Works I-IV, um festival realizado no centro de Nova York no

246 “Anderson’s interest in dreams and their connection to place began, she relates, when she dozed through art-history lectures at Columbia University and became intrigued by the merging of nineteenth-century imagery with her ordinary daydreaming” (tradução livre do autor)

GOLDBERG, Roselee. *Laurie Anderson*. Nova Iorque: Henry N. Abrahams Inc. Publishers, 2000. p. 38

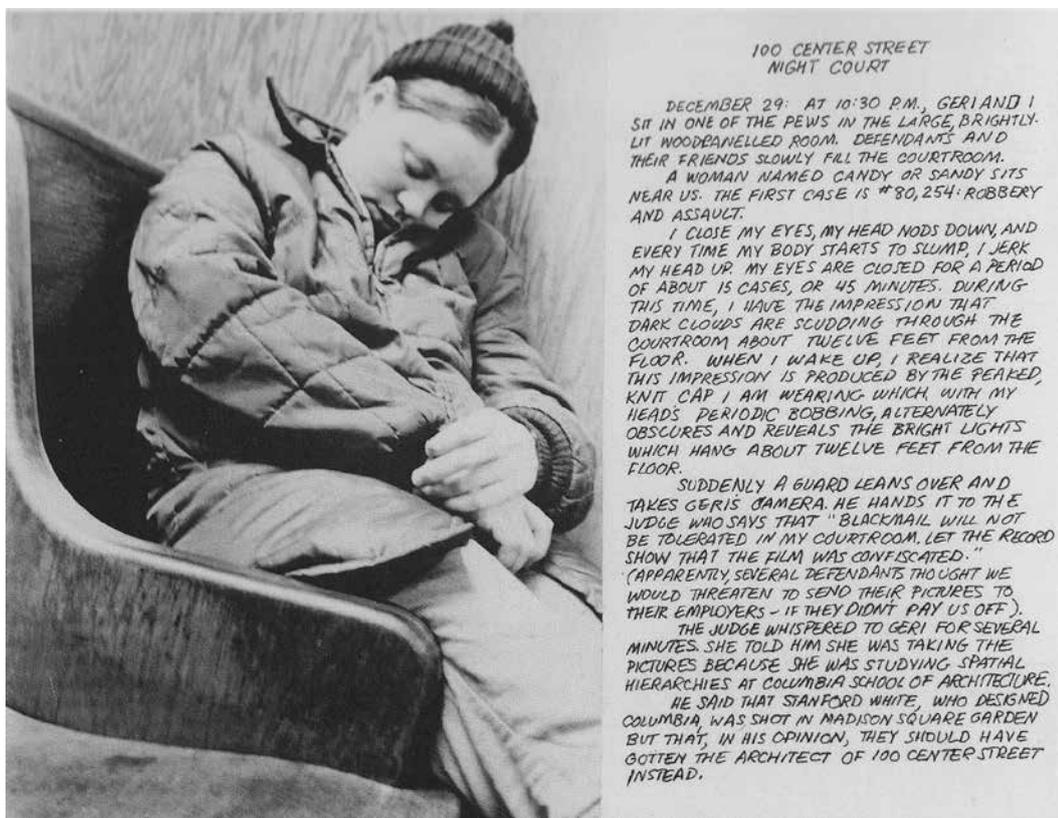


FIGURA 106
NIGHT COURT, 100 CENTER STREET, DECEMBER 29, 1972, 10:30 p.m. -1 a.m.
from the Institutional Dream Series - Laurie Anderson, 1972



FIGURA 107
CONEY ISLAND, JANUARY 14, 1973, 4-6 P.M.
from the Institutional Dream Series - Laurie Anderson, 1973

fonte: GOLDBERG, Roselee. Laurie Anderson. Nova Iorque: Henry N. Abrahams Inc. Publishers, 2000. p. 38

verão de 1969. Referências a sonhos, e a sonhar, aparecem em muitas de suas canções e certamente em todas as suas performances. [247]

Dormir é uma ação ordinária, mas que contém uma certa extraordinariedade da dimensão onírica. Se dormir é algo comum e diário, lembrar dos sonhos e da profusão de impressões que refletem em dimensão própria sobre as experiências lúcidas, tem uma potência específica, fora do comum. Certas pessoas nunca se lembram de seus sonhos, apesar das pesquisas indicarem que todos sempre sonhamos. Outras se acordam com a vivida sensação da experiência sensorial, nítida e quase física. Esta desordem que Anderson propõe em deslocar a experiência do sono, do privado para o público, é, em si uma provocação do extraordinário no seu contexto pessoal.

Laurie Anderson possivelmente seja reconhecida por sua consistente atuação em performances ao longo das décadas de 1970 e 1980, em especial pela repercussão do filme *Home of the Brave*, que produziu em 1985, onde recria uma série de ações no palco de um teatro, com uma dimensão espetacular, para o registro da câmera. Assumindo a denominação de artista multimídia, se identifica como esta postura na qual pode atuar como violinista, compositora, diretora de vídeo, produtora de filmes, performer, escritora, desenhista, artista visual ou em outras categorias a serem exploradas. Em essência, se define como contadora de histórias, e usa diversos meios para fazê-lo. Entretanto, Anderson tem uma produção significativa de objetos e instalações, que, peculiarmente, retomam e descontextualizam ações cotidianas. Assim como o gesto de dormir (e sonhar) a que submete seu corpo (e mente), retoma ações ordinários e oferece sistemas pelos quais os interatores podem recriar seus gestos como parte da obra.

247 “Working with her friend Geraldine Pontius, then an architecture student and photographer, Anderson set out to sleep (and dream) in public places, and to record the changes in dream content that she believed were the result of the various locations. She wished, she says, to see “if the place can color or control my dreams.” Her sleeping and dreaming in public was not unrelated to street works by other artists at the time, such as Vito Acconci, Scott Burton, or Joan Jonas, many of whom participated in Street Works I-IV, a festival held in downtown New York in the summer of 1969. References to dreams and dreaming appear in many of her songs and certainly in all of her performances.” (tradução livre do autor)

ibid.

Em *Numbers Runners*, de 1978, Anderson usa adapta uma cabine telefônica e a leva para uma exposição na Alemanha. No museu, ao levantar o gancho do telefone, um sistema de fitas magnéticas era acionado. Em um dado momento o interator podia gravar sua voz, que seria reproduzida para ele um minuto depois, ou um segundo momento, em que se ouviria a gravação do interator anterior. *Talking Pillow*, de 1977, consiste em um travesseiro padrão onde a artista coloca internamente um alto-falante, inspirada em uma propaganda que viu de um método de aprender línguas estrangeiras enquanto se dorme. Nele, Anderson reproduz histórias pessoais sobre insônia, que podem ser ouvidas ao se encostar a cabeça no travesseiro. No ano seguinte, em 1978, com ajuda do engenheiro Bob Bialecki, faz uma homenagem ao cientista Nikola Tesla em *Handphone Table*. A mesa apresentada possuía indutores eletromagnéticos instalados sob o tampo e pequenas marcações na parte superior, onde o interator deveria apoiar os dois cotovelos, enquanto segurava a cabeça. Desta forma, os sons emitidos pelo sistema eletrônico gerava vibrações que eram conduzidas pelos ossos dos braços e ouvidas pela reverberação no crânio, como sons nítidos

Eu tive a idéia da Handphone Table quando estava digitando algo em uma máquina de escrever elétrica. Não estava indo muito bem e fiquei tão deprimida que parei e pus a cabeça entre as mãos. Foi quando eu ouvi um zumbido alto vindo da máquina de escrever, amplificado pela mesa de madeira e subindo pelos meus braços, totalmente claro e muito alto. [...]

Quando você coloca as mãos sobre os ouvidos, é como colocar um par de fones de ouvido estéreo poderosos. A cabeça inteira se tornou um alto-falante e, em certo sentido, um amplificador; é mais como lembrar o som do que ouvir realmente. No final, o mesmo gesto físico - a cabeça nas mãos - foi usado em sua invenção, assim como sua recepção. [248]

248 "I got the idea for the Handphone Table when I was typing something on an electric typewriter. It wasn't going very well and I got so depressed I stopped and just put my head in my hands. That's when I heard it: a loud hum coming from the typewriter, amplified by the wooden table and running up my arms, totally clear and very loud. [...]"

When you put your hands over your ears, it was like putting on a pair of powerful stereo headphones. The whole head became a speaker and in a sense, an amplifier; it's more like remembering sound than hearing it really. In the end, the same physical gesture-the head in the hands-was used in its invention as well as its reception." (tradução livre do autor)

ibid., p. 74.



FIGURA 108
HANDPHONE TABLE - Laurie Anderson, 1978

FIGURA 109
TALKING PILLOW - Laurie Anderson, 1977



FIGURA 110
DUETS ON ICE - Laurie Anderson, 1974-75

fonte: < http://magazine.art21.org/2009/02/04/laurie-anderson-in-cleveland-and-manhattan/#.XLyp4C_OrsE >

Enquanto a cabine telefônica brinca com o deslocamento de um objeto público, exibido como arte em um museu, e assim desperta um estranhamento e uma curiosidade sobre sua função, o travesseiro leva um objeto privado para a mesma situação. Ambos são objetos comuns, mas que, pelo deslocamento, e pela relação inevitável possibilidade dos *readymade*, instaurada por Duchamp, assumem uma potência artística. O telefone serve de interface entre interatores, onde uma mensagem pode ser deixada para o próximo participante ou se pode receber uma mensagem anônima. Já o travesseiro é como uma meta experiência, onde o objeto narra a própria situação, através das histórias da artista. Os dois são como circuitos fechados que remetem ao próprio objeto e seu uso. Ao mesmo tempo, parece que Anderson encontra nestes objetos interfaces coerentes como meios para o que quer dizer ou propor. Na criação da mesa de escuta ela mesmo reconhece a significação da indução do usuário a reproduzir o mesmo gesto de onde nasceu a experiência original.

São usos do ordinário que tecnologicamente são recolocados em uma experiência extraordinária. Talvez seja possível entender que o instante em que ela apoia os cotovelos na mesa onde estava a máquina de escrever elétrica que usava e percebe o som, é um instante extraordinário, que como artista, ela busca oferecer ao público como experiência poética. A partir do conceito proposto nesta investigação, aquele gesto dela seria possivelmente um **instante-performance**, que vem a se transformar em uma interface que busca retornar ou ampliar o gesto artístico dela para um **instante-performance** no gesto do outro.

Esta troca da função de um objeto corriqueiro, com um certo humor, é um procedimento reproduzido na criação de equipamentos usados para performances de Laurie Anderson. Em *AS:if* e em *Duets on Ice*, apresentadas entre 1974 e 1975, ela toca violino, vestindo patins presos em barras de gelo. Os patins no gelo, segundo ela, foram uma forma de determinar a duração da *performance*, uma vez que a música tocada era executada em um instrumento construído por ela, que tinha bases de músicas pré gravadas em *loop* no seu interior: “quando o gelo derretia e eu perdia o equilíbrio, o concerto acabava” [249]

249 “When the ice melted and I lost my balance, the concert was over” (tradução livre do autor) *ibid.*, p. 74.

Duets on Ice foi uma reconfiguração de *As: If* como uma performance ao ar livre, que ela apresentou em Nova York e mais tarde na Itália. Vestindo a mesma roupa branca, com os pés mais uma vez em patins incrustados em blocos de gelo, Anderson envolveu pequenos grupos de pessoas que pararam na rua para ouvir. Ela contou as mesmas histórias íntimas que contara em uma galeria de Nova York, mas seu senso de tempo e lugar era exagerado pelas locações ordinárias. [250]

Este é um dos violinos desenvolvidos por ela, de uma série de instrumentos interferidos que ela concebeu e usa em suas ações. Assim como o *seff playerd violin*, usado em *Duets on Ince*, que tinha gravações de músicas de cowboy em loop no seu interior, outros são feitos de materiais diversos, transparentes, iluminados, equipados com microfones e câmeras, ou tocam um disco compacto de vinil. Anderson diz que o violino é seu perfeito alter-ego, o instrumento mais próximo da voz feminina e ao mesmo se pode andar enquanto o toca. Este objeto que é uma “herança romântica do passado”, conectado ao corpo, e ao mesmo tempo tão visual, traduzindo gesto em som e cativando o olhar do espectador.

A intimidade com que Laurie Anderson se apropria de seu instrumento, e o manipula sem culpa, demonstra o despojamento lúdico com que trata outros objetos aparentemente banais ou vulgares. Óculos que emitem feixes de luz, outros que captam o ranger dos dentes e ainda um terceiro equipado com uma câmera, luzes escondidas nas mãos ou na boca, roupas que tocam sons e gravatas-teclado são algumas das mutações que ela gera sobre as coisas mais ordinárias, usando-as como gatilhos para experiências extraordinárias. RoseLee Goldberg dedica um capítulo especial e estes *body instrument* em seu livro sobre a artista, destacando esta visão peculiar.

Os dispositivos que Anderson usa - seja o Screen Dress (vestido usado como tela de projeção) ou o Pillow Speaker (alto-falante de travesseiro - são simples e surpreendentes combinações de objetos cotidianos e baixa tecnologia. [251]

250 *ibid.* p. 52.

251 “*The devices Anderson uses - whether a Screen Dress or a Pillow Speaker - are simple and surprising combinations of everyday objects and low technology*” (tradução livre do autor)
ibid. p. 139.

