

**TEMPO COMO MATÉRIA, TAREFA COMO POSSIBILIDADE:
MÚSICA IMPROVISADA E IMAGENS-DESPOJO**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Guilherme Figueras Dable

**TEMPO COMO MATÉRIA, TAREFA COMO POSSIBILIDADE:
MÚSICA IMPROVISADA E IMAGENS-DESPOJO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de grau de mestre no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Flávio Gonçalves.

Porto Alegre
2012

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mario Ramiro (USP)

Prof^a. Dr^a. Daniela Kern (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Elaine Tedesco (UFRGS)

*O passado é mentira. Metade é feita de coisas não passadas.
A outra metade é feita de coisas que nunca mais passarão.*

Mia Couto

*I miss your kissin' and I miss your head
And a letter in your writing doesn't mean you're not dead
Run outside in the desert heat
Make your dress all wet and send it to me*

"Cactus", Pixies

Para minha família.

*In memoriam, para Joca e Pepito,
por me apresentarem o céu.*

AGRADECIMENTOS

Cursar o mestrado foi como andar sobre uma corda que se manteve esticada, por um lado, pela compreensão, apoio e paciência infindável da Betânia e, pelo outro, pelo apoio e amizade do Flávio, fundamentais, cada um no seu papel. Não sei como teria sido sem algum deles.

A todos os amigos, colegas e professores das disciplinas, muito obrigado pela convivência e pelas trocas. Agradeço especialmente a Rafael Pagatini, Túlio Pinto, Marina Camargo, Nik Neves, Gilberto Ribeiro Junior, Luciano Zanatta, Gustavo Bittencourt, Raquel Alberti, Leo Felipe, Letícia Lopes, Nico Rocha, Elaine Tedesco, Daniela Kern, Lia Menna Barreto, Mauro Fuke, Jailton Moreira e o grupo da Bolívia, Greice Antes, Iuri Freiburger e sua dica do timer de cozinha, Camila Gonzatto e vários que não caberão aqui - vocês sabem quem são.

Agradeço também às galerias e aos curadores que apostaram e ainda apostam no meu trabalho, e às instituições que tão bem me receberam: Goethe-Institut Porto Alegre, Itaú Cultural, Fundação Ecarta, MARGS.

Ao prof. Mario Ramiro, por prontamente aceitar o convite para a banca.

À CAPES, por ajudar a colocar vários livros na estante.

Aos subterrâneos, por manterem um espaço utópico em um mundo como esse.

Ao Raul Krebs, Otavio Castedo e equipe do Estúdio Mutante: muito, muito obrigado.

A Thomas Rohrer e Antonio Gianfratti, por virarem meu olhar e o rumo do meu trabalho.

Mas nada disso estaria aqui se não fosse a parceria inestimável de Diego Silveira, parceiro de primeira hora para todos os projetos que miram no improvável.

RESUMO

Esta dissertação pretende analisar as estratégias de trabalho utilizadas na série *Tacet*, produzida pelo autor. Através de uma performance de improvisação musical livre onde se utiliza instrumentos preparados, são gerados uma série de registros gráficos. Busco, ao analisar processos e documentos de trabalho, encontrar intenções, referências e estratégias recorrentes na minha produção, a fim de mapear suas questões fundamentais. A desoneração do gesto autográfico por uso de procedimentos ou próteses busca um modo não-representacional do desenho de referir-se a um evento. A performance é analisada através de conceitos de espaço sagrado e de xamanismo, conforme o pensamento de Mircea Eliade e Ronald Hutton, tendo também como referência a obra de Joseph Beuys. O desenho é pensado como experiência e como imagem-despojo, pela forma como os registros gráficos indiciam a performance na série *Tacet*, e suas relações com o tempo são abordadas através do pensamento de Santo Agostinho e John Berger, e colocados em perspectiva com a obra de Bruce Nauman e Robert Rauschenberg.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyze the work strategies used in the Tacet series, produced by the author. Through a free musical improvisation performance, which uses prepared instruments, a series of graphic records are generated. By analyzing work processes and working documents, I seek to find intentions, references and recurrent strategies in my production, in order to map their key issues. The exoneration of the autographic gesture by using specific procedures or prostheses seeks a non-representational way for the drawing to refer to an event. The performance is analyzed through the concepts of sacred space and shamanism, according to Mircea Eliade's and Ronald Hutton's thought, and also taking the work of Joseph Beuys as reference. Drawing is thought of as experience and as image-debris, by the way the records indicate the performance's traces in the series Tacet, and their relationships with time are covered through the thought of St. Augustine and John Berger, and put in perspective with the work of Bruce Nauman and Robert Rauschenberg.

LISTA DE IMAGENS: ANEXOS

Imagem 01: Detalhe da preparação dos instrumentos.	135
Imagem 02: Tacet, 2007. Primeiro desenho da série.	136
Imagem 03: Vista da montagem na exposição Passagens Secretas. 2008.	137
Imagem 04: Vista da montagem na exposição Passagens Secretas. 2008.	138
Imagem 05: Registro da performance na abertura da exposição Passagens Secretas. 2008.	139
Imagem 06: Tacet: Fênix I - xilofone, 2009. Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos.	140
Imagem 07: Detalhe da montagem da exposição Objeto: Som. Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2011.	141
Imagem 08: Tacet, 2007-2012. 21x29,7cm. Coleção do artista.	142
Imagem 09: Tacet, 2007-2012. 21x29,7cm. Coleção do artista.	143
Imagem 10: Tacet, 2007-2012. Dimensões variáveis. Coleção do artista.	144
Imagem 11: Tacet, 2007-2012. Dimensões variáveis. Coleção do artista.	145
Imagem 12: Tacet, 2007-2012. 18x87cm. Coleção do artista.	146
Imagem 13: Tacet, 2007-2012. 29,7x42cm. Coleção do artista.	147
Imagem 14: Tacet, 2007-2012. 47x94cm. Coleção do artista.	148
Imagem 15: Tacet, 2007-2012. 46x46cm. Coleção do artista.	149
Imagem 16: Tacet, 2007-2012. 36x39 cm. Coleção do artista.	150
Imagem 17: Tacet, 2007-2012. Dimensões variáveis. Coleção do artista.	151
Imagem 18: Tacet, 2007-2012. Dimensões variáveis. Coleção do artista.	152
Imagem 19: Vista da exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.	153
Imagem 20: Vista da exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.	154
Imagem 21: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	155
Imagem 22: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	156

Imagem 23: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	157
Imagem 24: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	158
Imagem 25: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	159
Imagem 26: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	160
Imagem 27: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	161
Imagem 28: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	162
Imagem 29: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	163
Imagem 30: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	164
Imagem 31: Detalhe. MARGS, Porto Alegre, 2012.	165
Imagem 32: Registro da performance. MARGS, Porto Alegre, 2012.	166
Imagem 33: Registro da performance. MARGS, Porto Alegre, 2012.	167

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. PERCURSO	
1.1 - RECORRÊNCIA DE ESTRATÉGIAS	35
1.2 - TACET: PRIMEIROS MOVIMENTOS	38
1.3 - PRIMEIRA RUPTURA DE ABORDAGEM: IMPROVISACÃO MUSICAL	39
1.4 - ADIÇÃO DE ÁUDIO E VÍDEO COMO REGISTROS	41
2. PERFORMANCE	
2.1 - ESPAÇO E QUESTÕES XAMANÍSTICAS NA PERFORMANCE	44
2.2 - TAREFA COMO POSSIBILIDADE METODOLÓGICA	58
2.3 - DESENHO E PERFORMANCE: SER O TRABALHO, FAZER O TRABALHO	60
2.4 - MÚSICA E POSSIBILIDADES PARA A IMPROVISACÃO	63
2.5 - ROBERT RAUSCHENBERG, HOMENAGEM A DAVID TUDOR, 1961: PERFORMER COMO NOTAÇÃO DO TEMPO	65

3. DESENHO

3.1 - DESENHO, PENSAMENTO E AÇÃO	68
3.2 - DESENHO E A NOTAÇÃO DO TEMPO	70
3.3 - CÉU E FLUXO	79
3.4 - MEMÓRIA EM MOVIMENTO PENDULAR	81
3.4.1 - ENTORNO: OBJETOS, LIVROS E RECORRÊNCIAS	83
3.4.2 - MEMÓRIA: LUGARES E SENSações	85
3.5 - DESENHO/MÁQUINA, ARTISTA/MÁQUINA: CADU, CAGE/RAUSCHENBERG, ROSEMARIE TROCKEL	91
3.6 - DESENHO E COLABORAÇÃO	100
3.7 - DESENHO-NOTAÇÃO E APREENSÃO DO ESPAÇO	102
3.8 - DESENHO-CORPO	112
3.9 - IMAGENS-DESPOJO	117
3.9.1 - ORBITAR DE MODO IMPREVISÍVEL DENTRO DAS REGRAS	123

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
BIBLIOGRAFIA	129
ANEXOS	134

INTRODUÇÃO

A presente dissertação pretende apresentar e discutir as estratégias de trabalho utilizadas na série *Tacet*. Nela, a realização de uma performance ocorre balizada por uma tarefa: um grupo de músicos, onde eu me incluo, realiza uma sessão de improvisação musical livre com instrumentos preparados de forma a gerarem registros gráficos ao serem manipulados posteriormente. Tal preparação consiste em inserir, em locais específicos dos instrumentos, papel japonês e carbono filme, onde o carbono será o responsável por registrar as marcas no outro papel - estas são feitas a partir da própria ação do músico no seu instrumento, no fazer música. A tarefa que proponho parte de uma ação cotidiana para os músicos (fazer música improvisada), mas que recebe a inserção de um elemento, físico e conceitual - a preparação dos instrumentos.

A partir do levantamento de procedimentos e estratégias que utilizo em minha produção dos últimos anos, fica clara uma tentativa de anulação do gesto autográfico em meu trabalho, seja através do uso de próteses, como enceradeiras e instrumentos musicais, ou de procedimentos como refazer as marcações de livros sublinhados; procedimentos que encontram sua origem no pensamento conceitual de artistas como Sol LeWitt.

A série *Tacet* iniciou de um encontro quase fortuito entre minha prática de desenho e minha prática musical: um *insight* no momento de trocar as cordas de meu contrabaixo. A partir desse *insight*, a elaboração de uma regra, aos moldes dos *Wall Drawings* de LeWitt, gerou uma série de desenhos que, primeiramente, lidavam com aspectos formais e conceituais do desenho, sobre a maneira como estes eram gerados. A revisão dos limites do procedimento, por ocasião de uma colaboração com um grupo de músicos, tornou por ampliar o espectro visual e conceitual de meu trabalho.

A colaboração com os músicos, ao passar da ideia de executar um determinado tema musical que era arbitrado pro mim para uma sessão de improvisação livre, apontou para a importância do processo como potência. A partir desse ponto passa a ocorrer uma grande diferenciação na abordagem que dou para os mesmos processos. A colaboração com os músicos passa a se dar em um caráter de troca: eu entrego os instrumentos preparados e eles improvisam livremente, produzindo os desenhos. A combinação desses dois elementos - os instrumentos preparados e a improvisação - remetem a questões presentes na obra de John Cage, que trago como um de meus referenciais aqui. Cage descrevia-se como um “coletor de sons”¹, na medida em que ele alterava as sonoridades dos instrumentos utilizando-se de materiais como parafusos, peças plásticas, borrachas, pedaços de papel, tecido, entre outros, e que, ao serem colocados em locais estratégicos dentro dos instrumentos, alteravam sua sonoridade. Mais tarde, sua obra passou a incluir elementos externos ao fazer musical, como em *Water Walk*: “rosas em um vaso, um fogão, um apito para atrair codornas; (...) um apito de ganso, uma banheira, um saco de papel que exploda e uma garrafa de Campari”². O grau de indeterminação que utilizo para a execução de meu trabalho é menor do que o das notações de Cage, mas guarda semelhanças na utilização de elementos não-específicos da linguagem para a obtenção de um registro desta - a ação dos músicos sobre os instrumentos musicais gera o desenho. Além disso, a música acontece apesar dessa tarefa, utilizando-se de uma releitura do conceito do piano preparado, popularizado por Cage a partir da década de 1940.

¹ Tim Ovens, no artigo “The Sound collector - The prepared piano of John Cage”, cita Cage, que afirma: “coloquei objetos sobre as cordas, decidindo suas posições de acordo com os sons que resultavam. Tendo estas preparações no piano e tocando-o de forma improvisada, eu encontrei melodias e combinações de sons que trabalharam com a estrutura dada. Assim como você anda pela praia e coleta conchas bonitas que o agradam, eu vou para o piano encontrar os sons que gosto.”. Esta, entre diversas outras citações de Cage, deixam claro o conceito do compositor como um interessado em coletar sons não-musicais, e de criar através e apesar deles. Disponível em http://www.fzmmw.de/2003/2003_4.htm. Acesso em 05/07/2012.

² REVILL, David. *The Roaring Silence*, p.194. Cit. Ovens, p.59.

A estratégia da colaboração trouxe, junto com ela, a ideia de tarefa, conceito que utilizo a partir do pensamento da coreógrafa norte-americana Anna Halprin. As ações e gestos cotidianos introduzidas por ela na linguagem da dança nos anos 1950 aproximaram este campo da vida, de modo similar às experiências de Cage, Rauschenberg e Cunningham no Black Mountain College e, posteriormente, dos *happenings* de Allan Kaprow. Em seu núcleo, a tarefa que apresento em *Tacet* é um postulado para os músicos: fazer música utilizando o instrumento preparado. A preparação, como Cage aponta, é, por sua vez, determinante para a alteração da sonoridade dos instrumentos - e a preparação que executo é também invasiva em questões de ergonomia do instrumento. Ao se tornar um instrumento de difícil execução, o postulado pode também ser lido como “fazer música apesar do instrumento preparado” - a preparação é, principalmente, um gatilho para novas possibilidades sonoras. No texto *Experimental Music: Doctrine*³, Cage fala sobre as objeções que comumente existem entre compositores ao referirem-se à música experimental, em especial no que diz respeito ao uso de sons aleatórios.

“Estas objeções são claramente justificáveis, mas apenas quando, como entre evidências contemporâneas da música serial, continua a ser uma questão de fazer uma coisa em direção aos limites, estrutura e expressão de que a atenção está focada. Quando, por outro lado, a atenção se move em direção à observação e audição de muitas coisas ao mesmo tempo, incluindo aqueles que são ambientais - e então isso torna-se inclusivo e não exclusivo.” (CAGE, 1955, p.12)

Minha preparação, ao incidir sobre a ergonomia, vai ao encontro da ideia de que o ambiental passa a importar - o ambiental, no meu caso, é o próprio instrumento, o terreno do instrumentista; é necessário repensar suas funções, possibilidades, e também a maneira de abordá-lo. E a preparação, inevitavelmente, provocará sons

³ In: CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings**. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

que fugirão do controle dos músicos. Em ocasiões específicas, outros critérios também são utilizados, como guias para os músicos, anotações de estruturas e sobreposições de instrumentos, em diálogos musicais que ocorrem com suas próprias trilhas sonoras gravadas, como balizas para a estrutura dos trabalhos, além de novos vetores de possibilidades para os caminhos da improvisação. A utilização da tarefa é, em suma, um dispositivo metodológico, podendo ter outras tarefas colocadas dentro do postulado principal, visando produzir diferentes efeitos na atuação dos músicos, tensionando os conceitos de barreira e possibilidade - para os músicos de improvisação, as alterações no instrumento são também convites à descoberta e a criação.

A estruturação da improvisação musical fez com que, naturalmente, a música passasse a ser vista como produto, junto dos desenhos. Após um período de maturação a respeito de como apresentar os dois registros, onde algumas tentativas foram feitas, a exibição simultânea dos desenhos e do áudio, com ambos especializados na montagem, surgiu como melhor opção. Desta forma, há uma relação que se dá de viés entre ambos os registros: ao mesmo tempo que um se refere ao outro, eles não são diretamente correlacionáveis, nos tempos específicos da audição da música e da leitura dos desenhos. Esse descompasso do tempo foi um de meus focos de interesse na pesquisa, na medida em que o trabalho passou a se desdobrar em performance ao vivo e montagem em espaço expositivo, possibilitando assim duas diferentes experiências de tempo.

A experiência do tempo desdobra-se, em *Tacet*, nos dois momentos que citei - performance e montagem/exibição dos registros -, sendo a performance, enquanto experiência compartilhada com o público, enraizada no presente, no agora. Já a montagem, com desenhos e som oriundos da performance, refere-se às questões indiciais, pretéritas, ao acontecimento decorrido. O segundo capítulo da dissertação dedica-se a analisar as questões relativas ao presente, que são levantadas pela performance.

As realizações da performance fizeram com que minha função de sinalizador de possibilidades, focada, à época, apenas na preparação dos instrumentos, mudasse para a função de participante como músico atuante, com implicações diretas na qualidade da minha experiência do trabalho. Passei a vivenciar a experiência da improvisação diretamente, com a intensidade de diálogo que lhe é característica. Se antes, na função de preparar os instrumentos, me era possível pensar nos desenhos que estavam sendo feitos, tal pensamento passou a ser impossível a partir do momento em que se vive a experiência da improvisação coletiva ao vivo. Este performar me coloca em uma posição vulnerável, por ser o músico menos experiente do grupo, mas é este sentimento misto de vulnerabilidade e surpresa que me move a realizar a performance, ao invés de apenas registrar trilha e desenhos no atelier. O salto no vazio possibilita um mergulho na qualidade da experiência maior do que os ambientes controlados.

Se o surpreender-me é um fator que me move a realizar este trabalho - uma vez que os desenhos só podem ser vistos ao serem retirados dos instrumentos -, o evento de uma performance divide surpresa e expectativa com o público - ou ainda, multiplica esses efeitos no público. Poder reconfigurar o campo de trabalho em tempo real, seja através da atuação como baixista ou trocando a preparação de um instrumento, me coloca na posição de catalisador de novos eventos dentro do espaço da performance, junto dos músicos. E, entendendo a performance como um campo onde a atenção está voltada para este grupo e suas proposições - tendo, ali, a potência pulsando nas questões do presente, sejam elas a manutenção da tensão criativa entre os músicos, ou a concomitância da atividade da música com o desenho - estar ali passa a ser tanto fazer quanto ser o trabalho. Este último é feito no ambiente e do ambiente, pela atmosfera que a música ao vivo cria no ambiente expositivo, dada a intensidade do diálogo não-verbal travado entre os improvisadores, tanto como grupo quanto nos diálogos entre o músico e o instrumento preparado - este último passando a falar sempre uma língua diferente, inesperada.

No momento da improvisação, instrumentos são preparados com os papéis já citados, mas também são utilizadas outras abordagens não-convencionais, como a utilização de parafusos entre as cordas do contrabaixo, acessórios cotidianos como baldes plásticos, garrafas PET e instrumentos de cozinha, ou da construção civil. Tais objetos são eventualmente utilizados como acessórios em instrumentos ditos convencionais, como a rabeça e a caixa, mas também como instrumentos musicais, às vezes processados por pedais de efeito. John Cage, na abertura de *Silence*, lança uma provocação a respeito do conceito do que é música: “Se esta palavra ‘música’ é sagrada e reservada aos instrumentos dos séculos XVIII e XIX, podemos substituí-la por um termo mais significativo: organização do som.” (CAGE, 1961, p.2). A provocação do compositor se dá no sentido de sugerir que o compositor do futuro atue como um organizador de sons, atento aos sons produzidos pelo mundo, independente de um impulso criativo e também da necessidade de que eles sejam produzidos por instrumentos musicais convencionais. Nesse sentido, ele pensa todo objeto capaz de emitir som como um instrumento potencialmente musical. Um piano preparado não é menos piano do que um piano de cauda normal; da mesma forma, uma rabeça com o corpo envolto por papel, como utilizo na performance, é tão musical quanto o piano de cauda.

Todo este cenário colabora para a criação de uma atmosfera particular no espaço expositivo, que analiso à luz de conceitos encontrados em *O Sagrado e o Profano*, de Mircea Eliade⁴. Nele, Eliade disserta sobre as diferenças entre experiências sagradas e profanas, fazendo também uma diferenciação entre os espaços sagrados e os não-sagrados. Ao falar sobre a sacralização dos espaços, ele afirma que tal sacralização acontece pela necessidade do homem de fundar um lugar para obter um ponto de referência para a própria existência⁵. O cubo branco da galeria

⁴ ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fones, 1992.

⁵ “A revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um ‘ponto fixo’, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a ‘fundação do mundo’, o viver real.” In: ELIADE, 1992, p.18

já, é, por excelência, o espaço sagrado da arte. Levar o momento da criação para um espaço como este é, sem dúvida, ritualizá-lo, apresentá-lo como uma experiência de religação, de consagração do espaço, dada através da ocupação deste pelo grupo e pela apresentação - um habitar o espaço.

Ser o responsável pela canalização de uma experiência, que pode ser, por exemplo, a consagração de um espaço, está entre as características dos xamãs, segundo o autor britânico Ronald Hutton. No conjunto de ensaios que compõem seu livro *Os Xamãs da Sibéria*⁶, Hutton apresenta o xamã como aquele que canaliza uma experiência e a divide com a tribo. Entendo, aqui, que observar alguém “recebendo” essa experiência é, também, experienciar de alguma forma. O conceito de espaço consagrado de Eliade cabe na ideia do xamã, como o labirinto para o qual ele atrai as pessoas, onde a atividade xamânica acontece. É importante notar que o xamã, mesmo não sendo um sacerdote, tem forte ligação com a espiritualidade da tribo - eles seguem como elos de ligação com o supra-sensível, o *religere*. E, na performance que executo, nossa intenção é criar essa atmosfera, essa religação, através da linguagem da improvisação livre. Quando Hutton coloca que o xamã opera em um estado de transe extático, induzido muitas vezes pela música, penso que a performance, através da intensidade da ligação que criamos entre os músicos, crie uma espécie de estado similar entre músicos e platéia, em um circuito que, ao mesmo tempo, se alimenta da energia dos músicos como é alimentada pela energia compartilhada com a platéia.

Outro ponto definidor das características do xamã é a relação íntima com uma linguagem não dominada pelo “homem comum”; o xamã é aquele que fala a língua do coite, da águia, da serpente. No texto, relaciono os conceitos de Hutton e Eliade à biografia de Joseph Beuys, artista fundamental na discussão sobre questões xamanísticas na arte. A biografia/lenda de Beuys guarda, no acidente aéreo vivido pelo então piloto em 1944,

⁶ HUTTON, Ronald. **Os Xamãs da Sibéria**. Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas, 1999.

um ponto crucial da biografia do xamã: a chamada noite de trevas da alma, segundo Hutton⁷. Ao se declarar xamã, Beuys toma para si os fatos de sua biografia, sejam eles verdadeiros ou não, o que não importa. Dentro de sua obra, analiso as performances *Como se explicam quadros a uma lebre morta* e *I like America and America likes me*, em suas constituições de signos e símbolos, estabelecendo relações entre seus procedimentos e minhas ações no momento da performance. Entre eles, a maneira que Beuys utiliza o espaço - nesses trabalhos, ele coloca o espaço da performance não apenas como o lugar que acolhe o trabalho, mas como parte fundamental deste. Suas performances são realizadas a partir de uma noção clara de que o espaço é parte da performance; elas teriam outro sentido se fossem realizadas em lugares que não aqueles.

Se os espaços expositivos são sagrados pela sua natureza, dentro dos sistemas da arte, o Beuys-xamã se coloca para refundar essa sacralização. Suas performances aqui analisadas deslocam o caráter de centro do mundo, conforme o conceito de Eliade; a galeria deixa de ser o centro do Mundo da Arte para tornar-se o centro do Mundo em si, em uma operação de subversão operada por Beuys e partilhada com os espectadores. Os elementos utilizados nesses dois trabalhos - mel, ouro, feltro, o idioma ininteligível usado pelo artista para se comunicar com os animais - guardam diversos significados xamanísticos que encontram paralelos em ações e materiais utilizados na performance de *Tacet*, onde a improvisação é colocada como uma espécie de rito criador. Em sua performance Beuys falava a língua da lebre morta e do coioete; em *Tacet* os músicos participantes regridem a um espaço/tempo mítico onde a relação entre linguagens, como o desenho e a música, não haviam sido rompidas.

⁷ “As suas vocações tornavam-se evidentes quando eles ultrapassavam um período de prolongada doença, ou de loucura, ou um grave acidente tal como o ataque de um animal. Era esta espécie de experiência - a clássica noite de trevas da alma - que desencadeava uma série de xamãs a entrarem em transe e a viajarem ao mundo do espírito pela primeira vez. Todos regressavam mais fortes, e com um maior controle de si mesmos, embora preservando a habilidade de entrarem de novo em transe por sua própria vontade.” In: HUTTON, p.44.

A performance é analisada como um evento em si, mas ela está atrelada a um ponto na estratégia do trabalho: é nela que se produzem os desenhos. Analiso este procedimento de produção ao vivo dos desenhos, através desse viés ritualístico, pelo conceito de demiurgo (o criador do mundo material). O termo, que já foi usado no passado para designar trabalhadores de ofícios de uso público, tais como artistas, artesãos, mensageiros, etc - é pensado aqui pelo viés do produtor de materiais, e na utilização de processos que, de alguma forma, apresentem cruzamentos entre linguagens. Tais cruzamentos entre linguagens, que temos como possibilidades nas práticas artísticas, lançam também a ideia do artista como demiurgo de seu universo pessoal.

Produzir os desenhos ao vivo é, também, apresentar o processo, desnudar qualquer tipo de mágica que acontece no espaço fechado do atelier. No caso da performance, enganos e passos atrás não podem ser apagados ou disfarçados nos desenhos - eles são literalmente *desenhos de ação*. E agir em público, andar sobre o arame da possibilidade é, para mim, fazer um mergulho no processo, colocar-me dentro do trabalho. Fazer do trabalho - do fazer o trabalho - uma performance é mais do que estar no trabalho, no sentido de estar dentro dele; é ser o trabalho. Há, nesta experiência, um estranhamento que vivencio enquanto outro, no momento posterior, na montagem. Uma espécie de não-reconhecimento nos desenhos enquanto grafismos, forma. Me reconheço neles, porém, ao entendê-los como índice da performance, assim como no processo de montagem, onde estou desenhando no espaço com os diversos registros. Nisso, a diferença entre os dois momentos do trabalho se apresenta claramente: na performance, é questão de ser o trabalho, o presente; o enxergar-se, o estar no trabalho, a montagem no espaço, são da ordem do pretérito.

Busquei na obra de outros artistas procedimentos, pensamentos e processos que pudessem servir como ponto de consonância para a análise de minha pesquisa. Um dos principais nomes é o do norteamericano Robert Rauschenberg, que, em diversos momentos, colaborou com outros artistas para a criação de trabalhos, nas áreas

da dança, performance, e também em experimentos com arte e tecnologia. Através da análise de uma performance ocorrida em 1961, em Paris, em homenagem ao pianista David Tudor, penso a questão do *performer*, em um grupo, como notação do tempo. Na referida performance, Rauschenberg pintava uma tela, de costas para a platéia, e o relógio despertador que estava nela sinalizaria o final da performance, onde vários outros artistas também participavam. Através da descrição encontrada em *Robert Rauschenberg: a Retrospective*⁸, monto relações entre a função de Rauschenberg na performance que participou e as funções que exerço em minha proposição, assim como as relações de tempo entre a pintura feita por Rauschenberg no palco, as relações de tempo que ela invoca, e a maneira com que os registros que são produzidos em *Tacet* se relacionam com a temporalidade da performance.

O terceiro capítulo dedica-se a apresentar e analisar as questões relativas ao desenho. Pensando, primeiramente, o desenho como maneira de estar no mundo: desenhamos para entender o mundo e para nos entendermos nele. Da mesma forma, desenhamos para nos mantermos nele - o desenho é um índice; ele conota uma presença e uma ausência. Enquanto ação, o desenho é uma maneira de tomar tempo e espaço, seja em um suporte tradicional, como Leonardo desenhava o caderno de anotações, selecionando e, assim, ressignificando uma visão de mundo, ou que, à maneira de Richard Long, este suporte seja a superfície da Terra. Se o desenho é mental, como afirmou Leonardo⁹, não é grande a distância entre o artista florentino e Long. O ato de desenhar, de marcar, é uma experiência enraizada na experiência humana.

⁸ DAVIDSON, Susan e HOPPS, Walter. **Robert Rauschenberg: A Retrospective**. New York: Guggenheim Museum Publications, 1997.

⁹ “Linha, afirmou Leonardo, não ocorre na natureza; na realidade, a noção de linha é intelectual, uma primeira conceitualização, que não descreve nada por ela mesma” ROSE, Bernice. **Drawing Now**, p.10.

Mais do que obter registros, meu trabalho intenta, através das inscrições, reter o tempo de uma experiência e, a partir desse *locus* onde está decantado o tempo dessa experiência, reconfigurar este tempo articulando os registros no espaço expositivo. A partir do pensamento de John Berger, articulo questões relacionadas a desenho, fotografia e tempo. Ao pensar o desenho como o alinhamento entre o olhar, a mente e a mão, Berger discorre sobre a experiência de desenhar seu pai morto, e a qualidade da experiência que sabemos que não se repetirá. Os desenhos que registro através da performance não contém a experiência do olhar, mas carregam a experiência do tempo, a objetividade e a intensidade do momento da performance, marcando um lugar de partida, um momento de ação - assim como a ação de Berger desenhar seu pai carrega, também, a objetividade e a intensidade do último olhar sobre aquele momento.

Outro artista que me referencio na pesquisa é o norteamericano Bruce Nauman, especialmente nos trabalhos de início de carreira, como os vídeos *Dança ou Exercício sobre o perímetro de um quadrado (Square Dance)* e *Batendo no Canto nº 01 (Bouncing Corner No. 1)*. Ambos os trabalhos são exemplos das especulações que Nauman fez sobre a passagem do tempo, em exercícios com uma câmera de vídeo ligada, tratando, segundo o artista, de problemas específicos de linguagens como a dança e a performance. Neles, o artista tinha como um ponto de partida a coreografia de Meredith Monk, e sua constante repetição começa a dar lugar à ocorrência de pequenos erros, a criar uma tensão no espectador. Nauman afirma que o tempo, nesses trabalhos, funcionava como fator para desencadear essas possibilidades. Repetir a tarefa à exaustão era um gatilho para que alguma coisa acontecesse de fato, quebrando por alguns instantes o ciclo da coreografia, além da intenção dos vídeos não terem um início ou um fim, onde o espectador pode entrar, sair e voltar à sala de projeção quando quiser. Dessa forma, Nauman desloca seu interesse não apenas para o conteúdo do trabalho, o que está na imagem, mas na maneira que ele ocupa e se estrutura no tempo, um conceito, segundo o artista, influenciado pelas composições de La Monte Young e Philip Glass.

Nauman fala em “tomar tempo”, e a constante repetição dos movimentos em seus filmes nos faz, de fato, perder a noção deste - eles nos tomam o tempo. Esse alargar e comprimir o tempo pode ser pensado como distensão, expressão usada por Santo Agostinho. Se o tempo não é uma extensão, mas sim uma distensão, ele retesa e afrouxa; a ambiguidade presente no significado da palavra traz também uma possibilidade na maneira de olhar para o tempo. Dado que a experiência do tempo é, para nós, ambígua entre o transitório e o permanente, Nauman faz nossa percepção oscilar entre ele estar permanentemente a andar sobre o quadrado no atelier e vacilar por pequenos instantes. Persigo esta oscilação de percepção no meu trabalho: entre a transitoriedade da experiência da performance, que se deposita nos desenhos, e a experiência da simultaneidade entre eles e a música, na montagem, uma oposição entre o índice estático nas paredes e o fluido e temporal no ar. Esta dupla face do tempo encontra eco no pensamento de Berger sobre o desenho, quando ele aponta o desenho de seu pai como um objeto de dupla face, que marca o lugar de partida e também o lugar de uma chegada. O tempo, em *Tacet*, oscila. Há uma permeabilidade entre pretérito/índice e presente/presença, que analiso à luz dos conceitos encontrados no pensamento de Nauman, Berger e Agostinho.

