

# Índice Geral



Proposição Leitura/performance: por favor,  
façam suas ordens da leitura.





---

**CADERNOS**

## GUIA DE PERCURSO E CONTEÚDO DE CADERNOS

Cadernos (com identificação com ícone circular e cor de cinza) são disponibilizados dentro da capa da tese#obra. Tais componentes podem ser lidos na ordem desejada pelo leitor.

- Troca
- Turismo Definitivo
- Bibliografia
- Metodologia
- Expositivo

O tema de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP) apresenta-se como uma moldura conceitual para estreitar relações

com a poética do autor da tese disponibilizada nos encartes com conteúdo sobre projetos de arte (encartes são marcados na sua capa com os ícones compostos de triângulos).

Nos cadernos ‘Expositivo’, ‘Trocas’ e ‘Turismo Definitivo’ opera-se uma análise de documentos – fotos, filmagens, depoimentos e textos de trabalhos - com o objetivo de identificar e contextualizar práticas de DTEEP.

Os cadernos contêm uma pesquisa exploratória atravessada por formas de escrita diferenciadas, na qual diferentes formatações (tipologias) são usadas para destacar proposições de DTEEP, indicações de *links* através

de ícones de transferência (☒) para projetos de arte realizados pelo autor e intervenções icônicas entre palavras e em letras (☒ O Metodologia, p.13).

O uso de cadernos separados divide a tese em compartimentos que podem ser percebidos como unidades. Este formato oferece uma leitura composicional (☒ O Metodologia, p.5) através da qual o leitor pode optar pela ordem da leitura, operando variados atravessamentos com os encartes. Essa composição em partes permite um diálogo com os diferentes projetos artísticos do autor apresentados nesses encartes.

O leitor pode inserir os projetos indicados (em encartes com ícones triangulares) na sua leitura, permitindo assim que relações com um mesmo projeto apareçam em várias localizações no texto. Ao mesmo tempo, se o leitor desejar, pode fazer um caminho inverso e ler primeiramente os projetos artísticos nos encartes.

Resumidamente, o conteúdo de cada caderno é explorado a seguir:

#### ○ **Caderno (DTEEP): Trocas**

Inicia-se com um relato e discussão de uma performance do grupo Empreza, apresentada em 2011, em Florianópolis, SC. O caderno aborda obras que incentivam a troca de condições entre estados de performers. O artista chama o participante, convida-o a adotar conscientemente uma postura de performer e cria condições para destacá-lo. No espaço acontece uma dinâmica de entradas e saídas dos visitantes através das quais as posições de performance se modificam. Muitos artistas oferecem proposições e criam disposições instrumentais de ritmo para estimular tais trocas. Para esse fim, propõe-se o uso do termo da *articipação* (☒ ■ Glossário) para contemplar o visitante como performer#artista. A seguir, discute-se o participante como alvo e são exploradas

armadilhas que permitem o surgimento da performance dos visitantes. Posteriormente, explora-se como algumas performances propõem uma interação do público entre si e com outros performers a partir de propostas de cunho claramente artístico como cantar, dançar, declamar, etc. (☒ O Trocas)

#### ○ **Caderno: Expositivo**

O caderno começa com a cena de abertura do filme “*Banda à Parte*” (1964), de Jean Luc Godard, e sua relação com o trabalho “Número 850”, de 2008, do artista contemporâneo Martin Creed, que oferece elementos para elaborar questões sobre a performance e a instituição de arte. Parte-se do princípio que uma análise dos comportamentos do público nos espaços expositivos e museológicos implica em entender a complexidade da instituição que abriga a arte. O caderno analisa o complexo do museu, focando em interfaces de mediação entre os visitantes e

a arte, principalmente o *display*, a informação textual e icônica, bem como os “performers institucionais (guardas, educadores, recepcionistas). Analisa-se como esse complexo conjunto de elementos influencia o visitante e sua forma de participação. (☒ O Expositivo)

#### ○ **Caderno: Turismo Definitivo**

Esse caderno apresenta conteúdo sobre termos centrais para o estudo/obra. Inicia-se com poema de Charles Baudelaire e questões sobre turismo de vários autores, como por exemplo Dean MacCannell (1976). O caderno trata de questões sobre a relação entre arte, turismo, visitação e morte.

Na segunda parte, elaboram-se bases conceituais sobre performance, performance social, performance das Artes Visuais e sobre as Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance. Mostra-se como tais dinâmicas, ao promover o deslocamento da ação do artista para os

visitantes e a possibilidade de troca, permitem mudança em algumas características da arte da performance. Em seguida, aborda-se sobre questões da participação. Nesse caderno é enfatizado como a prática de DTEEP dificulta intencionalmente a manutenção de formas rígidas de separação entre micro/macro da performance. Através da participação, assume-se que a arte da performance é intencionalmente contaminada com elementos da performance social do visitante. (☒ O Expositivo)

### ○ Metodologia

Atravessado por dez proposições artísticas, esse caderno propõe exercitar a prática da DTEEP. A metodologia exemplifica atravessamentos da tese entre os seguintes formatos: **FORMATOS DE ESCRITA:** como informativo/descritivo, exploratório, ficcional, propositivo e leitor/performer. Entre **FORMATOS DE NARRATIVAS TEXTUAIS:** Leitura Composicional (entre índices, cadernos e

encartes); Leitura Sequencial ou Linear (leitura padronizada de texto), Leitura Icônica (através de ícones de identificação, de interferência e de transferência) e Leitura/Performance (realizando proposições). Entre **FORMATOS DE AGENCIAMENTOS NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS:** Artista/Pesquisador/Curador/Aluno/Participante. Entre **FORMATOS DE AUTORIA:** projetos individuais do autor, projetos de outros artistas, projetos coletivos, projetos participativos e finaliza com **FORMATOS DE METODOLOGIA**, na qual se operam atravessamentos com metodologias de outros artistas/pesquisadores incorporados na tese/obra. (☒ O Metodologia)

### ○ Caderno: Bibliografia

O caderno inicia com uma proposta artística do autor derivada da proposição apresentada no início do caderno de Metodologia. A seguir são apresentadas as referências utilizadas na tese. (☒ O Bibliografia)





---

**ENCARTES**

Todas as capas dos encartes têm a cor rosa. São disponibilizados quatro formatos de encartes nos quais se encontram projetos do autor/artista. Os mesmos estão disponíveis para serem lidos na ordem desejada pelo leitor:

- ▶ **Encartes com proposições de DTEEP**
- ⊠ **Encartes com projetos executados**
- △ **Encartes com contos**
- ⊠ **Encartes prancheta de projetos em processo**

### **Encartes com proposições de DTEEP** ▶

Proposições<sup>1</sup> para Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance (DTEEP) estão separados em encartes. Existem dois tipos: proposições que já foram realizadas e são novamente propostas e acompanhadas de registros detalhados. Outro tipo são as proposições inéditas que dialogam com o objetivo da tese. A seguir são listadas as diferentes proposições:

Proposição **Biblioteca**: Biblioteca ECA/USP, São Paulo, SP, 2012.

---

1. As proposições de Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance (DTEEP) não aparecem somente nos encartes, mas podem ser encontrados em várias partes da tese como na capa dura e nos textos dos cadernos.



Proposição **Estratégias da Performance no Espaço da Publicidade:** UDESC, Florianópolis, SC, 2003 e Verbo conjugado, CCCP, São Paulo, SP, 2008. Museu Universitário USP, SP, 2012.

Proposição **Hot Spot:** NAP/ USP, São Paulo, SP, 2008 e Educativo MAM, São Paulo, SP, 2010.

Proposição **Arena em três rodadas:** Educativo MAM, São Paulo, SP, 2010.

Proposição **Lês Voix:** (recorte)

#### **Encartes com contos:** Δ

Os encartes com histórias contadas apresentam conteúdos ligados ao tema do Turismo Definitivo. São pequenos relatos, fragmentos de depoimentos do artista ou textos que

estabelecem a relação entre a visita e a performance. (⊗ O Metodologia, p.04)

#### **Radoslav Puritzh Megaperuas Os Amigos A Nota**

#### **Encartes com obras executadas:** ⊗

Esses encartes contêm projetos já realizados pelo autor/artista nos quais se estabelece a relação com o tema de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP). São incluídos os seguintes projetos:

#### **Delicatessen** (FIEP, Curitiba, PR, 2011)

**Dados de rotina com filtro.** (Projeto A Performance da Curadoria, Paço das Artes, São Paulo. SP, 2010)

**Super performance** (Projeto Atelier 397, São Paulo, SP, 2012)

**Projeto MAM** (projeto parede MAM, São Paulo, SP, 2010)

**Alta Tensão** (Museu Cruz e Sousa, Florianópolis, SC, 2001 / Verbo Galeria Vermelho, São Paulo, SP, 2010 / Performance Brasil, MAM, Rio de Janeiro, RJ, 2010)

**Marcelinho Campeche** (SC /2011 , Contemporâneo Espaço de Performance , Florianópolis, 2011)

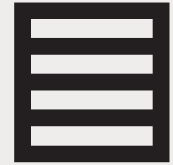
#### **Encartes prancheta de projetos em processo:** ⊗

Nestes encartes encontram-se dois projetos do autor/artista em fase de desenvolvimento:

#### **Plataforma Beiradas (2010 – ) Prepôperformance ( 2013 – )**







---

**ÍCONES**

As figuras se dividem em três grupos:  
ícones de **identificação**, de **interferência** e de **transferência**.

#### Ícones de Identificação:

Os ícones de **identificação** são usados para diferenciar agrupamentos de partes da tese/obra com grupos de cadernos teóricos e temáticos, encartes com projetos do artista e índices para localização dentro da tese.

Ícones de conjunto de cadernos: ○  
Ícones de conjunto de encartes:



Ícones de conjunto de índices:



#### Ícones de Interferência: // a

Os ícones de **interferência** apontam a relação textual entre palavras ou podem ser aplicados sobre a letra nas palavras.

O ícone (//) indica uma relação entre palavras

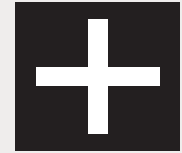
e aparece como na junção entre teoria/prática para indicar uma relação de tensão.

Outro ícone parecido com uma forma de auto falante/gota é encontrado nos textos, tal ícone foi colocado sobre o vogal de sílaba tônica de palavras como intervenção sobre a fonte Source Sans Pro. A inserção sobre a fonte SSP denominada de fonte “performática” indica a performatividade autoral. O ícone tem a função no mesmo tempo denunciar/relativizar a voz do autor.

#### Ícone de Transferência: ⊗

Propõe-se o **ícone de transferência** para indicar possibilidades de movimentos de leitura entre as diferentes partes da tese. Os ícones de transferência permitem interferir na ordem da escrita, como uma sugestão de mudança do percurso para uma visita em outros cadernos e encartes. (⊗ O Metodologia p.14)





---

# **AGRADECIMENTOS**

Dedico esta tese#obra aos meus pais Zalman e Sara Peled pelo apoio incondicional.

**Agradecimentos:**

À Elaine de Azevedo pela parceria de vida e pela troca de ideias nas leituras e revisão dos textos.

Às minhas filhas pela paciência.

À todos os artistas e amigos participantes dos projetos inseridos nesta tese#obra.

Aos fotógrafos que registraram meus projetos, especialmente Antonio Azevedo, Julio Covelo e Roberto Freitas.

Aos colegas do Departamento de Artes Visuais

da UFES que facilitaram o processo de finalização dessa tese#obra.