- TRANSFERINDO EXPERIÊNCIAS -

Esta criação de extraordinário a partir do ordinário parece ser uma importante questão para a arte, possivelmente uma relação de contraste, no qual se reconhece a diferença, e a potência, das duas dimensões de experiência da vida. Anderson opera com a tecnologia para estabelecer esta diferenciação, mas parece ser uma natureza da arte, ou a ela projetada, este tratamento de diferenciação. Seja pela tecnologia ou por outros instrumentos, como o uso das instituições, sistemas de validação, este recorte proposto como arte dinamiza qualidades para acioná-las como linguagem poética. No caso da demonstração de Anderson assistida no *The Kitchen*, a transposição da artista para outro estado, um estado de performance, acontece puramente por um gesto interno carregado de intenção que transborda em um gesto do corpo e voz da artista para afetar o lugar e o público presente.

Marina Abramovic também se movimenta neste território entre a presença de ações diante do público e a possibilidade de acionar um estado de *performance* por interfaces objetuais. Suas ações tem o próprio corpo como território principal, mas elabora instrumentos para que o outro acione o que ela considera um campo de troca de energias. Os objetos cotidianos empregados nas *performances* de Abramovic, aparentemente inofensivos, são instrumentos usados para provocar limites. As facas de cozinha (em *Rhythm 10*, de 1973), os 72 objetos sobre uma mesa (em *Rhythm 0*, de 1974) ou mesmo uma escova de cabelos (em *Art Must be Beautiful*, de 1975) são empregados na direção da causar estranhamento e extrapolação de sua função banal. Ao usá-los de forma extraordinária, na obra, fazem um comentário simbólico ao que representam ou a suas funções objetivas na vida.

Em *The House With The Ocean View*, apresentada na Sean Kelly Gallery em Nova Iorque, em 2002, Abramovic constrói três unidades de habitação elevadas do chão, onde vive por 12 dias em silêncio. Pode ser visto como um gesto de expor o cotidiano banal do dia-a-dia, já que a artista estava ali em situações íntimas, dormindo e usando o banheiro, mas é uma elaborada encenação estética que busca a excepcionalidade. Há um ritual no silêncio, na intensificação dos gestos, no fato de somente beber água e não se alimentar durante todo

o período. Também o cenário, objetos e figurinos são altamente estetizados, em nada remetendo a seus pares mais vulgares. Três escadas com degraus com laminas de faca afiadas já estabelecem a diferença entre arte e vida.

A ideia do trabalho foi experimentar [...] esse tipo de modo rigoroso de viver e purificar faria algo para mudar o ambiente e mudar a atitude das pessoas que vêm me ver. Se eles apenas vierem e ficarem e esquecerem o tempo.

[...] se você está no presente e você está purificado, você pode criar um tipo de campo de energia, que pode mudar em um nível atômico o espaço com o público e sentir e apenas estar no tempo presente. [252]

Em 2010, Abramovic faz *The Artist is Present*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, ampliando a duração do trabalho para todo o período de abertura da exposição, durante três meses. Nos dias de visitação, permaneceu oito horas sentada sem se levantar, apenas olhando em direção aos visitantes que sentassem na cadeira à sua frente. Duas cadeiras simples, uma mesa (posteriormente retirada) e a artista sentada seriam os elementos básicos da performance. No entanto, a ação era cercada de uma logística precisa e a cena era registrada por diversas câmeras de fotografia e vídeo, incluindo transmissão *online* em tempo real, em um aparato tecnológico intenso. Há um recorte definitivo, que delimita uma marcação de espaço da obra, como uma moldura que, junto com a mídiatização, ajuda a transportar a experiência para a dimensão imediata de extraordinário. Há um espetáculo no que está sendo visto, no que é antecipado, que se manifesta na experiência de interação entre artista e público.

Na tentativa de testar este limite de recorte do espaço e tempo da arte, a artista propõe *512 Hours, performance* apresentada por dez semanas, en-

252 *"The idea of the work was experiment. [...] That kind of rigorous way of living and purification would do something to change the environment and to change the attitude of people coming to see me. If they will just come and stay and forget about the time.*

[...] But there's something like I almost think that if you are in the present and you are purified that you can create kind of energy field, that you can change on atomic level of the space in a certain way with the public and feel and just be in the present time." (tradução livre do autor)

Disponível em: < <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3129> > Acesso em: 10 de maio de 2018.



FIGURA 111
Art Must be Beautiful - Marina Abramovic, 1975

FIGURA 112
Rhythm 10 - Marina Abramovic, 1973

FIGURA 113
Rhythm 0 - Marina Abramovic, 1974

fonte: < <https://guiaflorenca.net/wp-content/uploads/2018/10/Art-must-be-beautiful-marina-abramovic.jpg> >

fonte: < https://1.bp.blogspot.com/-TxkCTCTDGkw/T3Ljw4QWNbl/AAAAAAAAAJE/jxB0tXWQGjM/s640/tumblr_luf7tfeH481r5zhi2o2_250.jpg >

fonte: < <https://i.pinimg.com/originals/4e/27/e2/4e27e2c282af4913e694e9c69e02ca6b.jpg> >



FIGURA 114
The House With The Ocean View - Marina Abramovic, 2002

FIGURA 115
512h - Marina Abramovic, 2014

fonte: < <https://pixel.nymag.com/imgs/thecut/slideshows/2017/02/marina-abramovic/marina-abramovic-003.nocrop.w710.h2147483647.2x.jpg> >

fonte: < <https://i.pinimg.com/originals/4e/27/e2/4e27e2c282af4913e694e9c69e02ca6b.jpg> >

tre junho e agosto de 2014 na Serpentine Gallery em Londres. Nesta experiência não há mais câmeras, nenhum tipo de registro, também não há roteiro, somente um espaço de galerias vazias em que ela recebe um certo número de visitantes. “Não há nada nas paredes da galeria, não há trabalho. Mas estou trabalhando oito horas por dia com a energia do público”, relatou Abramovic. ^[253]

Não havia um trabalho tradicional de arte, com obras materiais a serem vistas, também não havia uma ação da *performer* a ser assistida, mas a idealização de que a experiência fosse gerada pela disponibilidade do participante em vivenciar sua presença naqueles recorte de tempo e espaço definidos. Idealização de que houvesse uma troca intangível de energias, proporcionadas pela presença da artista, que levasse os participantes à experiência de um estado de performance. Algo próximo à experiência de Robert Barry na transmissão telepática de uma obra realizada na década de 1960.

Abramovic invoca este “poder transformador da arte da *performance*” como um xamã contemporâneo que cria as condições do cidadão comum de atingir um estado sublime. Ao *performer* ela atribui a necessidade do controle de um “estado mental carismático” que transborde de si para estabelecer uma conexão real com o público. Tal estado poderia também ser transmitido pela impregnação de materiais condutores, como os cristais de rocha que emprega em esculturas feitas para interação. A experiência de vestir sapatos de quartzo, sentar em uma cadeira com drusas ou de permanecer sob uma rocha de ametista por algum tempo, oferecem condições para que esta transferência de experiências imateriais aconteça. ^[254]

Efetivamente, os participantes manifestavam sensações particulares na interação com estes objetos, assim como ocorre nas experiências com os exercícios do “método” da artista, de consciência e dilatação de uma ação no tempo. Até onde o contexto impregna a experiência ou há uma real transmissão de uma energia carismática talvez seja difícil de precisar, e entende-se

253 “There is nothing on the walls of the gallery, no work. But I am working eight hours a day with the energy of the public.” (tradução livre do autor)

SAVAGE, Mark. Marina Abramovic: Audience in tears at ‘empty space’ show. BBC News, postado em 11 de junho de 2014. Disponível em: < <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27798250> > Acesso em: 8 de janeiro de 2018.

254 transcrição do autor de palestra assistida na abertura da mostra “Terra Comunal”, realizada no SESC Pompéia, em São Paulo em 2015

que talvez estes dois fatores sejam coadjuvantes na criação de um estado de performance pelo interator.

Os objetos de Mariana Abramovic são diferentes dos de Laurie Anderson por sua natureza física, mas também por proporem um estado de transcendência, que levaria ao interator a um estado alterado de consciência. Parece que as estratégias de Anderson a aproximam de um prestidigitador, cujos “truques” instigam a serem desvendados, dando ao observador um espaço de entrada, de se reconhecer na interação. Há um jogo de verdade e realidade nos elementos que oscilam entre arte e vida. Ela cria enigmas que se potencializam ao se revelarem, capturando o espectador como participante quase imperceptível do jogo poético da ação. Entende-se que os procedimentos da presente pesquisa são mais próximos desta artista, considerando os procedimentos de ativação de potências nos elementos ordinários e o uso de objetos mais próximos do cotidiano.

Abramovic, por outro lado, promove uma aura mágica que leva, muitas vezes, a uma catarse e um arrebatamento dos interatores na direção de um extraordinário intensificado pela estase. Promove uma superação dos limites naturais para chegar a um “sair de si” pela obra e assim acessar uma outra dimensão da percepção e da consciência. A diferenciação entre arte e vida estaria marcada por um gesto de violência que gera emoção quase trágica diante do limite com a morte, numa direção ao sublime.

A arte é um campo no qual o não-racional pode às vezes ser tolerado, onde é empregado criativamente. Eu quero introduzir o não-racional em nossa sociedade. Nas culturas do extremo oriente, o não-racional é parte do cotidiano; Lá, coisas que rejeitamos como milagres ou puro “acaso” não são excluídas.

Eu gostaria de convidar xamãs como artistas. [...] Quebras com o “entendimento” convencional são importantes para mim; Eu quero produzir um “salto mental”, quero levar as pessoas a um ponto em que o pensamento racional falha, onde o cérebro tem que desistir. [...] Vou apontar o caminho, não mais. Artistas hoje? Eles são mensageiros, acompanham as pessoas na verdadeira aventura, uma jornada ao eu interior. Não há mais estruturas religiosas firmemente estabelecidas, as estruturas antigas foram destruídas e novas ainda

não surgiram. Artistas nos acompanham em nossa busca por um novo pedido. [255]

- TOCANDO O SUBLIME -

Atribui-se a um texto, cuja origem estaria em torno do século I, a primeira formalização conhecida do conceito de sublime [256]. Em *De Sublimis*, ele é descrito como uma condição de suspensão da razão e exacerbação dos sentidos, um “sair de sí” que leva ao êxtase. É proposto como um estado de surpresa e desequilíbrio, provocado diante de algo que rompe violentamente com nossa capacidade de juízo. Este estado, conforme descrito, surge da experiência de choque do homem com algum estímulo que teria duas origens possíveis: a natureza ou a arte.

O sublime é a violência que desequilibra; [...] O choque surpreende o julgamento e faz-nos sair de nós mesmos, mergulha-nos no êxtase. É grande o que nos tira o fôlego, de emoção e de surpresa. [257]

255 “Art is a field in which the non-rational may sometimes be tolerated, where it is creatively employed. I want to introduce the non-rational into our society. In far eastern cultures the non-rational is part of the everyday; there things we reject as miracles or pure ‘chance’ are not excluded. I would like to invite shamans as artists. [...] Breaks with conventional ‘understanding’ are important to me; I want to produce a ‘mental jump’; want to lead people to a point where rational thinking fails, where the brain has to give up. [...] I shall point the way, no more. Artists today? They are couriers, they accompany people on the true adventure, a journey into the inner self. There are no firmly established religious structures any longer, the old structures have all been destroyed and new ones have not yet emerged. Artists accompany us on our search for a new order.” (tradução do autor)

ABRAMOVIC, Marina. in MORLEY, Simon. *The Sublime - Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010. p. 212.

256 “Etimologicamente vem do latim *sublimis*, composto de *sub*-limen: «o que está suspenso na arquitrave da porta» e “Será a tradução latina do termo *To Hupsos*, o elevado” sendo que por volta de 50 a.C., Cecílio de Calate escreve um tratado com o título de *Peri Hupsos*”, “É contra este autor que se insurge o texto do Pseudo-Longino, um possível contemporâneo de Horácio”

BARBAS, Helena. *O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke*. Lisboa: CENTRIA e DEP/FCSH Universidade Nova de Lisboa, 2006. Disponível em: < http://helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf > Acesso em 10 de maio de 2019.

257 Longino, apud Araújo, Ana Karênina Trindade. OS CAMINHOS DO SUBLIME: LONGINO, BURKE, KANT E SCHILLER. in SABERES, v. 1, n. Especial: I ENAFA e XXIV Semana de Filosofia da UFRN, Natal, Jan. 2015. p. 37.

Este conceito, atribuído a Longino ^[258], será retomada por pensadores como Edmund Burke (1729-1797), Immanuel Kant (1724-1804) e Friedrich Schiller (1759-1805) em ensaios sobre o sublime no século XVIII, dando destaque e visibilidade ao termo. Burke e Kant discorrem principalmente sobre as experiências com a natureza como fontes do sublime, enquanto Schiller faz a reconexão direta com poesia, enfatizando o que o texto de Longino já apontava. *De Sublimis* não só atribuí às artes a capacidade de invocar o sublime, como apresenta uma hierarquia delas, entendendo a literatura e a poesia como os caminhos mais diretos de indução a este estado elevado de transcendência: “o homem é feito, por natureza, para os discursos; nas estátuas, procura-se a semelhança com o homem e nos discursos [...] o que ultrapassa o humano”. ^[259]

A diferenciação do conceito entre estes três importantes pensadores do sublime, e suas relações ao texto do século I, é explorado por Ana Karênina Trindade de Araújo, no artigo “Os Caminhos do Sublime: Longino, Burke, Kant e Schiller”.