A estrutura do tempo é pensada, também, a partir da ideia de engajamento do espectador, partindo das proposições em vídeos e instalações de Nauman. Segundo Paul Schimmel, o engajamento temporal e experiencial do espectador é onde o trabalho de Nauman se realiza¹⁰. A partir desta noção, analiso minhas estratégias para o engajamento do espectador em meu trabalho, utilizando conceitos como fluxo e *loop*, influenciado por ideias de continuidade encontradas na música de compositores como Steve Reich e Philip Glass, além da música tradicional hindu. A estruturação do tempo, como experiência, é tratada novamente baseada no pensamento de Berger,

¹⁰ Ver ensaio “Pay Attention”. In: BENEZRA, et al. **Bruce Nauman: exhibition catalogue and catalogue raisonné**. Minneapolis: Walker Art Center, 1994.

em oposição a uma afirmação de Nauman sobre a câmera como dispositivo para documentar o real e torná-lo verdadeiro. Se a câmera captura o tempo, o desenho o abrange - seja na experiência de Berger, seja nos registros de *Tacet*.

Meus documentos de trabalho também são explorados neste capítulo. Diferentemente de outros trabalhos, onde os documentos são, muitas vezes, imagens que evocam outras imagens, ou ainda objetos coletados que são ressignificados, meus documentos se referem mais a questões de memória, reminiscências que me ocorrem em movimentos pendulares: lugares e sensações que visito evitando olhá-los diretamente. A análise deles é, no que diz respeito à memória, baseada na ideia de atividade fantasmática, encontrada no artigo *Sobre a função do fantasma na criação artística e na psicose*, de Paul Racamier¹¹. À luz deste conceito, repenso meus encontros com estes documentos/fantasmas, e em como essas imersões regressivas me alimentam de sensações, mais do que imagens, que busco emular em meu trabalho. Sensações que encontrei relações com o pensamento de Georges Didi-Huberman, no texto *A imagem malícia: História da arte e quebra-cabeças do tempo*¹². O caráter utópico da lembrança, por ser imaginável mas não atingível, faz do ato de lembrar mais um debate do que uma obtenção. Trazendo para a ideia de debate a imagem do choque, este último pode ser responsável por causar movimento ou faísca; atritos ou novas combinações. O instante do choque é como o relampejar de Benjamin¹³ - ele nos coloca em um estado de alerta que nos faz

¹¹ RACAMIER, Paul-C. Sur la fonction du fantôme dans la création artistique et dans la psychose, in **Art et fantasme**. Editions Champ Vallon, Seyssel, 1984, pp. 41-49.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem malícia: História da arte e quebra-cabeças do tempo**. in *Devant Le Temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000.

¹³ “Mas o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar.” BENJAMIN, Walter. *A Doutrina das Semelhanças*. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 108-113.

reconfigurar possibilidades, mas não somos capazes de agarrá-lo. Nos resta aceitar seu caráter frágil e transitório.

Meu entorno, no atelier, também torna-se conteúdo desses documentos pela proximidade de livros diversos, onde destaquei *Reasons for Knocking at an Empty House*¹⁴, de Bill Viola, e *Poesia Completa*¹⁵, de Manoel de Barros. Do primeiro, uma coleção de escritos do videoartista norteamericano, reflexões acerca da natureza das imagens me levaram ao conceito da imagem como despojo, que abordarei mais tarde. Da obra do poeta matogrossense, sua ideia de “desinventar objetos” me é cara pela semelhança com o processo de preparação dos instrumentos, como desinventar um xilofone, por exemplo, para que ele possa soar como outra coisa, que não ele mesmo.

Conforme colocado no início deste texto, meu interesse em procedimentos para eliminar o gesto autográfico em determinados trabalhos utiliza-se, muitas vezes, de próteses alheias às práticas do desenho. A partir de trabalhos de artistas como o carioca Cadu, a colaboração entre John Cage e Robert Rauschenberg e a alemã Rosemarie Trockel, encontro semelhanças e paralelos nas estratégias e procedimentos que utilizo. Cadu, em trabalhos como *Migrações* e *Nefelibata*, utiliza-se de sistemas para registrar aspectos da paisagem - seja ele o deslocamento do sistema pelo espaço, como em *Migrações*, ou a captação do vento por um sistema mecatrônico, que decodifica essas informações em um plotter, no *Nefelibata*. A ideia de tempo embutida nesses sistemas relaciona-se com a vivência - quinhentos quilômetros de paisagem ou uma semana de vento no topo da Avenida Paulista, depositadas em um suporte. Quando Cadu utiliza seus sistemas, eles funcionam de modo automatizado, diferentemente de meu trabalho, onde a vivência é ligada à experiência do fazer. No caso da colaboração entre Cage e Rauschenberg, a *Automobile Tire Print* (1953), as relações desenho-máquina e artista/máquina se dão em outra esfera: Cage,

¹⁴ VIOLA, Bill. **Reasons for Knocking at an Empty House**. Cambridge: MIT Press, 1995.

¹⁵ BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

colaborador, dirige seu carro com uma das rodas preparada com tinta por cima de uma longa tira de papel esticada em uma rua. O compositor é agente das marcas no papel, concebidas por Rauschenberg. Entre *Automobile Tire Print* e *Tacet* há a relação de colaboradores como agentes do trabalho. Cage recebe, da mesma maneira que os músicos, uma tarefa; cabe aos colaboradores interpretá-la e, assim, determinar os rumos do trabalho. A ideia de sistema, nos trabalhos de Cadu e Rauschenberg, apresenta-se de formas diferentes, porém ambas possuem pontos em comum com minha pesquisa.

A artista alemã Rosemarie Trockel, por outro lado, coloca-se em um ponto entre os dois artistas citados anteriormente: seu trabalho *Untitled (Painting Machine)* evoca pelo nome cinquenta e seis artistas contemporâneos, onde cada nome está fixado em uma placa de metal em um pincel, e estes pincéis estão pendurados na construção mecânica que dá nome ao trabalho, que ainda é composto de sete folhas com oito pinceladas de nanquim em cada uma. As cerdas dos pincéis são, na verdade, tufo de cabelo de cada um dos artistas, doados para Trockel realizar o trabalho. Trockel opera um escalpelamento simbólico com sua máquina de pintar, com grande caráter irônico, uma vez que os 56 artistas/pincéis não produziram pinceladas suficientemente expressivas para serem distinguidas. Sua máquina também foi operada apenas uma vez, sendo exposta com a fiação aparente, rompida, e os desenhos assinalados 1/1. Se a evocação de presença, através dos cabelos dos artistas, pode guardar relações xamânicas (ainda que de modo irônico), a *Painting Machine* se apresenta aqui como um ponto dissonante da ideia de máquina de desenho que não opera, e não utiliza-se do tempo como um dado importante em seus produtos.

Cito também Jordan Kantor, um dos responsáveis pelos ensaios dos catálogos da exposição *Drawing from the Modern*¹⁶, ocorrida em 2005 no MoMA, em Nova Iorque. Kantor apresenta o conceito de *deskilling*, uma estratégia

¹⁶ GARRELS, Gary. **Drawing from the Modern 1945-1975**. New York: The Museum Of Modern Art, New York, 2005

usada por diversos artistas para emular, através de algum procedimento, uma desabilitação para o desenho, uma falta de habilidade. Em meu caso, o afastamento que proponho intenta deixar espaço para que outras questões do trabalho venham à tona, tirando do foco questões relacionadas a uma habilidade manual e técnica específica no desenho. A partir disso, confronto minha prática com o conceito de automatismo, uma vez que seria razoável pensar na atuação dos músicos como prática automatista de desenho. Porém, os desenhos provêm de um enorme grau de consciência e engajamento na tarefa da performance, não em uma ligação automática, que presumiria uma exclusão entre os conceitos de improvisação e consciência. Uma vez que o fazer música apresentado na tarefa é um a priori, a habilidade dos músicos enquanto instrumentistas será o motor dos desenhos.

Os aspectos da colaboração no desenho também são analisados, a partir de dois trabalhos já citados aqui, de Robert Rauschenberg: a *Performance para David Tudor* e o *Automobile Tire Print*. Ao apresentar sua ideia de colaboração como espelhamento, torna-se possível tratá-la como um enxergar-se no outro e, em seus conceitos e diferenças, multiplicar possibilidades. Ao passo que a pintura da performance para Tudor foi criada sem a colaboração direta dos outros participantes da performance, o processo de trabalho de *Tacet* é eminentemente colaborativo: a interação interpessoal no momento da performance é intensa e constante, onde o processo de espelhamento ocorre nas trocas musicais, mas também ocorre de outra forma na própria execução da tarefa, onde dois registros distintos são, ao mesmo tempo, independentes e intimamente ligados entre si, assim como os seus dispositivos contaminam-se no processo de fazer música e fazer desenhos. A tarefa cria uma ligação íntima a ponto deles não poderem ser feitos um sem o outro - um é faísca do outro, ligados um ao outro pela tarefa, e, em outro momento, essa ligação é novamente relacionada a partir da simultaneidade dos registros na montagem.

Foi apenas no século passado que o desenho passou a ser considerado uma linguagem autônoma, e tal autonomia permitiu que ele pudesse apropriar-se de questões cotidianas, engajando-se nas discussões do cotidiano

e da vida; de modo similar, a dança foi outra linguagem que rompeu com suas especificidades, igualmente aproximando-se de questões cotidianas. Tendo como base o ensaio *Walkaround Time: dance and drawing in the twentieth century*, de Cornelia H. Butler, e as relações e aproximações que a autora coloca entre questões da dança moderna e contemporânea com as do desenho, entre elas as relacionadas ao espaço. A autora cita diversos momentos onde a linha passa a ocupar e a mensurar não mais um espaço representacional, mas um espaço real, no mundo, deixando de ser marca ou corte simbólico sobre o suporte, mas corte físico, como nas intervenções de Gordon Matta-Clark em suas casas seccionadas. Outros artistas, como Fred Sandback, Richard Tuttle, Luciano Fabro, Gego e muitos outros também exploraram as possibilidades da linha como demarcadora do espaço.

De uma forma que é mais próxima da tradição fundada por Pollock, a americana Trisha Brown, conhecida pelos seus trabalhos na área da dança contemporânea, apresenta em sua produção uma pesquisa de desenho onde eles são gerados como uma notação do espaço que seu corpo apreende nos movimentos de dança. Brown relaciona dança e desenho colocando carvão em seus pés e mãos, e assim o movimento da dança é gerador do desenho: de modo muito semelhante ao que apresento com os instrumentos preparados, pode-se dizer que Brown é uma dançarina preparada. O crítico Jonathan Goodman, ao resenhar uma exposição individual da artista¹⁷, aponta as questões indiciais presentes em seus desenhos, assim como a relação com procedimentos de acaso inerentes ao cruzamento de linguagens que, segundo ele, teriam deixado John Cage orgulhoso¹⁸. As semelhanças conceituais no emprego da noção de tarefa entre meu trabalho e o de Brown são muito grandes, afastando-se no momento em

¹⁷ GOODMAN, Jonathan. **The Memory of the Dance: Trisha Brown at Sikkema Jenkins**. Disponível em <http://www.artcritical.com/2012/01/18/trisha-brown/>, acessado em 10/07/2012.

¹⁸ “De modo estranho, porém belo, há um momento em que a memória da performance da dança e o performar do desenho fundem-se em uma visão baseada na ação que o visionário John Cage teria aprovado inteiramente.” In: GOODMAN, 2011, *ibid*.

que eu utilizo os registros de áudio, que voltam a colocar em tensão a presença da performance na montagem.

De forma distinta, mas ainda aproximada de aspectos da dança, *Ground Drawing*, de autoria do americano Alex Hay, relaciona a notação do espaço com os diagramas da dança. Hay encharcou uma folha de papel e a deixou para secar em uma superfície irregular, de modo que este recebesse as irregularidades do solo, deformando-se e tornando-se uma espécie de molde daquela pequena área. Depois, todas as inclinações de cada ponto foram meticulosamente medidas e anotadas como vetores no suporte, junto da inclinação em graus. Com o papel posteriormente encharcado e seco, novamente liso, o desenho aponta para aspectos de notação de espaço, movimento e território, além de guardar a memória da ação, ponto citado por Berger e que é também ponto comum com minha pesquisa. Além disso, a fisicalidade do papel, em aspectos como peso e escala, podem ser pensados também como relacionados à dança. Se a dança clássica negava a gravidade, *Ground Drawing* refere-se ao momento em que a dança contemporânea passa a abraçar as questões relacionadas à gravidade e aos movimentos que emanam do corpo.

As irregularidades do mundo deixam marcas, como no trabalho de Alex Hay. Gabriel Orozco é outro exemplo de artista que se preocupa em registrar as marcas que o mundo está constantemente fazendo: partindo da documentação de dois de seus trabalhos, realizados na rua (*Extensions of Reflection* e *Yielding Stone*), levanto os aspectos indiciais que interessam a Orozco, ressaltando a tensão entre a efemeridade dos desenhos que ele produz no espaço urbano - e através dele - e a perenidade da imagem fotográfica. As imagens de *Tacet* são, também, marcas das irregularidades do mundo, dos desgastes da ação continuada.

A relação de notação e apreensão do espaço pelo desenho relaciona-se muitas vezes com as questões corporais dos artistas. Em seus filmes, Nauman usa o corpo para mapear seu estúdio e retraçar o quadrado. É a partir dos

limites e do alcance do corpo que ele desenha o espaço, no sentido da apreensão deste, através do contínuo performar. Se os pés de Nauman estivessem sujos de tinta, os sucessivos passos fariam, por cima do quadrado, outro desenho, um registro da experiência do tempo investido em retrazar e tomar para si o espaço do quadrado. Tal registro pode ser obtido de diversas maneiras, e apresento no texto algumas estratégias da artista alemã Rebecca Horn, cuja obra relaciona-se diretamente com questões autobiográficas - um problema de saúde manteve a artista, nos anos iniciais de sua carreira, acamada durante um longo período. Sua produção, a partir dos anos 1970, passou a debruçar-se sobre a ideia deste corpo que não é capaz de operar propriamente.

Em sua poética, os desenhos de Horn são frequentemente gerados através de próteses e, mais recentemente, por máquinas construídas pela artista. Detenho-me na máscara de lápis (*Bleistiftmask*, 1971), e em como esta espécie de casulo¹⁹ oscila entre um caráter de proteção da artista convalescente e a possibilidade de criação através da mesma estrutura. Quando Donald Kuspit escreve sobre a obra de Horn²⁰, ele aponta as questões xamanísticas implícitas no trabalho, e em como ela impregna o espaço expositivo com o desenho, índice de sua presença, realizado por um movimento repetitivo e erótico. Kuspit aproxima as ações de Horn com pontos da obra de Beuys, no que diz respeito às evocações mitopoéticas do processo de cura, na re-união de corpo e alma que ambos os artistas tiveram cindidas. Horn parece pretender que suas máquinas regenerem sua alma, o que ela perdeu no período da doença. Ao fazer tal proposição a partir de seu trabalho, analiso as proximidades entre a re-união

¹⁹ “Olhando para meus primeiros trabalhos”, diz Horn, “você sempre vê uma espécie de casulo”. HORN, cit. WINTERSON, 2005.

²⁰ KUSPIT, Donald. **The Machine Self and the Squiggle Game**. Artnet. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07.asp>. Acessado em 03/07/2012.

de linguagens que faço em minha pesquisa, trazendo também o conceito de *acheiropoietos*²¹, elo comum entre as proposições minha e de Horn. Ao pensar a relação artista/máquina/desenho, o desejo de Horn de transferir para as máquinas a possibilidade de redenção de seu corpo (segundo Kuspit), uso este mote para pensar a relação de extensão do corpo que o instrumento preparado tem com as questões corporais do artista, uma vez que a subversão das possibilidades naturais do instrumento pedem outra relação com este, tocando em pontos onde a memória muscular dos instrumentistas torna-se fundamental para a execução das peças.

As estratégias analisadas até aqui são empregadas para gerar imagens que referem-se diretamente a eventos, e que, pelos procedimentos utilizados, o fazem com diferentes graus de acuidade. São realistas, no sentido de serem geradas diretamente pelos processos, e não por uma interpretação visual, que traz na representação uma mediação interpretativa (a representação lida com questões de realidade, mas não é o foco desta dissertação analisar este ponto). Pensando a afirmação de Bill Viola de que “vários sistemas de imagens das culturas do mundo envolvem uma busca por uma imagem que não é uma imagem”²², alguns dos sistemas utilizados e analisados geram tais imagens; elas advêm de processos destinados a outras situações, que não tem como finalidade gerar uma imagem. Viola entende essas imagens como despojos, ruínas. Tendo este conceito em mente, faço uma reflexão sobre trabalhos do mineiro Thiago Rocha Pitta, em especial a série *Pintura com temporal*, onde o artista usa as intempéries climáticas para gerar imagens em telas que ele prepara, e que são marcadas pelo depositar do tempo sobre elas. Em um dos trabalhos, Pitta se utiliza da calha de uma casa, onde ele coloca pigmentos diversos que, com o precipitar da chuva, transbordarão sobre a tela esticada pelo artista na fachada da casa, em uma alusão às formas que são feitas pela natureza nas encostas dos morros,

²¹ imagem-sem-as-mãos.

²² “A natureza das imagens”, In: VIOLA, Bill. **Reasons for Knocking at an Empty House**. Cambridge: MIT Press, 1995.

nos processos de erosão. O trabalho de Pitta, aqui, discute a ação do tempo no seu fazer, sendo colocado publicamente como em processo, da mesma forma que as marcas feitas no mundo estão constantemente sendo refeitas.

Dois artistas, separados por um oceano, trabalham com procedimentos muito similares: o francês Roland Flexner e o brasileiro Rogério Livi utilizam-se de bolhas de sabão com nanquim para gerar suas imagens, que representam o milissegundo da explosão da bolha em desenhos imprevisíveis e de grande complexidade. O acontecimento natural, o fenômeno físico da explosão da bolha, é de difícil controle; o desenho acontece todo nesse diminuto espaço-tempo, da pequena bolha e do momento fugaz; e essa fugacidade traduz-se em uma imagem que nos pede um tempo de leitura muito maior do que o necessário para sua feitura. Ocorre, aqui, uma fixação de um evento pontual - diferentemente de Pitta, que faz um recorte do continuum do tempo. Flexner e Livi operam com a distensão do tempo, que comprime quantidades de informação gráfica em um tempo de feitura aparentemente incompatível, a não ser que se entenda a obtenção dessas imagens como despojos de um evento, de modo similar à proposição de *Tacet*, onde a quantidade de informação visual gerada é tensionada pela duração da improvisação.

Entre os métodos para utilizar-se da indeterminação em sua obra, John Cage utilizou-se por diversas vezes do *I Ching*, cujos resultados sinalizavam os rumos que a estrutura e a forma das composições deveriam tomar. Ainda pensando a partir do conceito proposto por Viola, a utilização do imprevisível como método utilizado por Cage em sua icônica peça *4'33"* nos permite pensá-la como uma composição de sons-despojo, onde os 3 movimentos de silêncio - cujas durações foram determinadas pelo *I Ching* - sinalizam que a composição é, na verdade, a soma de todos os sons que são ouvidos no ambiente, seja qual for. Sons que acontecem independente da vontade do compositor, efêmeros e aleatórios, imprevisíveis como os eventos do mundo, mas fixados nos quatro

minutos e trinta e três segundos que a composição dura - sons-despojo eternamente diferentes entre uma execução e outra. Cage, assim como Flexner, Livi e eu, estabelece possibilidades para o imprevisível orbitar dentro das regras.

É necessário que se passe através desses procedimentos para que se entendam os trabalhos como rastros do mundo. Estratégias de dupla face: um procedimento é um local de partida, e a imagem gerada a partir deste procedimento, a imagem-despojo, ao carregar características indiciais, é também documento, locus de uma experiência. Este despojo/documento/artefato é o local de chegada, experiência decantada. Ainda assim, apresentam-se como documentos oblíquos, onde seus processos não estão explícitos; são especulativos e não-elucidatórios, uma vez que as possibilidades de ruído colocadas como parte das estratégias de cada artista os tornem documentos que escapam a uma definição precisa.

Percebo, ao final da pesquisa, a recorrência de três eixos constantes em minha poética: a frequência do uso de estratégias para a desoneração do gesto autográfico, em tentativas de apontar para algo que já está “desenhado no mundo”; a busca por formas de representação que referem-se aos eventos retratados em potência, mais do que a uma representação visual (no sentido de figurativa) destes; e, por fim, o continuado interesse em fazer da experiência da passagem do tempo parte dos trabalhos, na medida que me coloco em situações que pedem procedimentos com repetições sucessivas, gerando nessas repetições proporções ritualísticas e aspectos da atuação do artista como xamã. A partir dessa compreensão global, reflito ainda sobre como estes eixos se apresentam em meu processo de pensamento, em como eles estruturam-se em relação entre si, e procuro compreender como a pesquisa sobre as possibilidades do desenho, em suas estratégias, podem servir para possibilidades futuras dentro da força motriz de meu pensamento gráfico, a tentativa de apreender os desenhos que são feitos enquanto não se desenha, se vive.

1. PERCURSO

1.1 - RECORRÊNCIA DE ESTRATÉGIAS

Proponho-me aqui a analisar minha produção recente, mais especificamente a série *Tacet*. Esta série, que desenvolvo desde 2007, parte de um procedimento base: insiro, em pontos específicos de instrumentos musicais, dois tipos de papéis (um comum e o outro pigmentado, geralmente carbono filme) (cfe. *imagem 1 - anexo*). Os entrego, então, a músicos familiarizados com a linguagem da improvisação livre, que tem a tarefa de usá-los a partir das limitações e possibilidades apresentadas pela interferência que faço, já que o som desses instrumentos, naturalmente, é modificado pela preparação, além de, em alguns casos, o som tornar-se mais difícil de soar propriamente. O objetivo é registrar nos papéis os gestos dos músicos durante sua performance. Em situações que podem ocorrer de duas maneiras, uma performance em público ou uma situação de atelier/estúdio, o trabalho acontece, gerando como registros o áudio dos instrumentos e também os desenhos, que não sofrem interferência posterior de minha parte.

Em meus trabalhos, há uma característica que considero importante ao olhá-los de modo mais abrangente: uma recorrência de estratégias para, de alguma forma, desonerar a expressividade do traço. Considerando que minha produção é focada em desenho, seja ele como produto ou forma de pensamento, é possível afirmar um interesse em produzir desenhos que não sejam o resultado de minha expressão autográfica. Um primeiro exemplo é a série de desenhos que produzi em 2007 com pigmento em pó fixado no suporte em papel pelo uso de uma enceradeira que trazia também as marcas e imperfeições do solo para o desenho (*fig. 1 e 2*). Neles, alternava o uso de máscaras para

delimitar formas geométricas no papel com o pouco controle que a enceradeira me permitia, visto que ela espalhava o pigmento de forma que eu não conseguia ter controle, tanto pela velocidade do funcionamento das escovas quanto pelo caráter protético da enceradeira, que era de certa forma uma extensão de meu braço, medindo mais de um metro de comprimento. Neste trabalho, já se evidenciava minha vontade de desonerar aspectos autorais e expressivos no meu desenho, uma tentativa de esconder a marca feita pela minha mão, uma intenção de não me expor diretamente, de olhar para o suporte e, de alguma forma não reconhecer meu traço, minha ação direta. Pensando que todo instrumento de desenho é uma extensão do corpo, posso marcar, em meu trabalho, uma preferência pelas extensões e estratégias que produzem inscrições mas dificultem o uso de um domínio técnico, no sentido de uma manualidade apurada para o desenho, e creio que isso se tornará mais claro no decorrer deste texto.



Da esquerda para a direita:

Fig. 01: Guilherme Dable, sem título [enceradeira #01], 2007. Grafite em pó sobre papel. 70x100cm.

Fig. 02: Guilherme Dable, sem título [enceradeira #02], 2007. Grafite em pó sobre papel. 100x140cm.

Outro exemplo mais recente é a série *Dos ombros dos gigantes*, de 2010, composta de livros de artista com páginas de papel vegetal onde os traços correspondem aos trechos sublinhados em livros que possuo, transferidos de forma a gerar pequenos desenhos (fig. 3). O procedimento de transferir as linhas sublinhadas apresenta a mesma questão em relação ao gesto, além da ideia de transporte de uma memória, que também vejo nos desenhos citados anteriormente. Somando-se à questão do gesto expressivo, esse transporte de memória é um assunto recorrente. No caso dos desenhos de enceradeira, as marcas dos pisos onde desenhava me interessavam, por serem o acúmulo de uma história composta de todo um tempo decantado naquele espaço, de fragmentos de vidas que passaram por lá, mas que apenas aquele espaço contém essa história específica. Já nos livros de artista, a transposição dos campos sublinhados, sem a presença de qualquer texto que traga um significado explícito desse gesto comum para tantos leitores, serve como registro indicial de uma presença, de uma atuação e de um significado latente naqueles pontos específicos.



Fig. 03: Guilherme Dable, *Dos ombros dos gigantes*, 2010. Livro de artista. Lona crua e marcador permanente sobre papel vegetal. 23x16x4cm (fechado), 23x2000cm (aberto).

1.2 - TACET: PRIMEIROS MOVIMENTOS

O momento de origem da série *Tacet*, objeto desse estudo, se deu em uma situação alheia ao trabalho no atelier: enquanto trocava as cordas do meu contrabaixo, notei as marcas que os 20 anos que o possuo fizeram nele. Em diversos pontos do braço, o desgaste da madeira do espelho (a parte que fica em contato com as cordas) era evidente. Para tentar apreender em outro suporte essa ação do tempo impresso no instrumento, utilizei uma folha de papel de seda e outra de carbono filme: inseri ambos as folhas no espaço entre as cordas e o espelho e, posteriormente, improvisei uma melodia, onde a pressão das cordas marcava os papéis (*cf. imagem 2 - anexo*). Na época, associei o procedimento a monotipia e à produção de Mira Schendel sobre papel japonês.

De posse de um resultado gráfico que me pareceu instigante, passei a registrar composições que escolhia, sendo o responsável por algumas das execuções, em instrumentos que sei tocar, mas também procurando outras possibilidades. No período do primeiro semestre de 2008, ocupei-me de um bom número de desenhos feitos a partir de instrumentos como piano, xilofone, violino, viola, cello e peças variadas de percussão, focando-me em tentar registrar o maior número de instrumentos que executasse uma mesma composição. Não demorou muito, porém, para que eu percebesse que o trabalho me levaria a um beco sem saída: o processo de registrar músicas fazia desenhos muito parecidos entre si, e o trabalho parecia caminhar para uma tipologia das possibilidades de cada instrumento de me dar um desenho, se não houvesse uma mudança de abordagem – o que aconteceu no final do ano de 2008, em uma situação-chave para minha pesquisa, no Centro Cultural São Paulo.

1.3 - PRIMEIRA RUPTURA DE ABORDAGEM: IMPROVISACÃO MUSICAL

A convite da curadora Gabriela Motta, fui convidado a participar da coletiva *Passagens Secretas* (cfe. imagem 3 e 4 - anexo), e veio dela e do curador da programação musical a sugestão de que fosse feita uma apresentação do processo ao vivo, para que o público pudesse ter contato com a maneira que os desenhos eram gerados – ideia que me desagradava, pelo fato das músicas soarem mal, se comparadas ao que elas deveriam soar. Via meu trabalho como algo que se colocava na frente de quem tentava executar uma música e, em muitos casos, o impedia de tocá-la propriamente. Nisso, me foi sugerida uma parceria com dois músicos paulistas, da cena de improvisação livre: Antonio Gianfratti e Thomas Rohrer, que compraram a ideia e aceitaram ter os instrumentos preparados, pelas “possibilidades timbrísticas”, segundo Gianfratti. Subi, então, no palco do auditório, visivelmente constrangido, declarando que “isso não é o trabalho, isso não é uma performance, acho que posso chamar isso de atelier aberto”. E, acompanhado dos dois músicos, durante praticamente uma hora, fizemos, sim, uma performance (fig. 4). A música de improvisação, com sua abordagem de música total, onde todos os sons podem ser musicais, tratou pela primeira vez os papéis como possibilidades, e não como uma barreira. Nisso, os desenhos ganharam um caráter gráfico que eu não imaginava, e me vi envolto em um frenesi sonoro durante o trabalho, em um momento extremamente denso como experiência pessoal, completamente focado na atuação dos dois músicos, interagindo ao retirar e colocar papéis dos diversos instrumentos utilizados (os desenhos produzidos nesta ocasião não integraram a exposição).

Assistindo ao vídeo de registro, ficou claro pra mim que o fazer do trabalho podia ser visto como trabalho; que este não se constituía apenas dos desenhos na parede, e que o som, de alguma forma, também tinha sua importância no



Fig. 04: Registro da performance no CCSP, outubro de 2008. Na imagem, Antonio Gianfratti e Guilherme Dable.

processo e, talvez, na compreensão do trabalho. Como Josef Albers, em palestra no Black Mountain College, coloca, “a arte diz respeito ao COMO e não ao O QUÊ; não ao conteúdo literal, mas à representação do conteúdo factual. É na representação - no modo como isso se faz - que se encontra o conteúdo da arte.”²³ (ALBERS, In: GOLDBERG, 2006, p.111). A experiência, intensa e confusa como toda iniciação é, decantou no espaço do atelier para que viessem à tona essas questões. Essa representação se colocou não apenas como uma transcrição do gesto, mas como necessidade de partilha de uma ação. A partir daqui, o foco deixou de ser apenas o produto: o processo, o como isso se faz, surgiu como potência. Em seus *Wall Drawings*, Sol LeWitt postulava as instruções a serem seguidas pelas pessoas que fossem executar o trabalho (*fig. 5*). Para o artista, o que importava era a ideia e seu processo mental. O processo de trabalho, de feitura, poderia ser executado por outros, e muitas vezes o era, sendo “livre da dependência da habilidade do artista como um artesão”²⁴ (*fig. 6*). Minha vontade de desonerar a prática de desenho de questões autográficas vinha ao encontro a esse tipo de pensamento, onde a estratégia para apreender um fenômeno me era mais interessante do que lidar com habilidades específicas para gerar uma imagem. *Tacet* independe da minha habilidade como artesão no campo do desenho, mas não abre mão da habilidade dos músicos em seus campos específicos. Assim, o processo entre o conceito formulado e as estratégias para obter os registros apareceram como força maior do que apenas o produto final - que, até aqui, eram apenas os desenhos. Parafraseando uma das *Sentenças sobre Arte Conceitual*, o conceito do trabalho envolve tanto a matéria da peça quanto o processo pelo qual ela é feita²⁵.

²³ In: GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

²⁴ LEWITT, Sol. Parágrafos sobre Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.) **Escritos de Artistas - Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

²⁵ “O conceito de obra de arte pode envolver o material da peça ou seu processo de realização.” LEWITT, Sol. *Sentenças sobre Arte Conceitual*. Ibid.

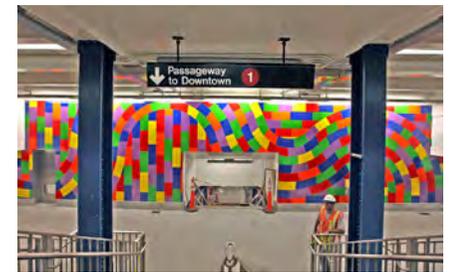


Fig. 05: Sol LeWitt. Instrução para execução do Wall Drawing 87.

Fig. 06: Sol LeWitt. Whirls and twirls (MTA), 2009. Cerâmica sobre parede, instalado na estação 59th Street-Columbus Circle, Nova Iorque.