Ao Programa de Pós Graduação da ECA/ USP que permitiu a realização dessa tese#obra.

À FAPESP pela concessão da bolsa de doutorado.

Aos professores da banca de qualificação e membros da banca final.

À Ana Maria Tavares pela orientação e contribuições.

Agradeço também a vocês, leitores#performers , que sustentam a minha tese#obra através da sua leitura#participação.

**Yiftah Peled.**







---

**METODOLOGIA**

*1. Proposição Biblioteca DTEEP: antes, após ou durante a leitura dos textos, encontre colaboradores para realizar a proposição S de sustentação apresentada no interior da capa da tese.*

Atravessado por conceitos de performatividade, participação e performance<sup>1</sup>, o caderno de metodologia desta obra/estudo, além de abordar a estrutura da tese, apresenta proposições do tema transversal do estudo – Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP).

A tese solicita uma leitura/prática nas quais são propostos atravessamentos entre os seguintes formatos:

- **FORMATOS DE ESCRITA:** informativo/descritivo, exploratório, inventivo, propositivo e leitor/performer.
- **FORMATOS DE NARRATIVAS TEXTUAIS:** Leitura Composicional (entre índices, cadernos e encartes); Leitura Sequencial ou Linear (leitura padronizada de texto), Leitura Icônica (através de ícones de identificação, de interferência e de transferência) e Leitura/Performance (realizando proposições).
- **FORMATOS DE AGENCIAMENTOS NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS:** Artista/Pesquisador/Curador/Aluno/Participante.
- **FORMATOS DE AUTORIA:** projetos individuais do autor, projetos de outros artistas, projetos coletivos, projetos participativos.
- **FORMATO DE METAMETODOLOGIA:** Atravessamento de metodologias de outros autores de Poéticas Visuais.

Em cada um dos formatos acima encontram-se diferentes possibilidades expressivas que viabilizam atravessamentos no interior de cada formato. O uso desses atravessamentos, dentro e entre os formatos, objetiva a contaminação, almejando um resultado artístico complexo.

### Formatos de escrita

Variados Formatos da Escrita são encontrados na tese, sendo que é permitindo mover-se entre formatos como: **informativo/descritivo, exploratório, inventivo, prancheta** e **leitor/performer (proposições)**.

O leitor pode encontrar um **formato informativo/descritivo** aplicado principalmente em encartes nos quais são apresentados dados. Tal formato usado envolve aspectos de performatividade, termo cunhado por Austin (1962) relacionado ao ato de afirmação autoral (☒ ▶ Estratégias p.08). Além disso, o leitor encontrará alguns depoimentos de participação que dimensionam os projetos de ponto de vista de participantes. Encontram-se depoimentos de participantes como Mirela Esteves, Tereza Siewerdt, Daniela Mattos e Elaine de Azevedo.

O **formato exploratório** é usado principalmente nos cadernos nos quais, através de dados, são elaborados conteúdos sobre temas específicos, proporcionando assim o surgimento de conexões conceituais e sentidos para percepção da prática da performance contextualizados nas relações ligadas ao tema do DTEEP.

O **formato inventivo** da escrita utiliza depoimentos, textos jornalísticos e experiências relatadas. Esses textos foram escolhidos por abordar questões vinculadas aos conteúdos dos cadernos e dos projetos de arte. São quatro encartes de contos: “A Nota” e “Os Amigos” (depoimentos do artista/autor); o encarte “Radoslav Puritzh” foi elaborado a partir de uma notícia de um jornal e o encarte “Megaperuas” é um depoimento de João Pini Tavares (☒ △ Megaperuas).

O **formato prancheta** apresenta encartes sobre projetos em processo sem conclusão. Tal formato permite aos leitores acesso a formatos incompletos de projetos em processo. O formato é encontrado nos encartes: Preposformance (2013) Plataforma/Beiradas (2010) (☒ ☒ Preposformance, Plataforma/Beiradas ).

O **formato Leitor/Performance** tem um papel determinante que se manifesta através de proposições para ações artísticas disponíveis em muitas partes da tese (duas delas aparecem gravadas no interior da capa dura e sobre o papel nos textos numa escrita cinza, em itálico e alinhado à direita). Tais propostas são projetadas para experimentação do leitor. Encontram-se também proposições na forma de encartes inteiros como: Biblioteca, Estratégias da Performance no Espaço da Publicidade, *Hot Spot*, Arena em Três Rodadas, *Lês Voix*. Tais encartes apresentam convites para participação e expansão das possibilidades de ações artísticas dentro da perspectiva do Fluxus<sup>2</sup>: “considere opor-se a isto; apoiá-lo, ignorá-lo, mudando assim sua opinião” (Brecht 2002, p.144).

O formato Leitor/Performer propõe a participação através de proposições de performances para o leitor. Essa ativação do leitor permite expandir o texto para ações e práticas artísticas<sup>3</sup> cuja participação é focada na prática de DTEEP.

É importante notar que é adotada aqui uma variedade de possibilidades propositivas que a escrita possibilita – desde ações simples até proposições que apresentam desafios de execução. Deseja-se promover o conflito provocado pela im/possibilidade da realização das proposições. A leitura, por si só, é vista como contaminante<sup>4</sup> e remete ao sentido que Brett (2005) sugere ao se referir ao volume da dissertação de mestrado de Lygia Pape (1980), “Catiti-catiti: na terra dos brasis”. O autor afirma que esse “não devia ser visto como um discurso ou uma tese, mas sim no “nível” de epidermização de uma ideia” (Brett, 2005, p.19). (☒ Projeto Cantina

2. Movimento Fluxus ganha denominação e organização através de seu mentor principal, George Maciunas (1931-1978). É um movimento da chamada antiarte que se tornou internacional, com a adesão de grande número de artistas que procuravam uma alternativa para ampliar a comunicação com o público. O Fluxus começou nos anos 1960 dando continuidade ao espírito anarquista do movimento Dadaísta. O movimento questionava valores da arte estabelecidos pelas instituições de sua época, preferindo privilegiar processos e procurando formas de conexão entre arte e vida. Muitos dos seus artistas criaram um cruzamento de fronteiras entre disciplinas no campo de artes com ênfase em uma nova relação entre música e artes plásticas. Artistas Fluxus realizavam eventos onde a arte era promovida como entidade efêmera privilegiando situações participativas.

3. Essa ideia se relaciona com a possibilidade de lançar propostas participativas,

como na proposição geral da tese do artista/pesquisador Ricardo Basbaum (2008): “Você gostaria de participar de uma Experiência Artística?”.

Disponível em: [http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah\\_pelled/cantina.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/y/yiftah_pelled/cantina.htm)

As propostas de ações para o leitor/performer têm um formato semi-aberto, não são arbitrárias e projetam intencionalmente uma poética específica. Também não são projetadas como forma de simplificação ou de facilitação para o leitor/performer.

### Formatos de narrativas textuais

Dentro desse formato encontram-se os seguintes tipos de narrativas: **Leitura Composicional**, **Leitura Linear**, **Leitura Icônica** e **Leitura/Performance**.

A **Leitura Composicional** permite ao leitor organizar sua ordem de leitura através da disposição de **índices**, **encartes** e **cadernos** (cada grupo está disponível em capas de cores e tamanhos diferentes) que podem ser retirados da caixa e que contêm os seguintes componentes:

#### Índices: (cor cinza claro)

- Índice Geral, com títulos de todas as partes da tese
- Índice sobre cadernos
- Índice sobre encartes
- Índice sobre ícones
- Glossário
- Agradecimentos

#### Encartes: (cor rosa)

- ▶ Encartes com proposições de DTEEP
- ⊗ Encartes com projetos executados
- △ Encartes com estórias
- ⊗ Encartes sobre obras em fase de projeto

#### Cadernos: (cor cinza)

- Trocas
- Turismo Definitivo
- Bibliografia
- Metodologia
- Expositivo

Para a realização de uma leitura composicional encontra-se a **Proposição: Leitura/performance** dentro da capa dura sobre o retângulo parafusado com argola de metal.

Os cadernos, índices e encartes encontrados dentro da tese formam um conjunto elaborado em todos seus detalhes. Entretanto, ressalta-se que tais partes são disponibilizadas e apresentadas aleatoriamente na página do índice geral (⊗ ■). Essa composição sinaliza que não existe uma ordem hierárquica de leitura<sup>5</sup>, mas conteúdos disponibilizados para serem contextualizados a critério dos leitores, a partir de suas necessidades<sup>6</sup>. (⊗ ○ Turismo Definitivo, p.13)

*Proposição (P): fotocopie o índice geral. Durante sua leitura da tese anote nessa fotocópia o percurso realizado por você, conectando os itens. Por favor, assine seu nome e a data e deixe essa folha dentro da tese como um documento de seu Turismo Definitivo. (⊗ ⊗ Dados de Rotina p.06)*

A disposição dos componentes é proposta dentro de uma capa dura com proposições de performance que remetem aos *Fluxkits* do George Maciunas, caixas que continham fichas e objetos com instruções de performance, visando promover a participação do público. Os *kits* eram atrelados à ideia de múltiplo e a participação era incentivada através de

5. Nos anos 1960, Theodor H. Nelson inventou o termo hipertextual (Hypertext), referindo-se às possibilidades de leitura para o uso da tecnologia eletrônica (na época radicalmente nova) através da qual o leitor podia fazer opções numa forma de escrita não sequencial escolhendo “diferentes trilhas”. O uso da tela com seus ícones parece ser uma ferramenta construída especificamente para esse fim, amplamente utilizado hoje na rede globalizada. A presente tese indica, em vários momentos, conexões com outros textos através de ícones de transferência. Mas é importante notar que, neste trabalho, a opção de usar papel (e não tela) deseja o manuseio do papel e seu aspecto performático.

6. Pierre Levy (1993), nas *Tecnologias da Inteligência*, indica características de hipertexto que correspondem com a estrutura da tese. Metamorfose: constante construção e renegociação; Heterogeneidade: todas as

possíveis associações entre os elementos; Multiplicidade: organização em modo “fractal” que significa que todo fragmento pode revelar-se como composto por toda uma rede; Exterioridade: não existe uma unidade orgânica; Topologia: tudo funciona por proximidade, não há espaço universal; Mobilidade de centros: não tem um centro, mas diversos centros temporais.

7. O kit do artista Ay-o, “Finger Box”, de 1964, por exemplo, era composto de uma maleta com 15 cubos feitos de placas de madeira com a instrução impressa: “coloque seu dedo no buraco”. Outra proposta, “Water Yam”, de George Brecht, de 1963, era uma caixa de papelão com pequenas caixas dentro, similares a um jogo de cartas feito com cartolinas, sobre as quais eram apresentadas proposições para ações.

instruções de performance, eventos e de “obras-publicações”<sup>7</sup>. Pode-se afirmar que ali foram localizadas as primeiras práticas de relação escrita// performance, estimulando um novo fluxo de ações entre os participantes. Maciunas organizava as propostas dos artistas e aplicava seus conhecimentos como designer gráfico fazendo modificações nas mesmas.

Como na proposta dos *Fluxkits*, as partes da leitura composicional oferecem uma possibilidade fragmentada de leitura que se realiza nas múltiplas formas de aproximação e de organização do material pelo leitor e nas performances executadas pelos visitantes.



IMAGEM DO FLUXKIT ORGANIZADO POR GEORGE MACIUNAS, 1964.



COMPONENTES DO FLUXKIT: GEORGE BRECHT, “WATER YAM”, 1963 (À ESQUERDA) E AY-O, “FINGER BOX”, 1964 (À DIREITA) (X X E DADOS DE ROTINA, P.5).