Esse sentido de estar além das coisas prosaicas do mundo humano é regra básica para o acontecimento do sentimento de sublime, que é sempre derivado de uma determinada fonte que possa levar os homens a se aproximarem do pensamento divino, um pensamento de grandeza tal que não se limita por medidas impostas, como é o caso das limitadas medidas do mundo apenas humano. “por natureza, o sublime leva sempre a ultrapassar a medida, ou antes, a ser sem medida” (Longino).

É nessa desmedida que o sublime se realiza e se justifica tanto nas relações do homem com as forças da natureza quanto na força da fantasia e ficção, que são capazes de elevar o espírito ao patamar das coisas para além do humano, fabricadas nos discursos dos escritores. ^[260]

258 “Data do séc. X o mais antigo códice com o tratado Do Sublime. Durante muito tempo atribuído a Cássio Longino (séc. III), o opúsculo é hoje geralmente considerado obra do séc. I, escrita por um anônimo ou por um Dionísio Longino do qual muito pouco se sabe.”

Várzeas, Marta Isabel de Oliveira. Dionísio Longino - Do Sublime. Coimbra: IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA/ANNABLUME, 2013

259 Longino, apud Araújo, Ana Karênina Trindade, op. cit., p. 38.

260 Araújo, Ana Karênina Trindade, op. cit.p. 38

Ela aponta que a conclusão de Burke sobre o sublime é de que este seria um arrebatamento impregnado de certo grau de sofrimento, de uma angústia diante do descontrole que se mistura com deleite e entrega.

“O delight, prazer ligado a dor, é uma espécie de horror silencioso” (Burke). Nesse texto, o conceito aparece em uma condição subordinada a esse prazer e dor conjuntos que ele chama de delight. Para Burke o sentimento de sublime só pode se manifestar esteticamente se for derivado de tais sensações, a saber: a dor e o prazer. [261]

A autora destaca que Burke entende somente a natureza, por sua concepção divina, como capaz de fornecer este arrebatamento: “tal sensação jamais pode ser inspirada com o auxílio de objetos de arte, aqui o sentimento em questão passa por uma determinada espécie de filtro quando se relaciona com a arte” [262].

Micaela Lüdke Rossetti, em “Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime” também aponta para o desdobramento do conceito nestes autores. Ela destaca que Burke busca compreender o “binômio sublime-belo” que se estabelece na experiência, como articulação entre imaginação e sentidos. O sublime estaria ligado a uma tensão nervosa causada pelo instinto de preservação do indivíduo diante do perigo do desconhecido e do incompreensível, enquanto a beleza seria uma qualidade que emana calma, serenidade e causa relaxamento físico. *Delight* seria este prazer ambíguo, a “mais forte emoção que uma alma é capaz de sentir, e é a possibilidade da experiência estética do sublime.”, enquanto “a beleza é, em sua maior parte, alguma qualidade dos corpos que atua mecanicamente sobre a mente humana mediante a intervenção dos sentidos”, diz Burke [263].

Este entendimento do sublime como uma experiência pura e direta serve de matriz para a elaboração de Kant de um conceito próprio, que desloca a compreensão das dimensões estéticas deste fenômeno para o campo das idéias.

261 *ibid.*, p. 38.

262 *ibid.*, p. 39.

263 Burke apud ROSSETTI, Micaela Lüdke. Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime. in *Palíndromo*, nº 12, jul./dez. 2014. p. 26.

Para Kant, o sublime está particularmente ligado à experiência do homem com os fenômenos naturais. Contudo, ele nos adverte que, não se deve procurar o sublime nem nos fenômenos naturais e nem tão pouco em objetos da arte. O sublime é unicamente originado no âmbito das ideias. Na estética transcendental, o sublime não está na natureza e nem em objetos da arte. [264]

O sublime é descrito na teoria estética de Kant como aquilo que “eleva a alma acima do nível do lugar-comum vulgar”, onde há uma potência do “absolutamente grandioso”, que estaria além do belo, e seria capaz de estimular uma verdadeira liberdade da razão sobre a natureza. Para Kant o sublime revelaria a transcendência, na compreensão metafísica da experiência. “O sublime é grandioso, temível e nobre, e tem por objetivo despertar sentimentos majestosos e de orgulho, bem como de temor e, por vezes, de terror.” [265]

O filósofo alemão desloca o sublime “para um desacordo entre as faculdades da razão e da imaginação, que pode possibilitar ao homem uma experiência que é da ordem das coisas derivadas da ideia de infinito.” [266] Esta instabilidade diante do grandioso seria uma compreensão meta-física da existência, além dos fenômenos da natureza ou da possibilidade de elaboração das expressões artísticas que copiam a natureza.

Não se tem de apresentar o sublime em produtos de arte, nem em coisas da natureza [...] mas na natureza bruta (e nesta inclusive enquanto ela não comporta nenhum atrativo ou comoção por perigo efetivo), simplesmente enquanto ela contém grandeza. [267]

Araújo indica que está no poeta Schiller o entendimento, para além da compreensão estética de Kant, da potência da arte em manifestar o sublime. Sobretudo por ser um artista e pensador, consegue enxergar na sua

264 Araújo, Ana Karênina Trindade, op. cit.p. 40

265 SUBLIME verbete in BLACKBURN, Simon. Dicionário Oxford de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997. p. 370

266 Araújo, Ana Karênina Trindade, op. cit.p. 40

267 Kant apud Araújo, Ana Karênina Trindade, op. cit.p. 41

prática a possibilidade de transcendência e encontra nos princípios poéticos das “artes trágicas” a sua manifestação mais precisa. No trágico, encontra a ruptura que propicia ao homem o encontro com o intangível e como resultado a consciência de sua existência como indivíduo. Diante do reconhecimento de sua dimensão diante do infinito, da natureza e das forças que regem a vida e a morte, o indivíduo realiza sua liberdade.

[...] é sublime apenas o objeto contra o qual sucumbimos enquanto seres naturais, mas no qual nos sentimos absolutamente independentes enquanto seres racionais, enquanto seres que não pertencem à natureza ^[268]

O sublime assume assim um aspecto de reconhecimento das forças do mundo agindo sobre o homem e os momentos em que os gestos de liberdade irrompem no cotidiano como manifestações da vida. Este sublime retoma Nietzsche, que, no texto *O Nascimento da Tragédia*, de 1872, convoca para a ruptura com a razão e identifica o indivíduo sublime como aquele que se dispõe a abandonar a sanidade apolínea e deixar-se intoxicar pela experiência dionisíaca. A arte teria esta capacidade de resgatar o indivíduo da sua condição banal em direção a uma experiência extraordinária. ^[269]

A possibilidade de contemplar o banal e desse encontro resultar um estado perceptivo extra-ordinário, parece emergir na metade do século XIX, em Paris, com a geração *dandy flâneur* ^[270] representada pelo poeta boêmio e teórico da arte francesa Charles Baudelaire (1821-1867). Graças ao conceito de “maravilhoso”, que ele lançou a artistas como o pintor francês Édouard Manet (1832-1883), se retoma para a arte um desejo de aproximação com a experiência estética do sublime, reinterpretando este conceito clássico e apontando a arte para o período moderno.

A ideia de “maravilhoso” em Baudelaire está ligada ao cotidiano na grande metrópole, onde os temas sublimes da metafísica e da natureza ce-

268 Schiller apud Araújo, Ana Karênina Trindade, op. cit.p. 42

269 MORLEY, Simon. *The Sublime - Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Galery; Cambridge: The MIT Press, 2010. p. 17.

270 Walter Benjamin associa o termo à poesia de Charles Baudelaire, no sentido de errante, caminhante ou observador, como arquétipo da experiência moderna.

dem a paisagem interrompida da calçada pelas mesas dos cafés, pelo ruído das carruagens e a ocupação empilhada de habitantes dos edifícios “vulgares”. “A vida parisiense é fecunda em termos poéticos e maravilhosos. O maravilhoso nos envolve e nos sacia como a atmosfera; mas não o vemos.” [271]

Para Baudelaire, o artista tem de estar vinculado com sua época. Esta é a condição da produção da arte moderna. Assim, a obra está ligada ao tempo e à história. [...]

O poeta nega o curso do tempo, o tempo linear. Ele o constrói e encontra o heróico. Ele heroifica o presente. Mas não se trata da sacralização do presente e nem só da sua apreensão como fugidio. Ser moderno, para Baudelaire, é tirar do agora o que ele tem de poético. É antes uma atitude. O poeta nega o curso do tempo, o tempo linear. Ele o constrói e encontra o heróico. Ele heroifica o presente. Mas não se trata da sacralização do presente e nem só da sua apreensão como fugidio. Ser moderno, para Baudelaire, é tirar do agora o que ele tem de poético. É antes uma atitude. [272]

Este espírito, esta sensação impregnada no cotidiano de uma potência extraordinária percorre seu discurso na busca de uma identidade libertária para o humano e todas suas expressões diante do caos do mundo em movimento e fluidez, no auge do século XIX. Enquanto Kant anunciava um mundo estruturado a partir da clara dissociação entre o campo do real e o da percepção humana, Baudelaire parece pregar um arte que concilie de alguma forma esta separação. Talvez mais que isso, procurava um artista, e uma arte, capaz de superar esta herança na criação de uma nova, e pura, possibilidade expressão. [273]

Não é apenas no uso de imagens da vida comum, não apenas nas imagens da vida sórdida de uma grande metrópole, mas na elevação dessas imagens a uma alta intensidade

271 BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1845. Poesia e prosa. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p 731. apud MENEZES, Marco Antonio de. BAUDELAIRE: o poeta da cidade moderna. I SEMINÁRIO ARTE E CIDADE - PPG-AU / PPG-AV / PPG-LL - UFBA. Salvador, maio de 2006. Disponível em : < http://www.artecidade.ufba.br/st1_mam.pdf > Acesso em 12 de abril de 2019

272 MENEZES, Marco Antonio de. BAUDELAIRE: o poeta da cidade moderna. I SEMINÁRIO ARTE E CIDADE - PPG-AU / PPG-AV / PPG-LL - UFBA. Salvador, maio de 2006. Disponível em : < http://www.artecidade.ufba.br/st1_mam.pdf > Acesso em 12 de abril de 2019

273 MENEZES, Marco Antonio de. O POETA BAUDELAIRE E SUAS MÁSCARAS: BOÊMIO, DÂNDI, FLÂNEUR. Revista fato&versões, n.1 v.1, p. 64-81, 2009

— apresentando-a como ela é, e não obstante fazendo que ela represente alguma coisa além de si mesma — que Baudelaire criou uma forma de alívio e expressão para outros homens.” (T. S. Eliot, “Baudelaire”, 1930)^[274]

São os Surrealistas que resgatam essa noção de maravilhoso no ordinário para inscrevê-la definitivamente na história e na teoria da arte, a partir de 1924. Admiradores de Baudelaire, e da prática da *flânerie* como metodologia para deparar-se com esse maravilhoso, eles atualizaram essa prática, criando a metodologia da deambulação^[275] como ponto de partida para o encontro das menores coisas da vida, espalhadas pela cidade. O livro *O Camponês de Paris*, de 1926, do poeta surrealista, o escritor francês Louis Aragon (1897-1982) é uma riquíssima colheita dessas minúcias ordinárias, descritas em fluxo automatista, que, entre outras aventuras, relata uma incursão noturna por um parque de Paris. O livro foi fundamental para uma estética do cotidiano como fonte do “maravilhoso”, autorizando o estado de captura e atenção ao insignificante como estado estético.

Desta mesma busca por registrar os pequenos fragmentos da realidade mais banal, no labirinto da Paris decadente, nasce, em 1928, *Nadja*, livro do poeta francês André Breton (1896-1966). A narrativa surrealista combina realidade e fantasia em torno do personagem título, uma mulher que atravessava de forma “errante” as regras sociais e representa a resistência de um exercício de liberdade feminina em última instância. O cotidiano dela, seus encontros efêmeros e experiências ordinárias servem de passagem para um mundo interior que transcende a realidade em direção a um sublime “às avessas”. O espaço urbano por onde passa é contaminado por experiências oníricas típicas do Surrealismo, que dão potência extraordinária, e “maravilhosa”, aos instantes. Walter Benjamin (1892-1940), filósofo e escritor alemão, retoma estas experiências literárias de Aragon e Breton em textos como em *Rua de Mão Única* e *Passagens*. No ensaio *O surrealismo, último instantâneo da inteligência europeia*, ele diz:

274 BERMAN, Marshall. BAUDELAIRE: O MODERNISMO NAS RUAS. Revista Movimento: crítica, teoria e ação. publicado em 31 de agosto de 2017. Disponível em: < <https://movimentorevista.com.br/2017/08/ baudelaire-o-modernismo-benjamin-marx-paris/> > Acesso em: 11 de janeiro de 2019

275 caminhar despreziosamente; passeio. - físico ou mental e criativo

“A escrita automática surrealista reintroduz a abertura ao acaso objetivo na linguagem, quando um fato acontece sem nenhuma causa aparente, fruto de uma disponibilidade de espírito aberta ao maravilhoso, àquilo que se expressa numa imagem, num lampejo – é um acaso formado por uma sucessão de coincidências extraordinárias.”