1.4 - ADIÇÃO DE ÁUDIO E VÍDEO COMO REGISTROS

O interesse pela improvisação como possibilidade para gerar os desenhos acendeu, também, um interesse em registrar a própria improvisação musical como trabalho, tentando aproximar a experiência da performance na montagem. Em 2009, acompanhado do percussionista Diego Silveira, fiz o primeiro registro “oficial” de áudio e vídeo dessas peças. *Tacet: Fênix I – xilofone*, gravado em ateliê (fig. 7 e imagem 6 - anexo), foi um dos trabalhos que apresentei na individual *Alguns Desenhos*, em 2009, na Galeria Gestual, sendo o primeiro a apresentar simultaneamente um vídeo do processo (vídeo no DVD anexo), em um pequeno monitor, e o áudio, com fones de ouvido. A pequena tela de DVD exercia enorme atração no público, e o áudio acabava sendo mais pertencente àquele pequeno ambiente multimídia do DVD portátil com os fones do que um conjunto apenas, visto que o público, ao colocar os fones, olhava praticamente apenas para o monitor de vídeo, aparentemente sem experimentar olhar o desenho tendo a música nos ouvidos.

No final de 2009, a apresentação da performance *Tacet* no auditório do Goethe-Institut Porto Alegre (fig. 8) configurou-se de modo mais planejado: a ideia da performance estava mais clara para mim, assim como a necessidade de que o som fosse bem ouvido, fatores que me fizeram optar por um ambiente de concerto. Em formato de quarteto – eu, Diego Silveira na percussão, Mateus Mapa no contrabaixo elétrico e flauta, e Rodrigo Siervo nos saxofones -, fizemos uma sessão de aproximadamente uma hora de duração, registrada em vídeo. À medida que os desenhos eram considerados prontos (tanto por mim ou pelos músicos, que eventualmente descartavam os papéis), dispunha-os em um cabo esticado na frente do palco, e ao final da performance o público



Fig. 07: Dois registros da gravação de “Tacet: Fênix 1 - xilofone”, 2009. Na imagem, Diego Silveira.

tinha a visão dos músicos obstruída pelos desenhos. Um recorte desses desenhos foi apresentado em uma coletiva no Atelier Subterrânea, e posteriormente todos foram expostos em minha banca de graduação no Instituto de Artes. A montagem se deu com os desenhos presos diretamente na parede, com alfinetes, e o registro audiovisual em um pequeno DVD com fones de ouvido. Foi, também, a última montagem com o registro de vídeo.

Em retrospecto, a imagem em movimento se apresentou como demasiado didática, nas montagens citadas. É possível que isso tenha se dado também pela ligação direta entre áudio e vídeo, na relação fones de ouvido/tela. Se o encontro de diferenças do desenho e da imagem captada do processo gera possibilidades interessantes (e talvez, de fato, gere), essa é uma alternativa a ser resgatada, se for o caso, para uma nova configuração de montagem.



Fig. 08: Registro da performance Tacet no auditório do Goethe-Institut Porto Alegre, outubro de 2009. Na imagem, Guilherme Dable, Rodrigo Siervo, Diego Silveira e Mateus Mapa.

Em abril de 2011, participo da coletiva *Objeto: Som*, na Fundação Ecarta. O trabalho exposto teve origem no processo do disco *Conversations With Myself*, do pianista norteamericano Bill Evans. O disco, de piano solo, é composto de três trilhas de piano, todas executadas por Evans, gravadas em *overdub*, onde elas dialogam entre si, em cada faixa. Da mesma forma, propus que fizéssemos trilhas sobrepostas para compor o áudio do trabalho, com o xilofone preparado com novos papéis em cada trilha. No momento da gravação da segunda trilha, Diego ouvia a primeira, e executava a improvisação em tempo real (fig. 9). Ao gravar a terceira trilha, ele escutava a sobreposição dos dois primeiros takes (da mesma maneira que Evans gravou o disco citado). Cada trilha teve uma instrução diferente, variando entre notações sobre intenção, como “tocar 1min30seg de modo épico e os outros 3min repetitivo, modular”, ou ainda “começar tocando *A Love Supreme* e terminar com *Assum Preto*”. Ao final desse processo, o músico Luciano Zanatta gravou uma quarta camada de som, desenhando com um *tablet* digitalizador através de um software musical que opera utilizando as coordenadas x , y e z de um gráfico. O *tablet* também foi preparado, tendo os movimentos da caneta registrados em uma folha de papel milimetrado. No espaço expositivo, a montagem foi pensada com condições bastante diferentes das anteriores. O som passou a ocupar o espaço, através de pequenas caixas no ambiente, e a parede em L foi ocupada por uma grande quantidade de desenhos, dispostos pelas paredes em alturas diversas, com distâncias variadas entre si, muitas vezes em justaposição (imagem 7 - anexo; registro em vídeo da montagem no DVD anexo).



Fig. 09: Dois registros da gravação para o trabalho da exposição *Objeto: Som*, fevereiro de 2011. Na imagem, Diego Silveira.

2. PERFORMANCE COMO EVENTO

2.1 - ESPAÇO E QUESTÕES XAMANÍSTICAS NA PERFORMANCE

Talvez mais do que outros termos que tentam definir campos na arte, o termo performance é de difícil circunscrição, tal a diversidade de possibilidades lançadas pelos artistas. Em *A Arte da Performance*, RoseLee Goldberg aponta a década de 1970 como o período onde a performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente.

Naquela época, a arte conceitual - que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida - estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias. (GOLDBERG, 2006, p.VII)

O termo, utilizado a partir dos anos 1960, era empregado para descrever qualquer evento artístico ao vivo que envolvesse poetas, músicos, cineastas, etc, acompanhando artistas visuais. Eventos que podem ocorrer em qualquer lugar, a qualquer hora, e com qualquer duração, podem constituir-se como performance, e esta é constituída pelas ações de um indivíduo ou grupo, em um dado lugar e durante um tempo específico, ao chamar a atenção, de forma exclusiva e em potência, para aquilo que propõe. Ao entender o fazer do trabalho como carregado de uma potência estética que ultrapassava a prática de ateliê - a ideia do trabalho mais importante do que o produto -, questões relativas ao ambiente em que isso acontece e como um evento como esse pode contaminar o ambiente em que está inserido, incluindo aí o público.

Minha participação como *performer* é composta por duas funções: junto do grupo, participo da improvisação como contrabaixista, além de, durante a performance, alternar as posições dos papéis nos instrumentos – o que reflete na improvisação: as alterações sonoras que se sucedem são responsáveis por mudanças de rumo do que é apresentado. Mesmo que os músicos estejam focados na tarefa de improvisar, se preparo um novo instrumento, isso serve como gatilho para algum deles mudar de instrumento, de abordagem, e isso fatalmente altera o curso da improvisação. Nesse ponto, atuo como uma espécie de sinalizador de possibilidades, ao reconfigurar o campo de trabalho do grupo em tempo real – um catalisador da ação – tanto de forçar (ou, sendo menos pretensioso, abrir a possibilidade através de uma proposição) a busca de novas sonoridades quanto de gerador de registros que se inscrevem em uma linguagem (o desenho) através de uma ação que é alheia à noções técnicas desta última. Assistindo às gravações das performances, fica clara a maneira em que os músicos reagem após um novo instrumento ser preparado: não apenas eles tendem a mudar rapidamente de instrumento, como também mudam a estratégia sobre ele; um instrumento anteriormente utilizado sem preparação é repensado nesse segundo ataque.

A preparação é, muitas vezes, utilizada de modo ativo para a obtenção de sonoridades específicas. A convivência com os músicos, e sua crescente intimidade com o processo, mais do que torná-los familiares de um modo que pudesse prejudicar o trabalho (no caso, uma consciência muito grande de estarem gerando desenhos que pudesse fazê-los “jogar para a torcida”), acabou por tornar-se um aliado do trabalho: eles passaram a pensar os instrumentos que levam para as performances a partir das possibilidades de gerar desenhos, inclusive forçando a utilização destes em maneiras não-usuais, para que eles possam servir ao trabalho. No caso, tanto ao meu trabalho quanto ao deles, a expansão de limites de timbres, sonoridades e abordagens de seus instrumentos. E, dentro de um coeficiente de tensão que mantenho para a performance, muitos procedimentos não são testados de antemão.

A vontade talvez um pouco *kamikaze* de ser surpreendido, de dividir minha surpresa com o público como um momento genuíno. Não se trata do sorriso preparado do mágico ao tirar o coelho da cartola; eu não faço a menor ideia se tirarei um coelho, um rinoceronte ou um piolho, e saber de antemão me tiraria o sentido do trabalho. A intensidade do momento, a expectativa quase infantil de abrir os papéis, descolar o carbono e olhar o desenho é, talvez, a melhor parte. Há risco e, claro, há decepção, em alguns casos. Vejo como a tensão que inevitavelmente acompanha o trajeto de um bailarino em uma apresentação: não há como negar que a possibilidade do erro é parte do fascínio.

A decisão de incluir-me como músico nas performances, a partir de 2011, confirmou alguns pontos em relação à tensão música-desenho, de como a consciência de que os gestos estavam sendo gravados nos papéis influenciaria uma espécie de teatralidade na execução. Em todas as ocasiões, a expectativa pelos desenhos se somou à tensão e à atenção que precisei, evidentemente, dar à minha atuação, agora em um novo plano. Não era novidade para mim tocar com o contrabaixo preparado; era, porém tocar em frente dos outros, e acompanhado. Tratava-se, também, de não estragar a improvisação. Dentro desse cenário, pouco me importava se eu já tinha experimentado o instrumento preparado. Minha estratégia (também por precisar me dividir com a função de manipular os papéis) foi de atuar de modo mais pontual na parte musical. O fim da performance confirmou o que me fora relatado por todos os músicos, nas apresentações anteriores: não há como pensar em fazer desenhos enquanto se trava um diálogo musical daquela intensidade.

O maior entrosamento entre o grupo, no encontro ocorrido em maio de 2012, em Porto Alegre, por ocasião da abertura da exposição *Alien: manifestações do disforme* no MARGS, não diminuiu a intensidade da experiência. Houve, sim, uma atuação mais efetiva de minha parte, musicalmente falando, inclusive em experimentações com o contrabaixo – essas, talvez, por uma questão trivial: nos colocamos em círculo e encontrava-me ao lado de Gianfratti, tendo acesso a seus acessórios de percussão, que adaptei no contrabaixo. O entrosamento, para mim, serviu para que o



Fig. 10: Registro da performance na abertura da exposição *Alien: Manifestações do Disforme*, maio de 2012, Porto Alegre. Na imagem, Guilherme Dable.

foco fosse ainda maior na música do que em qualquer outra coisa, fossem elas os desenhos, a platéia ou a gravação que estava acontecendo. O espaço do museu também contribuiu muito para o clima geral da performance. Esta parece fazer mais sentido quando ocorre em um ambiente de exposição do que em um palco (*fig. 10 e 11*).

É possível pensar que a intensidade compartilhada pelos participantes/agentes da performance é sentida também pelo público, que vê objetos que lhe são familiares - tais como instrumentos musicais convencionais, além



Fig. 11: Registro da performance na abertura da exposição Alien: Manifestações do Disforme, maio de 2012, Porto Alegre. Na imagem, Thomas Rohrer, Guilherme Dable, Antonio Gianfratti e Diego Silveira.

de utensílios domésticos como latões de lixo, baldes, garrafas PET, panelas, papéis, folhas de papel carbono, além de tantos outros - sendo manipulados em outro contexto, em um deslocamento de lugar e também de função. Soma-se a esse cenário a pouquíssima familiaridade do público em geral com a prática da improvisação musical livre. Nela, constantes desvios de rota e de atmosfera musical são comuns, assim como o uso de instrumentos não-convencionais, em busca de outras sonoridades. É de se esperar que esse inesperado cause surpresa; a constante quebra do habitual, entre os improvisadores, impulsiona a busca pelo novo. Dentro dessa busca que insiro minha proposição, valendo-me dessa predisposição de um reduzido grupo de músicos de reestruturar funções de objetos.

Em *O Sagrado e o Profano*, Mircea Eliade descreve o conceito de hierofania (uma das manifestações do sagrado, segundo o autor) como a manifestação de algo “de ordem diferente” em objetos que fazem parte do nosso mundo “natural”²⁶. A ideia de hierofania enquanto manifestação do sagrado, é, para Eliade, a base da experiência religiosa, e esta é fundante para a experiência humana de mundo como mundo. Eliade, ao categorizar as experiências como sagradas ou profanas, separa também os espaços como sagrados e não-sagrados, e aponta o espaço sagrado como o que permite que o homem tenha o *axis mundi* como ponto referencial da sua existência. Daí temos a sacralização de espaços como templos, tendas indígenas e casas, espaços sagrados por excelência para o homem, locais onde ocorrem ritos que fundam a ideia de espaço vivencial. Segundo Eliade, “para viver

²⁶ “A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela. Poder-se-ia dizer que a história das religiões – desde as mais primitivas às mais elaboradas – é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano.” In: ELIADE, 1992, p.13.

no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano.” (ELIADE, p.17). Mais do que ocupar uma área com o trabalho, em um espaço expositivo, ocupar com um grupo de pessoas e atuar dentro daquele espaço transforma esta área em outro tipo de espaço, talvez uma espécie de labirinto para onde atraímos os espectadores. O ritual da música ao vivo funciona como uma espécie de consagração daquele espaço. Essa consagração, transformação de espaço caótico em consagrado, em templo, apresenta-se como análoga à Criação, uma transformação do Caos em Cosmo. “Situar-se num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que está pronto a assumir ao ‘criá-lo’.” (ELIADE, p.23). Quando afirmo que a experiência que tenho com a improvisação é intensa a ponto de não conseguir pensar nas questões de desenho, é de algo similar ao conceito de “centro do Mundo” da fundação de um espaço sagrado que me refiro.

Os conceitos de Mircea Eliade apresentados em *O Sagrado e o Profano* foram usados como base em outros textos dedicados a pensar as culturas religiosas, como o conjunto de ensaios do britânico Ronald Hutton, publicados em livro sob o nome *Os Xamãs da Sibéria*. Hutton aprofunda questões a respeito da cultura xamânica, focado na cultura siberiana, de onde se originou o termo “xamã”²⁷.

O xamã é alguém que canaliza uma experiência, de algum modo transcendental, para transmitir à tribo, quando de volta ao plano terreno, cotidiano. Observar alguém “receber” essa experiência é, também, experienciar.

²⁷ Sobre a origem do termo, Hutton afirma: “A palavra xamã é de origem Tungusica. Isto significa que ela era usada pelos Evenk, Even, Nanay, Orochi e Udegey, as cinco tribos siberianas que falam esta linguagem, que é um ramo do Manchu. No entanto, para os povos de língua Turca, o termo vulgarmente utilizado era ‘kam’ (...). Quer ao nível da sua extensão geográfica e do número de falantes, o termo ‘kam’ era provavelmente a variação mais importante. Foi, contudo, entre os povos de língua Tungusica que o fenómeno foi inicialmente registrado pelos eruditos russos, e o seu termo foi adaptado por uma questão de conveniência. Eles difundiram-no no séc. XIX, e o seu uso acabou por ser popularizado neste século pelo académico de Oxford M. A. Czaplicka, e pela tradução em inglês do livro de Shirokogoroff sobre as tribos Tungus. O seu significado é ‘o extático’.” (In: HUTTON, 1993, p.23)

É colocar-nos frente a algo que desconhecemos e não controlamos, como em um rito pagão – lembro aqui que, nos ritos pagãos, o xamã está no controle da situação, mesmo que operando em estado de transe.

Improvisar, jogar-se sem planejamento, sem plano de vôo é, para mim, uma espécie de rito de iniciação que se renova a cada apresentação. A experiência adquirida não me é suficiente para deixar de ter cada experiência como nova - pois ela o é, dado que cada platéia, cada espaço, são únicos. Além disso, a improvisação toma caminhos únicos a cada apresentação. E mantém-se, acima de tudo, a tensão da tentativa de conexão com o público. A respeito dessa aproximação com o público, Eliade afirma que o xamã atrai as pessoas para sua caverna e seu labirinto, e tais espaços são importantes para os ritos de iniciação, como espaços que são, de alguma forma, consagrados, ou, utilizando um termo do jargão contemporâneo, ativados. Ritos como pintar o corpo dos que se iniciam, ou vesti-los com alguma sudação são comuns em ritos xamânicos, bem como a música hipnótica, presente em ritos religiosos nas mais diversas culturas.

A respeito da função dos xamãs nas tribos, Hutton nos afirma que

“Todas as tribos, no entanto, tinham uma coisa muito mais importante em comum, uma crença muito intensa na existência de um mundo dos espíritos, muitas vezes com forma animal, paralelo ao mundo humano e atuando sobre ele. Todos possuíam também especialistas capazes de lidar com o mundo dos espíritos para benefício da sua comunidade: os famosos xamãs. Eles não estavam necessariamente relacionados com a religião, que usualmente era da responsabilidade do chefe de família ou do povoado, ou era, como nas tribos maiores, confiada a sacerdotes. Estes conduziam os sacrifícios e ofertavam as orações nas cerimônias religiosas. Contudo, eles podiam ser xamãs, mas isto era um caso de pura coincidência.” (HUTTON, 1999, p.22)

O autor deixa claro que o xamã não é o sacerdote religioso do povoado (o que não tira da atividade xamânica o conceito de *religere*, da ligação com o supra-sensível). O caráter pagão, todavia, inscreve-se dentro do que Eliade conceitua como hierofania. E essa ligação, ou religação, através de uma linguagem que não é partilhada por todos, é o que intento fazer na performance: a criação de uma atmosfera através da linguagem da improvisação musical livre.

“O xamã era sempre distinguido por três características. Primeiro, eles trabalhavam com os espíritos, quer controlando-os diretamente quer cooperando com eles na realização dos seus desejos. Eles nunca comunicavam com os espíritos à maneira do médium ocidental. Segundo, eles esperavam num estado de transe induzido pelo rufar do tambor, pela dança e pelo canto extático, através do qual o seu espírito deixava o corpo e entrava num mundo sobrenatural. Terceiro, eles prestavam serviço a grupos sociais aos quais pertenciam, tratando de algumas enfermidades, defendendo os indivíduos e a comunidade do infortúnio.” (HUTTON, 1999, p.22)

Hutton aponta o estado de transe extático na operação dos xamãs. Entendo o processo da improvisação como similar: o estado de atenção em que nos encontramos cria uma espécie de transe coletivo. Como se a energia do espaço, para nós, estivesse concentrada apenas dentro do espaço que dividimos, e circulasse intensamente ali dentro. Durante o fazer, não há como tirar o foco do coletivo; poderia dizer que essa energia coletiva guia o grupo tanto quanto os indivíduos a alimentam.

A canalização de uma energia, de alguma forma, espiritual, a operação de sua função em um estado de transe e o serviço de caráter medicinal são três características fundamentais da atuação dos xamãs, segundo Hutton. Dentro do campo da arte, é impossível citar a ideia do artista como xamã sem falar do artista alemão Joseph Beuys.

A começar pela sua história (ou lenda?) de vida: o jovem Joseph ingressara na *Luftwaffe*²⁸ em 1941 e, três anos mais tarde, aos 22 anos de idade, seu avião caiu em uma região da Ásia – a Criméia -, onde foi enfim encontrado e resgatado por tártaros que cuidaram de seus ferimentos, trazendo-o de volta à vida enrolado nos típicos cobertores de feltro e aquecido com gordura animal. Ao retornar e superar uma crise profunda, Beuys reelaborou os princípios de sua arte, utilizando como materiais principais feltro e gordura, apresentados por ele como “traços xamanísticos de iniciação”. Esta figura legendária, criada e zelosamente vigiada pelo artista durante toda sua vida, é indispensável para a compreensão de sua obra. O status de verdade da lenda de Beuys deve ser pensado pelo seu efeito de verdade, e louvada como verdadeira²⁹. De modo similar, uma sociedade tradicional admite a escolha daquele que se declara xamã, sem que seja importante saber se o que ele relata foi verdadeiramente vivenciado³⁰.

Gostaria de, dentro da obra de Beuys, destacar duas ações, já largamente conhecidas: *Como se explicam quadros a uma lebre morta* e *I like America and America likes me*³¹. Na primeira, Beuys andou pela galeria durante três horas, embalando em seus braços uma lebre morta, a explicá-la o que é arte, passeando em frente aos quadros. Beuys vestia sapatos com solas de feltro e cobre e tinha a face coberta de mel e ouro em pó. Ao fim do percurso, sentou-se em um banquinho e seguiu falando confidencialmente à lebre (fig. 12). A ação foi testemunhada pelo público, que foi mantido à distância e tomou conhecimento apenas por monitores de vídeo.

²⁸ Nome da Força Aérea alemã, que combateu na II Guerra Mundial. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Luftwaffe>, acessado em 10/07/2012.

²⁹ Cf. BORER, p.12.

³⁰ Cf. ELIADE, 1989, p.65. cit. BORER, p.12.

³¹ Ações realizadas, respectivamente, na Galerie Schmela, Düsseldorf, em 26 de novembro de 1965 e na Galerie René Block, Nova Iorque, 21-25 de maio de 1974.



Fig. 12: Joseph Beuys, registro da performance *Como se explicam quadros a uma lebre morta*. Düsseldorf, 1965.

A enorme quantidade de símbolos presentes nos traz inúmeras possibilidades de entrada neste trabalho. A caracterização do artista é carregada de significados: o mel como transfiguração da matéria vegetal-animal-homem; o pó de ouro como intelectualidade perfeita, aludindo ao divino; o feltro que o aquecera; o cobre como condutor de eletricidade e calor. A lebre, morta, simboliza um renascimento através dessa língua que somente ela e o artista/xamã compreendem (veja, também, uma referência à história da arte, na lebre pintada por Dürer: um momento onde a ideia de arte é reensinada, ou revivida, através do pedagogo Beuys). E, além disso, o próprio espaço da galeria, um cubo branco que se pretende neutro para a exibição de obras em suas paredes, mas que passa a ser espaço consagrado pela atuação do artista. A atuação de Beuys no espaço da galeria quebra qualquer neutralidade; o espaço passa a estar impregnado daquilo que apenas ele e a lebre morta entendem.

Na performance que executo, o espaço é impregnado de som. Um som que todos ouvem, estando ou não atentos à performance, mas que nem todos compreendem como aquele som é feito, como aquelas quatro pessoas estão se entendendo, nessa espécie de vôo sem instrumentos. Ao contrário da lebre, única a ouvir as instruções de Beuys, os procedimentos estão às vistas do público. Se como nos entendemos é um enigma – talvez o seja para nós também, algo que não sabemos explicar de maneira metódica -, como fazemos, o que tocamos e como preparamos os instrumentos são informações explícitas todo o tempo.

I like America and America likes me, realizada nove anos depois, estende a duração do rito para quatro dias, e inicia-se na chegada do artista ao país. Beuys foi retirado do avião em uma maca, seguiu para a galeria em uma ambulância, e só colocou os pés em solo americano quando dentro da galeria. Há aqui, novamente, a questão do espaço neutro/espaço consagrado. Talvez o espaço neutro novaiorquino, nos anos setenta, não fosse tão neutro assim, uma vez que a cidade era o centro do mundo da arte - Beuys evidentemente sabia disso e jogava com essas questões. Uma vez lá dentro, coberto por um manto de feltro e segurando seu cajado de pastor, Beuys coabitou o

Fig. 13: Joseph Beuys, registro da performance *I Like America and America likes me*. Nova Iorque, 1974.



espaço da galeria com um coioote do Texas (*fig. 13*). Nessa ação, onde ele intentou reduzir o abismo entre o estado de natureza da América selvagem (o coioote é, para os índios, símbolo de harmonia) e o estado da cidade moderna, o que salta aos olhos é a demonstração de controle por parte do artista alemão, evidente pelo compartilhamento territorial e de materiais, palha e feno, que estavam dentro da galeria, entre o homem e o coioote. Havia, claro, referências à sociedade capitalista que Beuys tinha por objetivo derrubar: o coioote urinava sobre as páginas do *Wall Street Journal*. Em todo este cenário armado por Beuys prevalece a ideia dele enquanto condutor, espécie de pastor que fala a língua dos animais, elo entre a natureza e o homem, desde que este último passou a teimar em abandonar a primeira. Ao mesmo tempo, o Beuys do postulado “todo homem é um artista” colocava, metaforicamente, essas possibilidades de comunhão como possíveis a qualquer um de seus seguidores, como um artista “imitável” e que apontava o caminho, tal como os pastores o fazem³². Apesar disso, ele mantinha um segredo, que não foi passado e que não estava ao alcance de todos. Ele era o que falava com o coioote.

Dentre os aspectos que me chamam a atenção nesses dois trabalhos, destaco o uso do espaço. Na maioria dos casos de ações ou performances, o espaço não atua como protagonista da cena, mas como lugar que a recebe. Na performance, a atuação do performer é, geralmente, o centro das atenções e do significado. Nesses dois trabalhos, o espaço da galeria é importantíssimo para a realização dos trabalhos. E as ações são pensadas para que o espaço transforme-se em domínio do xamã/artista. A interação com os animais, as vestes, o isolamento, todos são elementos que relacionam-se com os ritos xamanísticos.

Se a improvisação, dentro da proposição que apresento, é um rito, há elementos que podem ser pensados

³² “(...) não é o próprio homem que deve encontrar o seu caminho criativo, mas sim o pastor, que o aponta para ele. Cativante e imitável (enquanto Broodthaers não pode ser imitado, Duchamp não pode ser repetido), Beuys atraía os seus seguidores, que aumentavam em número ao longo do caminho, procurando calor junto à fogueira do pastor.” (BORER, p.23)

Fig. 14: Registro da performance Tacet na abertura da exposição Convite à Viagem: Rumos Artes Visuais, fevereiro de 2012, São Paulo.



como xamanísticos – a preparação dos instrumentos, embrulhá-los para receber as marcas, guarda paralelos com a sudação descrita por Eliade, que tem nas cobertas de feltro de Beuys caráter similar. O feltro aquece e cura o Beuys que lendariamente retornou dos mortos; meus papéis agem como uma espécie de sudário dos golpes inflingidos pelos músicos. As marcas sobre os instrumentos são ali registradas; a ação que gera o som torna-se índice gráfico. O espaço expositivo que demarco como palco para a improvisação torna-se território apenas dos que improvisam, e uma vez iniciada, torna-se palco dessa espécie de transe coletivo que é o improvisar. O espaço neutro da galeria é subvertido pela ação do grupo, que o transforma em espaço consagrado, onde ocorre uma ligação entre duas linguagens (*fig. 14 e 15*). O xamã é, também, aquele que restabelece um tempo mítico onde a ruptura entre o homem e os elementos ainda não fora consumada. E onde, ou quando, foi consumada a ruptura entre o desenho e a música? Não sei responder a essa pergunta, mas aponto momentos onde essa ruptura deixa de existir. E, ao apontar estes momentos em público, de modo explícito, outra questão transparece. Apresentar o processo ao vivo, com todos os materiais aparentes, é também possibilitar a qualquer um que faça seu desenho. Fazer a performance é, de certa forma, desonerar-me do peso da verdade, de ser o único a deter um método.

Em minha prática, vejo que o conceito de xamã se encaixa em aspectos da performance. Há, porém, outro ponto – a produção dos desenhos. Essa produção de algo material – também encontrado em outros trabalhos de Beuys – aproxima-se ao conceito de demiurgo, criador

Fig. 15: Registro da performance Tacet na abertura da exposição Convite à Viagem: Rumos Artes Visuais, fevereiro de 2012, São Paulo. Na imagem, Diego Silveira e Antonio Gianfratti.



do mundo inferior (ou material)³³. Essa criação de um produto, ou ainda organização de uma matéria caótica, conforme o exemplo de Platão, é um momento além da espécie de transe extático da performance. Se o xamã faz a ligação entre as linguagens, esta característica talvez alquímica de transformar uma linguagem em outra, materializando esse resultado caracteriza o demiurgo. Daisy Piccinini, coordenadora do MAC-USP, cita a figura do demiurgo em um texto sobre arte e tecnologia:

“A internet assume um poder de ser uma verdadeira extensão do viver cotidiano atual. Por outro lado, possibilita a sedução da liberdade, de um espaço ilimitado de comunicação e de expressão do indivíduo. Consequentemente, Z. Bauman afirma que o valor supremo da pós-modernidade é a vontade de liberdade. No campo da arte, jamais o artista teve tanta liberdade de criação e experimentação; sem limites ou ideologias, o artista é demiurgo e taumaturgo no seu universo de criação, observa-se o desenvolvimento da Arte e Tecnologia, em que ele opera os meios da alta tecnologia, em cruzamentos e intermediações com outros meios, o poliglottismo de meios e linguagens configuram Híbridos, conjugando fragmentos de diferentes naturezas- semânticas, técnicas e tecnológicas.³⁴”

Os conceitos de cruzamentos e intermediações com outros meios não são, sabemos bem, exclusivos dos cruzamentos entre arte e tecnologia. O poliglottismo de meios e linguagens que Piccinini se refere ocorreu

³³ Demiurgo - é o grande artífice, o criador do Mundo inferior (ou material). É considerado o chefe dos Arcontes possuindo sabedoria limitada e imperfeita. (...) O termo demiurgo provém do latim *demiurgus*, e este por sua vez do grego *δημιουργός* (*dēmiourgós*), literalmente “o que produz para o povo”, e foi originalmente um termo comum que designava qualquer trabalhador cujo ofício se faz de uso público: artistas, artesãos, médicos, mensageiros, advinhos etc, e no século V a.C. passou a designar certos magistrados ou funcionários eleitos. Platão o utilizou em seu diálogo *Timeu*, uma exposição sobre cosmologia escrita por volta de 360 a.C., onde o Demiurgo figura como o agente que, embora não seja o criador da realidade, organiza e modela a matéria caótica preexistente de acordo com modelos perfeitos e eternos. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Demiurgo>, acessado em 10/07/2012.

³⁴ <http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo7/contemp/index.html>. Acesso em 10/07/2012.

largamente durante o século XX, e foram nestes exemplos – John Cage e Rauschenberg, por exemplo – que me referenciei ao estruturar minha pesquisa. A afirmação do artista jamais ter tido tanta liberdade é sempre perigosa; arriscaria dizer que jamais os artistas tiveram tanto para referenciar-se, tantas possibilidades de reconfigurações. Tais reconfigurações, que podem também ser pensadas sob a ótica de que o artista reorganiza o mundo, se encaixam na ideia da atuação do artista como demiurgo do seu universo pessoal de referências.

2.2 - TAREFA COMO POSSIBILIDADE METODOLÓGICA

O conceito de tarefa (*task*), que utilizo aqui, me foi apresentado com maior profundidade na tese de doutorado de Elcio Rossini³⁵, onde pude tomar contato com o pensamento da coreógrafa Anna Halprin, criadora deste conceito na dança. Halprin introduziu ações e gestos cotidianos no repertório das performances que executou a partir do final dos anos 50, visando a uma aproximação entre arte e vida, de modo similar às experiências de John Cage, no Black Mountain College, e aos happenings de Allan Kaprow. Esses gestos cotidianos, somados às convenções da linguagem do teatro, estabelecem um fluxo entre a vida e a arte, e identificam a atitude do ator, aos poucos, como *performer*. Vejo a proposição que faço aos músicos como *task oriented*: a ação é cotidiana para eles – tocar seu instrumento -, mas a maneira que eles encontram o instrumento os desloca da posição conhecida e os transfere para outra esfera, e o entendimento deste conceito ajudou enormemente o trabalho no sentido de que haviam limites que poderiam ser colocados como trampolins para novas possibilidades. Se a abertura desses limites, com a tarefa da improvisação, foi um primeiro passo, a introdução de guias e notações, que aparentemente restringem o campo de ação, terminam por deixá-lo mais sólido.