Outra referência para livro/obra é a publicação “Grapefruit”, da artista Yoko Ono (2000), lançado em 1965. Trata-se de um livro de proposições cujo título sugere que as gomas/proposições podem ser saboreadas a partir da escolha do leitor. Maciunas inspirou-se em Ono para juntar proposições de performance na elaboração das suas caixas. Suas ações incluíam uma relação de uso escrita/objeto e incorporavam outros artistas na sua proposição (X X Super Performance).

No contexto atual, em um projeto coletivo, Hans Ulrich Obrist e os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier elaboraram o projeto “Do It” (Faça). O importante aspecto dessa iniciativa foram os dispositivos criados junto às proposições.

O projeto circulou em vários museus no mundo e se tornou uma referência importante para a continuidade das práticas do múltiplo e de instrução de performance. O projeto resultou em uma publicação/livro com o mesmo título que contém proposições de arte de 168 artistas<sup>8</sup>.

O projeto “Por fazer”<sup>9</sup>, realizado em 2006 pela curadora e pesquisadora Regina Melim, é uma publicação de artistas que também proporciona ações de performance. Esse projeto pode ser considerado uma estratégia geradora de ações e remete à ideia de um bloco de recibos. Cada obra tem

8. Para mais informações sobre a exposição “Do it”, curada por Hans Ulrich Obrist, ver: [http://curatorsintl.org/exhibitions/do\\_it](http://curatorsintl.org/exhibitions/do_it) Acesso em: 6 jul. 2012.

9. O projeto “Por fazer” é uma publicação de múltiplos com a participação dos artistas Adriana Barreto, Alexandre Antunes, Alex Cabral, Ana Paula Lima, Amanda Cifuentes, Bruna Mansani, Cássio Ferraz, Daniela Mattos, Debora Santiago, Edmilson Vasconcelos, Fabiola Scaranto, Giorgia Mesquita, Jorge Menna Barreto, Julia Amaral, Laercio Redondo, Liomar Arouca, Melissa Barberly, Nara Milioli, Orlando Maneschy, Paula Tonon Bittencourt, Patricia Moraes, Paulo Damé, Priscila Zaccaron, Raquel Stolf, Regina Melim, Renata Patrão, Ricardo Basbaum, Rosângela Becker, Sandra Reis, Tamara Willerding, Traplev, Vanessa Schultz, e Yiftah Peled. Proposta disponível no site: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/tobedone.htm>. Acesso em: 1 Jun. 2012.

duas folhas, sendo que uma delas é feita de papel carbono que o leitor pode destacar e montar sua própria exposição. Essa obra/publicação torna-se um conjunto que se potencializa na medida em que o leitor rompe as fronteiras do objeto (☒ ▶ Estratégias) e expande a obra destacando as páginas e montando os fragmentos a partir de sua necessidade.



DETALHE DA INSTRUÇÃO DE OBRA DE YIFTAH PELED. PROJETO POR FAZER. REGINA MELIM, 2006.

PUBLICAÇÃO POR FAZER. REGINA MELIM, 2006.

Assim como nas propostas apresentadas, nessa tese/obra encontra-se a possibilidade de montagem da leitura e de realização de performances por parte do leitor, como nas propostas acima descritas. Um índice (geral) separado serve como guia para possíveis montagens das partes disponibilizadas. (☒ ■ Índice Geral)

*Proposição (DTEEP): Leia a proposição do autor da tese no projeto “Por Fazer” acima. Encontre um Atlas e faça uma doação de saliva sobre uma linha de fronteira por você escolhida. Convide participantes para fazer*

*essa ação sobre a mesma fronteira e deixe outros participantes escolherem suas fronteiras.*

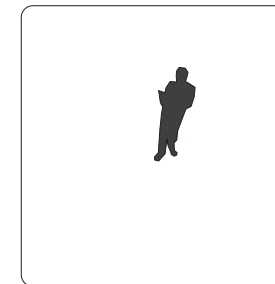
*Proposição preparativa Capa: Para opções de leitura: espalhe os conteúdos da tese/obra com espaçamentos e observe a composição criada à distância.*

*Proposição preparativa Lê Voix: Procure o encarte de uma figura recortada (igual à da imagem abaixo). Aproxime o acrílico do seu rosto. Observe, através do recorte, como outros participantes montam possibilidades de composição de cadernos, encartes e índices.*

*Proposição (M1) preparativa em grupo na biblioteca: Observe a postura de André Malraux na foto abaixo. Levante seu pé esquerdo e o coloque levemente para trás. Peça a outros participantes para registrar sua performance. Procure o livro: “As Vozes do Silêncio” (1988), de André Malraux, na biblioteca. No capítulo “O museu imaginário” insira a imagem de sua ação assinada com seu nome, data e local. (☒ O Expositivo, p.20)*

*Proposição (M2): Na biblioteca, pegue o encarte da tese no qual encontra-se uma figura recortada de André Malraux. Emita um som atravessando o recorte. Observe como tal som ecoa no espaço da biblioteca e se sua performance provocou a performance de agentes institucionais. Repita a mesma ação no espaço expositivo de Lina Bo Bardi, localizado na parte superior do MASP em São Paulo.*

A **Leitura sequencial ou linear** da tese é de igual importância e foi elaborada como um campo de tensão conceitual. Refere-se à leitura dos cadernos e dos encartes na ordem convencional de leitura textual.



ANDRÉ MALRAUX EM PROCESSO DE MONTAGEM DE MATERIAL FOTOGRÁFICO DE OBRAS DE ARTE. IMAGEM DO LIVRO LES VOIX DU SILENCE (1951).

Grande parte da leitura de textos se baseia em uma forma sequencial, mas a proposta é poder manter a possibilidade de ruptura entre essa sequência mais racional e sua quebra, proposta nos outros formatos de leitura disponíveis.

Os ícones são figuras disponíveis no formato de **Leitura icônica** disseminados por toda a tese. O índice de ícones apresenta em forma resumida os ícones (☒ ☒). As figuras se dividem em três grupos: **ícones de identificação**, de **interferência** e de **transferência**.

**Ícones de Identificação:** ○ ▷ ☒ △ ☒ ☒ ☒ ☒ ☒ ☒

Os ícones de **identificação** são usados para diferenciar agrupamentos – como um conjunto de cadernos (marcados com círculos), de encartes (triângulos) e de índices (quadrados).

Os **ícones de Encartes** são triângulos. Encartes com proposições de DTEEP (dois triângulos para frente (▷)) indicam uma linha de ação. Encartes prancheta (☒) (dois triângulos com as pontas se tocando) aparecem sobre citação de obras em fase de execução. Encartes com dois triângulos para dentro (☒) indicam projetos já executados. Encartes em que aparecem contos têm triângulos com ponta para cima (△).

**Ícones de Índices:** (□)

Índice geral contém títulos de todas as partes da tese e mostram todos os componentes; portanto, são referendados com um quadrado cheio (■).

Índice de ícones tem um quadrado subdividido (☒) e refere-se a subitens.

Índice sobre encartes (☒) refere-se a partes da tese com partes de maioria média.

Índice sobre cadernos (☒) refere-se a partes da tese com mais páginas.

Ainda encontram-se na tese:

O glossário: ☒

Os agradecimentos e folha de rosto: ☒

**Ícones de Interferência:** // a

Os **ícones de interferência** apontam a relação textual entre palavras ou podem ser aplicados sobre a letra nas palavras; eles têm a função de intervir no conteúdo ressaltando qualidades performativas no texto. Esses ícones podem também ser encontrados sobre textos de outros artistas e autores citados pelo autor da tese, indicando a incorporação de discursos.

Os ícones são disponíveis com a fonte “Performática” desenvolvida especialmente para a tese, colocada em uso juntamente com a fonte “Source Sans Pro”, uma fonte adequada para linguagem científica. As fontes serão, futuramente, disponíveis na internet para autores interessados em seu uso.

Encontra-se na tese um ícone (/) criado a partir do sinal de advertência de placas de alta tensão. Diferente do sinal de barra (/), normalmente usado para juntar dois termos, propõe-se, com esse ícone, a indicação de uma junção tencionada. O ícone inserido entre palavras como teoria/prática torna-se constitutivo para essa tese/obra em Poéticas Visuais.

Outro ícone de interferência assemelha-se a uma forma de auto-falante/gota. É encontrado nos textos, sobre vogais de sílabas tônicas de algumas palavras afirmativas em terceira pessoa que têm o objetivo de destacar o conceito de performatividade (☒ ☒ Glossário) presente em afirmações do autor da tese. A forma do auto-falante, além de endereçar a questão autoral, foi escolhida justamente para intervir no formato acadêmico científico projetado em textos acadêmicos como neutro. Ao mesmo tempo, o ícone tem a função de denunciar/relativizar a voz do autor. A escrita recebe ícone e voz justamente no lugar de ênfase (sílabas tônicas) da



10. Essa ação remete aos textos tachados de outros autores, prática utilizada pelo artista conceitual Joseph Kosuth em “Zero & Not” (1985-1986), como estratégia de apagamento autoral.

palavra. Já a gota mostra a possibilidade de liquidação e diluição dessa mesma voz. Além de ser uma tentativa de trabalhar com o formato acadêmico da escrita, é um sinal de advertência e uma forma de enfatizar o poder discursivo<sup>10</sup>. (X ► Estratégias, p. 07)

### Ícone de Transferência: X

Os ícones de transferência propõem possibilidades de movimentos do leitor entre as diferentes partes da tese. A relação de intensidade de movimentos entre projetos do artista e de outros artistas ou entre projetos colaborativos é deixada propositalmente como opção ao leitor. Os ícones de transferência permitem interferir na ordem da escrita, como uma sugestão de mudança do percurso de visita para outros cadernos e encartes. Se o leitor acatar essa opção, ele pode se movimentar em uma rede de sugestões e de relações indicadas pelo autor. Em alguns casos esses ícones permitem uma leitura paralela das diferentes partes da tese que pode ajudar o leitor a se situar conceitualmente. Através do uso dos ícones de transferência, o autor sinaliza as possíveis relações em redes.

O uso da leitura não sequencial na tese aparece na dimensão macro em cadernos, encartes e índices (na supramencionada leitura composicional) e também na estrutura micro através da inserção de ícones e das indicações de transferência nos textos e das proposições de performance inseridos. Por exemplo, através do índice Glossário (X ■), os leitores podem se mover entre os componentes da tese a partir de conceitos e nomenclaturas que fundamentam a discussão da mesma.

Ainda nos formatos de leitura é proposta a **Leitura/performance** que remete ao projeto não publicado de um livro denominado por Helio Oiticica de “Newyorkaises”. Coelho (2010, p. 20) sugere que Oiticica: “(...) nunca terminou de desejá-lo”. Ou seja, o livro permaneceu incompleto como um registro contínuo e processual. Seguindo os passos do projeto

(também incompleto) de Mallarmé, o mesmo livro teria divisões denominadas por Oiticica de “blocos sessões”. Importante para o contexto aqui proposto é o fato de que Oiticica pretendia inserir seu próprio conteúdo no projeto com indicações gráficas que sugeriam a “participação do leitor” (Lagnado, 2006, p.55).

Em toda tese encontram-se proposições para performance que dialogam com a proposta da DTEEP. São possibilidades de intervalos que o autor propõe ao leitor da tese. Por exemplo, dentro da capa da tese (X Proposição S) é solicitada a participação do leitor, para sustentar a tese escrita sob as premissas do DTEEP. As proposições são projetadas como possibilidades de intensificar os efeitos do envolvimento do corpo dos leitores/performers, que, através da participação, podem se tornar *articipadores?* (X X Super Performance).