Também do encontro com os surrealistas, na década de 1920, surge a concepção de uma sociologia do cotidiano, proposta pelo filósofo e sociólogo francês Henry Lefebvre (1901-1991). Com esta elaboração de um pensamento dialético aplicado ao cotidiano, Lefebvre examina, de forma muito particular, aspectos aparentemente irrelevantes da vida social, mas que possuem minúcias muito importantes para o entendimento da experiência humana. Desta investigação, resulta a premissa de que tudo o que se produz como experiência humana emerge do “solo morno do cotidiano”. Suas idéias em torno da dimensão densa dos aspectos ordinários da realidade e de sua repercussão na vida, notando a excepcionalidade de certos instantes de ruptura da sequência dos eventos, leva à publicação, décadas depois, em 1947, de *Crítica da Vida Cotidiana*, ensaio onde ele propõe a *Teoria dos Momentos*, anteriormente citada.

Micaela Rossetti aponta para o ressurgimento da discussão sobre o sublime no contexto contemporâneo a partir do filósofo francês Jean-François Lyotard (1924-1998). Lyotard reconhece tanto a potência do grandioso, definida por Kant, quanto o vazio negativo compreendido por Burke como gênese de uma reflexão sobre a possibilidade da arte abstrata e minimal.

Para Lyotard, quando a arte moderna passou a apresentar o “inapresentável”, ela se libertou da sua natureza, viu-se livre de preconceitos do senso comum perceptivo, e passou a se aventurar em um campo livre de toda a representação empírica. Ela assumiu-se como “simulacro e parte – como no sublime kantiano – para uma região estranha ao tema do visível e de sua figurabilidade.” [276]

Para Rossetti, Lyotard remete a uma arte em que o belo clássico

é superado pela possibilidade de um novo sublime, que aceita o nonsense e mesmo o grotesco como caminhos de conexão. As vanguardas modernas se permitiram encontros diretos com os acontecimentos poéticos, reconectando o público com a experiência do sublime. Superada a necessidade da representação da natureza, diante do reconhecimento da impossibilidade desta realização, se chega a uma experiência estética direta e mais potente. “O pensamento então se torna surdo ou cego à beleza natural, já que se vê impotente”, afirma Rossetti. “Ele experimenta sua própria finalidade pelo meio de uma forma ou da ausência da forma.” [277]

Duchamp teria realizado este sentimento de sublime compreendido por Lyotard ao propor os *ready-mades*, que desprezavam a tradição da representação em nome da apresentação singular da forma ou do objeto. A partir de Duchamp, a arte se re-codifica e se abra para os desdobramentos posteriores, que buscam inclusive o que não é visível e a experiência pura dos conceitos. O sublime concilia assim esta potência de presença na experiência poética com a transcendência do campo das idéias e aponta para uma possibilidade de dimensão virtual da arte.

Talvez umas das declarações mais perspicazes, ao mesmo tempo precisa e muito bem humorada, sobre isso, foi feita pelo músico norte-americano Frank Zappa no texto *The Frame* (a moldura). Como um bom desartista, faz uma observação do recorte que a arte e o enunciado dela, por um artista, pode fazer com o ato ordinário.

A coisa mais importante na arte é a moldura. Para pintura: literalmente; para outras artes: figurativamente - porque, sem este aparelho humilde, você não pode saber onde a arte para e o mundo real começa.

Você tem que colocar uma “caixa” em torno dele porque, caso contrário, o que é essa merda na parede?

Se John Cage, por exemplo, diz: “Estou colocando um microfone de contato na minha garganta, e vou tomar suco de cenoura, e esta é a minha composição”, então seu burburinho se qualifica como sua composição porque ele colocou uma moldura e disse isso. “Queira ou não, agora eu autorizo isso

a ser música.” Depois disso, é uma questão de gosto. Sem o anúncio da moldura, é só um cara engolindo suco de cenoura. [278]

278 “The Frame - The most important thing in art is The Frame. For painting: literally; for other arts: figuratively -- because, without this humble appliance, you can't know where The Art stops and The Real World begins.

You have to put a 'box' around it because otherwise, what is that shit on the wall?

If John Cage, for instance, says, “I'm putting a contact microphone on my throat, and I'm going to drink carrot juice, and that's my composition,” then his gurgling qualifies as his composition because he put a frame around it and said so. “Take it or leave it, I now will this to be music.” After that it's a matter of taste. Without the frame-as-announced, it's a guy swallowing carrot juice.” (tradução livre do autor)

ZAPPA, Frank; OCCHIOGROSSO, Peter. *The Real Frank Zappa Book*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1989. p. 140.

O termo que os Guaranis usam para GARGANTA é NINHO DE PALAVRAS. Porque? Porque eles sabem que os humanos, em nossa condição de viventes, como qualquer outro elemento da biosfera e do ecossistema, estão sendo constantemente afetados pelas forças do grande corpo das forças vivas, e que nos fecundam. Fecundam embriões de futuros que ficam nestes ninhos.

Eles sabem também que este ninho tem que ser cuidado, para que estes embriões possam germinar. O que acontece quando a gente está tomado por estes embriões no ninho? Isso gera uma experiência de desestabilização, como se a gente estivesse fora de foco. Porque? Porque as formas nas quais a vida está plasmada em nós, e no mundo, elas estão perdendo sentido, porque há outras configurações de forças pedindo a criação de outras formas de existência. E aí isso é vivido como um nó na garganta. E este nó na garganta funciona como uma espécie de alarme, um alarme vital que é a vida gritando: atenção! algo tem que ser criado.

Quando este sinal de alarme toca, ele convoca o desejo para agir, de forma a recobrar o equilíbrio vital, que no humano é indissociavelmente do equilíbrio emocional e existencial.

Se esta germinação se completa, ela se completa pela criação de algo, onde esta nova configuração da forma vital encontre uma maneira de voltar a respirar.

Agora, o que acontece no modo como funciona nossa subjetividade no regime colonial capitalista? A gente está totalmente dissociado deste ninho de palavras, ou desta experiência das forças. Ou seja, a gente está dissociado da nossa condição de vivente. Então quando acontece este alarme, a gente se assusta muito. Porque? Porque a gente interpreta esta experiência da desestabilização, de estar fora de foco, como se estivesse se dissolvendo o mundo, e nos com ele. Quando na verdade o que está se dissolvendo é um mundo, um mundo no qual nos estamos performatizados, ou atualizados, temporariamente.

3 CONSIDERAÇÕES *(finais)*

Faço amplo uso de meus ouvidos e sigo o que é bom daquilo que ouvi; faço amplo uso dos meus olhos e retenho na minha mente o que vi

Confúcio, 551-479 a.C. [279]

Os percursos transcorridos nesta pesquisa são parte de um processo contínuo de investigação artística que se movimenta desde as primeiras experiências de instantes de excepcionalidade da vida. É uma investigação pessoal, que parte da vivência, da experiência como matriz das marcações de memórias que se conectam por relações sutis. Se, em um primeiro momento, a infância é por si um tempo de experimentações pulsantes de surpresa e invenção, cheia de contatos, conexões com o mundo, viva de mistérios, ao longo da formação adulta, a vida se transforma em uma combinação de relações estruturadas em torno do pensamento e da reflexão, mas que não pode perder nunca a conexão com as instâncias extraordinárias.

Pode-se assumir esta fluidez racional, este relativismo saudável de curiosidade e indagações constantes, típicas da infância, que em outras profissões parece ser menos realçada, mas não menos importante, do que no *métier* do artista. Pensamento poético e científico se complementam, e desta interação em fluxo que nasce a *poíesis*. Resgatando a etimologia dos termos, sabemos que *ars*, de onde derivam os termos ligados à arte, é uma correspondência feita, em latim, à palavra grega *tékne*, que traduz um “saber fazer” ou um “deixar-aparecer”. Conforme Heidegger, “os gregos pensam a *tékhne*, o produzir, a partir do deixar-aparecer” [280]

Esta palavra tékhne nomeia uma forma de saber. Ela não significa o trabalho e a fabricação. Mas saber quer dizer: ter em vista desde o início o que está em jogo na produção de uma imagem e de uma obra. A obra pode ser também uma obra de ciência ou de filosofia, de poesia ou de eloquência. Arte é tékhne [...] [281]

Este “deixar-aparecer” é fundamental nesta investigação poética, pois, como aponta Sandra Rey, “é no encontro dos acasos, de coisas jogadas aqui ou lá, advindos sem plano ou intenção, que se faz um mundo, que o mundo se faz.” [282] A tecnologia, na presente pesquisa, surge como elemento natural do processo, componente da construção de uma materialidade para as ações imateriais. Os elementos tecnológicos empregados são recursos de geração de interfaces físicas das obras, mas também conduzem maneiras de agir. São parte dos gestos de elaboração dos trabalhos e propiciam ao público uma relação direta com a obra, implicando em novos gestos experimentados pelo interator. As tecnologias se tornam parte do processo ao determinarem também caminhos e procedimentos para trabalhos seguintes dentro da investigação, pois revelam elementos importantes que estão já presentes e se fazem notar no fazer de cada gesto.

Se na etapa anterior deste *continuum* pesquisado, no conjunto

280 HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”. In:_____. Ensaios e conferências. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2001, pp. 138-9.

281 HEIDEGGER, Martin. “A proveniência da arte e a destinação do pensamento” (1967). In: L’Herne - Martin Heidegger. Paris: Éditions de l’Herne, 1983, p. 84.

282 Rey, Sandra - *Anima Mundi* - Revista Porto Arte, v.7, n.11, 1996 - p.120

de obras desenvolvidas no período do mestrado, a tecnologia era o ponto de partida, aqui ela entra como repertório pessoal de linguagens experimentadas mesmo antes de reconhecer a possibilidade artística da vida.

As tecnologias possibilitam uma indistinção entre as dimensões mágicas e concretas da existência, pois descortinam paradoxos que nos fazem tomar consciência da nossa compreensão incompleta dos fenômenos naturais, as vezes tão simples e repetidos ordinariamente. Somos ainda seres fascinados por fenômenos que não sabemos explicar. Quando nos deparamos com eles no nosso cotidiano, rompem com a ordem dos fatos, interferem no ordinário, apontando para o mistério, para o enigma, o sublime ou o maravilhoso. Há um deslumbramento, mesmo que íntimo e contido, do adulto, diante de um bom prestidigitador, que encanta com sua maestria em nos fazer duvidar do visível, ou embarcar na magia que conduz ao imperceptível.

Na dissertação *Blind Dates*, já era encontrava na “concepção do universo como um *plenum* contínuo”, do filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) uma compreensão para o processo poético desenvolvido então.^[283] Os “enigmas de imagens digitais” investigados em *Blind Dates* fascinavam tanto por suas estruturas de construção, sistemas peculiares de virtualização das experiências, quanto pelas novas dinâmicas de relações humanas que proporcionavam, pelas redes digitais, ao final do século XX. Já quase na segunda década do século XXI, sua presença superlativa na vida cotidiana parece ter se tornado excessiva, contaminada e tóxica. O exercício poético de redução a que se propõe esta investigação, inicialmente despindo a ação performática de todos elementos visíveis, e buscando perceber sua essência enquanto experiência, é uma reação direta ao ambiente saturado de tecnologias que habitamos. A tecnologia, principalmente os meios digitais relacionados com a Internet e redes sociais distribuídas em aplicativos para aparelhos pessoais, levou a uma dissociação do indivíduo do seu instante presente. A arte, que também absorve as novas tecnologias, pode servir como antídoto para esta hiper-presença digital na vida.

283 “concepção do universo como um *plenum* contínuo” traz o princípio de contradição que se aplica “às essências possíveis, e explica por que só os possíveis não contraditórios (compossíveis) existem atualmente, já que todo possível se caracteriza por sua aspiração a existir”.

BAKOS, Fernando. *BLIND DATES - Enigmas de Imagens digitais*. Porto Alegre: 1998. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1998.. p. 102

Começar pelo meio, conforme sugere Jean Lancri, é também começar pela mídia, modo de fazer, tecnologia, mas também gesto. O meio é ainda um “entre”, o convite para entrada a esta investigação pelo Interlúdio, intervalo nos vinte anos transcorridos entre uma pesquisa acadêmica e outra. Um intervalo dinâmico entre a primeira experimentação de “deixar-aparecer”, que buscava revelar os aspectos humanos no meio digital, em um tempo de contaminação das experiências, e esta segunda que propõe uma redução dos meios para a concentração no gesto mínimo e na intensificação da experiência. Se no final do século XX a questão investigada era relacionada à transformação da imagem humana quando “raptada” pelas redes, ao final da segunda década do século XXI, se quer resgatar, pela invisibilidade dos meios, o instante de conexão direta entre as consciências.

Este pensamento, indiretamente ligado ao uso das tecnologias na arte, tem sido proposto na presente investigação quando recursos aparentemente simples (a tinta reativa, a lupa, a lampada UV, o projetor de vídeo e o falante de contato) são colocados como interfaces de diálogo. A “invisibilidade” destes recursos busca levar a superfície de contato das obras à essência de intangibilidade dos **instantes performance**, como gesto de origem e gesto reacionado pelo interator dos trabalhos.