A apropriação do conceito aconteceu gradualmente, ao longo de diversas sessões de estúdio, mantendo-se sempre o procedimento base de preparar os instrumentos. Outras instruções foram agregadas, principalmente para as sessões de gravação. Por exemplo, colocar todas as suas baquetas por cima do xilofone e a queda de todas elas sinalizaria o final da improvisação. Outro procedimento, é o de arbitrar breves instruções demarcadas por espaços

³⁵ ROSSINI, Elcio. **Tarefas: Uma estratégia para criação de performances**. Tese de doutorado apresentada no Instituto de Artes/UFRGS, 2011.

de tempo, como notações de intensidade. o limite mais nítido dentro da tarefa, ao invés de prender o trabalho em algum nicho conceitual, acabou por expandi-lo: a necessidade de encontrar soluções dentro dos limites ampliou o espectro sonoro das gravações, e conseqüentemente, dos registros. O deslocamento proposto pela tarefa, em uma situação de estúdio como a construída para a exposição *Objeto: Som*, é restrita aos participantes do processo, no caso, os músicos. Já em uma apresentação ao vivo, creio que este se soma, no momento da performance, para além das sonoridades obtidas durante a improvisação. A platéia, frente a uma situação que apresenta um deslocamento do ambiente habitual de concerto, torna-se cúmplice do eventual desconforto e das dificuldades no fazer música dentro das condições propostas pela tarefa. Creio que esse deslocamento, esse andar na corda bamba com o instrumento que não opera como sempre operou, traz junto de si um adensamento da experiência, tanto para mim e os músicos quanto para a platéia. Esta cumplicidade entre artista/trabalho e espectador é tratada por Hans Gadamer em *A Atualidade do Belo*³⁶, quando ele se refere ao conceito de jogo na arte como algo composto de um conjunto de regras e com um fim em si, e que o espectador, por estar ali, seria mais do que um observador, mas um co-jogador. Gadamer utiliza um exemplo usando uma improvisação musical ao teclado, e exemplifica a platéia como co-jogadora por, uma vez tendo vivenciado o evento, poder opinar sobre o que assistiu, assim fundando um sentido para a obra. “Eu identifico algo como fora e como o que é, e somente esta identidade constitui o sentido da obra.” (GADAMER, 1991, p.72). Em *Tacet*, a tarefa executada ao vivo coloca o público em uma condição de co-jogador, testemunhas de um momento que não se repetirá, mas que tem registros especializados em duas diferentes linguagens, o desenho e a música. Ambos os registros dão conta de modo parcial da experiência da performance, mas vejo a finalidade dela não apenas em produzir registros – ou ela poderia ser apenas um momento de atelier.

³⁶ GADAMER, Hans-Georg. **La Actualidad del Bello**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991

A performance, execução em público da tarefa, se ressignifica ao acontecer diante de um público, e a improvisação tem um fim nela mesma, além da produção dos registros. A tensão que a improvisação pelo viés da tarefa gera é, para mim, uma experiência adensadora de tempo, pela atmosfera criada pelo grupo, e se pretende como algo que oscila entre performers e platéia.

2.3 - DESENHO E PERFORMANCE: SER O TRABALHO, FAZER O TRABALHO

Há uma outra questão na performance: apresentar o processo, de modo explícito, também é permitir a qualquer um que faça seu desenho. Na primeira apresentação ao vivo, meu desconforto com as “paredes de vidro” do ateliê era palpável. Questionava-me a respeito de uma situação que me soava como bula de arte contemporânea, uma posição onde o artista torna-se um guia do processo para que o público pudesse “entender” o trabalho. Além disso, parecia-me estranho expor os músicos tocando instrumentos que, até aquele momento, oscilavam entre o insólito e o inoperante, tendo em vista a experiência de desafinações e versões um tanto truncadas, sonoramente falando.

Não se tratava de esconder um segredo de feitura; não há nenhum tipo de virtuosismo ou fator secreto para gerar os desenhos, a princípio. Mas sim de abrir o momento de ateliê para visitação, um momento que tenho como oscilante entre confiança no processo e terror pela fragilidade da ligação estabelecida com o processo. Ao mesmo tempo que um momento pode ser extremamente produtivo, ele me   frágil pelo temor de que esta ligação possa

ser perdida por uma bobagem, uma distração no momento errado. Ao contrário de apresentar uma performance, algo ensaiado, pensado, colocar o processo aos olhos do público parecia configurar-se como algo muito mais invasivo. Basta pensarmos em quantos artistas são receptivos à ideia de abrir seu ateliê para o público, ou ainda, lembrarmos do impacto dos famosos registros fotográficos e de vídeo de Hans Namuth no ateliê de Jackson Pollock, em 1950 (*fig. 16*). Em outubro de 2007, eu não queria produzir desenhos ao vivo, não me parecia interessante apresentar aquele processo para os outros – por que alguém poderia se interessar em assistir um “veja-come-faz”, pois os desenhos que produzia vinham de uma relação direta com uma música por mim arbitrada? Ali, a improvisação livre seria a possibilidade disponível para não estragar o repertório de outro intérprete. Ledo engano, como admiti para mim pouco tempo depois: a improvisação é o veículo que possibilita que o trabalho seja profícuo e em constante processo de renovação.

Entre as frases famosas de Pollock sobre seu processo, há a que reproduzo nas linhas abaixo:

“Quando estou na minha pintura, não sei bem o que estou fazendo. É apenas após um período de ‘reconhecimento’ que eu vejo o que estou fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças, destruir a imagem, etc., porque a pintura tem uma vida própria. Eu tento deixá-la vir. É apenas quando eu perco o contato com a pintura que o resultado acaba como uma bagunça. De outra forma, há harmonia pura, um dar e receber fácil, e a pintura vem bem.”³⁷

Pollock usa a expressão “estar na pintura” para o seu processo, referindo-se ao momento de imersão. Em seu caso, “estar” também pode ser, fisicamente, encontrar-se no meio do plano pictórico, caminhando pela tela. A imersão, no espaço do ateliê, é o momento de estarmos no trabalho, imersos no processo e nas questões que o trabalho nos

³⁷ In: ROSE, Barbara (Ed.), *Pollock: Painting*, New York: Agrinde Publications, 1980. p.97. Tradução minha. Cfe. encontrado em http://www.adherents.com/people/pp/Jackson_Pollock.html, acessado em 01/07/2012.



Fig. 16: Hans Namuth, 1950.
Jackson Pollock em seu ateliê.

coloca. A experiência de *fazer* a performance, por outro lado, me é mais do que um momento onde *estou* no trabalho. Ela é mais do que um gatilho para que este último aconteça; ela *é* o trabalho e eu estou ali dentro, o *fazendo* e o *sendo*.

Ao olhar os desenhos, após as performances, não me reconheço neles – não reconheço o traço, a estratégia – mas me reconheço posteriormente, na estratégia da montagem e, principalmente, na experiência de fazer, durante a performance. Talvez não seja exatamente - ou apenas - “reconhecer”, mas me conhecer e, através disso, me empurrar para um território onde eu não me reconheça nas possibilidades – não reconhecendo as possibilidades como familiares, tampouco. Esse não-reconhecimento me impulsiona a efetivamente explorar o território da improvisação, principalmente por estar cercado de músicos improvisadores. Este campo é, também, o campo do meu processo. Esta exploração é, em última análise, uma maneira de me forçar a avançar. O que me move, mais do que *fazer* o trabalho, é poder *ser* o trabalho, fazer um trabalho através da experiência de o ser, em algum momento. Isto é muito diferente de reconhecer minha mão, meus traços no papel desenhado – este é pretérito, passou por processos de negociação, foi revisto. Na performance não há tempo para isto. O desenho, qualquer desenho, diz muito sobre quem o fez, apesar do tempo e da habilidade técnica envolvidos na sua feitura sejam capazes de muita manipulação. A série *Tacet* talvez seja o contraponto do cerebralismo dos meus desenhos de ateliê. Ela é, claro, cerebral, mas de outra forma. Ao aceitar os desenhos do modo que eles chegam a mim, sem a possibilidade de retocá-los, o ser encontra-se desnudo; não há a possibilidade de retoques, ou de uma pose em um ângulo mais favorável.

Ser o trabalho é momento, é presente. Enxergar-se, estar no trabalho, é pretérito.

2.4 - MÚSICA E POSSIBILIDADES PARA A IMPROVISAÇÃO

A preparação dos instrumentos é um *a priori* que, por si só, gera inúmeras possibilidades dentro do campo da improvisação. O contínuo fazer do trabalho sinalizou, por outro lado, a necessidade de determinar alguns pontos que balizassem a atuação dos improvisadores. Não se tratava mais apenas de trabalhar a partir do instrumento preparado, mas sim de determinar um campo para que esse trabalho acontecesse, algo que criasse mais questões para os músicos do que a preparação em si. Era preciso criar uma estrutura que, ao mesmo tempo que permitisse a improvisação, dentro de limites estabelecidos se relacionasse com questões que interessassem aos músicos. Dentro disso, encontrei no pensamento de John Cage questões que dialogam com minha pesquisa. Não por acaso o compositor e pensador americano foi, na música do século XX, um dos nomes que popularizou o que se chama de piano preparado (*fig. 17*)³⁸. Em *Composition as Process*, palestra incluída no livro *Silence: Lectures and Writings*, ele apresenta como foi seu método de composição durante alguns anos:

³⁸ Ao contrário do que se pensa, Cage não “inventou” o piano preparado, mas nomeou-o. A preparação de instrumentos data do século XVIII, e consiste na colocação de objetos como pedaços de papel, borracha ou metal em locais específicos dos instrumentos (no caso do piano, entre as cordas ou por cima delas) para que a sonoridade normal do instrumento seja alterada. Cage tornou-se o principal nome na música do século XX a utilizar esse procedimento.

Fig. 17: Exemplo de piano preparado.



“Composição, então, eu entendia, dez anos atrás, como uma atividade integrando os opostos, o racional e o irracional, pondo junto, idealmente, uma continuidade que se move livremente dentro de uma divisão estrita de partes, sons, suas combinações e sucessões, sendo logicamente relacionadas ou escolhidas arbitrariamente.” (In: CAGE, 1961, p. 18. Tradução minha)

Vejo paralelos entre a afirmação de Cage e meu processo de trabalho, na medida em que a noção de tarefa me ajudou a balizar e estruturar o campo de indeterminação, que é a improvisação. A variação dessas tarefas que são colocadas dentro da proposição primeira (a utilização do instrumento preparado) funciona como um ampliador de possibilidades musicais, principalmente, e me interessam no momento em que os registros gráficos e de áudio são montados no espaço expositivo – questão que abordarei mais adiante.

Em outra passagem da mesma palestra, Cage afirma que “por ‘estrutura’ eu falo da divisão do todo em partes; por ‘método’, o procedimento nota-a-nota (também há ‘material’, os sons e silêncios de uma composição, e ‘forma’ como conteúdo expressivo).” (In: CAGE, 1961, p. 18. Tradução minha). Por analogia, posso classificar as etapas de meu trabalho tendo na estrutura a tarefa de fazer a performance, assim como preparar os instrumentos; em método, utilizar músicos improvisadores, instrumentos musicais, papel japonês e carbono filme, e também introduzir essas outras tarefas aos músicos, e em forma os registros gráficos e a música de improvisação. Cabe aqui notar que, dentro dessa organização, a parte relacionada à forma não tem minha participação direta – resultado de minha estratégia recorrente de me desonerar da expressividade do traço através de um instrumento, dispositivo metodológico ou prótese.

2.5 - ROBERT RAUSCHENBERG, HOMENAGEM A DAVID TUDOR, 1961: PERFORMER COMO NOTAÇÃO DO TEMPO

Com origens que remontam às vanguardas históricas, a performance é uma linguagem onde frequentemente áreas distintas das artes são integradas. Nos anos 50, no Black Mountain College, artistas como John Cage criavam eventos onde diferentes linguagens, colocadas em simultaneidade, pudessem criar uma linguagem única, mas mantendo suas características individuais. Ao absorver ideias surrealistas e dadaístas de acaso e ações não-intencionais, a geração de Cage, Cunningham e Rauschenberg abriu caminho para diversas possibilidades em seus campos específicos, e também no campo da performance. O tráfego entre linguagens proposto pelo movimento dada e também pelo grupo de artistas citado acima teve grande impacto em minha produção.

No ensaio *Rauschenberg e Performance, 1963-67: Uma 'Poesia de Infinitas Possibilidades'*, há uma passagem onde é recontada uma performance ocorrida no teatro da embaixada americana em Paris, em 1961, em homenagem ao pianista David Tudor. A performance, que além de Rauschenberg contava com a participação de Jasper Johns, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle e Tudor, unia música e diversos eventos teatrais e gestos improvisatórios.

“E no lado oposto, Rauschenberg pintava uma tela, seu verso virado para a platéia de modo que o artista e a imagem estavam escondidos da vista (do público). Apesar de decisivamente invisível, o processo de construção era audível através dos microfones de contato que o artista colocou junto da tela e do cavalete, amplificando todos os sons que a produziam: pinceladas, martelar, esfregar, e assim por diante. Quando o despertador incluído nessa assemblage pictórica começou a tocar dez minutos antes do fim do concerto, sinalizou a completude desse *combine*.” (SPECTOR, 1997, p. 227. Tradução minha)

A descrição do autor deixa clara a influência do pensamento de Cage sobre os artistas, ao combinar os ruídos produzidos pelo fazer da pintura com a performance de Tudor ao piano. Não apenas na apropriação do conceito de “música total” de Cage, onde todos os ruídos podem ser pensados como música, mas na combinação de acasos entre o que Tudor executava ao piano e Rauschenberg pintava, e que certamente influenciava a execução do pianista.

“Seguindo essa diretiva predeterminada, Rauschenberg, com o auxílio de um mensageiro do hotel, embrulhou a tela em papel pardo e a carregou para fora do teatro. O título do trabalho finalizado, *First Time Painting*, faz uma referência em forma de trocadilho a tanto a performance pública de Rauschenberg como artista e a inerente temporalidade do trabalho. O evento, *Homage to David Tudor*, marcava a ‘primeira vez’ que Rauschenberg criara uma pintura em um palco como uma contribuição a uma performance. E a tela em si, com a função como relógio parte integral da composição, serviu quase que literalmente como ‘o relógio da sala’” (ibid, 1997, p. 227. Tradução minha)

O despertador é, também, parte do trabalho. Não apenas como um objeto do *combine* (fig. 18), ele é gatilho para uma nova tarefa: embrulhar a tela e, assim, finalizar a performance.

Tal descrição me foi muito valiosa para pensar o papel que exerço em minha proposição. Há uma série de similaridades, como o fato da platéia não enxergar os registros gráficos sendo feitos – se Rauschenberg optou por tirar da vista do público o *combine* sendo criado, entregando a este apenas os sons de sua feitura, com o registro gráfico ocorre algo similar: o público não o vê ser criado, mas ouve a música. A diferença, aqui, é que ninguém vê o registro ser criado. Eu e os músicos temos a visão obscurecida pelo carbono filme, e nossa atenção não está voltada para o que acontece com os registros gráficos, mas para a ação na performance, na música que acontece ao



Fig. 18: Robert Rauschenberg, *First Time Painting*, 1961. Combine painting: óleo, papel, tecido, exaustor plástico, relógio despertador, metal, arame e corda sobre tela. 195,6 x 130,2 cm.

vivo, na nossa interação. Eu só vejo os desenhos ao desembrulhá-los, muitas vezes apenas no final da performance. A função de Rauschenberg, ao executar a pintura na performance tendo o tempo como limitador (*fig. 19*), também encontra correspondência, na medida em que, de modo mais flexível, uma das minhas funções na apresentação é controlar o tempo e estabelecer seu final, o ‘relógio da sala’³⁹. Não chego a utilizar um despertador, mas mantenho constante contato visual com os músicos para acertarmos o final da apresentação. Ao final de cada apresentação, é possível se dizer que a temporalidade do evento encontra-se espalhada pelos papéis usados, uma vez que nenhum deles passou o tempo todo em um instrumento. Essa temporalidade impregnada nos papéis relaciona-se diretamente com a ação ocorrida no palco, de modo diferente da pintura de Rauschenberg. Se a pintura contém a experiência do tempo determinado, executada no palco, os desenhos de *Tacet*, guardam características indiciais da própria ação, especializada no suporte.

³⁹ Sobre as *white paintings* (1951) de Rauschenberg, Cage afirmou que elas eram “o relógio da sala”, por ‘registrarem o fluxo de atividade em seu ambiente e assim marcavam a passagem do tempo’. (SPECTOR, 1997, p. 227. Tradução minha)



Fig. 19: Dois registros de Homenagem a David Tudor. Paris, 1961. Rauschenberg trabalhando em First Time Painting.

3. DESENHO COMO EXPERIÊNCIA

3.1 - DESENHO, PENSAMENTO E AÇÃO

Entre as características do desenho, está o seu caráter indicial. Ele é marca, é registro - desenhar foi, e ainda é, uma maneira de marcarmos nosso lugar no mundo, nossa presença em um ambiente. Uma marca é um sinal de que alguém passou por ali. Emma Dexter aponta, no ensaio *To Draw is to be Human*⁴⁰, que

“(Desenhar) É o meio pelo qual podemos entender e mapear, decifrar e nos acertarmos com o que nos rodeia enquanto marcas, traços ou sombras para marcar nossa passagem. Pegadas na neve, baforadas na janela, trilhas de vapor de um avião cruzando o céu, linhas traçadas por um dedo na areia - nós literalmente desenhamos dentro e por sobre o mundo. Desenhar é parte do que significa ser humano.” (DEXTER, 2005, p.6)

Desenhamos para entender o mundo - ou ainda, desenhamos como um modo de mediação entre nós e o mundo. O desenho se coloca como intermediário entre nós e o mundo, servindo como espaço de negociação do real. Ele é, segundo Benjamin, carregado de signos, ao passo que a pintura contem os objetos, em um espaço

⁴⁰ In: DEXTER, Emma. VITAMIN D: New Perspectives on Drawing. Londres: Phaidon, 2005.

que se pretende representacional⁴¹. O desenho, este lugar, seria para onde vamos com a intenção de mapear os signos do mundo, mesmo que este lugar já seja visitado por nós antes de nos darmos conta disso - um lugar e uma ferramenta de compreensão. A respeito do desenho como ferramenta de compreensão do mundo, Bernice Rose aponta o objetivo da arte conceitual como “a ambição de retornar às raízes da experiência, de recriar a experiência primária de simbolização descontaminada das atitudes ligadas aos modos visuais tradicionais, sejam eles representacionais ou abstratos”⁴². A crueza do desenho permite que, nessa experiência tão pouco mediada que ele se permite ser, se chegue muito próximo do objeto desmaterializado. Pode-se alcançar algo muito próximo de, apenas, a materialização da ideia. Seu caráter imediato serviu para artistas conceituais como Sol LeWitt realizarem projetos de conceituação matemática, como os *Wall Drawings*, de modo que o traço de execução não interferisse na realização do projeto - eventuais erros na execução eram incorporados ao desenho executado, que por sua vez referia-se a um projeto escrito, uma instrução para as pessoas que iriam realizá-lo.

Desenhar e fazer: desenhar é um verbo, uma ação, e as ações ocorrem no tempo e no espaço. Uma vez que o tempo transcorre permanentemente, e o desenho é uma ação - o desenho é registro da ação, registro do fazer - e, assim, contém a experiência do fazer, mais do que a evidência de um encontro. Quando Richard Long realiza *A Line Made by Walking* (1967), ele transforma a experiência do caminhar em um desenho, visível graças à repetida ação do artista indo e vindo até a linha se tornar visível (*fig. 20*). Long também sugere que linhas como esta são desenhadas o tempo todo, que o mundo é um grande suporte para o desenho, e que nosso corpo, enquanto

⁴¹ “Vemos aqui um profundo problema da arte e suas raízes míticas. Podemos dizer que há duas seções através da substância do mundo: a seção longitudinal da pintura e a seção cruzada de certas peças de arte gráfica. A seção longitudinal parece representacional; de alguma forma ela contém os objetos. A seção cruzada contém signos.” BENJAMIN, Walter, cit. DEXTER, 2005, p.6. Tradução minha.

⁴² ROSE, citada em GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998. Cit. DEXTER, 2005, p.6. Tradução minha.

Fig. 20: Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967.



ferramenta de desenho, pode inscrever diretamente sobre o suporte. Aqui, uma ação gera um desenho, e ela não prescinde de uma habilidade específica do campo da arte. Caminhar pode ser, também, através da passagem do tempo, desenhar.

3.2 - DESENHO E A NOTAÇÃO DO TEMPO

O trabalho todo em *Tacet* é focado, mais do que na obtenção de um registro, na criação de uma possibilidade de reter o tempo de uma experiência, através da inscrição. Minha intenção é marcar este tempo como experiência decantada em um *locus*, onde o papel e, depois, a montagem, sejam maneiras de tentar colocar em perspectiva diferentes tempos obtidos nos registros. John Berger, em *Desenhado para aquele Momento*⁴³, relaciona fotografia, desenho e tempo:

“Uma fotografia desafia a desapareição mas seu desafio é diferente daquele do fóssil ou do desenho. O fóssil é o resultado do acaso, a imagem fotografada foi selecionada para preservação, a imagem desenhada contém a experiência do olhar. Uma fotografia é a evidência do encontro entre o evento e o fotógrafo. Um desenho questiona lentamente a aparência de um evento e, ao fazer isso, nos lembra que as aparências são sempre uma construção com uma história (...) Considerando que um desenho ou uma pintura nos forçam a parar e a penetrar seu tempo; uma fotografia é estática porque ela parou o tempo. Um desenho ou pintura são estáticos porque eles abrangem o tempo.” (BERGER, 1993, p. 149)

⁴³ BERGER, John. Drawn to that Moment. In: **The Sense of Sight: writings**. Nova Iorque: Vintage Books, 1993.

A abrangência do tempo que Berger se refere aparece, no desenho, como vetor pretérito - é o tempo da experiência pretérita do desenhista, do fazer, do tempo investido na feitura e no alinhamento entre o olhar, a mente e a mão. Em seu texto, Berger relata a experiência de desenhar seu pai morto, e de como sua habilidade como desenhista foi utilizada em um sentido de urgência para salvar uma aparência, sabendo que um encontro - qualquer encontro - é algo que nunca se repetirá. Os desenhos, porém, permanecem, e o autor diz que “ninguém poderia confundir esses desenhos com os de um velho dormindo. (...) Ninguém desenharia um homem dormindo com tal objetividade” (BERGER, 1993, p.147). Um desenho sempre contém a experiência de sua feitura, e guarda também um registro da qualidade dessa experiência, do quanto se está dentro do momento, do fazer.

O desenho que resulta da performance abrange, a meu ver, todo o tempo decorrido da tarefa. Costumo dizer, em tom de brincadeira, que “está ligada a máquina”, quando termino de preparar os instrumentos. A partir desse momento, eles estão sensíveis, permeáveis à ação que vai se desenrolar. Os desenhos de *Tacet* não contém, como diz Berger, a experiência do olhar impressa em seu fazer, mas tem a experiência do tempo e da ação. Eles têm impressos o tempo da feitura do desenho e, principalmente, carregam a objetividade e a urgência da performance, a tentativa de fazer o som soar apesar dos papéis, que abafam alguns dos sons possíveis. Ao serem finalizados, marcam o lugar da partida, o momento da ação.

O lugar da partida é sempre pretérito. Porém, o tempo transcorre permanentemente, e quais as estratégias que podem ser utilizadas para lidar com essa percepção? Essa pergunta recorrente me levou a pesquisar no trabalho de alguns artistas suas maneiras de apropriar-se dessa questão. Ao rever os vídeos de Bruce Nauman no seu atelier, filmados no final dos anos 1960, como *Dança ou Exercício sobre o Perímetro de um Quadrado (Square Dance)* (fig. 21), pude estabelecer algumas relações entre minha prática e o trabalho de Nauman. Este e outros trabalhos da época tratavam, segundo o artista, de problemas específicos de linguagens como a dança e a performance:

“Muitos dos filmes eram sobre dança, ou problemas de exercício, ou movimentos repetidos, como as performances. Existe a ação repetida e ao mesmo tempo, durante um longo período de tempo, surgem os erros ou pelo menos o acaso, mudanças; você fica cansado e acontece todo tipo de coisa, então, há uma certa tensão, que dá pra explorar uma vez que você começa a compreender como essas coisas funcionam.” (NAUMAN, In: TONE, 2005, p. 15. Tradução minha)

É possível dizer que *Tacet*, em um primeiro momento, seja sobre música. É sobre um músico ou um grupo fazendo música improvisada com os instrumentos preparados (fig. 22). Mas há a performance, a repetição, o acaso, a inscrição. E quando essas coisas começam a acontecer, outras ações nascem – a performance em *Tacet* não é coreografada. A notação inicial, a tarefa, é o ponto de partida, como a coreografia de Meredith Monk para Nauman nesses trabalhos em vídeo. O trabalho passa a acontecer também nos erros, na tensão, na falibilidade iminente. E o componente fundamental para que tais eventos ocorram é justamente o tempo.



Fig. 21: Bruce Nauman, Dança ou Exercício sobre o Perímetro de um Quadrado (Square Dance), 1967-8. Still de vídeo.

Fig. 22: Diego Silveira em still de vídeo de *Tacet: Fênix I* - xilofone. 2009.

Em trabalhos posteriores de Nauman, como *Batendo no Canto nº 1 (Bouncing Corner No. 1)* (fig. 23), a proposição básica pode parecer a mesma, uma vez que o artista segue dentro de seu ateliê, e a repetição ainda está lá, assim como os movimentos banais (nesse caso, batendo seu corpo contra a parede do estúdio). Porém, a duração do trabalho - sessenta minutos - transforma a experiência do espectador. Os trabalhos anteriores de estúdio eram feitos em filme, e os dez minutos de duração são a duração de um rolo de filme. A utilização do vídeo permitiu, não apenas para Nauman, mas para diversos outros artistas, acesso às possibilidades de criar trabalhos em linguagem audiovisual com maior duração e menor custo. Assim, a experiência da ação do performer pode ser conferida em uma outra dimensão de envolvimento. Outro fator importante para Nauman é o fato das performances não terem início ou fim, onde o espectador pode entrar na sala, assisti-la por um tempo e depois voltar, com o mesmo filme ainda passando. Segundo o artista, as composições de Philip Glass e La Monte Young exerceram influência em seu pensamento, “cuja ideia de música era de algo que simplesmente estava ali; gosto muito desta ideia, dessa maneira de estruturar o tempo. Então, não é somente um interesse no conteúdo, na imagem, mas sim na forma de ocupar o espaço e tomar tempo.” (NAUMAN, In: TONE, 2005, p. 17. Tradução minha)

Por “tomar tempo”, podemos pensar neste como distensão, na medida que a experiência da observação, do ato repetido, nos tira a noção do decorrer do tempo, que pode ser sentido tanto como um alargamento, pela repetição do ato banal, mas ao mesmo tempo como experiência condensada, através da tensão gerada pelas pequenas diferenças entre uma repetição e outra do movimento. Em *O Homem e o Tempo*, Santo Agostinho refere-se ao tempo como distensão, “mas de que coisa o seja, ignoro-o” (AGOSTINHO, 2004, p.334). Referir-se ao tempo usando o termo distensão, ao invés de extensão, traz uma possibilidade de ordem perceptiva: a ambiguidade entre retesar e afrouxar, presente no significado da palavra e possível de ser usada no mesmo modo ambíguo ao nos referirmos a este. E a experiência do tempo é, de fato, ambígua. Entendemos a passagem deste como

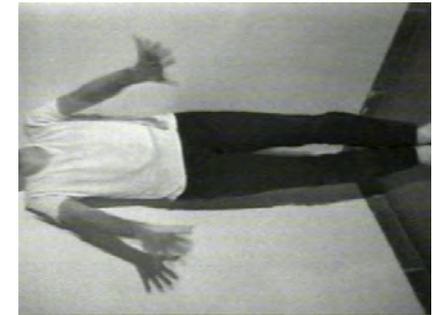


Fig. 23: Bruce Nauman, *Batendo no canto nº 1 (Bouncing Corner No. 1)*, 1968. Still de vídeo.

transitório, relacionado à sucessão de acontecimentos, e ao mesmo tempo o sentimento permanente, contínuo. Em meu trabalho, tento fazer com que a transitoriedade da experiência da performance, que se deposita no desenho, se perca no momento da montagem, que almeja a experiência de simultaneidade. Em uma análise dos desenhos, a quantidade de informação gráfica que cada um carrega não é necessariamente proporcional ao tempo que ele esteve “ativo” durante a performance; há desenhos que permanecem por diversos minutos e, ao fim, registram pouco mais do que alguns traços, enquanto outros recebem enorme quantidade de informação gráfica em um espaço de tempo muito menor. Se há uma tentativa de se pensar os desenhos como o relógio da performance, isso não é evidente. O tempo decorrido passou por ali, mas nem todo o tempo deixa traços dessa passagem. Talvez nossa memória se encarregue de depositar outra espécie de tempo nos desenhos: uma lembrança do tempo transitório, oriundo da performance (para quem presenciou a performance) que se projeta na experiência de encontrar o desenho, revelado, na montagem. Berger, no mesmo texto citado anteriormente, define o desenho que fez de seu pai morto como um objeto de percepção de dupla face⁴⁴, que “ao invés de marcar o local de uma partida, começou a marcar o local de uma chegada” (BERGER, 1993, p.153). Esse pendular da ideia de tempo, de uma permeabilidade entre pretérito/índice e presente/presença, é, a meu ver, potencializado em meu trabalho através da montagem simultânea dos dois registros da performance, onde a presença do som evoca o evento da feitura dos desenhos, colocando-se junto destes para, de alguma forma, tentar reviver o momento onde foram, de fato, simultâneos no tempo.

⁴⁴ “Para cada forma, entre as marcas do lápis e o branco do papel que elas marcam, existia agora uma porta através da qual momentos de uma vida poderiam entrar: o desenho ao invés de ser simplesmente um objeto de percepção com uma face, projetara-se para tornar-se uma dupla face e funcionar como um filtro: por trás ele perpetuou minhas memórias do passado, enquanto pela frente ele projetou uma imagem que, de modo imutável, estava tornando-se cada vez mais familiar.” (BERGER, 1976, p.?)

Se a noção de eventos que se sucederam durante a performance se dilui na montagem, em prol de uma perspectiva de tempo contínuo, este primeiro não deixa de existir. Ele não sai de cena, pois se faz presente no olhar sobre os desenhos, no perscrutar visualmente suas informações e as ações ali depositadas. O desenho conta a sua história, sua sucessão de golpes, envolto na simultaneidade da montagem. A simultaneidade também não é característica exclusiva do momento da montagem, uma vez que a performance em grupo é um acontecimento de simultaneidades, interações e permanentes desvios de rota, pela mesma maneira que nossa existência se faz assim. O desenho, portanto, fala dessa simultaneidade ao mesmo tempo que tem apreendido nele a experiência individual, única. Ele tem o fluxo e a partícula dentro dele. E é fluxo e partícula na montagem.

Paul Schimmel, no ensaio *Pay Attention*⁴⁵, aponta que Nauman utiliza o tempo para estruturar a maneira que o espectador vê o trabalho, na medida em que este deve investir tempo para assistir a seus vídeos, filmes, entrar e interagir nos corredores e túneis e, dessa forma, “o engajamento temporal e experiencial do espectador tem sido a real armadura na qual as aspirações escultóricas de Nauman se realizam.” (SCHIMMEL, 1994, p.70. Tradução minha). Este engajamento se apresenta, para o espectador, no confronto com as ações simples apresentadas nos filmes de Nauman, muitas vezes tediosas, e na sua percepção do tempo quando confrontado com o tempo dos filmes, onde supomos um tédio crescente por parte do artista ao executar as ações, e sentimos algo parecido ao nos engajarmos na experiência de acompanhá-lo, em um descompasso entre o tempo da experiência do fazer e o da experiência do olhar.

⁴⁵ In: BENEZRA, et al. **Bruce Nauman: exhibition catalogue and catalogue raisonné**. Minneapolis: Walker Art Center, 1994.