### Formatos de agenciamento no campo das Artes Visuais

Encontra-se na tese a realização de uma variedade de possibilidades expressivas de agenciamento no campo artístico. Dessa forma, colocam-se em prática alternativas para os papéis tradicionalmente desempenhados nas Artes Visuais permitindo flexibilizar os mesmos, proporcionando um estado de troca contínua.

A combinação das condições híbridas de **artista, pesquisador, curador, aluno e participante** dialoga com o conceito de “Artista Etc” do artista Ricardo Basbaum. Em seu texto “Amo Os Artistas- etc.”, Basbaum (2008) apresenta uma elaboração sobre a complexa condição do artista:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-

11. Texto disponível em: <http://cabenamea.blogspot.com/2010/08/amo-os-artistas-etc-por-ricardo-basbaum.html> Acesso em: 6 Jan. 2012.

12. Definição da área de Concentração em Poéticas Visuais do Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) disponível no site: <http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/node/57#arvi>. Acesso em: 30 dez. 2010.

13. Objetivo da área de Concentração em Poéticas Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Campinas (UNICAMP), disponível no site: <http://www.iar.unicamp.br/pg/art.sobre.curso2007.php?id=2>. Acesso em: 30 dez. 2010.

produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico, etc.)”<sup>11</sup>

Esse conceito contemporâneo trata da ampliação das possibilidades de atuação artística e legitima uma ação que alguns artistas estão articulando desde a vanguarda moderna. Nessa época, com a ruptura com o sistema academicista, tais artistas se mobilizaram para organizar e legitimar seu contexto ideológico/artístico, inserindo um aspecto de performatividade. Tal proposta questionava a manutenção dos papéis distintos e das posições de poder implícitas nessa condição hierárquica. Esta tese incorpora tais diversidades de papéis em um contexto universitário no qual atua o artista/pesquisador.

A linha de pesquisa em Poéticas Visuais<sup>12</sup> se caracteriza por um campo de estudos que se dedica a projetos e execução de trabalhos em Artes Visuais, com ênfase no desenvolvimento de poéticas e pesquisas tanto teóricas quanto experimentais sobre processos artísticos, utilizando diversos suportes. Tal campo incorpora projetos de pesquisa que tratam a obra de arte a partir de seus processos de instauração.

Essa linha de pesquisa objetiva desenvolver a investigação e a reflexão do modo de produção universitária a partir das relações entre procedimentos e linguagens, buscando contribuir efetivamente para a prática, análise e construção do conhecimento do fazer artístico e de suas manifestações contemporâneas<sup>13</sup>.

A linha de poéticas visuais torna-se um legítimo espaço para artistas/pesquisadores apresentando desafios metodológicos, uma vez que os artistas articulam suas poéticas pessoais dentro de uma estrutura acadêmica.

Certamente, o contexto da pesquisa acadêmica dentro de um programa de Artes em Poéticas Visuais apresenta-se como um desafio para os artistas participantes devido à complexidade que transpassa um volume

de escrita acadêmico rígido. Jean Lancri (2002) destaca que a redação do texto que acompanha a pesquisa poética deve buscar a maior precisão possível no pensamento sem, no entanto, racionalizar a arte. Isso significa situar a produção e não tentar meramente explicá-la. O autor destaca também que:

o ponto de partida da pesquisa em arte situa-se, obrigatoriamente na prática plástica, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita. A parte da prática plástica, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita, não simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada (2002, p. 19).

Pohlmann (2008) também contribui para esse contexto quando afirma que na pesquisa em Artes Visuais há um trânsito ininterrupto entre a prática e a teoria que não tenta “juntar” uma à outra, mas, antes, “ligá-las” em modulações e articulações de mão-dupla. A Arte Contemporânea pressupõe mais dúvidas do que respostas, e, nesse sentido, a pesquisa em Poéticas Visuais tem o espaço para propor metodologias diferenciadas e de caráter experimental. Citando Ribeiro (s/d), nesse contexto é “preciso estabelecer princípios de formação que não obstruam margens à experimentação”.

Para Plaza:

“O fazer-pensar arte na universidade significa o estabelecimento de laboratórios vivos, sem uma estética rígida de cunho científico e sem uma dicotomia entre teoria e prática e entre saber e fazer. O que existe, na realidade, são “cruzamentos “intertextuais” entre ciência e arte.”(1996, p. 26).

A condição de **artista#pesquisador** em Poéticas Visuais incorpora a proposição da tese#obra; no caso deste trabalho são propostos atravessamentos de outros trabalhos realizados na área através da análise das produções acadêmicas de outros artistas e do uso de operações metalinguísticas.

Outro formato aqui explorado é o de **artista#curador**. Dentro desse binômio são incluídas as atividades curatoriais#artísticas do autor da tese no Contemporâneo Espaço de Performance, em Florianópolis, SC, como também o projeto Super Performance (☒ ☒) (2012) no Atelier 397, em São Paulo, SP. O recorte curatorial também é explícito na escolha de obras apresentadas na tese e na sua relação com o DTEEP.

A condição de trocas é praticada também com outros curadores e artistas. Um exemplo é a pesquisadora Daniela Mattos, que, entre outros convidados, participou como artista no projeto curatorial “Super Performance” (☒ ☒), organizado pelo autor da tese como um projeto em andamento, “Preposformance” (☒ ☒). Depois, no projeto de Mattos denominado de “A Performance da Curadoria” (☒ ☒ Dados de Rotina), foi a vez do autor da tese ser convidado para participar junto com outros cinco artistas. Outra condição de troca foi praticada com o artista Ricardo Basbaum (☒ O Expositivo, p.11), que além de participante da banca de qualificação desta tese e participante no referido projeto Preposformance (☒ ☒), também proporcionou a participação do autor em sua obra “Conversas coletivas”, na Bienal de São Paulo (2012), explorada em Peled (2013).

No formato de **artista#aluno** deseja-se destacar o papel da orientadora da tese. A ideia é enfatizar o atravessamento que o processo de orientação proporciona no estudo e que aqui está sendo evidenciado através de proposições artísticas que envolvem a orientadora desse estudo.

Para finalizar, ressalta-se o formato de **artista#participante** que trata da experiência do autor como visitante#participante. No caderno **Trocas**

encontra-se um relato de participação do autor em uma performance do grupo Empreza. Nesse caso é importante mencionar o jogo entre participante (realizando uma performance proposta pelo grupo) e observador. (☒ O Trocas, p.04)

### **Formatos de Autoria**

Na tese, o leitor pode mover-se entre formatos diferenciados de autoria como: **projetos individuais do artista** (disponibilizados em encartes); **projetos individuais de outros artistas** (disponibilizados no conteúdo dos cadernos), **projetos coletivos** (disponíveis em alguns encartes); **projetos participativos** (aparecem em proposições encontradas em várias partes da tese).

Mesmo sendo projetada como individual, toda construção artística é baseada na revisão de uma construção histórica previamente articulada por muitas instâncias criativas.

Como construção moderna, a voz individual ganhou um lugar privilegiado. Nesse estudo pretende-se relativizar (sem anular) tal voz através da afirmação de diferentes relações entre variadas formas de autoria.

Assim, ao lado de projetos individuais do autor/artista disponibilizados em variados encartes, aparecem projetos individuais de outros artistas junto a projetos de criação coletiva do autor com outros artistas. O trabalho de design, na parte inicial da tese, foi um processo colaborativo junto com o artista/designer Vitor César. A parte de fontes foi produzido junto com o designer e professor da UFES Ricardo Esteves e a diagramação com Thaís André Imbroisi e Filipe Cock Motta. Além dessas relações, observa-se a necessidade de construir uma forma de compartilhamento autoral com o leitor#participante#performer, com base no conceito de DTEEP.

O que se pretende com esses atravessamentos é ativar campos de tensões entre vozes expressivas, proposta que se intensifica a partir da metametodologia descrita a seguir.

### **Metametodologia**

O contexto de Poéticas Visuais, quando explorado artisticamente, resulta na geração de metodologias específicas. Na tese experimenta-se um movimento aqui denominado de “**Metametodologia**”, definida como a execução de movimentos de intervenção, em formatos de metodologias previamente desenvolvidas em Poéticas Visuais por outros artistas/pesquisadores contemporâneos. Usar tal recurso implica que a tese propõe a visitação (Turismo definitivo), atravessamento artístico de estudos prévios na área de Poéticas Visuais (ou de propostas em andamento, como no caso da pesquisadora/artista Daniela Mattos).

Ao considerar o campo de pesquisa em Poéticas Visuais como um espaço de influências e trocas, sugere-se que se trata da busca de um tipo de atravessamento normalmente ocultado pela necessidade de afirmação da originalidade e da autoria. Um esforço que se padronizou como a busca moderna do novo.

Para criar alternativas para essa premissa, dentro na parte metodológica, busca-se destacar intencionalmente a relação com diferentes artistas: Ana Maria de Araújo Tavares (artista/orientadora ☒ ▶ Biblioteca, p.09); Ricardo Basbaum; artistas do projeto Marcelinho Campeche (☒ ☒); Dora Longo Bahia/Marcelo do Campo; Daniela Mattos (projeto Dados com Filtro (☒ ☒) Super performance (☒ ☒), Preposformance(9 8); Yuri Firmeza, Orlando Maneschy e Vitor César Projeto (“Super Performance” (☒ ☒); Margit Leisner (projeto Dados com Filtro) (☒ ☒) e todos os participantes do Grupo de Pesquisa Práticas e Processos da Performance da UFES (Encarte Preposformance) (☒ ☒).

A metodologia em um trabalho acadêmico normalmente oferece uma estrutura racional que esclarece a lógica em um formato explicativo. Nesta tese/obra, busca-se integrar a metodologia na articulação poética do estudo com a ferramenta da metametodologia.

Na mesma forma que a análise de DTEEP sugere a impossibilidade de separação de um projeto de arte do seu contexto de sua realização, a metametodologia situa a tese em um contexto de metalinguagem na medida em que oferece condições de exposição e de reflexão sobre a sua própria operacionalidade artística em um campo da pesquisa em Poéticas Visuais.

Através do uso desses recursos metodológicos, promove-se a ideia de contaminação, visto que toda construção teórica/artística mostra um desdobramento de conhecimentos que foram previamente elaborados por muitos outros participantes, resultado de um esforço individual/coletivo, em um campo de conhecimento relacional. Isso ocorre mesmo que uma tese objective apresentar resultados inéditos, individuais e autônomos.

Este projeto de estudo/produção artística procura dialogar com pesquisas pré-existentes na área de Artes Visuais, ser contaminado por elas e, na medida do possível, contaminá-las.

A produção arte/pensamento é percebida como um ato participativo de trocas que se estabelece na relação com muitos esforços já anteriormente realizados<sup>14</sup> e com o apoio de esforços vizinhos. No caso de um trabalho acadêmico, trata-se também de uma condição que se desenvolve em parceria crítica com a orientação.

No campo artístico moderno existia uma tradição competitiva traduzida em um esforço de anulação confirmada através da negação e superação como mostra Mammi: “(...) a obra moderna é a última, aquela além da qual já não se pode ir.” (2012, p. 23). Dentro dessa lógica foi construída uma visão parecida com a da competição esportiva na qual o artista procurava subir no pódio, abrindo uma nova perspectiva e deixando para trás

14. O estudo da teoria relacional de Bourriaud (2002) é um exemplo importante para uma comparação. Na sua tentativa de diferenciação, ele apresenta uma contradição que se torna irônica dentro do contexto do tema de “arte relacional”. Bourriaud escreve sobre arte relacional apagando todas as referências teóricas de artistas e pesquisadores anteriores, ignorando todos os contextos relacionais prévios que brotaram dos anos 1960. Assim, ele parece realizar no campo discursivo uma operação pouco relacional.

o presente junto com seus contemporâneos considerados como competidores vencidos.