São tecnologias que causam o jogo do explícito/inplícito apresentando seus sistemas de operação dentro do trabalho. “Alta” ou “baixa” tecnologia, são mais que ferramentas, mas sistemas de linguagem que contribuem com a potencialização dos aspectos do cotidiano, ampliando as capacidades sensíveis do corpo humano ou construindo formas de pensamento distintas. Mesmo que inicialmente buscando a essência, o despir da linguagem da performance nas ações particulares, num fluxo reflexivo, encontra-se na tecnologia uma forma de reconciliar estes aspectos de uma maneira que somente ela torna possível.

A ligação entre as duas pesquisas, se encontra no entendimento da obra como uma interface capaz de estabelecer elementos de curiosidade e surpresa, em dimensões ocultas do trabalho. Há, nas duas investigações, aparente invisibilidades, que solicita a ação do público para se revelar, e se completar no gesto do interator. Parecem oferecer, assim, por objetos aparentemente

ordinários, instantes de consciência sobre a natureza poética da obra, e a possibilidade de experimentarem um estado diferenciado de presença que o artista tem diante da natureza poética da vida.

Aquela capacidade do artista em entrar e sair de um estado diferenciado de presença, acionando intensidades nos gestos mínimos, manifestada por Laurie Anderson, é ponto de partida para a compreensão deste possível **estado de performance**, que poderia ser acionado a qualquer instante. É uma prática que se alinha a de outros artistas de performance, inspiradas direta ou indiretamente pelos ensinamentos budistas e filosofias orientais. Alinha-se a um pensamento proveniente de práticas de consciência sobre a percepção sutil das qualidades do instante vivido, reconhecendo a potência extraordinária nas experiências mais banais e vulgares da vida ordinária.

O reconhecimento desta prática ressalta o *continuum* como estrutura dos processos poéticos pessoais desenvolvidos. Ele vem do entendimento da sequência de acontecimentos como uma unidade possível entre arte e vida, manifestado nas **performances invisíveis**. Estas performances privadas, sem registro ou espectadores, são experiências de cruzamento com intensidades que solicitam atenção e presença e acionam o **estado de performance** no autor. Uma vivência que é ao mesmo tempo consciência e por isso gera um dimensão poética sustentada em memória.

O que resulta desta experimentação é uma ideia de um acontecimento artístico, de caráter performático, conduzido em um instante mínimo de consciência e percepção. O **instate-performance** é um instante em **estado de performance**. Enquanto acontecimento pessoal, é suscetível ao questionamento se seria possível ser apresentado ou mesmo compartilhado com outro nesta essência de *continuum* da experiência. Para dar uma primeira manifestação em obra aos **instantes-performance**, se busca registrar o acontecimento em forma de texto.

Os escritos são frases curtas que partem de verbos de ações, em gerúndio, que buscam sustentar a experiência e provocar o leitor a entrar nela. As **frases-memória**, são a interface de linguagem que mantém a ação em contínuo entre o gesto do artista e o do público. O que inicialmente é, nas **performances invisíveis**, uma investigação íntima sobre um exercício mínimo de

performance, se transforma no gatilho de uma série de trabalhos que retomam memórias e atualizam experiências pessoais em obras de interação. Há uma continuidade da ação, sustentada pelos meios, que chega aos gestos de múltiplos interatores possíveis nas obras.

O processo instaurado é meio fértil para acolher interferências e ruídos, que dinamizam a poíesis da pesquisa. As ações neste meio retomam as proposições de acontecimentos musicais de John Cage nos anos 60, repercutindo a concepção de John Dewey da arte como experiência, impregnados de uma poética determinada pela construção de um aqui-agora de dimensão artística. O gráfico indicando o *HERE-NOW* de Arthur Eddington oferece uma chave para o desenvolvimento das expressões materiais da pesquisa. O conjunto de **[inFRA]ÇÕES** criadas a partir de objetos cotidianos, como cadernos, cadernetas, fichas e cartões, vindos de um universo quase institucional e burocrático, manifestam, de diferentes formas, este poética do cotidiano, no aqui-agora.

Estas **[inFRA]ÇÕES** trazem em si a carga de sentidos do termo, conforme expresso graficamente. Compreendendo sua natureza de **infra-ações**, referem a ações mínimas realizadas ou concebidas pelo artista, quase imperceptíveis, diretamente relacionadas com a proposição do *infra-mince* de Marcel Duchamp. São ações, de qualidades performáticas do gesto (do artista e do interator), que se manifestam em uma fração de tempo e espaço pela obra. São também **frações** do *continuum* da experiência, instantes de acontecimentos que rompem com a sequência esperada dos fatos, gerando fissuras na unidade do tempo e forma. E são ainda **infrações** sobre a ordem dos elementos cotidianos, que quebram as regras estabelecidas, interferindo e provocando ruídos nos fluxos dos dia-a-dia.

Historicamente, artistas como Yoko Ono, Nam June Paik e Ken Friedman, do grupo FLUXUS dão sequência às propostas iniciais de Cage de lidar com obras capazes de incorporar elementos de fluxo do acaso, interferir sobre as formas estabelecidas da arte e jogar com a percepção do espectador. Alan Kaprow, como artista da ação, não só compreende a capacidade da *performance* em dar conta deste novo sistema de relações, como pratica em suas obras a experimentação que leva, na década de 1960, ao conceito de *happening*. Kaprow entende as diferenças entre as posturas artísticas que haviam se debruçado

sobre ao cotidiano, construindo relações entre arte e vida. Encontra dois tipos distintos: a “arte gerada pela arte” (*artlike art*) e a “arte gerada pela vida” (*life-like art*).

Interessado pela “arte gerada pela vida”, como caminho mais importante na direção de uma concepção contemporânea da arte, Kaprow percebe nela quatro grupos distintos. Inicialmente, uma “Arte arte” (Art art), com A maiúsculo, que se leva a sério e que tem uma missão a ser cumprida, reforçando o sistema tradicional, mesmo que levando elementos novos e sua oposição, a “não-arte” (*nonart*), ligada ao entendimento daquilo que não é arte, ou o restante da vida, como possibilidade artística. A “não-arte” existe na fronteira da impossibilidade, da improbabilidade de sustentar-se diante da automática incorporação pelo sistema das artes de tudo que se aproxima dele. A “anti-arte”, por outro lado, seria representativa das vanguardas históricas, do dadaísmo, surrealismo, futurismo e também dos procedimentos estabelecidos por Marcel Duchamp, de provocação do sistema estabelecido. A “anti-arte” joga o jogo da arte, radicalizando-o, provocando inserções de elementos da vida e autorizando-os pelos meios institucionais da arte. O terceiro grupo seria o que desconstrói estas relações formais, desarticulando os sistemas, com um certo humor e autocrítica, buscando sistemas alternativos de relação com o público, a que nomina *un-artists*.

Aí se procede uma ousadia de tradução do termo, sugerindo tomar a expressão *un-artist* de Kaprow pelo neologismo “desartista”, proposto pelo autor desta pesquisa. Esta desambiguação parece necessária, pois entende-se que o termo “desartista” remete mais amplamente ao conceito proposto por Kaprow, do que as versões vigentes no português, que empregam “an-artista”, ou por vezes “a-artista”, que se confundem com o “não-artista” ou “anti-artista”. Assim, se entende que o desartista não representa uma oposição à arte, mas indica alguém que a desestrutura, desmonta, desconstrói, desapropria, desvincula.

Exemplos de desartistas cujas obras são retomadas aqui para estabelecer paralelos com os procedimentos empregados na criação e construção dos trabalhos são os *performers* Mierle Ukeles, Andrei Monastyrski, Linda Montano e Tehching Hsieh. Cada um em seus termos, buscaram a dimensão do coti-

diano, de algo do ordinário, para criarem ações de dimensão poética. Também as performances de Laurie Anderson e Marina Abramovic, e suas atitudes pessoais como agentes pensantes de uma arte da *performance* contemporânea são referências com as quais houve um cruzamento. Principalmente quando estas artistas desenvolvem objetos de interação, interfaces de performance a serem acionadas por interatores. Elas buscam remeter a obra ao gesto realizado pelo público, oferecendo um espaço para que ele realize seu **instante performance**.

Cage, Ono, Friedman, Kaprow, Ukeles e Monastyrski, formam uma linha de pensamento dentro da arte da *performance* e são importantes referências, tanto para a prática quanto para a reflexão neste trabalho. Recorreu-se principalmente a depoimentos destes artistas pensadores para fazer o cruzamento com marcos teóricos de outras áreas de pesquisa. Buscou-se ainda artistas cujo trabalho tem aproximações formais e afetivas, com Antoni Muntadas, Elida Tessler e Sandra Rey, principalmente por estabelecerem metodologias pessoais de criação e pesquisa fundamentadas pela poética. Com isso pode-se entender as relações sutis que levam a procedimentos criativos e desencadeiam reflexões dentro da obra. Marcel Duchamp se torna referência essencial, percorrendo vários momentos da reflexão, mas tendo um papel definitivo no cruzamento proposto com seus escritos sobre o *infra-mince*. Uma observação atenta dos textos de Duchamp em que se refere a este estado do “infinitesimal”, mostra que já estabelecia uma reflexão objetiva sobre o objeto de estudo desenvolvido nesta pesquisa. O *infra-mince* pode ser interpretado como a “extremamente fina camada entre a terceira dimensão - a vida diária - e a quarta (o invisível)” [284]

Duchamp se torna referência importante em todo o processo de pesquisa, retomando-se aspectos diversos de suas obra ao longo da elaboração da reflexão teórico-prática. A genealogia estabelecida por ele, como artista “embreante” que antecipa o contemporâneo, tem reflexos em John Cage, nas ações do Grupo FLUXUS e na compreensão das dinâmicas específicas da *live art*, como o *happening*, estabelecida por Alan Kaprow. Remete também ao entendimento da “Arte como Experiência”, de John Dewey, indiretamente resgatando o

284 “*infra-mince could have ment the extremely thin layer between the thrid dimension - everyday life - and the fourth (the invisible).*” (tradução livre do autor)

GRAEVENITZ, Antje von. Duchamp as Scientist, Artifex, and Semiotic Philosopher: His notes of the “Infra-Mince” (1934/35 - 1945). in Banz, Stefan. Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall. Zurich: JRP/Ringier, 2010 . p. 219.

pensamento de Friedrich Nietzsche. Pela provocação para a retomada da natureza e do corpo como territórios de ação, Nietzsche rompe com a tradição metafísica da filosofia ocidental, originada em Platão, e invoca a força dionisíaca que antecipa o pensamento na arte que se volta a estes elementos, e chega à performance. Dionísio é, na mitologia grega, o deus do vinho, dos ciclos vitais e das festividades de fertilidade, mas é sobretudo aquele que oferece rituais onde seus seguidores podem consumir a fusão com a deidade, transgredindo as normas em instantes extraordinários.

Dionísio é representado pelas religiões da cidade como o protetor daqueles que não pertencem à sociedade convencional e, portanto, simboliza tudo o que é caótico, perigoso e inesperado, tudo o que escapa à razão humana e que só pode ser atribuído à ação imprevisível dos deuses. [285]

Neste campo regido por Dionísio, que representa “o espírito da vontade de viver, espontânea e extasiada” [286], se reconhece o pertencimento pessoal do autor, tanto pela formação e atuação em arte quanto pela identidade de nome, uma existência vivida sob a égide de Bakos.

Nietzsche se faz presente no percurso da investigação a partir do encontro com o “instante extraordinário” em Zaratrusta, em que baseia sua proposição do “eterno retorno do mesmo”. Nietzsche joga com a ideia do *continuum* como estrutura da existência, e manifesta a importância de reconhecer os instantes decisivos do percurso. Este instante extraordinário é apropriado nas questões desenvolvidas na pesquisa teórico-prática e se torna, inclusive, título e subtítulo da presente tese.

Apesar de contraposto por Henri Lefebvre, na “teoria dos momentos”, em sua reflexão sobre o cotidiano, o instante de Nietzsche se reafirma como elemento poético na investigação quando se encontra a potência do ter-

285 “Dionysus, is represented by city religions as the protector of those who do not belong to conventional society and thus symbolizes everything which is chaotic, dangerous and unexpected, everything which escapes human reason and which can only be attributed to the unforeseeable action of the gods.” (tradução livre do autor)

Daniélou, Alain. Gods of Love and Ecstasy. Inner Traditions/Bear & Company. Edição do Kindle. posição 161-163

286 apolíneo/dionisíaco verbete in. BLACKBURN, Simon. Dicionário Oxford de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997. p 18.

mo no pensamento de Søren Kierkegaard. Compreendendo que a palavra para instante, em dinamarquês, língua mãe de Kierkegaard, corresponde a “piscar de olhos”, acessou-se um sentido próprio, e poético, para o termo. O professor de filosofia Ernani Reichmann, considera que mesmo partindo de uma crítica a Kierkegaard, Martin Heidegger elabora uma reflexão definitiva sobre este instante de Nietzsche em **“Ser e Tempo”**.