Em *Tacet*, intento um engajamento do espectador através da montagem diagramática dos desenhos no espaço expositivo, além do loop do áudio. Os desenhos, dispostos sem uma hierarquia pré-estabelecida, são montados de acordo com as possibilidades de cada espaço arquitetônico, de modo a estabelecer um ritmo visual, caminhos múltiplos para que o olhar os combine, sendo também colocados em justaposição e, eventualmente, superpostos, aproveitando a transparência do papel. A montagem pretende uma ideia de fluxo, onde não fica claro onde é o primeiro ou o último desenho no espaço, e que a ordem de leitura seja aberta, podendo ser feita individualmente, em cada desenho ou pequeno grupo, mas também em grandes clusters de desenhos, ou ainda no espaço em sua totalidade – como é o céu. Coloco essas possibilidades de observação do trabalho como estratégias para que o espectador “entre” no trabalho mais de uma vez, em diferentes níveis de aproximação, onde a música, em volume relativamente baixo, também se faz presente em diferentes níveis. Os alto-falantes, colocados na parede, fazem a música soar através dos desenhos, que encobrem o sistema de som. Ela se torna mais audível em pontos específicos do trabalho, e sua mixagem em diferentes canais faz com que elementos diferentes da música sejam ouvidos em pontos diferentes – como são os ruídos noturnos. Andar pelo trabalho, tomar tempo nele, possibilita diferentes graus de percepção do que é dado, abrindo também possibilidades de engajamento perceptivo por parte do espectador. Se a montagem apresenta dois registros que são fatos consumados de um evento, ela também pode ser feita de modo que, ao ser experimentada pelo espectador, ela se torne uma situação que ocorre continuamente, e, assim, eternamente diferente.

O interesse de Nauman por questões que envolvem o tempo tem raízes em outras áreas. Schimmel aponta justamente seu contínuo e precoce interesse em música: Nauman estudou piano e violão clássico na infância, e na faculdade teve aulas de teoria musical, composição e contraponto. Após sua graduação, ele conheceu os

compositores Steve Reich e Philip Glass, além da música de La Monte Young e Terry Riley, que o influenciaram fortemente. Segundo Nauman,

“isso foi realmente importante para mim... nunca havia lá algo que você realmente pudesse tirar deles, mas a atitude deles frente ao tempo e as coisas que aconteciam eram muito solidárias. Eu era músico, apesar de não estar fazendo música naquele tempo... o modo que eu usei o *videotape* foi para incorporar as ideias deles a respeito da maneira que o tempo deveria ser” (NAUMAN, cit. SCHIMMEL, p.70. Tradução minha)

Nauman entende como um dos aspectos mais significativos do trabalho desses compositores a ideia de continuidade que eles imprimiam em sua música, como se não houvesse um início ou um fim. Schimmel aponta esse aspecto do loop como importante para compreender a obra do artista, seja nos neons, performances, videos, instalações ou esculturas. A ideia da continuidade na música é relativamente nova, se falarmos da música ocidental, mas para os hindus, o conceito do *taal* é fundamental para a música e para a vida dos seus praticantes. *Taal* é a unidade rítmica/temporal da música hindu, que tem nela as suas variações, e não na melodia. No conceito hindu, a música é algo que transcorre permanentemente, oscilando em intensidade, mas está sempre ali.

Para Nauman, a câmera é um dispositivo que possibilita uma relação direta nossa com o tempo:

“Em sua primeira entrevista publicada, em 1967, Nauman discute o poder da câmera como dispositivo para documentar e capturar uma atividade através do tempo e fazê-la real e verdadeira: ‘Eu acho que o filme torna-se um registro do que aconteceu. Talvez também porque você tende a acreditar que o que é mostrado em um filme seja realmente verdadeiro – você acredita em um filme, ou em uma fotografia, mais do que em uma pintura.’”(SCHIMMEL, 1994, p.71. Tradução minha)

Seus filmes apresentavam ações gravadas sem cortes, onde a atividade, tanto quanto o filme ou fotografia resultante, era o trabalho. Dessa forma, a atividade aparece como registro temporal seqüencial, no caso dos filmes, e congelado em uma imagem, na fotografia – funcionando como dispositivos de diferentes efeitos ao serem mostrados. Sobre filme, fotografia e sua relação com o tempo, Berger considera que o advento do cinema e da televisão nos faz pensar o desenho e a pintura como imagens estáticas, mas não coloca a descoberta da imagem em movimento como uma necessidade de aprimorar a imagem estática, e sim de encontrar outro meio para substituir um significado que se perdera – meios que dão conta de uma visão do tempo de uma nova época. Berger afirma que, enquanto a fotografia é uma evidência de um encontro entre evento e fotógrafo, o desenho é um questionamento da aparência de um evento - dessa forma, o caráter estático da fotografia é diferente da pintura ou do desenho. Se a primeira é estática por parar o tempo - nos apresenta o artista em pleno ar, por exemplo -, o tempo de um desenho ou de uma pintura nos faz construir, questionar e especular sobre um evento - há, ali, a história da construção e a do que ela (a pintura ou o desenho) representa. Há, sobretudo, a experiência do tempo em outra forma.

Mais adiante, Berger faz uma distinção entre desenhos e pinturas, argumentando que os desenhos revelam o processo do seu próprio fazer de forma mais clara, enquanto a pintura se vale das facilidades de mimese, que ele aponta como uma espécie de disfarce para a sua auto-referência. Esse processo dinâmico do fazer-sendo-revelado do desenho origina-se na ideia de que o desenho é o resultado de uma sucessão de olhares, depositados juntos – uma sucessão de pequenas experiências do olhar (ou do fazer), também pequenas experiências de vida.

Em meu trabalho, a experiência da performance obriga a todos os performers envolvidos que vivam intensamente aquele momento, e é nas reações, praticamente imediatas a eles, que as impressões oriundas de um diálogo se originam. A escuta abre campo para a resposta, e assim vão se formando os desenhos, em uma rede

paralela à rede que é ouvida. Os desenhos são, assim, vivenciados a cada momento, e eles abrangem o tempo, da mesma maneira que um desenho de observação. A expressão inglesa para desenhar de observação é *drawing from life*, desenhar a partir da vida. Viver é deixar marcas, disse Benjamin, e são essas marcas que busco registrar em meu trabalho: marcas feitas enquanto se vive fazendo algo que não é desenho, mas que gera marcas que são tão vivas e tão críveis quanto qualquer desenho, e que possam ser olhadas e reconhecidas como verdadeiras, talvez mais verdadeiras do que uma fotografia ou um filme, em um contraponto à visão de Nauman. O desenho tem uma vida latente que pode se acumular diante de nós.

3.3 - CÉU E FLUXO

O céu estrelado, no sítio, com incontáveis pontos luminosos, sempre me fascinou. Quando criança, me impressionava com a diferença entre o céu na cidade e a enorme quantidade de informação nos céus do sítio, em meio a uma escuridão que me engolia. Ali, tentar encontrar ou montar minhas próprias constelações era um trabalho complicado, pelo grande número de pontos cujas luzes tremulavam e me faziam perder a referência. Ao mesmo tempo, eu perdia a referência e me perdia nessas possibilidades. Um desenho se unia a outro, em um constante perder e achar com o pescoço virado para cima, girando em torno do eixo de meu corpo. Acredito que essas brincadeiras foram minha primeira incursão em um conceito de fluxo, nesses rodopios sobre os meus pés, encarando um céu que parecia nunca se repetir, a cada volta que eu dava sobre meu corpo. E, na cidade, olhava

sem entender os livros de astronomia de meu avô, astrônomo amador. Via com enorme dificuldade os escorpiões, balanças e caranguejos naquelas ligações e pontos nos mapas celestes – mas gostava de imaginar os caminhos entre uma estrela e outra, projetando linhas imaginárias no céu noturno. A noite libera a imaginação, os temores, amplifica os sentidos. Anos depois, talvez já um pouco grande para imaginar ser possível fazer o caminho entre uma estrela e outra, os acampamentos eram o lugar de aguçar o sentido da audição, trazendo ameaças ao nosso acampamento em estalos, farfalhares pios e guinchos. A escuridão também amplifica as sombras e os gestos.

Aos dez anos de idade, a passagem do cometa Halley foi expectativa e decepção; as noites no sítio eram dedicadas a tentar enxergar o corpo celeste que teimava em roubar a atenção do resto do cosmo, e sua aparição, tímida, não fez jus à sua fama midiática. Recebi, de meu avô, uma fotografia de longa exposição que registrava o famoso cometa, um pequeno borrão branco sobre um fundo preto, salpicado de pontos brancos. Talvez ele não merecesse tanta atenção – não me parecia que ele era a coisa mais importante naquele céu, que via pela primeira vez registrado em uma fotografia que não fosse em um livro.

O céu não terminava nunca – as estrelas pareciam somar-se a cada vez, ou trocar de lugar. Nesse contínuo redesenhar, me era impossível reter os caminhos que imaginara, como era impossível reencontrar minhas pegadas nas dunas, açoitadas pelo vento nos verões no litoral. Não que isso fosse um problema, pelo contrário. Refazer os caminhos era uma das partes divertidas dessas brincadeiras solitárias e silenciosas. Talvez não silenciosas – grilos, sapos e outros animais noturnos sonorizavam, no aparente caos em que a natureza nos coloca quando nos priva da visão, as andanças de meu olhar para o alto, nesse contínuo bordado de caminhos e possibilidades que tecia. O som ia e vinha, mudando de lugar o tempo todo, acompanhando de modo hipnótico essas tentativas de formar figuras que faziam mais sentido para minha imaginação do que as constelações que conhecia da biblioteca do meu avô.

Minha prática em artes visuais teve início quase vinte anos depois dessas lembranças – e demorei algum

tempo para perceber a importância das questões de tempo e memória que se apresentam como traço comum de minha produção. Através de diversas estratégias, meu trabalho tenta discutir questões relacionadas à experiência de um tempo decorrido e que se deposita em um lugar – que pode ser tanto um espaço arquitetônico quanto um objeto. Em minha pesquisa em artes visuais me proponho a lidar com estas questões tendo o desenho como principal ferramenta e também como produto. Na série *Tacet*, o tempo se apresenta como experiência, através de uma performance, e também depositado em um suporte, que é o desenho. Os documentos, ao invés de físicos, são, em maioria, fragmentos de memória.

3.4 - MEMÓRIA EM MOVIMENTO PENDULAR

Pensar os documentos de trabalho dos desenhos que produzo no atelier, que surgem de desenhos de observação e imagens de referência de arquitetura, me parece natural, pois eles encontram-se colados nas paredes do atelier, ou em pilhas de papéis no canto da escrivaninha, nos cadernos de anotações, ou ainda marcados por *post-its* em diversos livros. Imagens garimpadas durante muito tempo, desenhos executados em momentos diversos e que passam por uma espécie de quarentena, sujeitos a sucessivos olhares, até uma utilização em um trabalho. Uma pequena coleção, de cujos itens tenho enorme dificuldade de me desfazer. Penso que esses desenhos são trabalhos procurados; sua feitura vai e vem. Outros trabalhos, como *Tacet*, são encontrados.

Em seu procedimento básico, a série *Tacet* nasceu pronta. A procura, o garimpo, a apropriação de imagens para começar a pesquisa, de certa forma, não existiu. A primeira coisa que chamou a atenção foram as marcas do desgaste do meu contrabaixo, resultado de vinte anos de uso. A possibilidade de transferir essa marca, de utilizar a ação como força geradora de um registro no papel, foi o estopim do trabalho. O contrabaixo que gerou os primeiros desenhos costuma passar longos períodos no ateliê, ao lado da mesa, servindo como momento de descanso do trabalho, de devaneio, além de ter sido muito presente na minha vida durante anos – dos objetos que possuo, é provavelmente dos que eu mais manipulei na vida, e construir todas aquelas marcas, ao longo dos anos, teve um significado forte para mim. O interesse pelo uso de sistemas e próteses para gerar desenhos, despertado ao conhecer o trabalho do artista carioca Cadu (*fig. 24*), e da ideia de executar o trabalho, de certa forma “sem as mãos”, como a pintura de Daniel Senise (*fig. 25*), eram também uma espécie de anotação mental que, de alguma forma, rondava meu pensamento.

Cadu e Senise certamente foram referências artísticas que direcionaram meu olhar para tais possibilidades de procedimento como prática artística. No decorrer da pesquisa, o fazer do trabalho apontou para outros lugares que, talvez de modo inconsciente, tenham sido vertentes de questões que fui tentando abraçar nesse caminho. Marilice Corona, em seu artigo *Meus Documentos: A casa e o espaço da memória*⁴⁶, demarca três eixos em torno dos quais seu trabalho é construído: Espaço da Memória, Espaço Estético e Espaço Histórico.

Segundo Corona, o Espaço da Memória diz respeito “ao universo íntimo do artista, àquelas imagens que o cercam e que são referências pessoais, afetivas. (...) que desencadeiam novas imagens.” (CORONA, 2009, p.2)

⁴⁶ CORONA, Marilice. **Meus Documentos: A casa e o espaço da memória.** Artigo. Disponível em http://www.panoramacritico.com/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf, acessado em 10/07/2012.

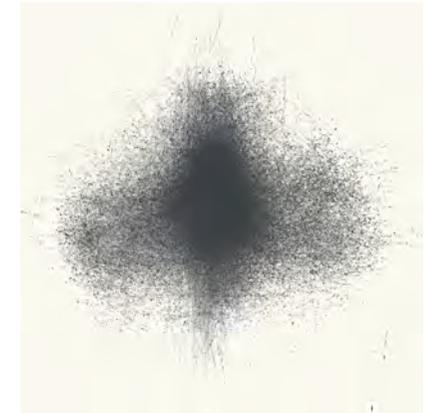


Fig. 24: Cadu. Migrações, 2000/2005. Grafite sobre papel, 30 x 30 cm.



Fig. 25: Daniel Senise. Galeria, 2005. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira, 280 x 440 cm.

O Espaço Histórico seria o campo do diálogo com a história e as convenções da pintura, e o Espaço Estético “a zona de confronto e de revisão dos discursos pictóricos. (...) de contextualização, entendimento e discussão sobre os discursos” (ibid, p.2).

Tomando seus conceitos como base, a influência dos artistas citados acima inscreve-se no Espaço Histórico. Assim como a autora, centrarei minha análise aqui no que constitui o Espaço da Memória.

3.4.1 - ENTORNO: OBJETOS, LIVROS E RECORRÊNCIAS

Conforme afirmei anteriormente, o *insight* que originou a série *Tacet* surgiu de um encontro. Ou melhor, de um reencontro, de uma recorrência: do momento da troca do encordoamento do contrabaixo, a visão das marcas no braço do instrumento causou uma faísca. No acúmulo de objetos, imagens, livros e materiais do atelier, um dos livros que está sempre ao alcance da mão é *Reasons for Knocking at an Empty House*, do videoartista estadunidense Bill Viola. Leio esta coleção de seus escritos sem me preocupar com uma ordem cronológica, anotando, sublinhando e relendo alguns dos textos que me soam mais instigantes. À página 218, uma breve nota de 1985 resume este encontro, quando o artista afirma que “Leva apenas um instante para uma impressão se tornar uma visão.” (VIOLA, 1995, p. 218. Tradução minha). Coincidentemente, Viola utiliza a palavra impressão; sua intenção é usá-la no sentido de sensação. Porém, a ação do tempo imprimiu (no sentido metonímico de marca, de vestígio deixado por um ato) a continuada ação que infligi sobre o instrumento, até que ela se tornasse passível de aparecer como visão. Ao mesmo tempo em que o instrumento sempre esteve por perto, percebê-lo como possibilidade levou um tempo próprio – o tempo que uma marca leva para ser gravada. O tempo, para Bill Viola, é uma questão fundamental,

assim como é para a estrutura de *Tacet*.

Ainda no livro de Viola, outra nota, esta intitulada *A natureza das imagens*, trata de sistemas de representação e codificação. Ele utiliza o termo “imagens que não são imagens” para referir-se a processos de observação que pretendem extrair significados codificados. O conceito de “imagem que não é imagem”, como ele coloca abaixo, me chamou a atenção:

“Meu interesse nos vários sistemas de imagens das culturas do mundo envolve uma busca por uma imagem que não é uma imagem. É por isso que não estou interessado em interpretações ‘realistas’. A arte sacra parece tão próxima por causa de sua natureza simbólica. Seus significados intrínsecos entrelaçados em outros planos as fazem mais ‘conceituais’. (...) Mandalas são um exemplo disso, tendo uma função específica que determina sua aparência. Aqui, também, entra-se em outro aspecto de algumas ‘imagens que não são imagens’, que envolvem a ‘leitura’ de imagens ou um processo particular de observação preparado para extrair certas informações codificadas em suas formas. Isso chega a ‘outras maneiras de ver’, uma área ainda não explorada adequadamente. Algumas vezes, as imagens podem ser os resultados posteriores, ou algum tipo de despojo, de ruína, ou um certo processo que culmina com o ato de fazer, e além desse ponto a imagem não tem mais muito uso a não ser como artefato.” (VIOLA, 1995, p. 85. Tradução minha)

A ideia de uma imagem como despojo, como afirma Viola acima, me é muito cara. Pensando o trabalho como resultante de uma performance musical, as imagens que retenho são despojos daquela ação. E, no momento do trabalho exposto, a coexistência do som com os desenhos coloca mutuamente as imagens como artefatos para o som e vice-versa.

Em um outro encontro totalmente casual, os livros de astronomia que peguei na casa de meus avós dividem a mesma prateleira dos livros e revistas sobre música e métodos de contrabaixo que estudei durante a adolescência.

Nos trabalhos encontrados, que me referi anteriormente, mais do que me deparar com objetos, é com minha memória que termino por encontrar.

3.4.2 - MEMÓRIA: LUGARES E SENSAÇÕES

Mais do que pensar em busca, garimpo ou apropriação, muito do que penso como documentos de trabalho nesse aspecto de minha pesquisa se dá por memória. Ou, como Paul Racamier diz em seu artigo *Sobre a função do fantasma na criação artística e na psicose*, se dá por atividade fantasmática. Racamier afirma que “um fantasma potente preside o ato criador. A palheta dos fantasmas alimenta o ato criativo” (RACAMIER, p. 43). O fantasma mais presente em *Tacet* é o da convivência com meu avô materno, astrônomo amador, de cuja biblioteca peguei alguns volumes, anos após sua morte, e que terminaram dividindo espaço com meus livros de teoria musical.

Passei muito tempo de minha infância na casa onde meus avós moravam, a poucas quadras do apartamento onde vivi com meus pais. A casa modernista tinha um escritório fora do volume arquitetônico principal da construção, o escritório “original” de meu avô, já aposentado quando eu freqüentava a casa. Por ser uma peça onde eu não entrava com muita freqüência, era certamente a mais misteriosa e, naturalmente, a mais fascinante. Lembro-me bem das paredes cobertas pelos livros, e lembro-me de pedir para que ele colocasse no chão os volumes de uma enciclopédia com capa marrom, além dos livros de astronomia (*fig. 26*). Além das longas conversas sobre os planetas, as estrelas e as constelações, ele tentava me mostrar, em um céu ainda possível de ver as estrelas, no início dos anos 80, as constelações, do jardim da casa. Estas, em número e intensidade de brilho muito maior, eu via em minhas visitas ao

sítio onde passava os finais de semana. Das noites olhando o céu no sítio, uma coisa ficou entranhada na minha ideia de céu estrelado: ele tem som, dos grilos e outros animais noturnos que, invariavelmente, compunham trilha sonora da escuridão. Mais de vinte anos depois, uma viagem aos desertos do sul da Bolívia me apresentaram, pela primeira vez, uma noite silenciosa à beira do salar de Uyuni (*fig. 27*). A escuridão, sem som, traz junto outro tipo de fascínio.

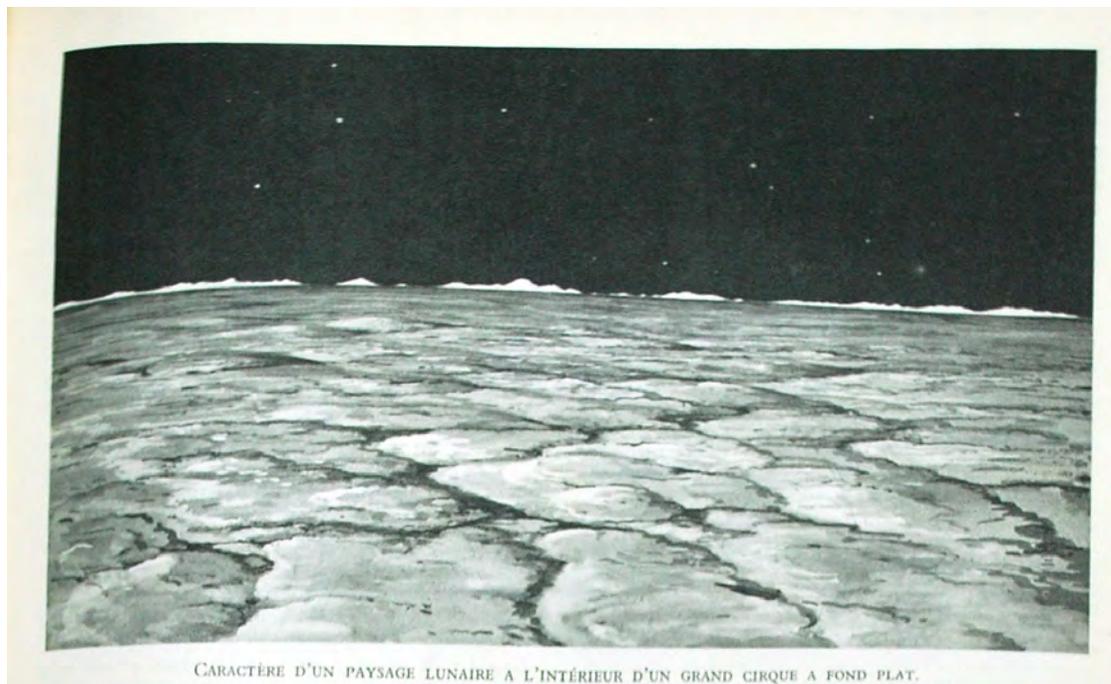


Fig. 26: Documento de trabalho. Ilustração encontrada no livro Larrousse Astronomie, da biblioteca de meu avô.



Fig. 27: Documento de trabalho. Registro do nascer do sol no salar de Uyuni, Bolívia. Foto de Guilherme Dable, 2010.

Deste apanhado de reminiscências que alinhabei, é importante ressaltar que não os tenho presentes o tempo todo, enquanto trabalho. Pelo menos, não conscientemente. Racamier, sobre a consciência do fantasma, afirma que

“Convêm ainda que o artista disponha em seu foro íntimo de uma tal rede; e que essa rede fantasmática lhe seja acessível no limbo do pré-consciente; e que o eu do artista consinta à essas imersões regressivas mais ou menos controladas (...)” (RACAMIER, 1984, p. 43)

Penso que essa busca por momentos perdidos, essa espécie de arqueologia afetiva, funciona como uma tentativa de voltarmos a não entender algo, uma espécie de retorno a um lugar que conhecemos, mas que não o entendíamos. Diferentemente de retornar aos lugares da infância em busca de reviver um mistério (que, para mim, acaba geralmente tendo um efeito de decepção ao invés do reacender de qualquer tipo de fascínio), o retorno pela memória – ou pelo fantasma – traz, em seu caráter enevado, ou ainda, de relâmpago, a força da ambiguidade. Essa rede fantasmática que Racamier aponta é algo que surge no processo de trabalho, uma espécie de aparição, que entendo como incontrolável. Não sabemos quando eles aparecem, mas sabemos que aparecem para, ao menos momentaneamente, instabilizar um processo em curso, para geralmente dar a ele um novo impulso. O aspecto enevado da memória nos serve para alimentar o processo a partir da ambiguidade inerente à névoa, como se Tateando nas memórias fossemos capazes de identificar temperatura, frio, calor, matéria, ou ainda usarmos a audição, o olfato, em busca dessas memórias – valores sensoriais que nos abrem mais possibilidades do que um reconhecimento visual e, fatalmente, reducionista, dada a facilidade que temos em categorizar as coisas a partir de suas aparências.

Tais imersões regressivas me parecem ter menos a função de lembrar a aparência de algo, mas de tentar emular um desaprender. Ou, como diz Manoel de Barros,

“Desinventar objetos. O pente, por exemplo, dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.” (BARROS, 2010, p. 300)

A prática da apropriação guarda muito em comum com a ideia poética de “desinventar” de Manoel de Barros. A memória, em meu processo, ajuda a desinventar procedimentos e a montar associações em meu trabalho de uma maneira que não controlo. Não costumo fazer expedições ao que restou da biblioteca de meu avô, no apartamento agora habitado apenas pela minha avó, mas a presença dele chega até mim pelas constantes arrumações que ela faz no apartamento, e as quase semanais sacolas cheias de pertences dos mais variados que ela me oferece. Desses pertences, entre agendas com pouco uso, blocos de anotações, lapiseiras, jogos de compassos, livros e esquadros (meu avô era engenheiro civil, o que explica alguns materiais), sensações de um lugar que não existe mais me vêm e me dão relances de um contexto infantil onde muitos destes objetos não me eram acessíveis. A casa já não existe mais; meu avô morreu há mais de dez anos, e das desinvenções que meus fantasmas se alimentam – ou, talvez, me dêem de comer dessas desinvenções. Os materiais de uso pessoal acabam por trazer para perto o astrônomo amador, talvez de modo mais efetivo que os livros.

Essa dialética da memória me parece alinhada com o conceito trabalhado por Didi-Huberman em seu texto *A imagem malícia: História da arte e quebra-cabeças do tempo*. O ir e vir da lembrança, manchada e também utópica por ser imaginável, porém não atingível, é, como diz Didi-Huberman, mais um “debate da lembrança” do que um “fato lembrado”, ou obtido. O movimento pendular da memória coloca estas aparições como desestabilizadoras do processo, e estas detonam novos processos e procuras por estratégias. A imagem de debate sugere troca, choque; elementos que causam atritos e novas combinações. Choques podem gerar faíscas; o fato lembrado, mesmo

vívido, opera em uma esfera mais estável da memória. Benjamin utiliza a imagem do relâmpago como alegoria para esse choque, esse momento de iluminação. Talvez porque o relâmpago, que produz um clarão que logo desaparece, nos coloque em alerta de uma maneira que um céu estrelado, e que não conseguimos perceber como em constante transformação, não seja capaz de nos colocar. O relâmpago, a chuva de meteoritos, os cometas, nos são todos fascinantes pelo seu caráter transitório, da mesma maneira que as lembranças fantasmáticas, que, em sua virtualidade, possuem uma fragilidade que não nos permite agarrá-las com as duas mãos e esquadrihá-las. As possuímos apenas se aceitarmos seu caráter frágil, pois colocá-las à prova é, fatalmente, destruí-las.

Penso esse debate, essa eterna tentativa de agarrar algo que sempre escapa entre os dedos, como uma espécie de motor. Como se a cada aparição destas imagens e sensações eu fosse impelido a dar um passo em direção a elas que, é claro, parecem dar também um pequeno passo para trás. As perguntas que estes embates geram como faísca são as que, em muitos casos, parecem clarear pontos obscuros, justificar escolhas e preferências que, à primeira vista, não me eram evidentes. As imagens fotográficas do céu estrelado de Thomas Ruff, que tanto me chamaram a atenção, tiveram seu magnetismo sobre mim justificado anos depois, com as lembranças de infância que também foram responsáveis por escolhas relacionadas à montagem dos trabalhos. Minha caixa de documentos, caixa de memória, é dada a aparições que parecem pretender dar novos impulsos ao trabalho. Em *O Narrador*, Benjamin fala que

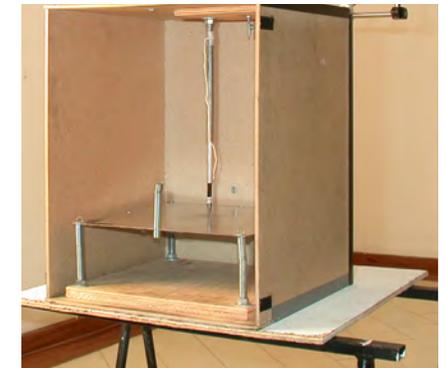
“Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação).” (BENJAMIN, 1985, p. 200)

Nossas coleções, sejam elas de objetos, imagens, ou de fantasmas, são respostas potenciais a perguntas ainda não formuladas. É no verbalizar, ou seja, no processo de trabalho, que elas se configuram como respostas e aparecem para nós como tal. Meus documentos, gatilhos que encontro mais do que os procuro, fazem o papel de dínamo que mantém o trabalho em movimento. Se o movimento não acontece, ou se ainda não me apropriei de algum conceito, pouco valem as lembranças.

3.5 - DESENHO/MÁQUINA, ARTISTA/MÁQUINA: CADU, CAGE/RAUSCHENBERG, ROSEMARIE TROCKEL

Na arte contemporânea, o a utilização de máquinas, próteses ou sistemas nos processos de trabalho é uma estratégia recorrente. Entre minhas principais influências, no início de minha pesquisa, cabe citar o artista carioca Cadu, com os trabalhos *Migrações* e *Nefelibata*. Em *Migrações*, os desenhos são feitos por um sistema autônomo (*fig. 28*) que dependia do deslocamento de um veículo (carro, trem, metrô), cujas trepidações faziam o sistema movimentar-se e gerar esses desenhos de paisagens vivenciadas (*fig. 24*). *Nefelibata* (*habitante das nuvens*, em grego) é outro trabalho que opera através de um sistema para gerar um desenho: um sistema mecatrônico recebe informações de um anemômetro instalado no lado de fora do espaço expositivo e passa para uma espécie de plotter com dois braços articulados, que desenhavam nos eixos x e y . As informações que ele recebe (velocidade e direção do vento) são codificadas para gerar um desenho geométrico (*fig. 29*). Polígonos que tem o número de lados definidos pelo artista, mas a distribuição e o tamanho deles no suporte é definido pelas informações externas. A duração de cada desenho

Fig. 28: Caixa contendo o mecanismo do trabalho "Migrações", de Cadu.



é, também, definida pelo artista. Há, no trabalho de Cadu, um interesse forte na ideia de desenho de paisagem, em maneiras de registrá-la experiencialmente, ainda que de forma mecanizada, automatizada. Mas é a experiência da paisagem, de modo não-visual, que conta para o artista.



Fig. 29: Detalhes do mecanismo do trabalho "Nefelibata" de Cadu, e desenho resultante.

Meu interesse está na experiência do tempo do fazer, do tempo vivenciado e depositado em algum lugar – um lugar criado por uma ação nesse tempo. Vejo os desenhos de enceradeira (*fig. 1 e 2*) como um primeiro passo

nessa direção, mas em *Tacet* acredito que o sistema que criei relaciona-se com a ideia de tempo e de experiência, porém, de forma distinta das pesquisas de Cadu, pois em *Tacet* a experiência não se pretende automatizada. Se digo para os músicos que os instrumentos preparados são “máquinas de desenhar”, essas máquinas precisam de um operador, que não pode ser qualquer um. Como diz John Cage, “é necessário alguém muito bom para operar um instrumento muito ruim”. O artista-máquina que proponho é mais do que um mero operador: é sua sensibilidade que dará o tom de todo o trabalho - não se trata de reduzir todo o processo a uma mera operação, quando o que está em jogo é muito mais do que a execução direta de uma proposição. Seu lado máquina é apenas uma relação ao fato do desenho ser gerado de modo alheio à minha vontade direta. Em comparação aos dispositivos pensados por Cadu, minha escolha é por um procedimento que envolva um operador. Ao mesmo tempo que o grau de aleatoriedade de um sistema como o do *Nefelibata* permite uma imprevisibilidade pelas possibilidades do vento, uma eventual arbitrariedade de um músico é sempre uma aleatoriedade para mim.