Muitos estudos em Poéticas Visuais buscam apenas se basear em referências do passado remoto ou em práticas longínquas. Aqui se opera uma penetração e um movimento de apropriação da produção de metodologias contemporâneas em Poéticas Visuais. Esse movimento é realizado apesar de alguns de seus autores não oferecerem retorno ou buscarem reciprocidade com o autor. Procura-se dialogar com uma produção manifestando possíveis conexões ou conflitos produtivos.

O movimento de visitação praticado aqui é denominado de Turismo Definitivo, um tipo de visita que deixa algum resíduo marcante e inesperado no ato de visitação. Alguns projetos apresentados na tese ganham a denominação Turismo Definitivo e são apresentados como uma agência de turismo do autor/artista. Trata-se de uma visitação que transgride e amplia a forma padrão implícita nessa ação, quando se propõe a “visitar estudos prévios” ou a utilizar embasamento de outra tese/obra artística, como acima mencionada (☒ O Turismo).

No movimento de apropriação realizado nesta tese/obra a partir de outras teses/obras não se procura o apagamento do ato autoral, mas sim trabalhar as tensões possíveis entre os autores. Nessa lógica, propõe-se uma relação com a tese de doutorado da orientadora do autor, com o objetivo de destacar o processo de troca, colaboração e diálogo crítico.

Em sua tese de doutorado, Ana Maria da Silva de Araujo Tavares (2003, p.65), a orientadora/artista/pesquisadora declara: “o trabalho de pesquisa nasce de preocupações germinais: “a quem a obra se dirige; quem é o seu sujeito”? Enfocar essas questões significa não incluir o que é da subjetividade do artista, mas, sobretudo estar consciente do sistema no qual a arte se insere”. Seguindo essa lógica, Tavares expande o volume textual para uma dimensão espacial contextual.

Na capa em branco da tese de Tavares encontra-se um espelho convexo redondo que reflete o ambiente (no caso a biblioteca da ECA). A forma é parecida com um espelho de trânsito (em uma dimensão menor), no qual periferias que normalmente não vemos ganham visibilidade. O espelho como objeto de trânsito funciona também como forma de advertência implicada na hora de sair de nosso lugar de estacionamento ideológico para um movimento no qual torna-se impossível a separação do objeto/tese de outros pensamentos ali presentes. Além disso, o reflexo do espelho funciona como armadilha para o leitor, tornando o ato da leitura contaminador. No contato com a leitura as ideias influem, tornando a mesma um ato irreversível, um processo de tomada de consciência. Dessa forma, o volume se relaciona com sua ambientação, tornando o ato de leitura do volume acadêmico mais complexo. O reflexo do espelho acaba também por integrar outros cruzamentos pelo fato de que algumas dissertações e teses ali disponíveis foram realizadas sob a orientação de Tavares.

O que se propõe aqui é uma reciprocidade com a tese de Tavares em forma de uma proposição de trocas de estados de performance, através da qual armadilhas do olhar ganham o peso do corpo dos participantes. Não é por acaso que a tese ganhou o título “Armadilhas para os Sentidos: uma experiência no campo da arte”.

*8: Proposição: Volte à leitura da proposição S de performance no interior da capa dura da tese. Localize a tese de Tavares na prateleira da biblioteca da ECA/USP. A partir da leitura do Encarte Biblioteca, incorpore o volume da tese de Tavares no jogo de sustentação (☒ ► Biblioteca).*

Ricardo Basbaum (2008) apresenta o título de sua tese “Você Gostaria de Participar de uma Experiência Artística?” como uma proposição artística ligada ao seu projeto denominado NBP (Novas Bases para



CAPA DA TESE DE ANA MARIA TAVARES NA BIBLIOTECA DA USP.

Personalidade). Em tal projeto ele oferece um objeto que fica temporariamente com o participante, inserido em seu cotidiano. Realizar ações ou intervenções utilizando esse objeto fica a critério do participante. Basbaum oferece uma plataforma (virtual) para registro de tais ações criando uma extensão performática de participantes.

A proposição participativa desta tese diferencia-se da proposta de Basbaum porque usa o próprio volume e capa da tese como objeto para promover práticas de Dinâmicas e Trocas Entre estados de Performance (DTEEP). A tese oferece uma variedade de proposições que incorporam outros artistas/pesquisadores, permitindo a expansão do espaço de leitura para espaços diversos.

*9: Proposição PBD (Possíveis Bases para Doutorado): Procure o artista Ricardo Basbaum (membro da banca da tese de doutorado) para participar do jogo de sustentação da performance com o grupo na biblioteca.*

A dissertação da artista/pesquisadora Dora Longo Bahia (2002) foi atravessada através da realização de um evento realizado em 2011<sup>14</sup>, no Contemporão Espaço de Performance, em Florianópolis, SC, como também através de uma proposição performativa disponibilizada no encarte Marcelinho Campeche (✕ ✕ Marcelinho Campeche, p. 13).

Outra situação de atravessamento metametodológico foi proposta dentro do projeto da artista/curadora/doutoranda/performer Daniela Mattos. No projeto de Mattos “A performance da curadoria”, realizado no Paço das Artes, na USP, em 2011, foram convidados seis artistas divididos em grupos de três pares<sup>15</sup>. O mesmo faz parte da tese de doutorado de Mattos (em andamento na PUC/SP), que aconteceu através de um processo dialógico com os artistas, convidados a criar “partituras de performance”

que compunham um roteiro para a performance executada por Mattos no dia de abertura. A curadora utilizou os resíduos dessa ação como elementos expositivos em um espaço destinado a cada par, além da documentação de sua performance e do depoimento dos artistas projetados em paredes da exposição e em telas de TV (MATTOS, 2011).

Além da performance que a artista criou no dia da apresentação convidando visitantes a participar, foram desenvolvidas, através de múltiplos e aparelhos, outras ações de ativação do público e dos educadores que atuaram como performers durante o tempo da exposição e sem a presença física da artista/curadora. Tal processo pode ser destacado como uma prática de DTEEP (✕ ✕ Dados).

*10: Proposição (M): Procure a tese da artista Daniela Mattos. Fotocopie a publicação e traga-a para a biblioteca da USP para integrá-la ao jogo de sustentação proposto dentro da capa (Proposição S). Compare as versões escritas sobre o projeto realizado por Margit Leisner e Yiftah Peled nas teses e anote observações críticas nas páginas em branco disponibilizadas na tese.*

No projeto “Super Performance”, realizado no Atelier 597, em São Paulo, em junho de 2012, a condição de propositor foi invertida quando Mattos, junto com os artistas Vitor Cesar, Orlando Maneschy e Yuri Firmeza, foi convidada pelo coordenador do projeto e autor desta tese a criar múltiplos de performance. No evento, a forma de acesso aos múltiplos foi através de uma estratégia performativa de distribuição, sob a ótica de Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance (✕ ✕ Super Performance).



CONVITE DO EVENTO MARCELINHO CAMPECHE. DISPONIBILIZADO NA INTERNET: [HTTP://WWW.DOBBRA.COM/TERRENO-BALDIO/CONTEMPORAO.HTM](http://www.dobbra.com/terreno-baldio/contemporao.htm)









---

**TROCAS**

## DTEEP: TROCAS

*Proposição: encontre o encarte “Arena Em Três Rodadas” (X ▶), confeccione os objetos a partir das instruções desse encarte e recrie a proposta de DTEEP em grupo.*



IMAGEM DISPONÍVEL EM ACERVO DO “ERRO GRUPO”, DISPONIBILIZADO PARA O AUTOR.

### **Pequeno percurso:**

Em julho de 2011, em Florianópolis (SC), o grupo Empreza apresentou uma performance na sede do “Grupo Erro”<sup>1</sup>. A performance aconteceu dentro de um quarto escuro onde um foco de luz foi posicionado sobre a parede, em frente ao local em que o público, aglomerado no pequeno espaço, se encontrava. Iniciou-se a performance quando um membro do grupo Empreza<sup>2</sup> entrou no espaço, tirou sua roupa e se colocou imóvel perto da parede, posicionado de costas para o público.

O foco de luz sobre o performer gerava uma sombra sobre a parede à sua frente. Depois de poucos

1. O “ERRO Grupo” trouxe a Florianópolis o “Grupo Empreza”, de Goiânia, para um intercâmbio entre os dois coletivos que ocorreu entre os dias 17 e 21/07/2011 na sede do ERRO e nas ruas centrais da ilha. Esse intercâmbio proporcionou discussões, desafios, jogos e criações entre ambos os grupos de modo a pesquisar as possibilidades do uso do corpo em performances e intervenções urbanas. Foram propostos exercícios, diálogos e ações realizadas em conjunto. Informação disponível em: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/09/28/eg-ge-erro-empreza/>. Acesso em: 7 Mar. 2012.

2. Fundado em 2000, em Goiânia, o Grupo Empreza é composto por Aishã Terumi, Babidu, João Angelini, Keith Richard, Mariana Marcassa, Paulo Veiga Jordão, Rafael Abdala e Thiago Lemos. O grupo foi fundado por professores e alunos da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Seus trabalhos buscam uma forma de radicalização do uso do corpo, envolvendo situações de risco. Suas intervenções performáticas são mostradas em espaços de arte e em espaços urbanos com ações que geram estranhamentos comportamentais dentro do fluxo do cotidiano. Informação disponível em: [http://bienaldeformes.blogspot.com.br/2009/12/grupo-empreza\\_1686.html](http://bienaldeformes.blogspot.com.br/2009/12/grupo-empreza_1686.html). Acesso em: 7 Mar. 2012.



minutos, outro membro do grupo vestido normalmente entrou com uma Gillette na mão, tirou a lâmina da embalagem e, em frente ao público, fez um corte no seu próprio dedo. Com seu sangue, ele começou a traçar na parede o contorno da sombra do performer<sup>3</sup>. Ajudado por outro membro do grupo que se juntou a ele, o desenho sobre a parede foi terminado.

Depois, os primeiros dois performers saíram e um terceiro entrou para mudar a posição do braço do performer nu e, fazendo o mesmo procedimento dos anteriores, traçou a nova sombra que se configurou. Em seguida, estabeleceu-se um ritmo de entradas e saídas, com múltiplas trocas dos componentes, que se alternavam na tarefa de mudar a posição dos braços do performer e traçar novos contornos na parede.

#### Depoimento:

*Nesse mesmo espaço eu assistia à performance agachado, uma vez que havia muitas pessoas ao meu redor. Em um determinado momento, saí para a entrada do edifício, tentando minimizar os efeitos desagradáveis que essa postura havia me causado. Mas, mesmo distante, eu conseguia ver a performance acontecendo através de uma pequena janela, bem como os novos contornos criados ao redor do performer. Fiquei surpreso quando alguém tocou minhas costas; era Paulo, o primeiro performer a cortar seu dedo. Ele, então, me deu uma Gillette e me guiou até o espaço da performance. Eu não me sentia propriamente estimulado a doar sangue, entretanto, a provocação me incitava a participar. Cortar o dedo foi mais fácil do que eu imaginei, causou pouca dor. Entrei, mudei a posição do braço do performer e tracei o contorno da sombra do braço. Outros visitantes também foram chamados a participar. Após mais ou menos uma hora do início do evento, o performer nu saiu, deixando visível o desenho criado sobre a parede.*

#### Detalhe da Performance. Grupo Empreza, 2011.



“GRUPO EMPREZA”. PERFORMANCE. 2011. FOTOS: CECÍLIA CORTIM.

IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://WWW.ERROGRUPO.COM.BR/V4/PT/2011/09/28/EG-GE-ERRO-EMPREZA/](http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2011/09/28/EG-GE-ERRO-EMPREZA/). ACESSO EM: 6 MAI 2012.

A foto 1 acima mostra o resultado final da performance do “Grupo Empreza”. Na foto 4 pode-se ver um dos membros do “ERRO grupo” iniciando o processo participativo. Nas fotos 5 e 6 a participação do autor; a parada para cortar o dedo com a Gillette foi um momento preparatório antes de agir sobre a sombra. Na foto 6 o autor desenha ao mesmo tempo em que outra participante prepara-se para interagir.

Na performance do “Grupo Empreza” é possível perceber procedimentos que levam à ativação e à autonomia do público, estimulando sua livre escolha. Qual é a pertinência dessa proposta para essa tese?

De imediato se percebe o uso dos próprios corpos dos artistas/performers que estimulam a participação posterior do público. Ou seja, a ação do artista é transferida para os visitantes. Paralelamente a essas duas ações, constrói-se outra atividade coletiva – o contorno do artista/performer feito com sangue. A proposição envolve entradas e saídas dos

3. Essa proposição relaciona-se com a publicação/instrução “Grapefruit”, de Yoko Ono” (2000), realizada durante a primavera de 1960, na qual são encontradas duas opções para a realização da performance “Peça de Sangue”, que relaciona a visita artística à morte. As instruções indicam: (a) “Use seu sangue para pintar. Continue pintando até desmaiar”; (b) Continue pintando até morrer”. (X O Turismo Definitivo, p.04)

visitantes, criando um ritmo estabelecido na interação, uma prática que se pode definir no contexto dessa pesquisa como DTEEP. O “Grupo Empresa” mostra o artista nu como um ser silenciado, um guia para as ações, que proporciona uma mudança gradual do papel do público (☒ ➤ Arena em três rodadas, p.04). A sombra do artista tornou-se o cerne da ação.

Nas imagens acima numeradas, quais outras situações tornam-se pertinentes para o tema do estudo? As fotos 5 e 6 mostram algo que normalmente não é incluído em registros de performance, mas que é essencial para esse contexto.

A foto 5 mostra o momento preparatório de um participante antes de agir. A foto 6 expõe uma área de passagem: o exato momento em que a visitante (de calça jeans) cruza o espaço estabelecido entre público e o performer e aparece em movimento, preparando-se para desempenhar seu papel performático.

Essas imagens sugerem que o lugar para discutir o tema de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP) seria essa área de passagem (☒ ☒ MAM, p.05), o espaço do “entre”. Nessa área estabelecida entre a ação propriamente dita – executada sobre a sombra do performer – aconteceu um ritmo, consequência do movimento alternado do público de assistir e de participar.

Outra performance relevante para esse contexto de trocas denomina-se “Leite Quente”, da artista Gina Pane<sup>4</sup>, realizada em 1972, em um apartamento em Paris, sob o tema “o branco não existe”. Nela, Pane propôs uma interação participativa, mas de forma diferenciada do “Grupo Empresa”. A artista, vestida de branco, posicionada de costas para o público, cortava suas costas com uma fina lâmina na mão, deixando o sangue pingar em sua roupa. Alternando com essa ação, Pane jogava uma bola de tênis. A seguir, Pane virou-se para o público e aproximou a lâmina do seu rosto. Sobre a proposta, a artista comenta:

De repente eu virei para o público e aproximei a lâmina do meu rosto. A tensão se tornou explosiva e interrompeu quando cortei meu rosto nas duas bochechas. Eles gritavam “não o rosto não!”, então eu toquei o problema essencial. O essencial em cada pessoa, o rosto é um tabu. É um centro da estética humana. O único lugar que assegura o poder narcisista (Pane apud Warr Jones, 2002, p.121).

Como a artista incluiu o público na obra? Filmando sua reação durante a ação. O vídeo, sem edição, foi mostrado imediatamente após a performance para que os presentes pudessem ver suas reações, estimulando assim a comunicação entre os visitantes. Para Warr e Jones (2002), nessa performance aparece uma relação entre a condição da mulher e o contexto do jogo esportivo que assume regras pré-determinadas. Essa associação remete a um questionamento feminista diante das regras sociais. O corpo da artista tornou-se uma encruzilhada ideológica.

Na performance de Pane o próprio corpo da artista tornou-se uma tela. Ela atravessa um tecido – sua roupa branca – e também sua pele, de onde faz surgir o sangue, um tipo de tinta social. Sua ação é contrária à técnica tradicional de pintura que cobre a tela com tinta.

Na ação da artista o envolvimento com o público se fez através de um tratamento de choque quando Pane revelou aos participantes sua performance social. A estratégia da filmagem foi uma incorporação da performance do público presente, que ofereceu uma inversão da condição voyeurística dos participantes.

Na tentativa de identificar mudanças ligadas à participação, remete-se ao trabalho de Lucio Fontana, pintor italiano de uma geração anterior. Como Pane, Fontana operou também um corte, só que foi executado sobre telas pintadas. Fontana abriu a superfície do tecido, rompendo o limite bidimensional da tela. Para Fontana, tal ação não tinha um caráter destrutivo



GINA PANE. LEITE QUENTE, 1972.  
IMAGEM DISPONÍVEL EM: WARR;  
JONES (2002, P.120).

4. Gina Pane (1936-1990), nascida em Biarritz, viveu em Paris e ficou conhecida por suas ações radicais realizadas sobre seu próprio corpo, num contexto feminista, no qual a artista reconquistou o direito sobre seu próprio corpo através da quebra de tabus.

5. Como mostra Schimmel (1998, p.18), o fotógrafo Hans Namuth iniciou um processo de “mitologização” (*mythmaking*) do artista ao fotografar o pintor norte americano Jackson Pollock (1912-1956). Imagens de Pollock pintando publicadas na revista Times (1956) influenciaram uma geração de artistas de performance.

6. No seu livro Estudos da Performance, de 2002, o teórico da performance Richard Schechner dedica um capítulo para analisar a cirurgia como performance. Ele relaciona o ambiente cirúrgico a um ambiente de encenação. Durante um procedimento cirúrgico existe uma diferença marcante nos papéis do paciente e do médico. O paciente é reduzido a um procedimento operacional e a verdadeira “estrela” da performance é o cirurgião, enquanto o paciente aparece como um objeto manipulado.

da pintura, mas propunha a construção de um novo espaço – não ilusionista- na pintura. Em imagem produzida pelo fotógrafo Ugo Mulas, em seu estúdio em Milão, a ação de Fontana recebeu uma dimensão performática<sup>5</sup>, na qual o artista foi retratado com um gesto cirúrgico<sup>6</sup> sobre a tela.

LUCIO FONTANA, 1964. FOTO: UGO MULAS, ITÁLIA. DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.DESIGNBOOM.COM/HISTORY/MULAS.HTML](http://www.designboom.com/history/mulas.html). ACESSO EM: 7 JUN 2011.



Considerando essa dimensão performática em Fontana, como se pode estabelecer a diferença entre os três trabalhos – Fontana, Pane e “Grupo Empreza”- acima apresentados?

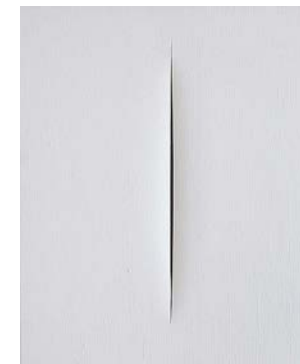
Fontana, ao ser fotografado executando um corte preciso na tela inanimada, torna-se o centro da obra. O foco do trabalho recai sobre o artista, sua capacidade e precisão como um especialista/cirurgião que age sobre a superfície de um corpo/tela. Na exposição das telas de Fontana, o público apenas pode recordar a ação artística na condição de espectador.

Pane representa, de forma tradicional, o que comumente se espera da arte da performance na qual o artista é, ao mesmo tempo, ação e obra e seu corpo é o objeto (como uma tela). A participação do público se revela de forma sutil e passiva, como espectadores surpreendidos em seu ato reativo. Pode-se afirmar que, em Pane, a performance do artista é utilizada para tencionar a incorporada performance do público.

E no “Grupo Empreza”? Os participantes tornam-se o cerne da performance que geram as ações. Indica-se a passagem da performance do artista para a performance do público. Apesar dessa afirmação, para Karynak (2010), por trás de toda proposição participativa, o artista sempre se

projeta na obra através de uma postura autoral, algo que Fontana torna explícito em seu gesto. (☒ ▶ Estratégias, p.07)

Outro detalhe importante nessa performance do Empreza se revela para esse estudo: ao público é permitido assistir o ato de troca rítmica entre os participantes.



LUCIO FONTANA-1959



GINA PANE -1972



GRUPO EMPREZA-2010

A sequência das três propostas artísticas acima mencionadas sinaliza uma mudança na relação entre o artista e os participantes. Ressalta-se que o uso desses exemplos não tem o objetivo de projetar uma perspectiva evolutiva. O objetivo é identificar diferentes possibilidades de expressão performática nas quais se pode perceber uma intensificação da possibilidade de envolvimento dos visitantes que se tornam performers e trocam de posição entre si. Objetiva-se aqui indagar sobre as qualidades que tais condições oferecem ao público. As obras discutidas aqui mostram diferenças qualitativas em atos performáticos propostos por artistas que surgem através de variados mecanismos de estímulo à participação.

## Participante // Alvo

Artistas adotam inúmeros dispositivos para tornar o participante literalmente alvo de sua proposta, utilizando variados tipos de estratégias que, além de criar visibilidade para o visitante, permitem mudar padrões de comportamentos no espaço expositivo. (☒ O Expositivo).

O projeto da artista francesa Marie Sester “Acess”, realizado em Linz, na Áustria, em 2003, utilizou um mecanismo digital de detector de presença que ativava uma projeção; ao se aproximar da obra um foco de luz redonda incidia sobre o visitante no espaço expositivo e o seguia em uma área de escadarias do museu. Além de monitorar o espaço de circulação do público, o projeto incluía um tipo de centro de controle através do qual os visitantes podiam assistir quem estava sendo focado pela projeção, bem como dar instruções aos mesmos. A obra também oferecia uma possibilidade de interação via internet. O sistema alertava os participantes de que seu movimento podia ser seguido na rede e sinalizava quantas pessoas estavam online assistindo-os.

O foco de luz sobre os passantes provocava variadas atitudes – desde reações mais lúdicas ou tentativas de escapar da projeção, como também tentativas de explorar o mecanismo sob uma condição de performance<sup>7</sup>. Assim, alguns participantes dançavam na área. O foco de luz colocava o visitante na condição de apresentador, a frente de um espetáculo que podia ser visto por observadores desconhecidos em outros lugares distantes dele.