Em seu “Nietzsche”, Heidegger resolveu o problema do instante no autor de “Zaratrusta”, de uma maneira bastante simples, mas que - a meu ver - corresponde à realidade da colocação nietzscheana: “O pórtico instante, ao abrir-se para as duas ruelas opostas e sem fim, é a imagem do tempo que passa, para diante como para trás. O próprio tempo vê-se no instante, num piscar de olhos, a partir do agora, [...] o pensamento mais profundo, visão que simboliza o tempo e a eternidade,[...]. [287]

O “piscar de olhos”, como fração de tempo, é o instante que o trabalho aqui procurou acionar. Não o vazio do acontecimento, mas a plenitude deste interstício, a que os japoneses chama de **MA**. Palavra de múltiplos sentidos de uso cotidiano, o **MA** é a concepção da experiência de espaço e tempo como dimensões indissociáveis. Mais que um conceito abstrato, é uma percepção prática do aqui-agora como uma unidade de potência e intensidade, que implica em uma consciência de percepção da presença no instante.

O **MA** esta presente na arte ocidental mais diretamente, pelo menos desde a aplicação prática dos estudos de Zen Budismo do compositor John Cage em sua produção. No entanto, é bastante provável que Marcel Duchamp já tivesse consciência do termo, considerando, entre outros indícios, sua admiração e proximidade pelo escultor Constantin Brancusi, adepto da filosofia budista. Cage reflete diretamente o pensamento de Duchamp sobre uma arte que parte da vida, dos elementos mínimos e imperceptíveis do fluxo do cotidiano. Posteriormente, o compositor americano se torna referência para artistas do grupo FLUXUS, entre eles Nam June Paik e Yoko Ono, que aplicavam em suas práticas, naturalmente, muito dos conceitos da filosofia oriental.

287 Reichmann, Ernani. O Instante (textos e notas). Curitiba: Editora Pedagógica e Universitária da Universidade Federal do Paraná, 1981. p. 132.

Mesmo Laurie Anderson, praticante do Budismo Tibetano, carrega esta referência a Cage em seu trabalho. Tendo convivido com Cage intensamente no último ano de vida do compositor, ela reconhece que compartilhavam este estado de consciência da presença no aqui-agora: “Porque isso te lembra uma maneira de estar no mundo. John Cage sempre teve este *mindset* para mim.” [288]

Eu me lembro de Cage sempre sendo aberto a coisas novas. E não parece muito sobre a originalidade como apenas encorajar os outros a apenas ajustar um pouco sua sensibilidade e ver o que está bem na frente deles. Eu suponho que é por isso que eu gosto muito de Cage, ele é muito engraçado, me faz rir, e eu confio nisso. [289]

A questão que desencadeia as reflexões teórico-práticas da presente pesquisa, conforme indicado anteriormente na introdução, estava “relacionada à autonomia do performer em lidar poeticamente com as qualidades do instante na manifestação da experiência artística.” Vemos, ao longo dos exemplos apontados, que esta autonomia, que apontaria um desejo modernista de autoria, é uma questão superada pela consciência da ação no estado presente conforme que considera os elementos externos na construção da experiência artística. Acaso, interferências e ruídos são componentes do instante que cruzam com a percepção do artista e se revelam como qualidades poéticas.

Temos, portanto, o reconhecimento de que esta ação do artista sobre o aqui-agora pode manifestar uma experiência que se caracteriza como um **instante-performance** por revelar uma potência no deslocamento da percepção para um estado diferenciado do **ordinário**. Este “estado de arte”, em que se partilha contemplação e arrebatamento, seria um estado consciente, consis-

288 “Because it reminds you of a way to be in the world. John Cage always had that mindset for me.” (tradução livre do autor)

Laurie Anderson in LAURIE ANDERSON por A.M. Homes. Revista Interview. publicada em 2 de novembro de 2015. Disponível em : < <https://www.interviewmagazine.com/culture/laurie-anderson-1> > Acesso em 12 de abril de 2019.

289 “I remember Cage always being open to new things. And it doesn't seem so much about originality as just encouraging others to just tweak up their sensibility a little bit and to see what's right in front of them. I suppose that's why I like a lot about Cage, he's pretty funny makes me laugh, and I trust that”

Laurie Anderson in American Masters John Cage - I Have Nothing to Say and I Am Saying It. (em 20'25”) Disponível em : < <https://youtu.be/EfP5OMCfzZs> > Acesso em: 08 de setembro de 2015

tente e controlado, onde se opera uma vivência artística. Há um elemento de **extraordinário** quando ocorrem **frações** do fluxo dos eventos da vida que podem se apresentar, a um observador disponível, como uma manifestação tornada visível da potência poética do instante.

A potência do “maravilhoso” de Baudelaire, pode estar em nos espaços entre, na fratura do tecido do cotidiano, não na intensidade patológica descrita por Sthendal, mas como poesia nos espaços invisíveis. Poesia como uma potência presente em todas coisas e momentos. “O poema, enquanto poema, é obscuro; e é obscuro porque é o poema”, como afirma o poeta francês Paul Celan (1920-1970), lembrando que poemas são presentes para os atentos.
[290]

O **estado de performance** surge na vivência artística, que torna visível a poesia a partir de um gesto. Um gesto de intenção, que age na consciência sensível e pode estar delimitado ao próprio agente, ou gesto que repercute em uma manifestação física, sobre o próprio corpo ou sobre outros corpos.

O reconhecimento e caracterização deste **estado de performance**, quando é experimentado pelo artista, se dá, portanto no seu gesto de provocar condições da poesia se manifestar, como um condutor desta potência, ou pelo reconhecimento de estar manifestando um gesto já acionado em performance, em uma vivência anterior de sua prática artística.

O entendimento da manifestação deste **estado no instante**, e dos modos de converter uma **infra-ação** pessoal do artista para o público se dá, na pesquisa, pela realização de **infrações**. As materializações possíveis dos **instantes performance**, vividos nas **performances invisíveis**, se manifestam inicialmente a partir da linguagem nas **frases-memória**. Estes textos redigidos a partir das memórias das experiências do artista, são como “fatografias”, que remetem à experiência fundadora, mas são ao mesmo tempo possibilidades de lidar com

290 “O poema é obscuro, antes de mais nada, pelo modo como se faz presente [por seu *Vorhandensein*], pelo modo como se faz objeto [por sua *Gegenständlichkeit*], pelo modo como objetiva [por sua *Gegenständigkeit*]; portanto, é obscuro no sentido de uma opacidade fenomenal, já que própria de todo objeto; no sentido, portanto, de que o poema quer ser entendido, a partir de si mesmo, como um algo presente”

Cardozo, Mauricio Mendonça. A Obscuridade do Poético em Paul Celan. Pandaemonium, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 82-108. Disponível em: < www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum > Acesso em 30 de setembro de 2017.

as potências deste estado de percepção e, em ação, transferi-lo para “o outro”. A partir do seu desdobramento em interfaces, se encontra formas materiais, que incorporam tecnologias sutis, de jogar com os aspectos de aparente invisibilidade da obra.

O desafio do projeto artístico pessoal, que foi de dar visibilidade a este **estado de performance**, de forma a provocar uma experiência poética no outro, encontra uma possibilidade de resolução nas **[inFR]AÇÕES** realizadas. Estas obras, que formam um conjunto instalado em um espaço, oferecem interface a esta visibilidade. Ao provocarem, de diferentes modos, a interação para o desvelamento de experiências, oferecem ao outro um acionamento em si deste **estado** em um novo **instante**.

As **performances invisíveis** revelam ser, em essência, um exercício inicial de um desartista, que estabelece nos cruzamentos com instantes do cotidiano uma experiência performática. É um “deixar pra trás” a arte e seguir para a vida. É um literal “cair dentro” da experiência e encontrar a possibilidade de **instantes-performance** entre as frestas do cotidiano e da sequência ordenada dos acontecimentos diários. A aceitação da potência destes encontros de *no-art*, não são imitações da vida, mas ocorrências da vida. ^[291]

Estes **instantes-performance**, que poderiam permanecer na dimensão da **infra-ações** pessoais, por um gesto do desartista, atravessam para um segundo plano de linguagem e se oferecem como nova experiência nas **frases-memória**, materializadas de diferentes formas nas **[inFR]AÇÕES** realizadas: parede, caderno, arquivo e vidro. É uma possibilidade de arte-como-a-vida (*life-like art*), que não busca a mimese, como representação que retome a vida, mas uma nova interface que amplifica a experiência vivida. As **[inFR]AÇÕES** procuram “mostrar aos outros como”, usando as palavras de Kaprow, como interfaces de performance que buscam evidenciar a existência de **instantes-performance**, que poderiam ser acionados por observadores atentos. ^[292]

291 KAPROW, Allan (edited by Jeff Kelley). “Essays on the blurring of art and life”. Los Angeles: University of California Press, 2003. p. 110

292 *ibid*

REFERÊNCIAS

- ARMLER, John ; COPELAND, Mathieu. *Voids: A Retrospective*. Centre Georges Pompidou, Kunsthalle Bern: Distributed Art Pub Incorporated, 2009.
- BARROS, Manoel de. *Ensaaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo, SP : Companhia das Letras, 2009.
- BUSKIRK, Martha ; NIXON, Mignon. *The Duchamp Effect*. Cambridge: MIT PRESS, 1996.
- CASANOVA, Marco Antônio. *O Instante Extraordinário: Vida História e Valor na Obra de Friedrich Nietzsche*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2003.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 Artes de fazer*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DANIÉLOU, Alain. *Gods of Love and Ecstasy*. Inner Traditions/Bear & Company. Edição do Kindle. posição 161-163.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra - Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papirus Editora, 1991.
- DEWEY, John. *A arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, SP: Editora 34, 2013.

DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criativo*. in Thompkins, Calvin. Duchamp - uma biografia. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2004.

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madri: Editorial Tecnos, 2009.

FLUSSER, Vilém. *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

FLUSSER, Vilém. *“Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution*. Palestra gravada em 7 abril de 1990 - Kunsthalle Budapest. Disponível em: < <https://youtu.be/QFTaY2u4Nvl> >. Acesso em: 20 de agosto de 2016.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance : do futurismo ao presente*. São Paulo : Martins Fontes, 2006.

GOLDBERG, Roselee. *Laurie Anderson*. Nova Iorque: Henry N. Abrahams Inc. Publishers, 2000.

GOLDBERG, Roselee. *Performance Art: from futurism to the present*. Londres: Thames&Hudson, 1988.

GORDON, Jill. *Plato’s Erotic World: From Cosmic Origins to Human Death*. Cambridge: University Press, 2012.

HOLLNAGEL, Erik ; Woods, David D. *Joint Cognitive Systems: Foundations of Cognitive Systems Engineering*. Boca Raton, FL: Taylor & Francis, 2005.

HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 2001.

JOHNSON, Dominic. *Unlimited Action - The Performance of Extremity in the 1970*. Manchester: Manchester University Press, 2019.

KAPROW, Allan (edited by Jeff Kelley). *“Essays on the blurring of art and life”*. Los Angeles: University of California Press, 2003.

LANCRI, Jean. *Colóquio sobre metodologia da pesquisa em Artes Plásticas na Universidade*. In: BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Coleção Visualidades, Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.

LAU, D C. *Os Analectos / Confúcio*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência - O futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.

- LEFEBVRE, Henry. *Critique of Everyday Life VOLUME II - Foundations for a Sociology of the Everyday*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2002.
- MORLEY, Simon. *The Sublime - Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco - A ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas-Volume 1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2009.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas-Volume 5*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.
- OKANO, Michiko. *Ma – a estética do “entre”*. REVISTA USP • São Paulo • n. 100 • p. 150-164 • DEZEMBRO/JANEIRO/FEVEREIRO 2013-2014.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PHILLIPOT, Clive ; Hendricks, Joh. *FLUXUS*. The Museum of Modern Art, Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1988.
- PREBISH, Charles S ; Baumann, Martin. *Westward Dharma: Buddhism Beyond Asia*. Los Angeles, University of California Press, 2002.
- REICHMANN, Ernani. *O Instante (textos e notas)*. Curitiba: Editora Pedagógica e Universitária da Universidade Federal do Paraná, 1981.
- SICHEL, Berta ; Frank, Peter. *FLUXUS Y FLUXFILMS 1962-2002*. Museu Reina Sofia, Madri, 2002.
- TAVARES, Gonçalo M. *O Senhor Swedenborg*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Assunto Impresso, 2012.
- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp: The Afternoon Interviews*. Badlands Unlimited. Edição do Kindle.
- VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Liberdade em Movimento*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.
- ZAPPA, Frank; OCCHIOGROSSO, Peter. *The Real Frank Zappa Book*. Nova Iorque: Simon and Schuster, 1989.

TESES E ARTIGOS

ARAÚJO, Ana Karênina Trindade. **OS CAMINHOS DO SUBLIME: LONGINO, BURKE, KANT E SCHILLER.** in SABERES, v. 1, n. Especial: I ENAFA e XXIV Semana de Filosofia da UFRN, Natal, Jan. 2015.

BAKOS, Fernando. **BLIND DATES - Enigmas de Imagens digitais.** Porto Alegre: 1998. Dissertação de mestrado - Instituto de Artes Visuais, UFRGS, 1998.

BARBAS, Helena. **O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke.** Lisboa: CENTRIA e DEP/FCSH Universidade Nova de Lisboa, 2006. Disponível em: < http://helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf > Acesso em: 10 de maio de 2019.