A afirmação de Cage reproduzida acima poderia ilustrar o processo de um conhecido trabalho no campo das artes visuais onde ele próprio atuou como colaborador. Cage e Robert Rauschenberg trabalharam diversas vezes como parceiros, e talvez seu trabalho em parceria mais famoso seja *Automobile Tire Print* (1953), uma monotipia onde vemos uma linha horizontal atravessar um enorme suporte, que mede mais de seis metros de comprimento – e a linha, no caso, é a impressão feita pelo pneu de um carro (*fig. 30*). O carro em questão era o Ford modelo A de Cage, que tinha, em uma das rodas traseiras, tinta preta aplicada por Rauschenberg. Sobre o processo, Cage afirmou:

“Eu sei que ele pôs a tinta nos pneus. E desenrolou o papel na rua da cidade. Mas quem de nós dirigiu o carro?”
(In: CAGE, 1961, p. 98. Tradução minha)

Tal afirmação poderia, em uma primeira leitura, soar como uma provocação que buscasse afirmar que, apesar de “ele” (Rauschenberg) ter montado todo o procedimento da *Automobile Tire Print*, seria Cage o autor do trabalho, por ter dirigido o carro, ter sido o agente das marcas no papel. Conhecendo o pensamento de Cage, todavia, temos motivos para crer que essa seria uma afirmação apressada. Até onde dirigir o carro implica na autoria do trabalho? Que questões implicam no reconhecimento da autoria? O autor é quem montou, concebeu

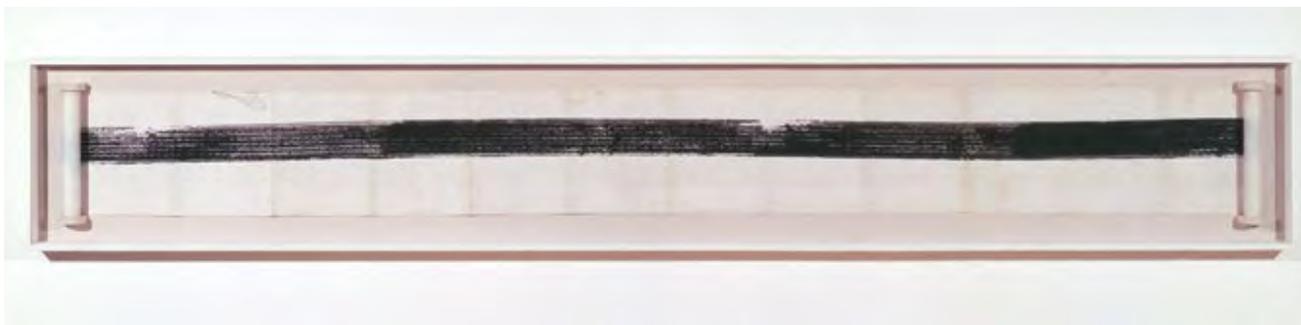


Fig. 30: Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953. Tinta sobre papel. 41,91 x 671,83 cm.

o procedimento ou a pessoa que efetivamente produziu as marcas? O próprio Rauschenberg, em uma entrevista⁴⁷, comenta o processo de *Automobile Tire Print*: ele afirma ter pedido a Cage para que dirigisse seu carro “em linha

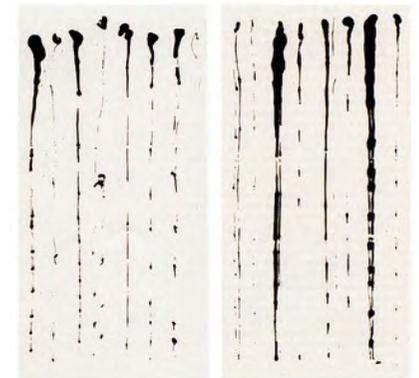
⁴⁷ O artista comenta o processo do trabalho citado, quando adquirido pelo SFMOMA, no final dos anos 1990. Disponível em <http://www.sfmoma.org/multimedia/videos/23>. Acesso em 20/12/2010. Tradução minha

reta, o mais reto possível”, mas a frase que elucida é “John estava fascinado por estarmos fazendo isso juntos”, para depois completar “ele era o impressor, e também a prensa”. Dessas sentenças, podemos concluir que Cage, colocado no papel do impressor e da prensa, não seria o autor do trabalho, mas que sua sensibilidade e habilidade em dirigir eram parte fundamental do processo – o colocando como intimamente ligado à autoria do trabalho.

De forma similar, a participação dos músicos em meu trabalho se configura como ativa, na medida em que eles não agem como máquinas, mas os registros gráficos saem de uma cognição musical, não de uma cognição voltada para o desenho. Assim como Cage recebe a tarefa de dirigir em linha reta, os músicos recebem a de utilizar os instrumentos preparados. Em sua essência, vejo ambas as proposições similares, com desdobramentos que diferem. A noção de sistema como algo externo ao artista, presente nos trabalhos de Cadu e de Rauschenberg, são executadas de modo distinto, e em minha pesquisa encontro relações com ambos os trabalhos.

Na obra da artista alemã Rosemarie Trockel há um trabalho que se coloca, a meu ver, em um ponto entre os trabalhos de Cadu e Cage/Rauschenberg. *Untitled (Painting Machine)*, de 1990, é uma construção mecânica, movida a eletricidade, que contém 56 pincéis fabricados com cabelo humano (*fig. 32*), além de uma peça de parede chamada *56 Pinceladas* (*fig. 31*)- sete folhas com oito pinceladas de nanquim em cada uma, cada uma numerada 1/1. Um dado fundamental está em plaquetas nos pincéis: cada um tem gravado o nome de um artista, que doou uma mecha de seu próprio cabelo para Trockel, entre eles Sigmar Polke, Georg Baselitz, Sophie Calle, Cindy Sherman, John Baldessari e Barbara Kruger. Cada pincel, segundo Trockel, foi responsável por um único traço, gerando assim as 56 pinceladas, sendo que depois disso ela mesma desconectou as ligações elétricas, impedindo assim que a máquina volte a funcionar. Trockel opera um jogo onde, ao mesmo tempo que evoca noções de autoria, autenticidade e a própria reputação artística dos doadores de cabelos, ela os apresenta em uma máquina agora

Fig. 31: Rosemarie Trockel, Sem título (56 Pinceladas) (detalhe), 1990. Nanquim sobre papel.



incapacitada de operar - pelas próprias mãos da artista -, além de expor essas singularidades em pinceladas retas que nada tem de expressivas ou fundamentalmente diferentes umas das outras.

O escalpelamento simbólico que Trockel faz nos seus colegas oscila entre esses 56 pincéis (curiosamente, sem nenhum traço de tinta) que jazem pendurados na máquina e as correspondentes pinceladas, tão similares entre si, fazendo aproximações que seriam pouco evidentes entre, por exemplo, David Fischili e Barbara Kruger. A máquina opera, mesmo que só uma vez, sem um terceiro colaborador: tudo se dá entre a artista e a máquina. Por outro lado, os 56 colaboradores se fazem presentes ali, de modo fortemente simbólico e igualmente irônico, escalpelados por uma artista mulher para a realização de um trabalho em um campo que, na Alemanha, é majoritariamente masculino: a pintura. Se não tenho, em *Tacet*, diferenças expressivas entre os traços de um ou outro músico, a presença deles é bem mais do que simbólica. Meus instrumentos-máquinas operam repetidas vezes, com resultados bastante diversos entre eles, dado que a improvisação é parte da tarefa dos músicos-máquinas. Além disso, os desenhos, em termos expressivos, guardam diversos aspectos para serem analisados. O resultado da operação da *Painting Machine* de Trockel também não lida com questões de tempo, diferentemente do *Nefelibata* de Cadu, ou de meu trabalho.

Em comum nos exemplos que citei há a aplicação do uso da máquina como estratégia. Mesmo que com propósitos bastante diferentes, esta estratégia é verificada como elo comum. A habilidade gráfica como saber específico é subvertida, na medida que é submetida ao gesto do músico, uma estratégia que encontra correspondências no texto de Jordan Kantor para a exposição *Drawing From the Modern*, chamada *deskilling* (algo

Fig. 32: Rosemarie Trockel, sem título (*Painting Machine*), 1990. Ferro, fiação elétrica e pincéis com cerdas de cabelo humano.



como desabilitar-se, no sentido de perder a habilidade)⁴⁸. O conceito de *deskilling* me interessa há alguns anos como apoio para que no trabalho o foco possa permanecer nas questões relacionadas ao tempo, e que isso não se dilua em uma apreciação de questões de habilidade autográfica. O uso da ferramenta do desenho - os instrumentos preparados - pedem uma habilidade específica de fora do campo das artes visuais, e os desenhos que resultam do processo não podem ser lidos da mesma forma que um desenho executado pelos meios tradicionais. O afastamento que proponho dos meios de desenho são pensados para lançar luz sobre outras questões que não as específicas da habilidade manual do artista ou sua inteligência visual. Se Pollock fez-se máquina por uma inabilidade sua para o desenho, de acordo com a análise de Mariana Núñez⁴⁹, para a partir disso utilizar-se dos acasos gerados pelo procedimento que o celebrizou, relacionando-se com as ideias do automatismo, seria possível pensar a prática dos músicos em *Tacet* como uma prática automatista? A ação dos músicos tem na música sua total atenção - a preocupação em possibilitar o registro dos gestos é parte dos procedimentos de pré-produção do trabalho -, o produto gráfico é resultado desta ação e da total consciência e engajamento dos participantes no processo de improvisação coletiva. Quando Breton define o Surrealismo como “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir (...) o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”⁵⁰, fica claro o conceito do automatismo como

⁴⁸ Uma das primeiras vezes que o termo aparece impresso é em 1981, quando o crítico Ian Burn a utiliza para trabalhos que são delegados a profissionais habilitados, como os processos minimalistas. O termo depois passa a ser utilizado para as estratégias de renúncia às habilidades adquiridas e de crítica da noção do artista como alguém no controle da situação, residindo assim também uma possibilidade de redefinir o que pode ser arte. (Cf. KANTOR, In: GARRELS, 2005, p. 20. Tradução minha)

⁴⁹ NÚÑEZ, Mariana. “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar”. In: MOLINA, 1999, p.443-477.

⁵⁰ BRETON, André. Primeiro Manifesto Surrealista. 1924. Em <http://www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf>. Acessado em 02/07/2012.

um procedimento que não pede o tipo de engajamento que aplico em meu trabalho. Há uma diferença enorme entre automatismo e improvisação: estar aberto a possibilidades, ao acaso, requer consciência e foco no processo. A música improvisada parte do foco interpessoal para crescer e funcionar. A onipotência não é a do sonho, mas da consciência⁵¹.

Eu poderia operar uma “máquina de desenhar”: martelar aleatoriamente um xilofone, usar o contrabaixo como gerador de desenhos e, fatalmente, pensar o desenho dentro do espaço que tenho. Mas não é esse o caso. A decisão de integrar outros ao processo se dá para evitar que o trabalho caia em uma armadilha meramente geradora de registros. A maneira que encontrei para fugir disso foi a colaboração dos músicos, o fazer música como um a priori. Não me interessa a habilidade dos músicos enquanto desenhistas, nem se eles se interessam por desenho, e sim a habilidade e a cognição musical, a memória corporal deles enquanto instrumentistas, e como isso se traduz na possibilidade de geração de registros gráficos. Certifico-me de convidar músicos experientes, a fim de que eles entendam as dificuldades inerentes ao trabalho como possibilidades, não apenas como barreiras à execução, e que essas possibilidades enriqueçam os registros dos dois sistemas (gráfico e musical/sonoro).

Podemos pensar em uma relação de mapa (no sentido de correspondência entre dois sistemas) sendo o desenho gerado pelo músico uma forma de notação de leitura não-linear do que foi executado. Vejo, aqui, relações com a ideia de mímese abordada por Benjamin. Quando Benjamin fala das semelhanças entre a configuração das estrelas no momento do nascimento de uma criança e a vida deste recém-nascido (como na Astrologia), ele reafirma que essa configuração dá-se em um espaço específico, em um instante. A efemeridade da percepção, que

⁵¹ “O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento.” In: BRETON, 1924.

“dá-se num relampejar”⁵² é aprisionada em mapas celestes, mas o momento da semelhança como correspondência é efêmero e não se repetirá da mesma forma. Os mapas astrais são passíveis de leitura pelos astrólogos. Os mapas que apresento, após a execução de uma peça, seja ela arbitrada previamente por mim ou não, não são passíveis da mesma acuidade na leitura (considerando aqui a Astrologia como um campo de conhecimento exato). Meus mapas são cegos, como trilhas sobrepostas que não indicam uma seqüência. Como uma fotografia de longa exposição, à maneira das telas de cinema de Hiroshi Sugimoto (*fig.33*). O filme foi todo registrado no suporte, mas não é recontável⁵³. O momento da correspondência é o momento da marca, da execução da peça, mas é efêmero como o relampejar, como o desenho das estrelas no céu no momento de cada nascimento. E talvez seja por uma vontade de apresentar pistas para este mapa que me utilizo dos registros em áudio – uma tentativa de aproximação de registros de qualidades distintas, que operam em tempos diferentes de apreensão, mas que creio possíveis de alinhamento, através de relações mentais que fazemos entre o som e seu mapa espacializado, da tentativa de remontar esse mapa que se apresenta ilegível, enquanto mapa, no papel. E, no caminho inverso, podemos considerar o som como mapa do desenho. A legibilidade, em qualquer dos caminhos, não é o foco, mas a aproximação, a tentativa de apreensão,

⁵² “Mas o momento do nascimento, que é o decisivo, é apenas um instante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar.” (In: *Magia e Técnica, Arte e Política*, p. 110) Benjamin usa o exemplo da astrologia “para esclarecer o conceito de uma semelhança extra-sensível”, a linguagem, e as relações de semelhança que atribuímos a ela, em diferentes níveis. Em minha pesquisa, a semelhança que se dá entre o registro gráfico e o sonoro, unidos pelo contágio do momento do fazer, não encontra correspondência inteligível, no sentido que um astrólogo encontra em um mapa do céu, ou que as partituras montadas a partir de esquemas das constelações dos céus do Brasil sejam lidas e codificadas em algum tipo de significação externo a ele mesmo.

⁵³ “Minha sessão interna de pergunta e resposta que levou a essa visão foi mais ou menos assim: ‘e se você filmar um filme inteiro em um único fotograma?’ A resposta foi ‘você terá uma tela brilhante’. Imediatamente, comecei a experimentar a fim de concretizar essa visão. Uma tarde, entrei em um cinema barato no East Village com uma câmera de grande formato. Assim que o filme começou, fixei o obturador em uma grande abertura. Quando o filme terminou, duas horas depois, fechei o obturador. Naquela noite, revelei o filme e minha visão explodiu perante meus olhos.” (tradução de Daniela Fetzner) Disponível em: <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>, acessado em 10/12/2010.

Fig. 33: Hiroshi Sugimoto, Hollywood Cinerama, Los Angeles, 2003. Fotografia. Dimensões variáveis conforme edição.



de encontrar o momento temporal, a fresta do instante da marca, podem ser tentativas mais interessantes do que uma codificação.

3.6 - DESENHO E COLABORAÇÃO

A colaboração é uma questão que marca diversos pontos em minha pesquisa. Propor uma colaboração envolve olhares, percepções e atitudes que não tenho como prever, e que considero bem-vindas dentro do processo. O desenho acaba por ser pensado, em *Tacet*, através da colaboração. A adição de diferentes instrumentos e alterações no processo de trabalho dos músicos – uma vez que eles pensam a música dentro de suas pesquisas como improvisadores – acabam por mudar os rumos da maneira que os registros se apresentam. É importante enfatizar que a participação dos músicos em meu trabalho se configura como ativa, na medida em que os registros gráficos saem de uma cognição consciente, musical, não de uma cognição voltada para o desenho. Assim como Cage recebeu de Rauschenberg a tarefa de dirigir em linha reta, os músicos recebem a de utilizar os instrumentos preparados. Em sua essência, vejo ambas as proposições similares, com desdobramentos que diferem. Em outra entrevista Rauschenberg comenta:

“Sobre colaboração, eu adoro porque arte pode ser um negócio muito solitário se você está apenas trabalhando a partir do seu ego, ou seu estilo – o que é a mesma coisa. E quando você tem duas pessoas pensando ao mesmo tempo sobre um mesmo assunto ou objeto, é como isso se multiplicasse e se espelhasse para frente e para

trás como um grupo inteiro de cérebros, sentimentos e soluções... e, é isso o que eu gosto em colaborações.” (RAUSCHENBERG, In: http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive_features/177#. Transcrição e tradução minhas)

Rauschenberg coloca, aqui, um ponto fundamental: trata a colaboração como espelhamento, como multiplicação de alternativas, conceitos, soluções. Colaborar e espelhar é enxergar-se no outro, enxergar o outro como um igual, e entender em seus conceitos possibilidades que multiplicam nossos conceitos e possibilidades. A colaboração é uma escrita a mais de uma mão, onde a parte do outro lança adições ao nosso mapa de estratégias. Esse espelhamento, ao possibilitar múltiplas visões da questão abordada, permite uma atuação horizontalizada dos colaboradores/participantes.

Na performance para David Tudor, citada anteriormente, a pintura é feita no palco, porém sem uma ligação direta com as outras ações – as outras ações da performance foram determinadas pelo despertador que está incluído na pintura. Além disso, os sons gerados durante o fazer da pintura se relacionavam com a performance de modo mais direto, explícito, no sentido de que eles estavam disponíveis para a platéia, e o processo da pintura não era visível, uma vez que esta encontrava-se virada para o fundo do palco. Esta espécie de autonomia da pintura em relação à performance se mantém no momento da exposição, sem referência nenhuma ao evento que foi criada⁵⁴.

Em minha pesquisa, o espelhamento na colaboração ocorre na interação do músico, gerador dos dois registros, e das possibilidades que se potencializam na prática. A tarefa executada por ele se espelha em dois registros distintos, ao mesmo tempo ligados entre si e independentes, música e desenho. A música serve aos papéis, à geração

⁵⁴ *First Time Painting* encontra-se na coleção do Hamburger Bahnhof/Berlin. Na ocasião de minha visita à instituição, em junho de 2008, não havia nenhuma referência à performance aqui citada.

de registros, e os papéis servem à música, na expansão das possibilidades sonoras, em um continuum. O trabalho acontece a partir da colaboração entre as duas áreas, e ambos os registros existem a partir da faísca do encontro. Devir-música do desenho, devir-desenho da música. O registro gráfico pertence a um campo distinto do registro sonoro, mas ambos estarão sempre ligados um ao outro pela tarefa, ação geradora de um contágio bilateral que faz os registros existirem. Na montagem, a ligação também pode ser feita pelo encontro entre os dois registros no mesmo espaço, em uma reconfiguração da experiência da performance.

3.7 - DESENHO-NOTAÇÃO E APREENSÃO DO ESPAÇO

É apenas no século XX que o desenho passa a ser considerado uma linguagem autônoma, desligando-se da noção de estar sempre ligado a uma ideia de projeto ou preparação - notadamente, a partir da década de 1950. De forma similar, a dança, enquanto linguagem, encontra paralelos em sua trajetória, igualmente rompendo com questões acadêmicas, afastando-se das especificidades de seu meio e que, através da apropriação de questões cotidianas, engaja-se na discussão do cotidiano e da vida. Em *Walkaround Time: dance and drawing in the twentieth century*⁵⁵, Cornelia H. Butler relaciona histórica e conceitualmente questões da dança moderna e contemporânea com as do desenho, apontando uma série de aproximações não apenas conceituais, mas entre alguns dos principais nomes dos dois campos, tais como Merce Cunningham, Trisha Brown, Meredith Monk e Anna Halprin, na dança,

⁵⁵ In: BUTLER, Cornelia e ZEGHER, Catherine. **On Line: Drawing through the twentieth century**. New York: MoMA Books, 2010.

e suas relações pessoais e profissionais com artistas como Robert Morris, Bruce Nauman, Marcel Duchamp, Jasper Johns e outros. A autora aponta que, em diversos momentos de ruptura do século passado, “os artistas encontraram em mídias menos canônicas como o papel e a performance uma liberdade muitas vezes ausente em outras áreas de sua produção.” (BUTLER, 2010, p.139. Tradução minha). Um dos artistas apontados como cruciais no discurso entre a dança e o desenho é, para a autora, Matisse, por sua trajetória inovadora em diversos campos da arte, com destaque para os “experimentos espaço-temporais” nos desenhos de papéis cortados do final de sua carreira.

Ao declarar “até que enfim não sei mais desenhar”, em 1948, Matisse critica a ideia de desenho como projeto, subordinada à pintura e, nos trabalhos recortados, usa a tesoura para desenhar diretamente na cor, fazendo do corte linha. O uso da tesoura pode ser visto como afirmação de uma intenção de desvincular-se da técnica de desenho, de abraçar a ideia do deskilling, de celebrar o não-saber e, dessa forma, abrir uma possibilidade dentro de um campo, além de denotar que a linha não é necessariamente o corte simbólico do lápis sobre o suporte, mas também o corte físico da tesoura de Matisse, assim como Matta-Clark, décadas depois, radicaliza o gesto nas intervenções que realiza, chegando perto do colapso nas casas que secciona.

O desenho, aqui, passa a ocupar a função de demarcar o espaço - possibilidade especulada também por Marcel Duchamp na exposição do grupo surrealista em Nova Iorque, em 1942, com o trabalho denominado *Seis Milhas de Corda* (*Sixteen Miles of String*). A teia de Duchamp (fig.34), mais do que medir, apontava e, segundo de Zegher, “replicava a condição de exílio, recusando o potencial de fazer conexões, de estar em relação.”⁵⁶ (ZEGHER, p.54. Tradução minha). Além disso, a linha também toma o espaço, reconfigura-o e força relações entre objetos e espectadores no espaço expositivo.

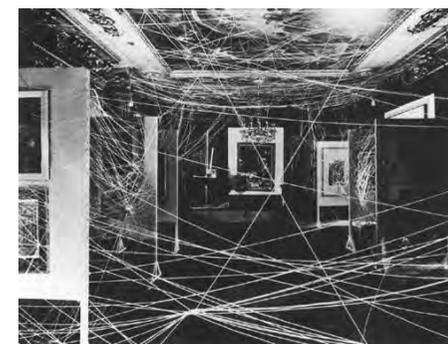


Fig. 34: Marcel Duchamp, *Seis Milhas de Corda*, 1942.

⁵⁶ De ZEGHER, Catherine. *A Century under the Sign of Line: Drawing and its Extension (1910-2010)*. In: *Ibid.*

A possibilidade da linha de se estender para além do suporte, em direção às dimensões espaciais que eram privilégio dos campos da escultura e da arquitetura, a liberta da função de contorno ou de delineamento da forma, para então ser apenas ela mesma no espaço. Possibilidades da linha no espaço foram trabalhadas por incontáveis artistas a partir do pós-guerra, como Fred Sandback, Richard Tuttle, Luciano Fabro, Jesús Soto, Gego e tantos outros. A linha enquanto notação do espaço não se fez presente apenas em trabalhos que tinham o espaço como suporte. A linha, não-representacional está no *dripping* de Jackson Pollock, conforme aponta Rosalind Krauss, para quem suas teias de tinta são:

“(...) constituídas de linha pura, o próprio material do desenho, e elas estão a atacar o objetivo do desenho, que é capturar um objeto através da descrição de seus contornos. Constantemente em loop entre elas mesmas, elas não apenas desobrigam a formação de qualquer coisa similar a um contorno estável mas também dispersam qualquer senso de ponto focal ou centro composicional dentro do campo óptico.”⁵⁷

Catherine de Zegher afirma que “os gestos performativos de Pollock lembram os movimentos de um dançarino - talvez os de Françoise Sullivan, do grupo Automatista de Montreal, em seu *Dança na Neve* (fig.35), de 1948; ambos os artistas deixam de modo similar uma imagem de acaso, escolha e caos em traços de sentido muscular em um plano branco.” (ZEGHER, p.63). Esta relação no trabalho de Pollock com o desenhar e o performar, usando os limites da extensão do corpo em relação aos limites do suporte, relaciona-se com as ações de Nauman em seus vídeos no atelier, e também com os trabalhos de Trisha Brown, coreógrafa americana que produziu uma série de desenhos sobre papel a partir dos movimentos de seu corpo (fig.36).

⁵⁷ KRAUSS, cit. ZEGHER, 2011, p.59



Fig. 35: Françoise Sullivan, *Dança na Neve*, 1948. Fotografia.

Em uma resenha sobre sua recente exposição de desenhos em uma galeria de Nova Iorque⁵⁸, Jonathan Goodman analisa as relações entre dança e desenho de modo muito similar ao que penso sobre minha produção:

“É importante lembrar, contudo, que os desenhos de Brown refletem uma atividade física: a performance de dança. Enquanto há uma correlação direta entre a dança de Brown e as marcas que ela faz no papel, as relações entre as duas são completamente abstratas – não podemos reconstruir a dança apenas pelas marcas.” (GOODMAN, 2012. Tradução minha)

Da mesma forma, a música não é possível de ter seu caminho retrçado através dos desenhos. Diferentemente de Brown, me utilizo dos dois produtos da ação em meu trabalho, em uma tentativa de que eles criem uma ambiência própria. O embaralhamento de uma hipotética relação direta me parece potencialmente mais significativa. A atividade física que Goodman cita, que penso como intimamente ligada à prática do desenho, e que passa diretamente também pela prática de Pollock, é presente em *Tacet* no intenso esquadrinhar dos instrumentos e das possibilidades que eles oferecem. Os instrumentos se apresentam como suporte e como corpo/espço, sendo mapeados pelo grupo durante a performance. A música que é produzida usa, na performance, os instrumentos muitas vezes de maneira não-convencional, partindo assim para uma apreensão do espaço do instrumento, e também do entorno dos músicos, para a produção de som - e dos consequentes registros.

⁵⁸ GOODMAN, Jonathan. **The Memory of the Dance: Trisha Brown at Sikkema Jenkins**. Disponível em <http://www.artcritical.com/2012/01/18/trisha-brown/>, acessado em 10/07/2012.

Goodman ainda toca em outro ponto, da questão do desenho como índice:

“Esta incerteza termina por transformar-se em vantagem nas mãos de Brown, em grande parte porque os desenhos pertencem ao idioma da Escola de Nova Iorque, que dá ao artista um contexto a mais a essas circunstâncias definidoras, porém invisíveis, as quais as marcas se referem. O resultado é uma tensão entre as origens dos desenhos e a maneira que eles acabam por ser vistos: os trabalhos quase literalmente marcam ações ocorrendo sobre o tempo, então há uma quarta dimensão no que Brown está fazendo. Como muitas ideias na arte, o conceito de registrar

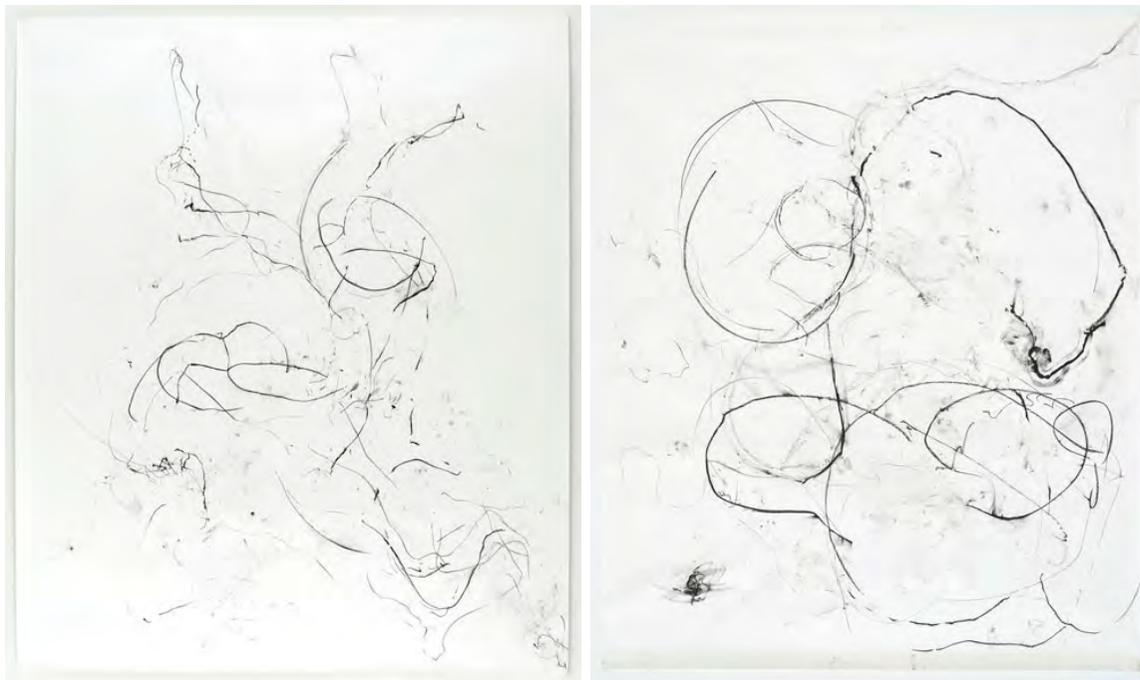


Fig. 36: Trisha Brown, Sem título (London), 2003. Carvão e pastel oleoso sobre papel, 271x320cm, e Sem título (Montpellier), 2002. Carvão sobre papel, 330x271cm

movimento é simples, mas gera uma estética de complexidade considerável. Os desenhos, assim, possuem uma espécie de vida dupla – uma como um registro da dança, uma atividade artística diferente; e outra como uma sequência de desenhos independentes que pertencem à tradição da escola de Nova Iorque.” (GOODMAN, 2012. Tradução minha)

O caráter indicial dos desenhos de Brown, assim como em minha produção, é evidente: é o registro de uma ação, feito do modo menos mediado possível. Uma tentativa de manter uma marca no mundo, marca de um momento fugaz e que, a princípio, não deixa marcas visíveis além da impressão momentânea na retina de quem o testemunha no momento em que acontece. Goodman ainda refere-se aos desenhos como registro de uma ação, de um movimento – uma preocupação que encontramos há praticamente um século na agenda dos artistas das vanguardas históricas, e com experiências baseadas na prática do desenho. Dentre os exemplos aqui citados, *Automobile Tire Print* é, também, tentativa de registrar um evento em tempo real, indiciar uma ação. Os quase sete metros de comprimento da impressão de Cage e Rauschenberg são um recorte de um ato em um dado espaço e tempo; a montagem do trabalho, onde as bordas laterais estão enroladas como pergaminhos, sugerem que este movimento pode ser infinito. Ou ainda, ao hipoteticamente movimentar as bobinas laterais, o desenho deixaria de ser um registro estático de um movimento para se tornar movimento, espécie de *kinetoscope*⁵⁹, trazendo a ilusão do cinema, que fascinara os artistas do início do século passado, para outra proposta de linguagem.

⁵⁹ Inventado por Thomas Edison no final do século XIX, o kinetoscope é um aparelho para assistir a filmes, que, ao invés de projetá-los, possuía um visor individual. Seu princípio de funcionamento introduziu o que se tornaria o padrão da projeção cinematográfica até o advento do vídeo: a ilusão de movimento através da passagem de uma tira perfurada de filme com imagens em sequência.

Tanto na produção de Trisha Brown quanto em minha pesquisa, há uma relação de convergência que considero importante ressaltar: os desenhos remetem às ações que os geraram – a dança e a música – e essa ação é, ao mesmo tempo, a ação do desenho. Se é possível acrescentar mais um conceito à palavra “pluralismo”, colocaria que um procedimento único pode ser plural, em alguns casos, por servir como gatilho para mais de um resultado, e que esses não são mutuamente excludentes.

Ao pensarmos o movimento da dança – e, também, a música como movimento – é em termos lineares que pensaremos: em um movimento linear do dançarino no palco, assim como a música que se propaga em ondas. Duchamp via o movimento como uma crítica da pintura e se, conforme Cornelia Butler, no século XX o desenho também foi uma espécie de crítica da pintura, o movimento e as linhas do desenho encontram-se ligados fundamentalmente⁶⁰.