Ao falar sobre o projeto, Sester declara que procurava “formas de desestabilizar o sistema comum de valores”. A artista afirma que seu trabalho não é “uma crítica sobre vigilância, subjetivação ou manipulação, mas, intencionalmente, se posiciona no limite entre o lúdico e o assustador para lidar com a perversão existente”. Sua tentativa é complexificar a condição de uma pessoa que está sendo observada por outros. O uso dos meios digitais é uma tentativa da artista de “criar distância entre o lugar comum

Conceito criado por Melim (2008).

e o que aceitamos como dado sem questioná-lo em nosso espaço interior; esta distância, este hiato, induz as pessoas a pensar por si e, portanto, a questionar seus compromissos do dia-a-dia”<sup>8</sup>.



Nas fotos retiradas de um registro filmado<sup>9</sup> sobre a obra de Sester observa-se uma sequência de imagens que mostra um visitante acompanhado pelo foco projetado movimentando-se no espaço, em variadas direções, explorando o mecanismo de projeção<sup>10</sup>. Ao mesmo tempo em que ele realiza suas ações, um grupo de estudantes o assiste. Sob o foco de luz, o visitante se apresenta sob uma espécie de lente de aumento para outros participantes e sua presença se torna performática. Em outra interação registrada abaixo se pode ver um casal que começou a dançar sobre o foco.



IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=zOpo36\\_AJxs](http://www.youtube.com/watch?v=zOpo36_AJxs). ACESSO EM: 25 JUN 2010.

8. Informações disponíveis em: [http://www.youtube.com/watch?v=zOpo36\\_AJxs](http://www.youtube.com/watch?v=zOpo36_AJxs). Acesso em: 25 Jun 2010.

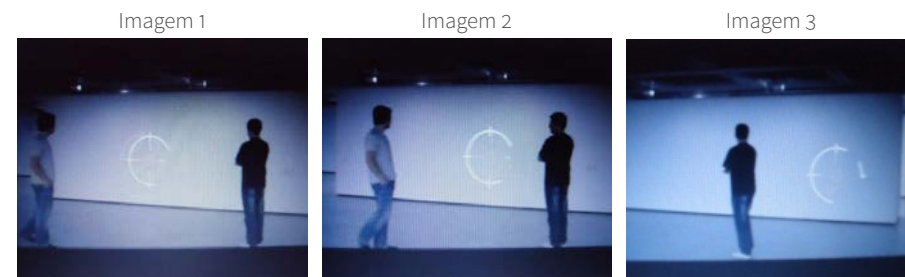
9. Informações disponíveis em: [http://www.youtube.com/watch?v=zOpo36\\_AJxs](http://www.youtube.com/watch?v=zOpo36_AJxs). Acesso em: 25 Jun 2010.

10. O crítico Nicolas Bourriaud menciona como a artista Julia Scher utiliza os dispositivos de vigilância em sua obras e qual “o fluxo humano” da visitação torna-se “matéria prima” (2009, p.53). Bourriaud ainda afirma que tais dispositivos transformam os visitantes em performers para outros visitantes presentes; ou seja o relacional é o jogo performático.

A foto 3 registra o momento em que o “bailarino” para de dançar, olha para cima e tenta identificar de onde vem voz que pronuncia: “*perform for us*”. Nesse momento, a artista conscientiza o visitante de que ele está performando para outros visitantes invisíveis.

O dispositivo de Sester explora a interação performática entre os presentes e a formação de um público oculto como plateia. O dispositivo permite também que o foco e a atenção mudem de um visitante para outro, a partir de uma troca de papéis performáticos. O ritmo específico que se estabelece em cada situação desempenhada no espaço permite imprimir o ritmo de mudança entre as performances dos visitantes, fenômeno observado na proposta da DTEEP.

O projeto denominado “Alvo”, de 2009, do casal de artistas Gisela Motta e Leandro Lima, utilizou um painel branco como suporte para projetar um alvo (parecido com um alvo militar, de forma circular). Através de um sensor de presença, o alvo é projetado sobre o passante e persegue seu movimento. Como em Sester, o movimento do visitante cria uma oportunidade para outros espectadores receberem mais visibilidade no espaço.



IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://WWW.AAGUA.NET](http://www.aagua.net). ACESSO EM: 5 JAN 2012.

Na sequência das imagens tiradas de um filme que registrava pessoas em frente ao “Alvo” é possível observar a presença de dois visitantes que

olham para a parede. Na imagem 1, o visitante de camisa branca está em movimento e aparece sendo seguido pelo alvo. À sua direita percebe outro visitante, de camisa preta, que também observa o movimento do alvo. Na imagem 2 abaixo ampliada o visitante de camisa preta vira seu rosto para observar a ação do outro visitante; nesse exato momento a pessoa de camisa branca, através de uma intervenção do artista, tornou-se performer para seu observador. Ele é observado no contexto de sua relação com o mecanismo de interação ali montado.

### Performando na Teia

Em 1942, na mansão Reid, em Nova York, Duchamp realizou a renomada intervenção denominada “Milha de Fio” (“*Mile of String*”). Parece que a exposição surrealista “*First papers of Surrealism*” o inspirou a radicalizar a ideia de obra de arte como obstáculo. O artista teceu 1610 metros de fios e os entrelaçou de forma a criar dificuldades para a mobilidade do público em acessar as obras da mostra<sup>11</sup>. Essa montagem obrigou mudanças do percurso dos visitantes no espaço expositivo, bem como nos comportamentos solenes dentro desse espaço, interferindo nas posturas corporais que precisavam transpor essas barreiras. Na noite da abertura, à qual Duchamp não compareceu, em um efeito surpresa, o artista convidou um grupo de crianças para ir à mansão Reid e brincar no espaço (Tomkins, 2004). Quando os convidados chegaram, formalmente vestidos, encontraram os lugares ocupados por crianças vestidas em uniformes esportivos, chutando bola, pulando corda e correndo entre os barbantes<sup>12</sup>. Elas foram orientadas a dizer, quando alguém reclamava, que “o Sr. Duchamp disse que podíamos brincar aqui” (O’Doherty, 2002).


O impedimento através da trama dos fios travou o movimento automático da visita do público em espaços de arte e acabou se tornando uma forma de interferir na performance social (O Glossário) e de atribuir ao

11. A exposição incluía pinturas de artistas como Marc Chagal, Paul Klee, Max Ernst, Pablo Picasso, Alexander Calder e Robert Montherweell, entre outros.

12. Para explorar a questão do ruído, remete-se a Peled (2007).

espaço comportamentos inéditos. Sugere-se que, nessa obra, Duchamp cria uma teia que capta/altera a performance dos visitantes e cria um curto circuito nos comportamentos em espaços da arte, a partir da presença das crianças correndo livremente. Seu trabalho torna-se pertinente para pensar DTEEP na medida em que propõe um jogo entre mover-se entre os fios e observar os outros em movimento.



Em outra perspectiva participativa, Lygia Clark realizou, em 1969, com alunos do Sorbonne, em Paris, a obra “Estruturas Videntes”, que se manifesta fora de um espaço formal de mostra de arte em busca da contaminação arte/vida. A proposta usou a teia como um princípio captador do participante e com uma diferença importante: a presença da artista como guia da dinâmica participativa. Na publicação da revista Robho, fotos mostram atividades realizadas com os estudantes usando elásticos que se entrelaçavam e esticavam a partir dos seus movimentos, criando uma teia.

“Estruturas Videntes” oferecem uma nova dimensão relacional, já que a teia é construída no processo dialógico tencionado (através dos elásticos) entre os corpos dos participantes no espaço. Trata-se de um processo temporal de construção através do qual as dinâmicas se complexificam na medida em que mais pessoas entram na rede para performar. Cada participação se apresenta com uma contribuição específica e individual, impossível de ser repetida. “Estruturas Videntes” são sessões de atividades coordenadas pela artista nas quais os corpos dos participantes tornam-se uma arquitetura efêmera e móvel, ou seja, elásticos são conectados ao corpo dos participantes, criando jogos de tensões performáticas (  Biblioteca).

Clark (1968), ao referir-se sobre outra obra com uma dinâmica similar (denominada “Arquitetura Biológica”, de 1968), afirma sua visão sobre o sentido da participação:

O ambiente existe somente na medida em que há essa expressão coletiva. É criado pelos gestos dos participantes, cada um dos quais traz uma folha de plástico que gera por seu turno uma célula que envolve tal ou tal dos participantes (Lygia Clark, 1968, s/p).

Clark acrescenta um aspecto que se torna importante para o momento de produção no qual a obra/experiência é construída na forma de uma “(...) experiência comunitária. Não há uma regressão, pois ele incorpora a criatividade do outro na invenção coletiva da proposta. O homem, estrutura viva de uma arquitetura biológica e celular.” (1968, s/p).

Em “Rede de Elásticos”, de 1974, outro projeto de Clark, uma rede de elásticos é esticada sobre o grupo de participantes e a artista refere-se a essa obra como um “corpo coletivo” (Clark,1980, p.42) (  Alta Tensão, p.04). A aparência lúdica dessa atividade é refutada por Clark quando afirma que essa troca não é uma coisa agradável:

A ideia é um componente do grupo vomitar sua vivência ao participar de uma proposição; vômito esse que será engolido por outros que imediatamente vomitarão também seus conteúdos internos. É assim uma troca de qualidades psíquicas, baba; e a palavra comunicação é fraca para exprimir o que acontece no grupo.” (Clark,1980,p.42).

O texto da artista demonstra que a ideia de coletividade não é direcionada à criação de um bloco unido, mas de jogos de tensões (visíveis no uso de elásticos). A atividade gera um jogo de influências mútuas, ou seja, participantes performam para outros e geram novas performances.

Clark descreve esse momento como uma fase na sua produção que foca na coletividade: “o homem comunica com o mundo desenvolvendo-se



fora de si mesmo, dando ao outro o suporte para que este se exprima também” (1968, s/p). O mover para dentro do jogo de participantes/performers implica na mudança da forma da rede. Clark, nessa fase, procura realizar uma obra que seja: “(...) ao mesmo tempo pessoal e coletiva, visto ser continuamente ligada à dos outros, no seio de uma mesma estrutura poli-nuclear” (1968, s/p). A artista é movida pelo desejo de criar condições para “dar à existência um sentido poético” ou “confundir a arte com a vida”.

Reverberando com os questionamentos sociais da época, Clark (1968, s/p) posiciona-se criticamente sobre a relação artista/sociedade: “no momento mesmo em que ele digere o objeto, o artista é digerido pela sociedade que lhe encontrou um título e uma ocupação burocrática: ele seria o engenheiro de dos lazeres do futuro. atividade que não afeta em nada o equilíbrio das estruturas sociais.” (MAM).

Clark oferece sua versão de liberdade como uma alternativa ao sistema, mas não escapa da autoria poética que qualquer proposta artística carrega. No caso, os elásticos sustentados pelos participantes no ato participativo edificam e sustentam sua autoria poética. Essas obras coletivas de Clark podem ser definidas como redes/armadilhas para captar a participação.

### **Participação tencionada:**

Contextualizar historicamente a performance dos participantes sob um estado de tensão remete a outros dois artistas conhecidos da arte brasileira – Flávio de Carvalho e Nelson Leirner.