BRAUN, Luci; BRAUN, Thomas. **«A montagem de Young no estudo da interferência, difração e coerência de fontes luminosas».** Caderno Catarinense de Ensino de Física, v. 11, n. 1, dez, 1994.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. **A Obscuridade do Poético em Paul Celan.** Pandaemonium, São Paulo, v. 15, n. 19, Jul. /2012, p. 82-108. Disponível em: < www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum > Acesso em 30 de setembro de 2017.

CHIRON, Éliane. **Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas.** in Revista Porto ArteV7 N13. Porto Alegre, RS: Editora UFRGS, 1996.

CARVALHO, Antonio José Olaio Correia de. **O CAMPO DA ARTE SEGUNDO MARCEL DUCHAMP.** Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1999.

COUTINHO, Walkyria Tsutsumi Ferreira. **O conceito Ma na conformação de espaços em Tadao Ando.** Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Desenvolvimento Urbano, 2016.

DE ROND, Mark. **The structure of serendipity.** Judge Business School University of Cambridge, 2005.

FILHO, Jenner; SIQUEIRA, Antonio. **O experimento da dupla fenda como exemplo de incognoscibilidade.** in Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 15, n. 1 a 4, 1993.

FRANCA-HUCHET, Patricia Dias. **INFRA-MINCE ou um murmúrio secreto.** in Art Research Journal - ARJ | Brasil | V. 2, n. 2 | jul. / dez. 2015. p. 40-59.

JONES, Amelia e Heathfield, Adrian. **Perform, Repeat, Record.** Bristol/Chicago: Intellect, 2012.

KAPROW, Allan. *A Educação do Não-Artista, Parte I (1971)*. in Revista Concinnitas ano 4, número 4 - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES), março 2003.

KAPROW, Allan. *A Educação do An-Artista, Parte II*. in Revista Concinnitas - Programa de Pós-Graduação em Artes Uerj (PPGARTES), ano 5, número 6, julho 2004.

JORDÃO, Tiago Lehuby. *Materializar a Cultura Material - Apropriação de Métodos e Processos em Estudos de Design*. Dissertação de Mestrado em Design de Equipamento. Universidade de Lisboa, 2018.

LIMA, Ana Paula Felicissimo de Camargo. *FLUXUS SOB MUSEU - AINDA HÁ ARTE E VIDA NESTA HISTÓRIA?*. in III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2007.

MACHADO, Isadora. *A REINVENÇÃO DA “HIPÓTESE SAPIR-WHORF”*. in Línguas e Instrumentos Linguísticos – No 35 – jan-jun 2015.

MARCELINO, Américo. *Da semelhança no desenho, representação e dispositivos ópticos em imagens desenhadas*. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Desenho), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2012.

MENEZES, Marco Antonio de. *O POETA BAUDELAIRE E SUAS MÁSCARAS: BOÊMIO, DÂNDI, FLÂNEUR*. Revista fato&versões, n.1 v.1, p. 64-81, 2009.

MORENO, Pilar Canañas. *MARCEL DUCHAMP, JOHN CAGE, JUAN HIDALGO - UNA LÍNEA GENEALÓGICA DEL BUDISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO*. in ARTS LONGA n.º26 - Universidad Complutense de Madrid, 2017.

PIKE, Alistair. *U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain*. in Science 15 Jun 2012: Vol. 336, Issue 6087, pp. 1409-1413.

REY, Sandra - Anima Mundi - Revista Porto Arte, v.7, n.11, 1996.

ROSSETTI, Micaela Lüdke. *Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime*. in Palíndromo, nº 12, jul./dez. 2014. p. 22-40.

SOGABE, Milton. *O corpo do observador nas artes visuais*. 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais. Florianópolis, 2007. Disponível em: < <http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/161.pdf> > Acesso em: 10 de junho de 2019.

TAYLOR, Michael R. *Don't Forget I Come From the Tropics' - Reconsidering the Surrealist Sculpture of Maria Martins*. in Journal of Surrealism and the Americas 8:1 (2014), 74-89.

VÁRZEAS, Marta Isabel de Oliveira. *Dionísio Longino - Do Sublime*. Coimbra: IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA/ANNABLUME, 2013.

VILELA, Ana Lucia Oliveira. *PALAVRA E IMAGEM NAS INSTRUÇÕES DE ARTISTAS: APONTAMENTOS PARA UMA PROBLEMATIZAÇÃO*. in XXVII Simpósio Nacional de História. Natal, ANPUH, 2013.

MÍDIAS DIGITAIS

ALBUQUERQUE, GG. *Como Duchamp mudou a história da arte após exibir um urinol como obra*. Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2017/04/15/como-duchamp-mudou-a-historia-da-arte-apos-exibir-um-urinol-como-obra-278550.php>>. Acesso em 19 de março de 2019.

AURIE ANDERSON por A.M. Homes. Revista Interview. publicada em 2 de novembro de 2015. Disponível em : < <https://www.interviewmagazine.com/culture/laurie-anderson-1> > Acesso em 12 de abril de 2019.

ANTONI, Janine. *“Loss & Desire”*. in “Art in the Twenty-First Century” episódio2. Londres, UK: Art21, 2003. Disponível em: < https://youtu.be/r_n2kfqNmpY >. Acesso em: 10 de setembro de 2015.

BARRY, John. *Interview with Bob Nickas*. Journal of Contemporary Art, Vol. 5., No 1 Spring 1992. < <https://community.livejournal.com/-arthistory/33358.html> > Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

BERMAN, Marshall. *BAUDELAIRE: O MODERNISMO NAS RUAS*. Revista Movimento: crítica, teoria e ação. publicado em 31 de agosto de 2017. Disponível em: < <https://movimentorevista.com.br/2017/08/ baudelaire-o-modernismo-benjamin-marx-paris/> > Acesso em: 11 de janeiro de 2019.

CAGE, John. *John Cage about silence*. Publicado em 14 de jul de 2007. < <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> > Disponível em: Acesso em: 01 de fevereiro de 2019.

CHANDLER, Daniel. *The Transmission Model of communications*. Disponível em: < <https://archive.fo/20120716111950/http://www.aber.ac.uk/media/Documents/short/trans.html> >. Acesso em: 21 de janeiro de 2019.

DEJA Vu (Sweeping Gulou) – A Performance in the Streets of Beijing in Trans National Dialogues. Disponível em: < <https://transnationaldialogues.eu/deja-vu-sweeping-gulou-a-performance-in-the-streets-of-beijing/> > Acesso em 25 de junho de 2017.

DESANGES Guillaume. Disponível em: < <http://collection.fraclorraine.org/collection/showtext/626?lang=en> > Acesso em 14 de fevereiro de 2019”

DUCHAMP, Marcel. *My life as a work of art*. in KunstSpektrum, Publicado em 9 de mar de 2015. Disponível em: < <https://youtu.be/VVfQmtYOJ1o> >. Acesso em: 21 de janeiro de 2019.

GREY, Alex; GREY, Allyson. *O Ano da Corda: Uma Entrevista com Linda Montano & Tehching Hsieh*. Disponível em: < <https://textosetextos.wordpress.com/2008/08/11/o-ano-da-corda/> > Acesso em 9 de janeiro de 2019.

HAN, Tali Chiyong. *View Magazine: Duchamp and the Futurists* . Disponível e. < <https://www.guggenheim.org/blogs/findings/view-magazine- Duchamp-futurists> >. Acesso em :05 de fevereiro de 2019.

HARVARD Art Museums. Disponível em: < <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/77803?position=0> > Acesso em: 18 de agosto de 2017

LAURIE ANDERSON por A.M. Homes. Revista Interview. publicada em 2 de novembro de 2015. Disponível em : < <https://www.interviewmagazine.com/culture/laurie-anderson-1> > Acesso em 12 de abril de 2019.

MARINA Abramović: The Artist Is Present. *MoMA*. Disponível em: < <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3129> > Acesso em: 10 de maio de 2018.

MENEZES, Marco Antonio de. *BAUDELAIRE: o poeta da cidade moderna*. I SEMINÁRIO ARTE E CIDADE - PPG-AU - Faculdade de Arquitetura / PPG-AV - Escola de Belas Artes / PPG-LL - Instituto de Letras UFBA. Salvador, maio de 2006. Disponível em : < http://www.artecidade.ufba.br/st1_mam.pdf > Acesso em: 12 de abril de 2019.

MILLER, MH. *Gallery? What Gallery? Robert Barry Masterpiece Reprised in New York*. Disponível em: < <https://observer.com/2011/07/gallery-what-gallery-robert-barry-masterpiece-reprised-in-new-york/> > Acesso em: 8 de agosto de 2019.

MOGAMI, Simone. *A Arte da Guerra*. Disponível em: < <https://artedaguerra.webnode.com.br/news/koan/> >. Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

MONASTYRSKI, ANDREY. *Preface to Volume One*. Disponível em: < <http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-TO-1-VOLUME.htm> > Acesso em 10 de março de 2019.

MOSÉ, Viviane. **O contemporâneo e a educação**. Café Filosófico CPFL. Publicado em 25 de nov de 2018. Disponível em: < <https://youtu.be/hyVBULSDiml> > Acesso em 12 de março de 2017.

MOSÉ, Viviane. **Educação**. Café Filosófico CPFL gravado no dia 4 de setembro de 2009. Disponível em: < <https://vimeo.com/72198253> > Acesso em 12 de março de 2017.

MUNTADAS Antoni. **Meu estilo de Arte**. in Fronteiras do Pensamento. Publicado em 18 de fev de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3Px6C05mHuk> >. Acesso em: 16 de janeiro de 2019

MUNTADAS Antoni. **Não invento nada**. in Fronteiras do Pensamento. Publicado em 18 de fev de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UmiSskhUpR0> >. Acesso em: 16 de janeiro de 2019.

ONO, Yoko. **Grapefruit - O livro de Instruções e desenhos de Yoko Ono**. Tradução para o português de Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. FAPEMIG/UEMG. Belo Horizonte, 2008/2009. Disponível em: < https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf >. Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

PROFECIA AUTORREALIZÁVEL: AQUILLO QUE VOCÊ PENSA, SE REALIZARÁ. Disponível em: < <https://www.greenme.com.br/segredos-para-ser-feliz/6981-profecia-autorrealizavel-voce-pensa-realizara> > Acesso em 14 de junho de 2018.

PETERS, Gabriel. *Verbete: profecia autorrealizadora*. Disponível em: < <https://blogdosociofilo.com/2017/12/18/verbete-profecia-autorrealizadora-por-gabriel-peters/> > Acesso em 15 de junho de 2018.

ROBLETO, Dario. **Site pessoal**. Disponível em: < <http://www.dariorobeto.com> >. Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

RUGOFF, Ralph. **A Brief History of Invisible Art**. AA School of Architecture, palestra em 09 de março de 2007. Publicado em 9 de jul de 2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UZUjKIEkVuw> >. Acesso em: 15 de janeiro de 2019.

SAVAGE, Mark. *Marina Abramovic: Audience in tears at 'empty space' show*. BBC News, postado em 11 de junho de 2014. Disponível em: < <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-27798250> > Acesso em: 8 de janeiro de 2018.

TESSLER, Elida. **Elida Tessler e a beleza do cotidiano**. in O Beijo. Publicado em 7 de jun de 2017. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=gUGKqDLPmus> >. Acesso em: 16 de janeiro de 2019.

TEDFORD, Matthew Harrison. *The Museum of Conceptual Art: A Prolegomena to Hip*. Art Practical, publicado em 12 de abril de 2011. Disponível em: < https://www.artpractical.com/feature/the_museum_of_conceptual_art_a_prolegomena_to_hip/ > Acesso em: 20 de setembro de 2018.

TOSCANI, Oliviero. *Transcrição do Programa Roda Viva*. São Paulo: TV Cultura, exibido em 1/1/1995. Disponível em: < <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/9/entrevistados/> > Acesso em 6 de agosto de 2016.

UKELES, Mierle Laderman. *Manifesto for Maintenance Art, 1969*. Disponível em: <https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969> > Acesso em: 14 de setembro de 2018.

VEIGA, Edison. *A estranha doença de quem é abalado por obras de arte*. BBC NEws Brasil. 25 setembro 2018. Disponível em : < <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45624405> > Acesso em 30 de outubro de 2018.

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

BLACKBURN, Simon. *Dicionário Oxford de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Disponível em: < <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br> >. Acesso em: 12 de janeiro de 2019.

CEIA, Carlos (coord). *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em: 8 de outubro de 2017.

DOWDEN, Bradley. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em: < <https://www.iep.utm.edu> > Acesso em 14 de janeiro de 2018.

ENCICLOPEDIA Itaucultural. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org> > Acesso em: 6 de março de 2018.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

LONGMANN Dictionary of Contemporary English (Third Edition). Essex: Longman Group, 1995.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *A Arte e as Artes: Primeira Introdução à Teoria Estética*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1989.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, RS: Editora Zouk, 2012.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo, SP: Escuta, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAGE, John. *De Segunda a Um Ano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- CAMUS, Albert. *A Desmedida na Medida - cadernos (1937-39)*. São Paulo: Editora Hedra, 2014.