As aproximações entre grupos oriundos da dança com artistas visuais passou a se dar de modo mais forte a partir dos anos 1950, e o ensaio de Butler traz uma passagem da historiadora da dança Sally Banes que ilustra bem o contexto de intensa e radical troca entre estas disciplinas, citando no exemplo o grupo Judson Dance Theater, grupo novaiorquino cujos trabalhos de dança e performance no início dos anos 1960 são considerados a formalização da passagem da coreografia expressiva do modernismo para a ênfase no movimento experimental e processual da dança contemporânea:

“Talvez ainda mais importante do que as danças individuais que aconteciam em um concerto na Judson era a atitude de que qualquer coisa podia ser chamada de dança e vista como dança; o trabalho de um artista visual, de um cineasta, de um músico poderiam ser considerados dança, assim como atividades realizadas por um

⁶⁰ BUTLER, 2010, p.137. Tradução minha.

dançarino, apesar de não reconhecível como uma dança teatral poderia ser reexaminada e ‘feita estranha’ porque fora enquadrada como arte.” (BANES, In: BUTLER e ZEGHER, 2010, p.141. Tradução minha)

O ensaio ainda traz um exemplo de desenho que relaciona-se intimamente com questões da dança, e talvez não por acaso, seu autor é cofundador do Judson Dance Theater. *Ground Drawing* (1968), de Alex Hay, que apresenta uma imagem que relacionamos diretamente com uma notação de espaço, movimento e território, formada por uma série de pequenos vetores com anotações de números ao lado de cada um (fig.37). Como procedimento, o papel foi encharcado deixado para secar em uma superfície irregular, diretamente na terra, de modo que ele recebesse todas essas irregularidades, tornando-se uma espécie de molde daquele pequeno pedaço do planeta. Uma vez seco, ele mediu meticulosamente as inclinações de cada ponto e anotou-as como vetores no suporte, anotando também a inclinação em graus. Posteriormente, o papel foi novamente encharcado para voltar a tornar-se liso.

Como imagem, *Ground Drawing* pode ser considerado frio, cerebral, mas há nele uma característica muito forte em seu processo, assunto do texto de John Berger citado anteriormente e que identifico em meu trabalho: a presença do tempo, a memória da ação. A ação do enrugado está marcada pela mão do artista, de modo indicial, e encontra-se também impregnada no suporte, mesmo que ele tenha sido desenrugado. O suporte torna-se uma espécie de corpo, ele passa a existir como coisa no mundo, menos como suporte passivo para a ação do artista. Em minha produção, encaro os desenhos como corpos, por terem impregnados neles as marcas, que são

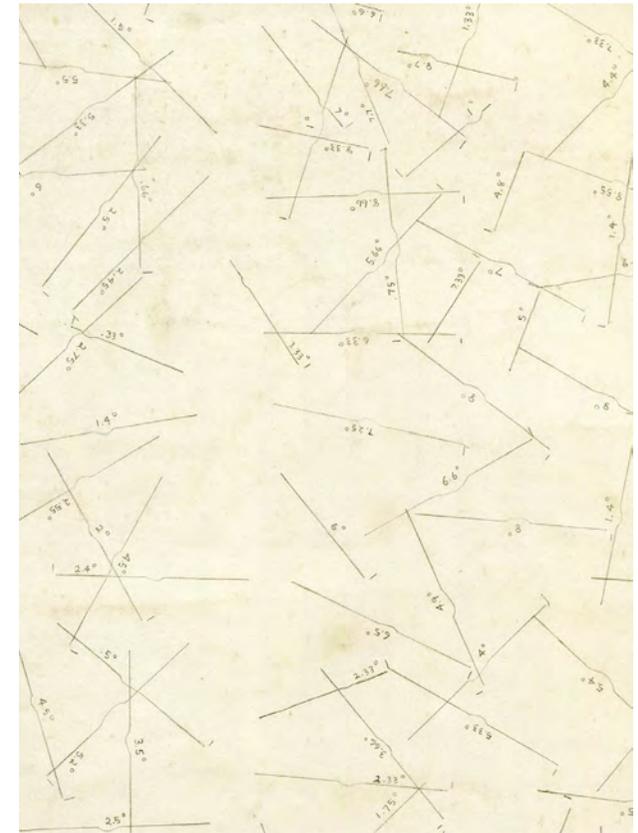


Fig. 37: Alex Hay, *Ground Drawing* (detalhe), 1968. 173.4 x 96.5 cm. Lápis sobre papel.

tanto as inscrições do carbono quanto as incisões que rasgam o papel, ambas marcas de ação, de uma espécie de coreografia das baquetas ou dos dedos em cima do instrumento, no decorrer de um período de tempo que se dá de uma só vez e é impossível de ser repetido. E, em outra relação com a dança, *Ground Drawing* pode ser pensado como uma tomada de consciência do peso, escala e demais qualidades físicas intrínsecas ao papel, um desenho que acontece a partir desses elementos, assim como na dança a grande mudança de paradigma se dá no momento em que esta deixa de ser algo que nega a gravidade e a verticalidade do movimento do dançarino para, justamente, abraçar as questões relativas à gravidade e movimentos que emanam do corpo, ao invés de tentar negar a existência deste⁶¹.

Em *Tacet*, a sensibilidade do carbono filme é um dos predicados que me atraem: ele é capaz de registrar algumas nuances de movimento com precisão. O registro da dinâmica da ação é possível em muitas oportunidades, inclusive nos momentos em que esta dinâmica, como coloquei, torna-se violenta e rasga o papel (procedimento muitas vezes utilizado conscientemente pelos músicos pelas possibilidades sonoras nele existentes). A notação dessa espécie de dança dos músicos é feita respeitando a sua dinâmica no registro, como Alex Hay faz em seu desenho, e o desenho-corpo recebe, igualmente, marcas e cortes - cortes que também são desenhos, contornos feitos pela ação.

O desenho é marca no mundo, desde que, segundo Plínio, o Velho, Dibutade contornou a sombra de seu amante em um muro. Há desenhos prontos pelo mundo, sendo feitos de modo efêmero, o tempo todo, como as coreografias de Trisha Brown ou o roçar das cordas de um contrabaixo na madeira do instrumento. Em diversos trabalhos, Gabriel Orozco apresenta possibilidades do desenho como inscrição no mundo. *Extension of Reflection*, fotografia de 1992, congela no tempo as marcas feitas por pneus (de bicicleta, provavelmente feitas pelo artista) em

⁶¹ Merce Cunningham aborda esta questão em seu ensaio "Space, Time and Dance", de 1952. Cfe. Ibid. p.143.

círculos que se sobrepõem, e que unem duas poças d'água em uma rua asfaltada qualquer (*fig.38*). O espaço entre duas poças é mapeado pelos círculos, que as unem quase que infinitamente dentro da efemeridade do evento. Aqui, o desenho é efêmero – os traços e as poças evaporaram há muito tempo –, mas o desejo de guardar a marca, índice da presença humana, encontra-se congelado na imagem, em uma tensão entre a efemeridade do desenho no tempo e a perenidade da imagem fotográfica. Mesmo efêmero, e congelado no fragmento de tempo que é a fotografia, podemos ver nela o tempo percorrido pelo artista com a bicicleta em torno das duas poças - um esforço de marcar algo que ele mesmo sabe que pode não durar nem até o momento do registro.

Em outro trabalho, *Yielding Stone*, ação de 1992 também documentada por fotografias, Orozco constrói uma espécie de bola de plasticina que pesa o mesmo que seu corpo. Ao rolar a peça pela rua, seu material pegajoso e altamente maleável vai acumulando detritos e também ganhando contornos dos lugares que passa, tornando-se desenho do mundo (*fig.39*): é o mundo que marca, em um movimento contrário a marcar o mundo; ainda assim, rolar continuamente a peça pela rua faz com que marcas se sobreponham, transformando o registro em uma sucessão



Fig. 38: Gabriel Orozco, *Extension of Reflection*, 1992. Fotografia.

Fig. 39: Gabriel Orozco, *Yielding Stone*, 1992. Fotografia.

de efemeridades sedimentadas na peça. Duas passadas pelo mesmo lugar não farão a mesma marca duas vezes. O desenho na superfície da plasticina é eternamente efêmero, sendo redesenhado a cada volta da bola sobre si mesma. Ao mesmo tempo, eternamente em processo de acúmulo em suas sobreposições e redesenhos.

Da mesma forma que posso executar a mesma música no contrabaixo, ou Trisha Brown dançar a mesma coreografia, que o resultado gráfico nunca será igual. Benjamin dizia que “viver é deixar traços”. Ao longo da vida, deixamos traços – marcamos, traçamos, projetamos – e os traços acumulam-se, nem sempre de modo imperceptível, em nós.

3.8 - DESENHO-CORPO

Os filmes de Bruce Nauman em seu atelier também podem ser pensados como notações de desenho, um tomar para si o espaço através da ação do corpo repetidamente no vídeo. A ação de mapear com o corpo, retrazar o quadrado relaciona-se com uma ideia de dança, de mapear o espaço – refiro-me aqui à prática de dança de Anna Halprin, por exemplo – a partir do alcance do corpo. O performar como desenhar, seja andando em torno do quadrado ou quicando a bola pelo espaço, repetidamente. Hipotéticas impressões das marcas da bola que Nauman quicou pelo atelier formariam, sem dúvida, um desenho. Não apenas como registro aleatório, mas como registro da experiência.



Fig. 40: Rebecca Horn, Bleitstiftmask, 1972. Lápis e Tecido. Dimensões variáveis.

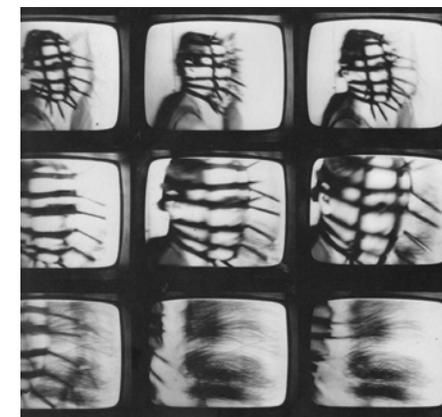
A artista alemã Rebecca Horn também fez uso de próteses para gerar desenhos. De extensões de seus braços, como mãos grotescas, até a famosa máscara de lápis (*Bleitstiftmask*, 1972), diversos trabalhos da artista utilizam-se de próteses que são, ao mesmo tempo, extensões e travas para o seu corpo. A motivação de Horn tem relação direta com um episódio pessoal: um período de internação hospitalar, no início de sua carreira, deixou diversas marcas na saúde da artista, e esse corpo que passou a não servir tão bem para algumas tarefas aparece como questão em sua poética, seja nas próteses, seja nas máquinas de desenhar desenvolvidas mais recentemente, mas que seguem referindo-se às questões do corpo.

Os trabalhos que Horn desenvolveu na década de 1970 tem, segundo a artista, uma condição de construção que lembra um casulo⁶². A *Máscara de Lápis*, com dezenas deles apontados para fora, sugere mais do que um casulo, mas uma espécie de armadura de autodefesa com sua aparência agressiva (*fig.40*). Na crítica da escritora Jeanette Winterson sobre a retrospectiva de Horn em 2005, em Londres, a *Máscara de Lápis* “era uma maneira fetichista e assutadora dela se proteger e criar a si mesma”⁶³. A performance, onde Horn desenhava as paredes do espaço expositivo com a ação de repetidamente mover a cabeça perto da parede suscita, segundo Donald Kuspit, questões xamanísticas, no macular o espaço com marcas que remetem diretamente ao seu corpo, em um movimento repetitivo e também erótico, e, na medida em que esse espaço é maculado, ele vai se tornando o espaço da artista, impregnado de sua presença/índice (*fig.41*). Donald Kuspit, sobre as simbologias presentes no trabalho de Horn, afirma que

⁶² In: WINTERSON, Jeanette. **The Bionic Woman**. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/may/23/art>. Acesso em 04/07/2012. Tradução minha

⁶³ Ibid.

Fig. 41: Rebecca Horn, *Bleitstiftmask*, 1972. Stills de vídeo.



“A ideia de fazer arte como alquimia - e a relação entre homem e mulher como alquimicamente transformando a ambos (esperando transformar a prima matéria da sexualidade na última matéria da espiritualidade) - é uma outra ideia vanguardista familiar, dentro do clima da arte de Joseph Beuys. Suas “ações psicanalíticas,” como ele chamava suas performances xamânicas, repetem, de forma mitopoética, o processo de cura que ele alegou ter experimentado quando foi ferido, em corpo e espírito, durante a segunda guerra mundial. (...) As performances de Beuys claramente influenciaram Horn. Ela também está preocupada para re-unir corpo e alma em uma identidade artístico-retórica. Podem suas máquinas de pintar dizerem-se xamãs, na medida em que as performances de seu corpo são destinadas a ser auto-curativas - podem regenerar o *élan* vital que Horn perdeu durante a sua doença? É claramente visível nas pinturas que elas fazem.”⁶⁴

O xamã que Horn encarna, para Kuspit, é como o xamã de Beuys: eles estão ligados a processos de cura do próprio artista, seja este mitológico ou não. As máquinas seriam, então, pensadas como possibilidades para manter o xamã permanentemente no espaço (uma vez que a artista refere-se às máquinas como seres dotados de personalidade e consciência) e, além disso, capazes de executar ações que Horn não é mais capaz. Em meu trabalho, a re-união que ocorre entre música e desenho não se dá para um processo de cura interno, mas evoca uma ideia de *acheiropoietos*, a imagem-sem-as-mãos. Conceito que tem origem na filosofia platônica e neoplatônica, dizia que todas as coisas terrenas têm seu protótipo no céu, mas a partir da época bizantina, passou a ser usado para designar “imagens não feitas pela mão”⁶⁵.

⁶⁴ KUSPIT, Donald. **The Machine Self and the Squiggle Game**. Artnet. Disponível em <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07.asp>, acessado em 03/07/2012. Tradução minha.

⁶⁵ Segundo verbete em <http://www.sophia.bem-vindo.net/tiki-index.php?page=acheiropoietos>. Acessado em 03/07/2012.



Fig. 42: Rebecca Horn, *Les Amants*, 1991. Dimensões variáveis.

Ainda sobre as máquinas de Horn, Kuspit aponta que

“As máquinas e desenhos de Horn são claramente auto-símbolos (...) expressões do mesmo ego corporal traumatizado, como sugeri - um ego corporal defensivamente dividido em máquina ruim e peças boas para desenho. (...) onde eles convergem para promulgar o senso inconsciente que Horn possui de seu corpo. São perspectivas contraditórias sobre e respostas para o mesmo corpo problemático. Os desenhos são de origem reparativa, por mais violento que muitas vezes eles possam parecer, as máquinas são cadáveres, por mais ativas que sejam.”⁶⁶

Kuspit destaca, aqui, a relação direta entre artista/máquina/desenho. O controle, ou a falta dele, deixa explícita a relação que as máquinas de Horn têm com sua história pessoal. Horn transfere para a máquina (*fig. 42*) o desejo de redenção de um corpo, que nunca é livre e tampouco natural. O corpo, para a artista, oscila entre objeto e sujeito da obra, e tem nos desenhos um índice dessa tensão, e que partilham esta dualidade. Em *Tacet*, o instrumento, uma vez preparado, deixa seu estado natural, e passa a operar de outra maneira. As questões relacionadas ao corpo levantadas por Horn diferem das que enxergo em meu trabalho, mas a ideia do instrumento como extensão do corpo, como objeto que pede uma ação corporal para funcionar, me parecem similares. No caso da música improvisada, a necessidade de fluência no instrumento é muito grande, e questões de memória muscular se tornam fundamentais para que os músicos consigam tocar em grande parte das vezes sem enxergar as notas, assim como, por mais frágil que seja o corpo de Horn, ela tem controle suficiente sobre ele para gerar seus desenhos.

⁶⁶ KUSPIT, Artnet.

Em trabalhos como *Tacet: Fênix I – xilofone*, o tocar incessante e, em alguns momentos, torrencial, do músico é uma ação de posse do suporte. No vídeo, podemos vê-lo não apenas improvisando com o papel por cima do instrumento, mas improvisando a partir do papel. Este passa a existir como elemento constituinte do espaço do músico, e do espaço da música. O corpo do músico reage a imprevistos como o papel que escorrega do instrumento, recolhendo-o e utilizando o ruído do papel como elemento repetitivo na improvisação. O papel torna-se corpo, negociando a familiaridade do músico com seu instrumento. A obstrução visual e as mudanças na sonoridade que a tarefa propõe, por meio do papel, precisam tornar-se possibilidades, e é através dessas dificuldades que ele tenta encontrar uma sonoridade de não-xilofone, do contágio com esse outro fazer que lhe é proposto. A dificuldade, na verdade, faz o instrumento se desligar de sua função original e tornar-se outro tipo de instrumento, e esse não-xilofone apresenta-se com possibilidades próprias para ambos os campos, música e desenho, funcionando como matriz de dois campos que se conectam. Uma vez entendido como não-xilofone, os papéis se tornam possibilidades, e não barreiras. Os sons secos da baqueta acertando o papel no espaço entre as teclas do xilofone, são possibilidades ampliadas em relação à condição anterior dos instrumentos.

O desenho se beneficia disso, do caráter exploratório das novas possibilidades dadas pelo instrumento preparado. A nova configuração destes os força a repensar estratégias para a música. Neste ruído em seu *modus operandi* encontra-se também a minha proposição, uma situação armada para gerar os registros, que são materializados por um gesto que não se pretende gerador de um registro visual (pelo menos não se pretende inteiramente). Seria ingênuo de minha parte afirmar que não há uma consciência por parte do músico de que ele também está fazendo desenho; mas a tarefa coloca, em primeiro lugar, a ideia do fazer música, e esta atividade gera um registro gráfico. Ele surge como ruína, como despojo. Ele é, por um momento, o resto visível de um acontecimento; o furo

Próxima página, a partir do topo:

Fig. 43: Henri Michaux. Desenho de nanquim sem título, 1961. 74,5cmx x101 cm.

Fig. 44: Thiago Rocha Pitta, Projeto para uma pintura com temporal, 2002. Fotografia. 30x45cm.

Fig. 45: JMW Turner, The Burning of the Houses of Parliament, 1834. Aquarela sobre papel, 23x32cm.

da bala, a mancha nos lençóis, a marca dos pneus no asfalto. Estes despojos, depois, ganham status de documento, de prova; eles conotam, como índice, uma existência pregressa.

3.9 - IMAGENS-DESPOJO

É natural pensar que a prática de uma atividade específica pressuponha algum conhecimento dos saberes específicos relacionados a ela. Andar a cavalo, dirigir um carro, fazer música, ler, escrever, desenhar. Em maior ou menor grau, é importante que tenhamos algum conhecimento acerca das atividades que nos envolvemos - e, evidentemente, o envolvimento traz, junto, um maior domínio da atividade. Na prática artística, é frequente que artistas emulem um fazer-sem-entender: o não-entender é uma prática, onde forçar essa situação - como me referi anteriormente, tentar emular um desaprender - é estratégia para se chegar a um resultado inesperado.

No campo do desenho, diversas estratégias foram e ainda são empregadas para forçar, ou predispor, o aparecimento de surpresas no processo. Historicamente, experiências como as surrealistas e dadaístas utilizaram-se largamente de procedimentos que procuravam abrir possibilidades para o acaso e o fluxo de consciência: operações de acaso, como o deixar cair uma linha de um metro de comprimento, procedimento-base para *3 Standard Stoppages* (1913-14), as colagens de Hans Arp, o automatismo - prática fundamental do Surrealismo - praticado por André Masson, entre outros, as frotagens de Max Ernst, o decalcomania, introduzido por Oscar Domínguez por volta de 1936, e as alterações de consciência como os *Mescaline Drawings* de Henri Michaux (*fig. 43*) na década de 1950,



são alguns dos exemplos de tentativas de cortar a ligação que o desenho faz entre a mão e a mente⁶⁷.

Desenhar caracteriza-se também por ser um processo de seleção do olhar, onde na medida em que perscrutamos um objeto fazemos pequenas capturas de suas particularidades, colocando no suporte a sequência de impressões que temos desse evento que se desenrola à nossa frente. A história de nossa experiência em relação um evento é depositada de modo acumulativo. Assim são também inúmeros fenômenos naturais - as marcas da chuva, da erosão, as tempestades, os ciclos da maré, entre outros - que nos rodeiam e acontecem o tempo todo, marcando de modo mais ou menos visível o mundo e a maneira que o experimentamos, desde muito antes de termos consciência dessas questões. Na história da representação os encontramos registrados em inúmeros trabalhos, como os estudos de nuvens de Leonardo, as impressões de Monet acerca da refração da luz na superfície da água, as aquarelas de Turner (*fig.45*), ou ainda as pinturas que representam ondas de Gustave Courbet. É, entretanto, na produção do século XX que esses fenômenos começam a ser pensados como geradores de imagens por si, em tentativas de registrá-los que se dão como uma espécie de tentativa de domesticar o imprevisível, invertendo a lógica de apresentar uma intempérie através da representação, mas de uma intempérie ser utilizada como geradora de uma representação que refere-se a si mesma.

Na produção brasileira recente, aponto alguns trabalhos do artista mineiro Thiago Rocha Pitta entre os representantes dessa estratégia. Trabalhos como *Estudo para uma pintura com temporal* (*fig.44*), onde o artista pendura na fachada de uma casa um tecido de grandes dimensões, para então derramar diversos pigmentos minerais em uma calha. A água da chuva, coletada pela calha, fazia os pigmentos transbordarem e precipitarem sobre a calha,

⁶⁷ “No início dos anos 1940 Michaux fez desenhos sob efeito de drogas que alteram a mente, particularmente mescalina, onde a intensidade da atividade mental é diretamente traduzida em volutas agitadas e viscosas. Em uma entrevista, Michaux afirmou que tais desenhos “o espetáculo de minha própria mente no trabalho de alguma forma me deixou mais consciente da minha mente’.” (GARRELS, 2005, p.23. Tradução minha)



Fig. 46: Thiago Rocha Pitta, Projeto para uma pintura com temporal #6, 2011. Empena do Edifício Isnard, São Paulo.

formando a imagem através desses sucessivos desabamentos. Outras versões do mesmo trabalho foram feitas com limalha de ferro, lançadas em um primeiro gesto pelo artista, e que lentamente escorria por conta da gravidade e, pelas condições atmosféricas particulares em cada espaço expositivo, iniciava um processo de constante transformação da imagem, que passa a existir em um plano que reflete a transitoriedade do tempo e que, assim, o faz visível. O desdobramento deste trabalho, *Pintura com temporal #6*, encontra-se em exposição no centro da cidade de São Paulo, na empena do edifício Isnard (*fig.46*). Nela, assim como nos Estudos, a temporalidade é parte do trabalho no que diz respeito à sua feitura, ocorrendo independente da vontade do artista - este constrói uma situação sobre a qual a natureza age; no registro obtido, obtém-se, através da passagem do tempo e das sucessivas intempéries, uma imagem que se refere à essas intempéries acumuladas no tempo do trabalho. Segundo o crítico Felipe Scovino, o que transforma o trabalho é a ação da natureza, a sucessão de fenômenos - a escolha do artista reside em abrir mão de sua arbitrariedade para que os fenômenos naturais depositem o tempo sobre o suporte⁶⁸.

O francês radicado nos Estados Unidos Roland Flexner é um dos artistas registrados na antologia *Vitamin D: New Perspectives of Drawing*, onde figuram seus desenhos feitos com tinta nanquim misturada a água com sabão, soprada pelo artista na folha e gerando desenhos resultantes de sua explosão (*fig.47*). Flexner encontra uma maneira de registrar a efemeridade da passagem de uma bolha no mundo. O momento do desaparecimento, esse milissegundo, guarda a possibilidade de gerar inúmeros desenhos diferentes, e de enorme complexidade - e nossa percepção custa a entender que tal complexidade é definida em um espaço de tempo tão curto.

⁶⁸ “Não satisfeito com a sua condição de ser objeto, essa pintura de Pitta é desejosa do imprevisível. (...) Não há qualquer controle por parte do artista em determinar o espaço que aquela operação pictórica ocupará, assim como a forma e o tamanho que passarão a existir.” (SCOVINO, In: PITTA, 2010, p.11)

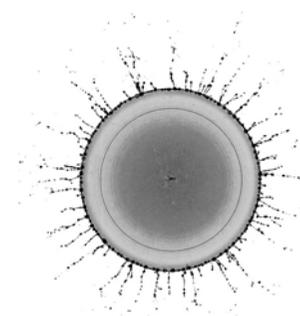


Fig. 47: Roland Flexner, Ink Bubble Drawings, 2005.

Fig. 48: Rogério Livi, série Microvariações sobre um tema, 2006.

No livro, o texto sobre Flexner afirma que “qualquer inferência de que o método de Flexner tenha muito a ver com dar ao trabalho toda sorte de acaso (*à la* John Cage) seria bastante enganosa” (SCHWABSKY, in DEXTER, 2005, p.108). De fato, o pensamento musical de Cage dirigiu-se na direção de conceitos onde o acaso “controlado” era inaceitável⁶⁹; aqui, o que seria deixado para o acaso é o acontecimento natural, a explosão da bolha. O trabalho é a fixação de um desenho da natureza; um desenho que aconteceu incontáveis vezes de modo independente do esforço do artista. Porém, Flexner é criterioso em uma série de etapas onde ele controla a situação.

A respeito do acontecimento que gera o desenho, o autor coloca que:

“Em qualquer caso, o alcance formal e expressivo desses pequenos desenhos requintados apesar de pesados - altamente concentrados - é extraordinário, e esse aspecto sozinho indica a deliberação de Flexner. Mas em contraste com o “*all-over*” de Pollock, podemos falar do “*all-at-once*” (tudo-ao-mesmo-tempo) de Flexner. Como um clique fotográfico, cada um desses desenhos é o registro de um instante, um único evento complexo. Mas a ação é pungente: este evento é nada mais do que o desaparecimento de uma membrana envolvendo um vazio.” (SCHWABSKY, in DEXTER, p.108)

⁶⁹ “Ao final dos anos sessenta Cage estende o uso das operações de acaso e indeterminação a todos os aspectos da composição. Consegue, com isto, a modificação da função designada à partitura, que passa a ser concebida como um informe de interpretação. (...) por consequência, ele aposta na afirmação do acaso absoluto, já que considera que controlar o acaso seria domesticá-lo. (...) Seria, em suma, manter uma dualidade entre acaso e necessidade, entre ordem e caos, da mesma maneira que antes havia uma dualidade entre silêncio e som.” SALGADO, Carmen, 2001, p.62-63. Tradução minha.

Entendo a comparação com Pollock pela concentração de informação nos desenhos. Porém, o aparente caos formal da pintura de Pollock não aparece, em absoluto, nos trabalhos de Flexner, bem como a ideia de *all-at-once*. Sim, o tempo de uma bolha estourando é notadamente mais curto do que o tempo da pintura expressionista, ou ainda do tempo de Berger retratando seu pai no caixão. Ainda assim, há inúmeros milissegundos dentro daquele pequeno e complexo evento de desenho. Flexner usa esta distensão da ideia de tempo em seu trabalho, operando com eventos que permitem alargar as possibilidades de um desenho acontecer em um tempo-espaço aparentemente reduzido - e eles são, de certa forma, mas a potência guardada em pequenos espaços de tempo e espaço podem ser prenhes de muitas situações e de muita complexidade. Também não vejo os desenhos de Flexner similares a uma fotografia pelo fato de ambos acontecerem em uma fração de segundo, pois a fotografia é uma fração de segundo que capta um momento efêmero, aquele momento. O desenho guarda todo o registro do que demorou apenas uma fração de segundo para acontecer. Ele é uma bolha estourada, o registro dela decantada no suporte. A fotografia é uma fatia do tempo desse acontecimento.

O artista brasileiro Rogério Livi utiliza o mesmo procedimento básico de Flexner, resultando em diminutos desenhos dos pequenos acontecimentos que provoca (*fig. 48*). Por ocasião da individual *Microvariações sobre um tema*, apresentada em 2008 no Atelier Subterrânea, Hélio Ferverza escreveu que

“(Livi) utiliza algo do que lhe traz a paciente observação, e sobretudo, algo do que lhe traz a surpresa, a admiração, a delicadeza, o acaso, a impermanência. Quais são os bons utensílios e materiais para a arte? Todos aqueles que con-fluem no infinito de sua invenção e possibilidade. Ao olharmos para seus trabalhos podemos imediatamente associar imagens e coisas. (...) Mas é possível também o olhar sobre a literalidade desses eventos. Repentinamente como num seco estalar de dedos, posso interromper esse processo associativo e perceber somente respingos e rastros de esferas transparentes, maleáveis, de frágil e lúdica existência; perceber somente as marcas de um instante

decisivo e único, algo que foi, ficou sobre o papel; perceber as seqüências de instantes, e assim, um instante entre instantes.”⁷⁰

Fervenza coloca o trabalho de Livi como uma conversa com a finitude. O instante é, sabemos, sempre decisivo, em seu caráter único e frágil. Ele invoca o acontecimento, a tentativa de desenhar com o pincel mais leve possível, e a fragilidade inerente a esse material traduz-se em desenhos etéreos e, ao mesmo tempo, complexos. “Repentinamente uma pequena bolha de sabão e tinta se desfaz deixando sua impressão e a impressão desse momento sobre uma folha de papel. Quanto tempo isso dura?”⁷¹, pergunta Fervenza. A discussão que Livi pretende gerar, com seu trabalho, é a do tempo, da impermanência, entre outras que não cabem aqui.

Soprar bolhas e fazer música são atividades muito diferentes, mas que podem ser ligadas pelas proposições que Flexner, Livi e eu fazemos: apoiamo-nos em processos que não são relacionados diretamente aos processos tradicionais a fim de obtermos desenhos que apresentem características gráficas que afastem-se de uma marca autoral. Além disso, ambos os procedimentos deixam, em graus diferentes de visibilidade, marcas no mundo, que decidimos tentar fixar. A bolha desaparece no ar, assim como a música; ambos, bolha e música, habitaram o mundo, e de alguma forma deixam traços que podem ser, de alguma forma, fixados.

⁷⁰ In: FERVENZA, Hélio. Rastros da impermanência. Texto de exposição, 2008. Disponível em http://www.subterranea.art.br/textos/microvariacoes_heliof.pdf. Acesso em 01/07/2012.

⁷¹ Ibid.

3.9.1 - ORBITAR DE MODO IMPREVISÍVEL DENTRO DAS REGRAS

John Cage fez da utilização do imprevisível um eixo condutor de sua poética. Entre os procedimentos utilizados encontra-se o *I Ching*, cujo interpretar a partir de um jogo de moedas sinalizava para o artista os rumos que a composição teria, em valores como duração, tonalidade e dinâmica, em peças como as que compõem a série *Music of Changes*. Em uma de suas composições emblemáticas, *4'33"*, Cage determinou a duração de cada um dos três movimentos de silêncio através do *I Ching*. Esta última peça guarda uma semelhança com conceitos que abordo aqui: a intenção de Cage, através do silêncio vindo dos instrumentos, é mostrar-nos a impossibilidade deste. Todos os sons que aconteciam em volta do silêncio dos instrumentos formavam a delicada sinfonia do mundo, impossível de ser repetida, e em constante fluxo. Sons que não foram gerados com a intenção de servir à composição, mas estavam lá, e tornam-se composição no momento em que Cage os aponta como tal. *4'33"* é uma composição que acontece o tempo inteiro ao nosso redor e é, de certa forma, fixada pelo compositor, que compõe a peça retirando suas mãos do processo, de alguma forma. Ocorre, nisso, a retirada de uma parte do processo para que outras questões se afirmem com mais segurança. Em sua produção visual, o acaso era utilizado para delimitar a posição dos elementos que eram dispostos sobre os suportes - Cage utilizava pedras e desenhava seus contornos, evitando assim uma decisão dele sobre o que desenhar. Em gravuras em metal, também utilizou potes tradicionais japoneses da cerimônia do chá aquecidos, para que o calor marcasse as matrizes. Assim como *4'33"* propõe que escutemos através do silêncio, a obra gráfica de Cage propõe que os procedimentos sejam vistos e utilizados para além de suas utilizações cotidianas e que através destas configurem-se novas possibilidades de imagem, disparadas por um procedimento alheio aos sistemas tradicionais das linguagens. Não há aqui um desconhecimento das regras - nem

em Cage, tampouco em Flexner ou Livi -, mas ambos estabelecem possibilidades para que o imprevisível orbite dentro de regras por eles mesmos estabelecidas.

Flexner, Livi e Cage, em seus trabalhos, nos fazem passar através das técnicas de fixação de imagens para apresentar obras que consistem de rastros do mundo. Processos que culminam no ato de fazer, deixando para o fenômeno gerar a imagem por si, colocam em evidência a questão de pensarmos o trabalho como a criação de uma situação que possibilita a ocorrência de um fenômeno, tanto quanto a imagem resultante dessa ocorrência. Isso vai ao encontro da afirmação de Bill Viola, citada anteriormente, a respeito das imagens que são uma espécie de ruína. Os artistas são jogadores: eles lançam os dados para o trabalho acontecer. Talvez seja o caso de dizer que seu trabalho não é fazer o trabalho, mas dar condições para que o trabalho ocorra. Uma estratégia que apresenta-se, como Berger fala sobre o desenho, com dupla face: ela lança mão de um procedimento - uma partida - para que depois este procedimento, seja ele uma tarefa, um jogo ou um fenômeno, uma vez registrado como despojo, em seu caráter indicial, firme-se como o *locus* da memória desta experiência.

Este despojo, porém, passa por um processo de significação: ele é, como coloca Bill Viola, artefato. Na definição da palavra, encontramos “forma individual de cultura material ou produto deliberado da mão-de-obra humana”. O artefato, portanto, carrega características indiciais e documentais. Ao contrário da afirmação de Viola, este artefato/despojo/índice/documento termina por ter utilidade como dispositivo de memória, depósito de uma experiência a qual estes papéis foram agentes - um local de chegada, como afirma Berger. Ainda assim, é um documento oblíquo, pois não tem em sua função a elucidação, a instrução ou ainda a intenção de comprovar ou esclarecer alguma coisa. Os desenhos/documentos que produz são especulativos e não-elucidatórios em sua função, assim como muitas vezes a memória o é: oblíqua e, por mais que nos pareça clara e certa, passível de

erro e de ser produto da invenção, ainda que inconsciente. No campo das ciências experimentais, a palavra artefato é usada para uma conclusão enganosa derivada de medição, e causada por problemas na aparelhagem ou por ineficácia do método. Nesse aspecto, a ineficácia do método que utilizo para apreender a ação, a precariedade da aparelhagem, a possibilidade de ruído que permito que ocorra colocam tal definição como bastante certa para os objetos que produzo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa tornou possível compreender não apenas os pontos que sustentam a série *Tacet*, mas também lançou luz sobre recorrências em meu processo criativo. Esta reflexão apontou para três pontos que são comuns em grande parte de meus trabalhos: a frequência do uso de estratégias para a desoneração do gesto autográfico, em tentativas de apontar para algo que já está “desenhado no mundo”; a busca por formas de representação que referem-se aos eventos retratados em potência, mais do que a uma representação visual (no sentido de figurativa) destes; e, finalmente, o continuado interesse em fazer da experiência da passagem do tempo parte dos trabalhos, na medida que me coloco em situações que pedem procedimentos com repetições sucessivas, gerando nessas repetições proporções ritualísticas. Também surpreendeu-me ao me colocar ao encontro de lembranças da infância - momentos e sensações que busquei, de modo inconsciente, evocar no trabalho.

O relato dos percursos apontaram a desoneração do gesto como um interesse frequente em minha produção, aparecendo através de estratégias de utilização de próteses, tarefas ou outros procedimentos arbitrados. As estratégias servem como sustentação (no sentido de rumo a ser seguido), mas ao mesmo tempo a adoção delas me coloca frente a algo imprevisível, uma espécie de deriva em relação aos resultados; um sentimento que me impulsiona. Há em mim um conforto na ideia de estar perdido em um procedimento que eu sei que vai me levar a uma imagem, talvez como a ideia de Benjamin sobre perder-se numa cidade como quem se perde numa floresta. O uso de próteses ou tarefas me surpreendem em seu resultado, e também durante o processo, pela dificuldade inerente ao uso delas. Mas há, ainda assim, um sentimento de segurança que a estratégia me dá, e que me faz acreditar que as imagens que serão geradas pelo procedimento terão em mim o impacto positivo da surpresa.

As estratégias de abordagem gráfica refletem em um segundo ponto recorrente, conectado ao primeiro: a representação apresenta-se oblíqua. Há o piso, nos desenhos de enceradeira, e a ação dos músicos, mas apresentam-se mais em potência do que de fato, no sentido de representar uma visão. Os procedimentos se tornam visíveis, aludindo, assim, aos objetos e ações, mas não os representam diretamente. A objetividade inerente à prática do desenho é experienciada não pela relação do olhar, mas pela experiência do fenômeno/estratégia. Há, nos trabalhos, informações suficientes para que eles sejam reconhecidos no que eles referem-se, mas o delinear da imagem/objeto/processo em sua plenitude precisa ser feito pelo espectador, como um convite para que ele se perca, munido das minhas instruções, na cidade. Ainda sobre os resultados gráficos, a pesquisa me fez chegar no conceito da imagem como despojo, um novo ponto de reflexão sobre os meus procedimentos e interesses no campo do desenho. Por me ser um conceito ainda recente, há muita reflexão a ser feita. Porém, o encontro com o conceito lançou luz sobre questões conceituais de minha produção, encontrando inclusive paralelos em interesses pessoais de longa data.

As questões que citei relacionadas à estratégias e representação unem-se às recorrências de situações onde me coloco frente a procedimentos repetitivos e que, em suas constantes repetições, passam a agregar características de ordem ritualística. Os trabalhos que falei brevemente neste texto apresentam em seu processo tais características, mas *Tacet* apresenta a questão da experiência com maior intensidade. Esta noção tomou corpo a partir de uma continuada reflexão sobre o trabalho, ganhando em importância com a passagem do tempo. Dessa forma, trazer a experiência para a esfera pública através da performance colocou, também, os conceitos do artista como xamã, me dando a possibilidade de partilhar a experiência com o público e de envolvê-lo no jogo que fazemos na improvisação - esta faz muito mais sentido quando feita às vistas do público. Criar uma atmosfera onde o trabalho acontece envolvendo seus agentes de modo ativo, com eles sendo o trabalho, apresentou novas maneiras de me fazer

entender meu conceito de experiência e sua relação com o tempo. E, ao pensar o tempo como distensão, passei a entender a natureza da experiência do fazer na performance, além de estruturar questões de montagem do trabalho. Debruçar-me sobre minha produção recente, nessa pesquisa, jogou luz sobre aspectos do processo e das relações intrínsecas ao tempo do fazer que me possibilita alavancar outras ideias a serem ainda desenvolvidas.

Finalmente, as reflexões acerca das possibilidades do desenho, suas estratégias e resultados, foram fundamentais para balizar aspectos da minha prática. Além disso, projetam-se como infinitas possibilidades para além da atual pesquisa. O pensamento gráfico, o desejo de apreender um rastro do mundo em um desenho, é força motriz do meu pensamento. Finda esta pesquisa, novos percursos serão traçados para perder-me como em labirintos formados nos mata-borrões - como os traços que encontrei sobre os veios da madeira que recebeu os golpes de um baixista mediano durante vinte anos.

BIBLIOGRAFIA

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, Walter. A Doutrina das Semelhanças. In: _____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 108-113.

_____. Tiergarten. In: _____. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 73-74.

BERGER, John. Drawn to that Moment. In: _____. **The Sense of Sight: writings**. New York: Vintage Books, 1993. Trad. Flávio Gonçalves.

BERRY, Ian e SHEAR, Jack (Ed.). **Twice Drawn: Modern and contemporary drawings in context**. Londres: Prestel, 2006.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BUTLER, Cornelia e ZEGHER, Catherine. **On Line: Drawing through the twentieth century**. New York: MoMA Books, 2010.

CAGE, John. **Silence – Lectures and Writings**. Hanover: Wesleyan University Press, 1961. p. 3-6.

_____. **De Segunda a Um Ano**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1985.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DICKINSON, Peter (Ed.). **CageTalk: Dialogues with and about John Cage**. Rochester: University of Rochester Press, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem malícia: História da arte e quebra-cabeças do tempo. In: **Devant le Temps: histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Les Editions de Minuit, 2000. Trad. Flávio Gonçalves.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **La Actualidad del Bello**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991.

GARNER, Steve. **Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research**. Chicago: Intellect Books, 2008.

GARRELS, Gary. **Drawing from the Modern 1945-1975**. New York: The Museum Of Modern Art, New York, 2005

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da performance**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMEZ MOLINA, Juan José (coord). **Estrategias del dibujo en el arte contemporaneo**. Madrid: Catedra , 1999.

DE HAAS, Patrick. "O Desenho Contemporâneo". **Le Dessin Contemporain**. Paris: Centre National de Documentation Pédagogique, 1980/81. Vol. 51. Trad. Richard John.

HOPTMAN, Laura. **Drawing Now: Eight Propositions**. New York: The Museum of Modern Art, 2002.

HUTTON, Ronald. **Os Xamãs da Sibéria**. Vila Nova de Gaia: Estratégias Criativas, 1999.

KANTOR, Jordan. Deskillling. In: GARRELS, Gary. **Drawing from the Modern 1945-1975**. New York: The Museum Of Modern Art, New York, 2005. p. 20.

KOVATS, Tania (Ed.). **The Drawing Book: A Survey of Drawing: The Primary Means of Expression**. London: Black Dog Publishing, 2007.

LISTA, Marcella. Raoul Hausmann's Optophone: Universal language and the Intermedia. In: DICKERMAN, Leah e WITKOVSKY, Matthew. **The Dada Seminars**. Washington: National Gallery of Art, 2005.

NAUMAN, Bruce. **Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews**. Cambridge: The MIT Press, 2005.

ROSE, Bernice. **Drawing Now**. New York: The Museum of Modern Art, 1976.

_____. **Allegories of modernism: contemporary drawing**. New York: Metropolitan, Museum of Modern Art, 1992.

ROSS, Janice. "Anna Halprin's Urban Rituals". **The Drama Review**. The MIT Press, nº 48, 2004.

ROSSINI, Elcio. **Tarefas: Uma estratégia para criação de performances**. Tese de doutorado apresentada no Instituto de Artes/UFRGS, 2011.

SANTO AGOSTINHO: O Homem e o Tempo. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2006.

SALGADO, Carmen Prado. **La Escucha Oblicua: una invitación a John Cage**. Valencia: Editorial UPV, 2001.

SPECTOR, Nancy. Rauschenberg and Performance, 1963-67: A "Poetry of Infinite Possibilities". In: DAVIDSON, Susan e HOPPS, Walter. **Robert Rauschenberg: A Retrospective**. New York: Guggenheim Museum Publications, 1997. p. 226-246.

STILES, Kristine e SELZ, Peter (Ed.). **Theories and Documents of Contemporary Art: a Sourcebook of Artists' Writings**. Berkeley: University of California Press, 1996.

TONE, Lilian e LEONZINI, Nessia. **Circuito Fechado: Filmes e vídeos de Bruce Nauman 1967-2001**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

VIOLA, Bill. **Reasons for Knocking at an Empty House**. Cambridge: MIT Press, 1995.

DE WARREN, Nicolas. "Ad Infinitum: Boredom and the Play of Imagination". In: **Infinite Possibilities: Serial Imagery in 20th-Century Drawings**. Wellesley: Davis Museum and Cultural Center, 2004.

ARTIGOS E MATÉRIAS JORNALÍSTICAS

CORONA, Marilice. **Meus Documentos: A casa e o espaço da memória**. Artigo. Disponível em http://www.panoramacritico.com/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf, acessado em 10/07/2012.

DILLON, Brian. **The Visual Art of John Cage**. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jul/10/john-cage-composer-drawings-exhibition>, acessado em 10/07/2012.

GOODMAN, Jonathan. **The Memory of the Dance: Trisha Brown at Sikkema Jenkins**. Disponível em <http://www.artcritical.com/2012/01/18/trisha-brown/>, acessado em 10/07/2012.

KAHN, Douglas. **John Cage: Silence and Silencing**. Disponível em www.jstor.org/stable/742286, acessado em 10/07/2012.

KENT, Sarah. SLEEMAN, Joy, RAWES, Peg e DEZEUZE, Anna. **Drawing the Line: a Round Table on Rebecca Horn**. 2007. Disponível em <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal5/acrobat%20files/interviews/Horn.pdf>, acessado em 10/07/2012.

KRÖNER, Magdalena. **The Movement of the Body, the Substance of the Self On Rebecca Horn's Body Landscapes**. Disponível em <http://db-artmag.de/archiv/2004/e/8/2/284.html>, acessado em 10/07/2012.

KUSPIT, Donald. **The Machine Self and the Squiggle Game**. Disponível em <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07.asp>, acessado em 03/07/2012.

NICHOLLS, David. **EC=JC²: John Cage as Exemplary Creator**. Disponível em http://www.fzwmw.de/2002/2002_6.htm, acessado em 10/07/2012.

OVENS, Tim. **The Sound collector - The Prepared Piano of John Cage**. Disponível em http://www.fzmmw.de/2003/2003_4.htm, acessado em 10/07/2012.

WINTERSON, Jeanette. **The Bionic Woman**. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/may/23/art>, acessado em 10/07/2012.

WEBSITES

John Cage. Disponível em: <http://www.nortonsimon.org/not-wanting-to-say-anything-about-marcel-an-artwork-by-john-cage/#>, acessado em 10/07/2012.

Sol LeWitt - A Wall Drawing Retrospective. Disponível em <http://www.massmoca.org/lewitt/about.php>, acessado em 10/07/2012.

Robert Rauschenberg – Automobile Tire Print. Disponível em: <http://www.sfmoma.org/multimedia/videos/23>, acessado em 20/12/2010.

Robert Rauschenberg – colaboração. Disponível em: http://www.sfmoma.org/multimedia/interactive_features/77#, acessado em 20/12/2010.

Hiroshi Sugimoto. Disponível em: <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>, acessado em 10/12/2010.

ANEXOS



Imagem 01: Detalhe da preparação dos instrumentos.
Ateliê do artista, 2008.

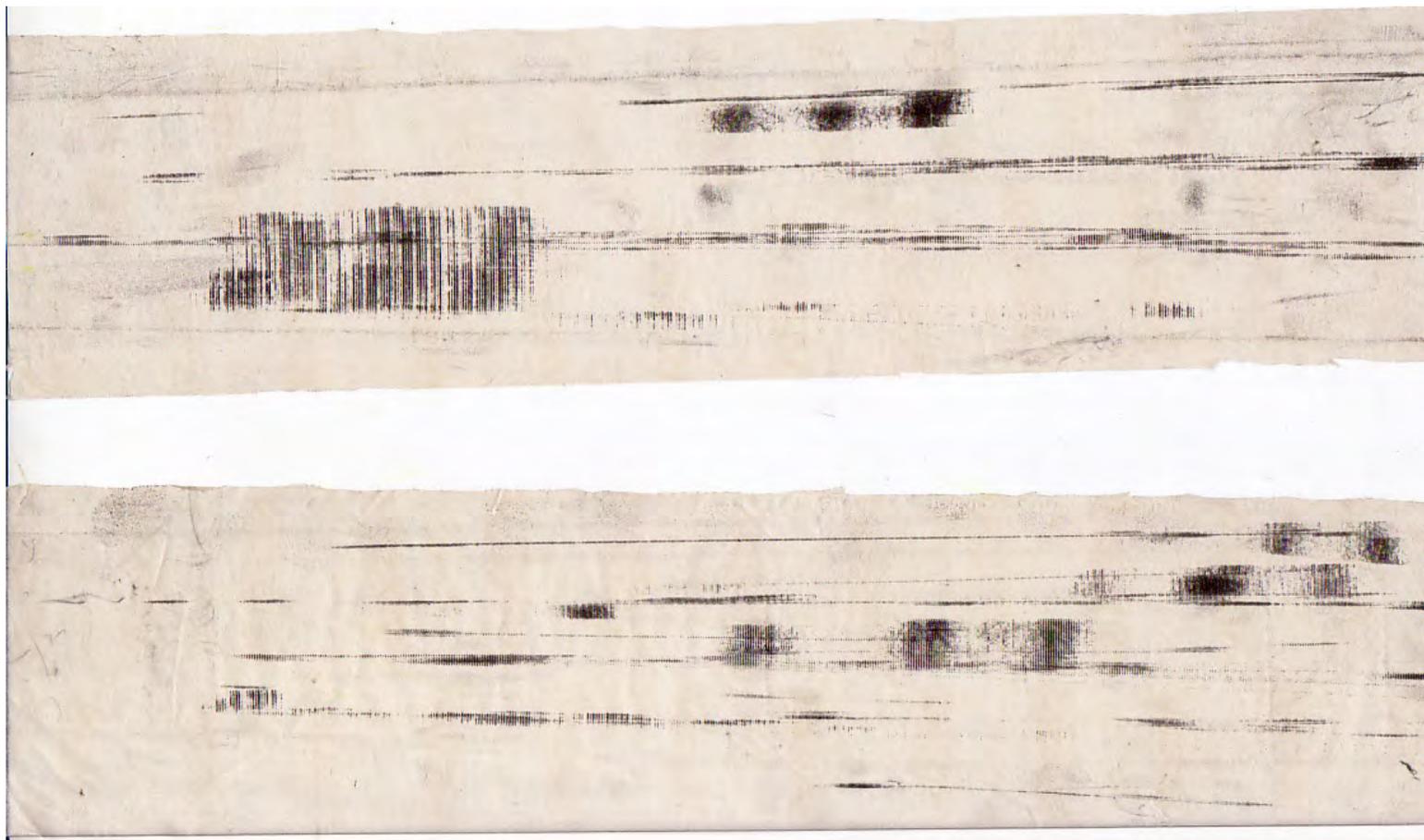


Imagem 02: Tacet, 2007. Carbono sobre papel de seda. 21x7cm cada.
Primeiro desenho da série.

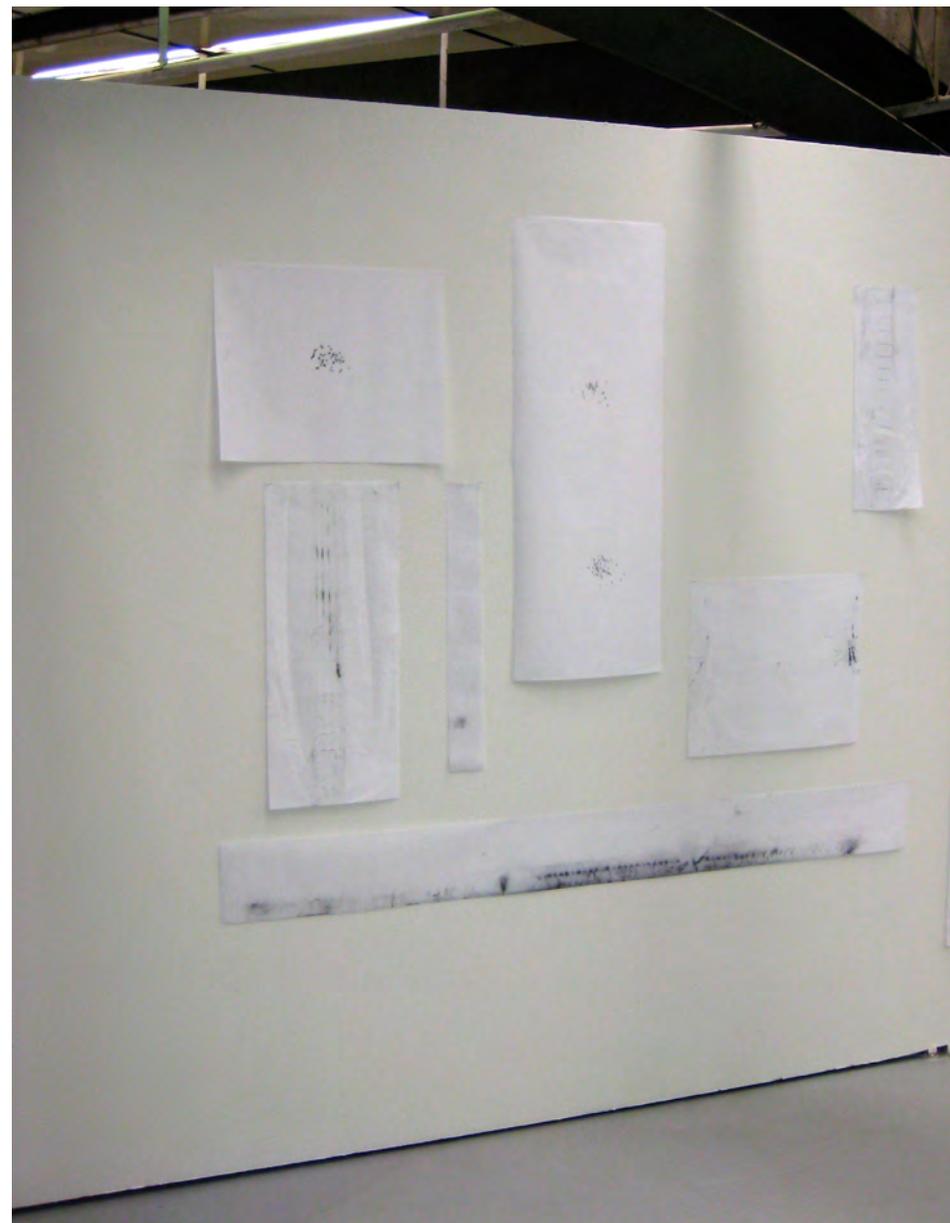


Imagem 03: Vista da montagem na exposição Passagens Secretas. Centro Cultural São Paulo, 2008.



Imagem 04: Vista da montagem na exposição Passagens Secretas. Centro Cultural São Paulo, 2008.



Imagem 05: Registro da performance na abertura da exposição Passagens Secretas. Centro Cultural São Paulo, 2008. Na imagem, Thomas Rohrer, Antonio Gianfratti e Guilherme Dable.



Imagem 06: Tacet: Fênix I - xilofone, 2009.
Carbano sobre papel e vídeo em DVD. 154x94cm.
Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos.



Imagem 07: Detalhe da montagem da exposição Objeto: Som.
Fundação Ecarta, Porto Alegre, 2011.



Imagem 08: Tacet, 2007-2012. Carbono sobre papel.
21x29,7cm. Coleção do artista.



Imagem 09: Tacet, 2007-2012. Carbono sobre papel.
21x29,7cm. Coleção do artista.



Imagem 10: Tacet, 2007-2012. Carbono sobre papel.
Dimensões variáveis. Coleção do artista.



Imagem 11: Tacet, 2007-2012. Carbono sobre papel.
Dimensões variáveis. Coleção do artista.



Imagem 12: Tacet, 2007-2012. Carbono sobre papel.
18x87cm. Coleção do artista.

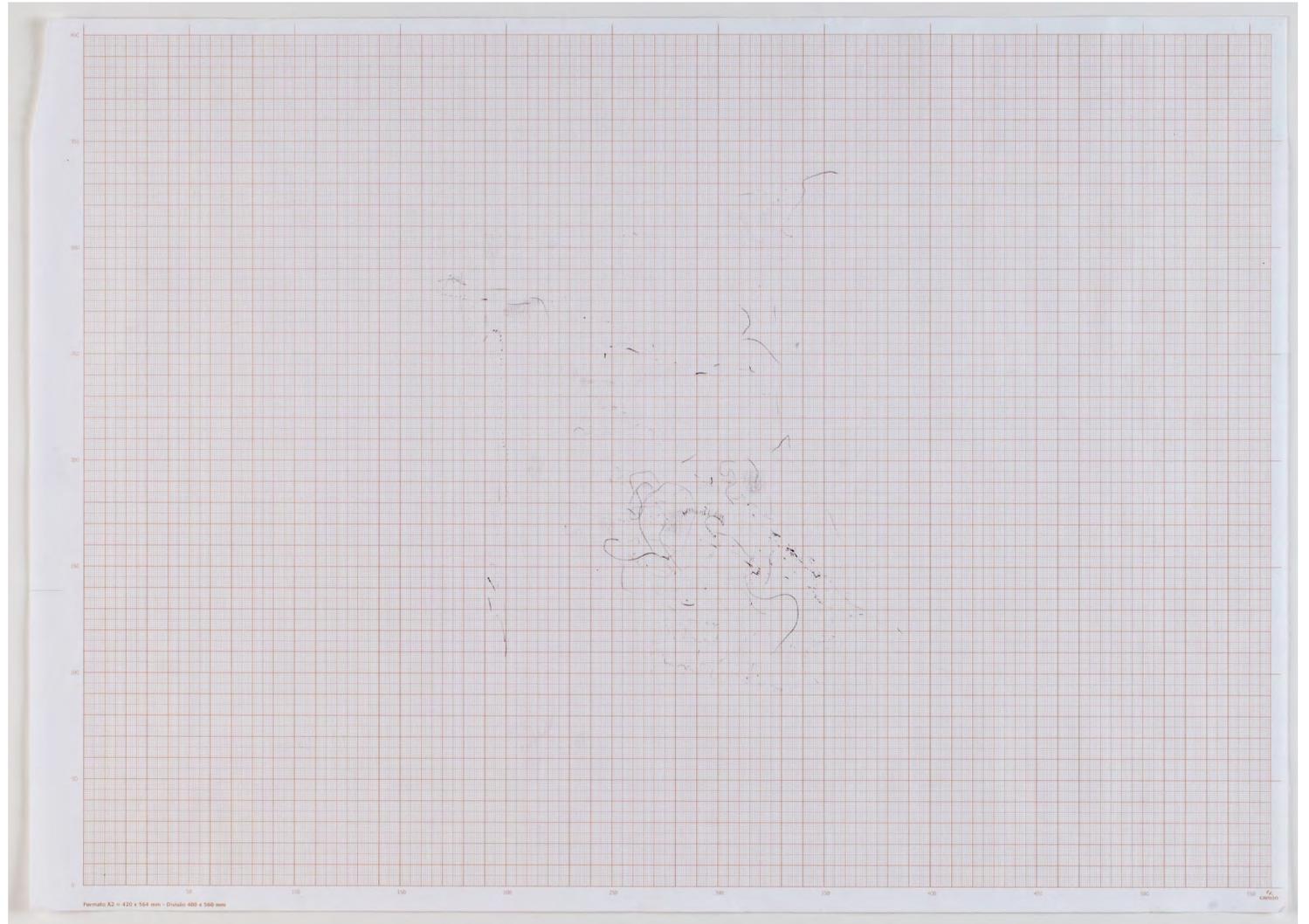


Imagem 13: Tacet, 2007-2012. Carbono sobre papel.
29,7x42cm. Coleção do artista.



Imagem 14: Tacet, 2007-2012. Carbone sobre papel.
47x94cm. Coleção do artista.



Imagem 15: Tacet, 2007-2012.
Carbano sobre papel. 46x46cm.
Coleção do artista.



Imagem 16: Tacet, 2007-2012.
Carbano sobre papel. 36x39 cm.
Coleção do artista.



Imagem 17: Tacet, 2007-2012. Carvão sobre papel.
Dimensões variáveis. Coleção do artista.

Imagem 18: Tacet, 2007-2012.
Carbono sobre papel. Dimensões
variáveis. Coleção do artista.





Imagem 19: Vista da exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 20: Vista da exposição Alien: manifestações do disforme.
MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 21: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.

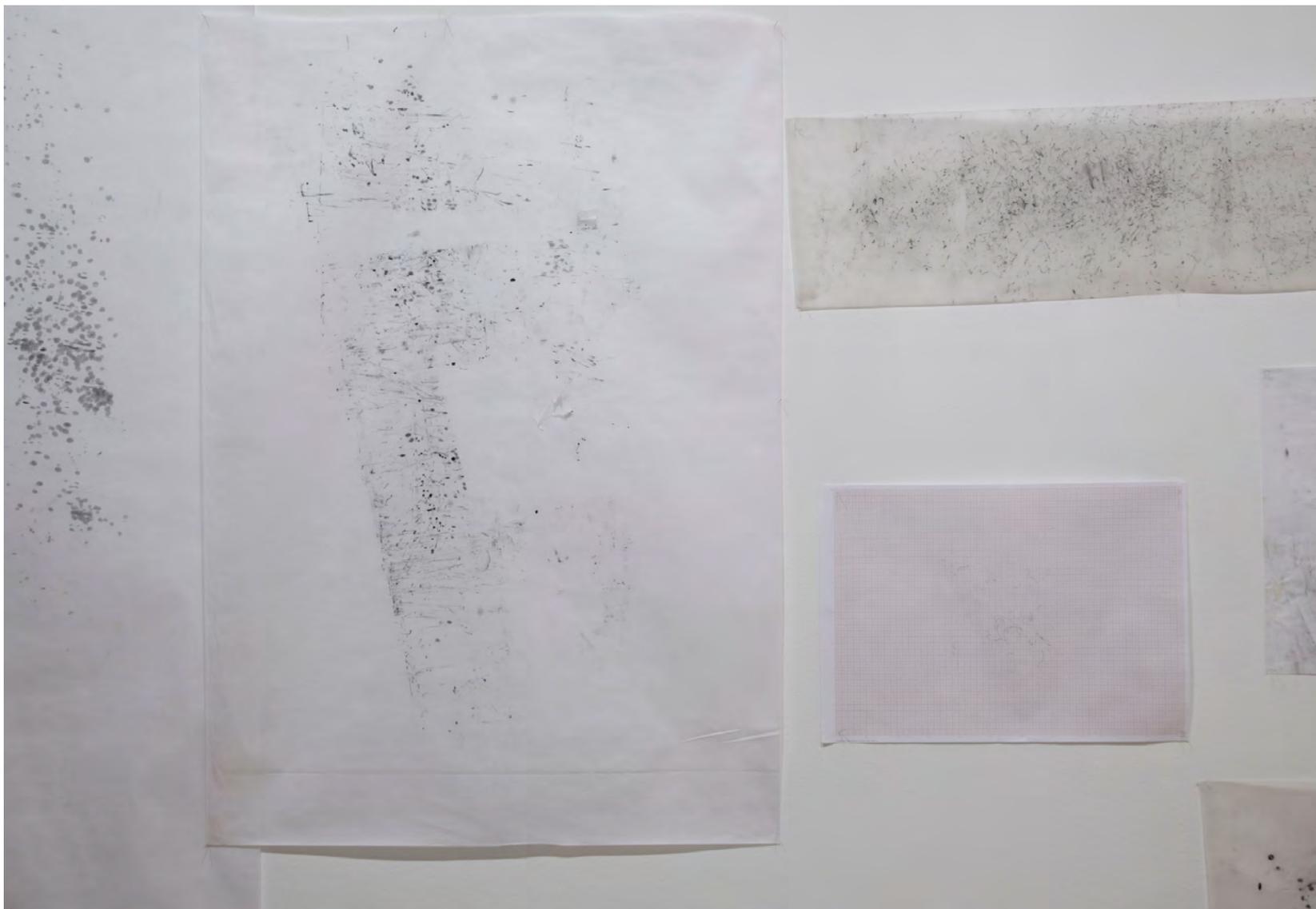


Imagem 22: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 23: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 24: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 25: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 26: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 27: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 28: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 29: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 30: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 31: Detalhe da montagem na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012.



Imagem 32: Registro da performance na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012. Na imagem, Thomas Rohrer.



Imagem 33: Registro da performance na exposição Alien: manifestações do disforme. MARGS, Porto Alegre, 2012. Na imagem, Diego Silveira e Thomas Rohrer.