- CHAUI, Marilena. *A nervura do real: Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COSTA, Mario. *O Sublime Tecnológico*. São Paulo: Editora Experimento, 1995.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.
- DOMINGUES, Diana (org). *A Arte no Século XXI - A Humanização das Tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp. 1997.
- FILIPOVIC, Elena. *The Apparently marginal activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 2016.
- FLUSSER, Vilém. *Gestures*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- FOSTER Hal. *O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOSTER, Hal. *Recodificação - Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- GIRST, Thomas. *The Indefinitive Duchamp*. Otsfildern: Hatje Cantz, 2013.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance now - live art for the 21st century*. Londres: Thames&Hudson, 2018.
- GRAEVENITZ, Antje von. *Duchamp as Scientist, Artifex, and Semiotic Philosopher: His notes of the "Infra-Mince" (1934/35 - 1945)*. in Banz, Stefan. Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall. Zurique: JRP/Ringier, 2010.
- HAN, Byung-Chul. *No Exame: perspectivas do Digital*. Petrópolis: Vozes, 2018.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da Transparência*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HEATHFIELD, Adrian. *"Live: Art and Performance."* Nova Iorque: Routhledge, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa : Edições 70, 1990.

JOSEPH BUYS: A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS. (dir. Solange Farkas/cur. Antônio D'Avossa. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LAPOUJAIDE, David. *Existências Mínimas*. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LAPOUJAIDE, David. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?*. São Paulo: Editora 34, 1996.

LÓPEZ ANAYA, Jorge. *El extravío de los límites*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.

MARCEL DUCHAMP: UMA OBRA QUE NÃO É UMA OBRA "DE ARTE". (org de Helena Filipovic). Catálogo de Exposição. Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: MAM-SP, 2008

MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a grande política da linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2003.

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

PARENTE, André (org). *Imagem Máquina - A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *America - Fotos e Depoimentos*. São Paulo: Companhia das Letras / Rio de Janeiro: Videofilmes, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

ROLNIK, Sueli. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

RUGOFF, Ralph. *Homeopathic Strategies*. in At The Threshold of the Visible. Nova Iorque: Independent Curators Incorporated, 1997.

SANTAELLA, Lúcia & Winfried Nöth. *Imagem - Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SUSSEKIND, Pedro. *Teoria do Fim Da Arte: sobre a recepção de uma tese hegeliana no século XX*. Rio de Janeiro,: 7Letras, 2017.

TAYLOR, Diana. *Arquivo e Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2013.

THOMPSON, Calvin. *Duchamp - uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VERGINE, Lea. *Body Art and Performance, The body as Language*. Milão: Skira Editore, 2000.

ZUMPHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Tese apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Área de Concentração Poéticas Visuais,
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

[inFRA]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS

potências do instante-performance

Doutorando: Fernando Bakos
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Sandra Rey (UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Bakos, Fernando
[inFRA]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS: potências do
instante-performance / Fernando Bakos. -- 2019.
341 f.
Orientador: Sandra Rey.
Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.
1. Arte Contemporânea. 2. [inFRA]ÇÕES (extra)
ORDINÁRIAS. 3. Instante. 4. Performance. 5. Cultura. I.
Rey, Sandra, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha
Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo autor.

Fernando Bakos

[inFRA]ÇÕES (extra) ORDINÁRIAS
potências do instante-performance

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração Poéticas Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Rey (UFRGS)

Aprovado em _____ de _____ 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Helene Gomes Sacco (PPGAV/UFPEL)

Prof. Dr. Elcio Rossini (UFSM)

Prof.^a Dr.^a Cláudia Vicari Zanatta (PPGAV/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Niura Legramante Ribeiro (PPGAV/UFRGS)

*para Cláudia Barbisan, sublime e serena, de todo o coração
pelos presentes que foram os instantes juntos na vida e na arte*

*para Neusa e Daniela, que compartilharam esta experiência de perto
e para Nick, Tom e Mi, luzes de alegria do meu dia-a-dia*

Agradecimentos especiais a todos que contribuíram de muitas formas no percurso de instantes e intensidades desta pesquisa:

À Sandra Rey, pelo acompanhamento de uma jornada de mais de vinte anos de, sempre orientando com dedicação, perspicácia e muita confiança. Muito obrigado por acreditar e se envolver no projeto, com contribuições fundamentais que nortearam sua realização.

Aos professores que contribuíram sobremaneira na leitura da qualificação da pesquisa e que me orgulham, além da amizade, com sua presença na banca de defesa da tese, Cláudia Zanatta, Elcio Rossini e Niura Ribeiro. À professora Helene Sacco, muito obrigado por aceitar o desafio da leitura e fazer parte deste momento final, importantíssimo para a conclusão da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por sua qualidade exemplar e resistência em defesa da Arte e da Cultura nestes anos todos em que me acolheu. Aos professores que admiro e compartilharam seu conhecimento e seu tempo para o curso: Eduardo Vieira da Cunha, Elaine Tedesco, Flávio Gonçalves, Helio Ferverza, Icléia Cattani, Maria Amelia Bulhões e Tetê Barachini. Agradeço o carinho especial de Elida Tessler e as contribuições fundamentais de Katia Prates, que fazem parte desta pesquisa.

Agradeço a todos outros professores do Programa, pelo convívio e conversas, e aos colegas que proporcionaram debates inteligentes e trocas fundamentais, em especial à parceria constante e grande amizade de Richard John, em todas etapas desta nossa formação.

À ESPM - Escola Superior de Propaganda e Marketing, por todo apoio institucional ao longo dos anos de produção desta pesquisa, pelo apoio e incentivo constante da qualificação de seu corpo docente. Mais que isso, pelo acolhimento e carinho de todos colegas professores, equipes e alunos, que se transformaram em amigos e parceiros de jornada. A possibilidade de realizar a exposição e a banca de defesa da tese no Espaço Cultural ESPM, que acompanhei desde sua criação, tem uma satisfação especial e fecha este ciclo do percurso de forma encantadora.

Agradeço em especial à direção e à coordenação dos cursos de Design e Comunicação, de que me orgulho de fazer parte, dedicados à construção de um projeto de educação superior de qualidade que compreende a importância da arte na formação de profissionais éticos, competentes e inovadores.

A Rene Goellner pelo apoio, atenção e respeito que sempre dedicou, como colega e diretor da ESPM-SUL, muito obrigado pelo investimento e confiança. A Alessandro Souza, que coordena o curso de Comunicação com paixão e inteligência, agradeço a compreensão e afeto. A Carolina Bustos, muito obrigado pela presença carinhosa e pela sintonia especial. Nestes anos de convívio à frente do curso de Design, tem sido uma força e uma inspiração para seguirmos acreditando no futuro, na educação e na beleza das pessoas. Muito obrigado pelo apoio incondicional, por compartilhar sempre alegrias, sorrisos e abraços carinhosos que aquecem a alma. Tem minha admiração total, por manter a leveza e o bom humor acima de tudo.

Aos colegas professores que vivem a jornada da educação sem se abalar, apostando tudo na formação de pessoas integras e humanas, que se tornarão bons profissionais e poderão construir um mundo cada vez mais sensato e belo. Antônio Rabadan e Viviane Gil, a presença de vocês me inspira e me alegra a alma.

Aos amigos mais próximos que compartilharam todos momentos e mudanças da vida, nestes últimos anos, e aos outros que compreenderam minha ausência no período dedicado à pesquisa.

Um agradecimento muito especial a Diva Semler pelo apoio nos momentos mais complexos, escutando e ajudando a acreditar - a admiração e o carinho são recíprocos - e a Maria Helena Bernardes, pelo apoio carinhoso desde sempre - nossas conversas foram uma alegria e um aprendizado.

Gratidão e respeito pelas gerações das famílias que me antecederam e que construíram a história que chegou até mim. Aos avós com quem aprendi tantas histórias de outros tempos e ao meu pai pelos anos de uma infância tão rica de viagens, enciclopédias, experiências e oportunidades de aprender, que são a mais importante herança.

À minha mãe pela formação e amor pleno, que me presenteou com o gosto pela arte, a curiosidade e a liberdade que me dão caráter. Companheira e incentivadora, que me apresentou os universos mais sutis da experiência, pelas práticas e filosofias orientais.

À queridíssima irmã, companheira de coleções, aventuras e descobertas da infância e pessoa muito especial que, com carinho, sempre esteve próxima, apoiando e participando das minhas ousadias, inclusive nesta pesquisa. Muito obrigado pela leitura e revisão do texto.

RESUMO

[inFRA]ÇÕES (extra)ORDINÁRIAS - Potências do instante-performance apresenta o pensamento resultante de uma pesquisa em Poéticas Visuais que articula prática artística à reflexão teórica, ambos considerados em igual importância no processo desenvolvido. A parte prática é delimitada por propostas no campo da performance e desdobramentos compreendendo outros suportes além do corpo. As análises desenvolvem-se a partir da experimentações de caráter performático que problematizam a possibilidade da performance ocorrer num instante mínimo de percepção e consciência. Nominados de instantes-performance, este estado mínimo da performance, posteriormente fixados em frases-memória, são o objeto de análises que debatem as fronteiras da performance art na contemporaneidade. A obra de Laurie Anderson é inspiradora, contribuindo significativamente para a compreensão do estado de performance como momento de suspensão, instantes em que a arte recorta do fluxo da vida. A reflexão sobre o gesto como matriz de “performances invisíveis”, ocorridas no fluxo da vida do autor entre 2010 e 2019, é o insight fundador desta pesquisa, que abrange estudos e referências de artistas visuais, performes e teóricos que, através de suas obras e depoimentos, subsidiam o pensamento que se instaura no espaço entre a arte e a vida. Friedrich Nietzsche aporta à reflexão o conceito de “instante extraordinário” e possibilita pensar a potência dionisíaca do artista que age diretamente no mundo. A obra de Marcel Duchamp motiva pensar ruídos no sistema da arte e seus fragmentos sobre o “infra-mince” possibilitam o desdobramento dos instantes-performance em objetos e instalações que tangenciam o colecionismo e aspectos burocráticos da vida ordinária. O estudo sobre a relação da obra de John Cage com o pensamento Zen-Budista, assim como os reflexos nas práticas de artistas do grupo FLUXUS e happenings de Alan Kaprow contribuem para colocar em questão as premissas da performance e alarga-las até um estado de consciência que abarca certos aspectos extraordinários de fenômenos naturais, suscetíveis de provocar reações estéticas.

PALAVRAS-CHAVE: instante-performance; performances invisíveis; frases-memória; *performance art*; *happening*; desartista; extraordinário.

ABSTRACT

(extra)ORDINARY [inFRA]CTIONS - potencies of the performance-instant presents the results of a research on Visual Poetics that articulates the artistic practice with a theoretical reflection, both considered in equal importance in the process. The practice, delimited by proposals in the field of performance, unfolds the use of other supports besides the body. Experiments of performative character discuss the possibility of the performance to occur in a minimum instant of perception and consciousness. Nominated as “performance-instants”, these minimal states of performance, later fixed in “memory sentences”, are the object of analyzes that puts on discussion the frontiers of performance art in the contemporaneity. Laurie Anderson’s inspiring work significantly contributes to the understanding of the state of performance as a moment of suspension in which art cuts out the flow of life. The understanding of the gesture as a matrix of “invisible performances”, occurring in the flow of the author’s life between 2010 and 2019, is the founding insight of this research. The research includes studies and references of visual artists, performers and theorists who, through their works and testimonies, subsidize the idea that is established in the space between art and life. From Friedrich Nietzsche “extraordinary moment” concept is taken to the reflection and allows to think the Dionysian power of the artist who acts directly in the world. Marcel Duchamp’s work motivates the reflection on noises in the art system and his fragments on the “infra-mince” enable the unfolding of performance moments through objects and installations that touch the collectivistic and bureaucratic aspects of ordinary life. The study of the relationship between John Cage’s work and Zen-Buddhist thought, as well as the reflections on the artists’ practices in the FLUXUS group and Alan Kaprow’s happenings, all contribute to questioning the premises of performance and extending them to a state of consciousness that encompasses certain extraordinary aspects of natural phenomena, capable of provoking aesthetic reactions.

KEYWORDS: performance-instante; invisible performances; memory sentences; performance art; happening; unartist; extraordinary

SUMÁRIO

119	<i>interlúdio</i>
133	<i>introdução</i>
153	1. [inFRA]ÇÕES
159	1.1 AÇÕES
168	- CRUZANDO INSTANTES -
172	- ENCONTRANDO PARES -
181	- ATIVANDO GESTOS -
191	- DEFININDO ACONTECIMENTOS -
195	1.2 INFRA-AÇÕES
221	- TRANSCREVENDO MEMÓRIAS -
229	- REVELANDO SUTILEZAS -
241	1.3 FRAÇÕES
244	- ACOMPANHANDO FLUXOS -
262	- ACIONANDO INTERFACES -
275	- REVELANDO INSTANTES -
287	1.4 INFRAÇÕES
290	- ANOTANDO INVISÍVEIS -
293	- INTERFERINDO -
299	- GERANDO CORPOS -
312	- RETOMANDO RÚIDOS -
327	2. (extra)ORDINÁRIOS
333	- DESARTICULANDO EXPERIÊNCIAS -
345	2.1 ORDINÁRIO
348	- EXPERIMENTANDO COTIDIANOS -
366	- ACESSANDO ORDENS -
375	- DESLOCANDO COTIDIANOS -
389	2.2 EXTRAORDINÁRIO
399	- TRANSFERINDO EXPERIÊNCIAS -
405	- TOCANDO O SUBLIME -
417	CONSIDERAÇÕES (fnais)
433	REFERENCIAS
443	BIBLIOGRAFIA