Flávio de Carvalho (1889-1973), em seu projeto de intervenção “Experiência nº 2”, realizado em uma rua de São Paulo, em 7 de junho de 1931, resolveu “testar o limite de tolerância de uma massa religiosa” (Osório, 2000, p.9). Carvalho vestiu-se de uma maneira provocativa para a sua época e caminhou no sentido contrário à procissão, incitando verbalmente os

religiosos. Esse ato resultou em uma reação violenta que quase terminou em linchamento. Osório (2009) ressalta que Carvalho não vinculou sua ação a um ato artístico ou a uma performance – esse termo nem existia na época –, entretanto, ela pode ser tratada artisticamente como performance e relacionada com as intervenções Seratas do futurismo italiano<sup>13</sup>. Além de realizar seu projeto, Carvalho (1931) publicou e ilustrou seu próprio livro – Experiência nº 2 –, no qual faz um relato sobre sua experiência, criando, assim, um meio discursivo e performativo (Glossário) de divulgá-la. A ação de Carvalho (1931, p.8) nasce de sua observação dos comportamentos performáticos religiosos:

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, nos passos, no olhar, no sentir, enfim, o pulso do ambiente, palpar *psychicamente* a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento d’essa emoção, provocar a revolta para ver alguma *cousa* do inconsciente.

Na experiência de Carvalho, o público é tratado como uma unidade performática provocada a expressar as contradições da experiência religiosa e a violência contida em um corpo de crenças unificadas. O artista tencionava o tênue limite entre a fé e a perseguição e se preocupa em destacar os comportamentos religiosos dos seguidores, incorporando seu aspecto comportamental em seu discurso como um *Ready Made* social (Glossário). O público, primeiramente vítima e alvo da ação do artista, inverte essa condição inicial e passa a perseguir Carvalho, que se torna, a partir daí, alvo dos fiéis, sob um risco de vida real. Poderia o experimento de Carvalho ser considerado como uma performance de participantes?

13. Tais ações que remetem ao início da década de 1900 objetivavam provocar uma reação violenta dos espectadores, incorporando suas reações como parte do espírito anárquico moderno e seu esforço de desmontagem da vida burguesa e de seus rituais.

14. Alguns dados encontram-se repetidos no encarte Super performance.

15. Obstáculos como obras acorrentadas, blocos de cimentos e até uma piscina. O relato completo sobre a exposição encontra-se em Lopes (2009).

16. Outra radicalização dos aspectos de impedimento e da transformação dos visitantes em performers pode ser encontrada na situação criada pela artista Graziela Carnevale, que chaveou visitantes dentro de seu espaço expositivo como prisioneiros/atores. O projeto foi realizado em Rosário, na Argentina, em 1968. A artista trancou os convidados dentro de uma galeria e, após um tempo, o vidro foi quebrado por pessoas do lado de fora.

17. Na obra do artista contemporâneo Ricardo Basbaum obstáculos físicos transformaram visitantes em algo que o artista denominou como performance compulsória (Peled, 2013).

Em outro contexto, agora declaradamente artístico, realizado em 1967, em São Paulo, o artista Nelson Leirner proporcionou uma situação na qual a tensão com o público ganhou uma nova dimensão. Sua proposta não se relacionou com a psicologia dos sentimentos religiosos e despreendeu-se da tradição que insere o artista como protagonista/performer. Mas o artista também abordou uma prática coletiva que norteia a vida moderna e contemporânea: o consumo. A “Exposição não Exposição” ofereceu ao público a oportunidade de levar gratuitamente as obras para casa. A proposta permitia também que o participante deixasse seu endereço na entrada da galeria para receber um trabalho via correio. Como esse ato de aparente doação proporcionou a performance dos participantes? Através de um convite para a exposição, publicado em um jornal local, o artista lançou uma proposição na qual se podia ler: “Pare... Olhe... Entre... Pegue...”. Entretanto, na abertura da exposição, o acesso às obras de arte não foi simplificado pelo artista<sup>14</sup>, porque a fronteira que separava o público dos objetos foi intencionalmente dificultada através de uma série de obstáculos<sup>15</sup>. Tais obstáculos foram montados com o intuito de destacar a dificuldade de receber os presentes do artista (⊗ ⊗ Super Performance, p.14).

Como Flávio de Carvalho, Leirner provocou comportamentos performáticos da multidão e incentivou um espetáculo com elementos de tumulto e agressividade, exacerbando o elemento do consumo dentro do espaço da arte. As duas intervenções estimularam reações que acabaram por tornar o público refém<sup>16</sup> de experimentos intencionalmente manipulativos dos artistas. Tais armadilhas captaram o público em pleno ato de violência incitado pelo artista e deram visibilidade a comportamentos diferenciados do público.

Além dessas propostas, outros artistas como Vitor Acconci, Yoko Ono e Marina Abramovic utilizaram o tema da tensão performática<sup>17</sup>, envolvendo o público e a troca de papéis performáticos entre o público/

performer e o público/observador. A repetição e diversificação de vários participantes implica na prática de Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance (DTEEP).

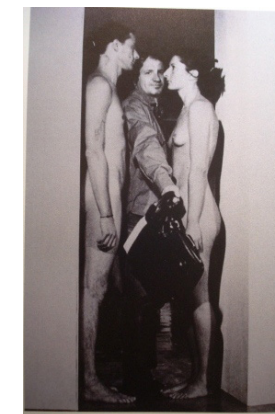
### Obstáculos Performáticos: Ulay//Abramovic

Ano de 1977. Chegando à entrada principal na Galeria *Communale d'Arte Moderna*, em Bolonha, Itália, o visitante encontrava um homem (Ulay) e uma mulher (Marina Abramovic) posicionados nus e estáticos, um em frente ao outro, deixando um espaço de passagem estreito.

A posição dos artistas na entrada implicava que o visitante era obrigado a ajustar seu corpo lateralmente para passar. Antes de entrar no espaço expositivo e ser “prensado” entre os corpos nus dos artistas, o visitante poderia escolher qual corpo (masculino ou feminino) ele contactaria de frente. Ao passar entre os *performers*, o visitante era filmado (por uma filmadora secreta) e podia ser visto por outros espectadores em projeção dentro do espaço. O projeto foi denominado “*Imponderabilia*” e em um texto ao lado da projeção se lia: “impensável/tantos fatores humanos imponderáveis/como a sensibilidade estética/a importância primordial/de imponderáveis na determinação/contacto humano” (Biesenbach, 2010) (⊗ O Expositivo, p. 29).

A palavra “imponderáveis” no texto sugere o inédito que pode surgir no momento da interação. Mas como o ineditismo pode ser identificado?

Warr e Jones (2002 p.124) comentam sobre essa performance: “(...) eles planejavam ser uma “porta viva” por três horas, mas a performance foi interrompida pela polícia depois de 90 minutos”. A proximidade dos corpos dos artistas transformava os mesmos em colunas vivas, como extensão da arquitetura. O ato de “adentrar” por essa arquitetura humana tornou-se intensa. No livro *Interaction Ritual* (2001), um “modelo arquitetônico” é aplicado por Goffman para estudo social de interações em um contexto de risco:



ULAY/MARINA ABRAMOVIC.  
“IMPONDERABILIA”, 1977. IMAGEM  
DISPONÍVEL EM: WARR; JONES,  
2002, P.124.

Ao invés de um destino esperado, você o encontra **na porta**. O perigo é transformado em um risco assumido; possibilidades favoráveis em oportunidades palpáveis. Situações críveis se tonam oportunidades empreendidas, e exposição à incertezas é interpretada como uma aposta deliberadamente assumida (Goffman, 2001, p.171, grifo do autor).

Goffman (2001, p.28) define “ocasião social” como um “contexto social estruturante”, ou seja, tudo que circunda a interação. Na performance de Ulay e Abramovic tal conceito parece ser colocado em crise. Isso porque a proposta dos artistas mudou o contexto cerimonial do ambiente expositivo. Os corpos nus dos artistas desestabilizam a “ocasião social” do museu, propondo uma nova condição de conduta. O fato de que a polícia interrompeu a performance (mesmo ela sendo executada dentro do museu) mostra que foram totalmente ultrapassados os limites toleráveis para a conduta no espaço público.

### **Por que arriscar?**

Goffman descreve algo que parece estar relacionado com a situação de risco criada por Ulay e Abramovic:

(...) vemos que a fatalidade que muitos evitam, outros, por algumas razões, aprovam; e há aqueles que até mesmo constroem um ambiente do qual eles podem se favorecer dessa condição de fatalidade. Algo significante e peculiar parece estar envolvido na ação. (1982, p.214)

Na relação com os riscos, Goffman (1982) lista diversas atividades no âmbito social, nas quais algumas apostas práticas são assumidas, entre elas:

1. Comércio: contexto de decisões financeiras de alto risco;

2. Indústrias de mineração, construção, perfuração;
3. Apostos (do tipo loteria ou cassino) e negócios entre empresas;
4. Situações em geral que exigem cativar o público e manter sua atenção, como a performance de políticos, atores e de entretenimento ao vivo;
5. A profissão do policial e do soldado, fisicamente perigosa;
6. A vida criminal;
7. Áreas de esporte profissional, toureiros e corrida de carros;
8. Atividades esportivas sem espectadores como surf, escalada, mergulho.

Nas opções acima mencionadas, principalmente nas mais arriscadas, exige-se a performance de um especialista. Dentro do contexto de performance artística contemporânea existe uma linha de produção de arte que desloca intencionalmente o risco do artista/performer/especialista para o público, compartilhando tal risco.

Quando tratou das escolhas ligadas ao sentido da autodeterminação (“*self determination*”), Goffman (1982) exemplificou algumas opções de participantes para entrar em condições de risco vinculadas a possíveis ganhos. No contexto da arte da participação, qual seria a motivação do público para entrar no contexto da aposta? O que o artista propõe normalmente é visto como uma experiência que recompensa o risco assumido (porém, o que é considerado como ganho pela arte, e, principalmente, a arte da performance, é algo muito subjetivo).

### **O jogo da moeda**

No mesmo livro, Goffman apresenta o modelo do jogo de moeda (cara ou coroa) para pensar as apostas em uma condição de risco. Ele mostra que na vida a tomada de decisões tem um aspecto temporal e que a fase de

determinação é mais longa do que num jogo de moeda (às vezes se estende durante décadas). Já em uma performance artística, o processo de tomada de decisão é relativamente rápido. Como usar esse modelo para pensar a performance “*Imponderabilia*”? Antes de tentar responder apresentam-se as quatro fases desse jogo descritas por Goffman (1982, p. 154):

1. “Play squering off” – fase de acordos entre os participantes, valoração do jogo, compromisso entre participantes;
2. “Determination phase” – momento de escolha e do acaso, a moeda está no ar, produção de um resultado;
3. “Disclosure” – fase revelatória, normalmente é curta, depende do mecanismo decisório e tem um efeito de suspense;
4. “Settlement” – após o resultado, as perdas e ganhos são acertados.

Aplicando esse mesmo modelo para a performance de Ulay e Abramovic, as fases podem ser assim descritas:

1. Play squering off – primeiro acontece um acordo com o visitante que não é verbal e que ocorre através de um “alinhamento físico” entre os corpos dos artistas no espaço. O visitante toma a decisão de participar sabendo que existe uma condição e aceita que vai ter que ariscar seu corpo na passagem.
2. Determination phase – o momento em que o visitante se movimenta em direção à estreita passagem onde os corpos nus o esperam. O participante visto de fora é como a moeda lançada no espaço e é observado também por outros espectadores que aguardam para qual lado (masculino ou feminino) ele vai virar. Há uma opção, uma situação de acaso.

3. Disclosure – revela-se a posição do participante e sua escolha fica visível;
4. Settlement – o visitante entra e pode avaliar seus ganhos e perdas ao perceber que foi filmado e que, de certa forma, se tornou um performer sem saber.

Pelo ângulo Goffmaniano as relações de interação na performance “*Imponderabilia*” se destacam e intensificam. Cada participante trás para essa interação seu “estojo de identidade” (Goffman, 2005, p.28) , ou seus adereços culturais e seus dados corporais, seu peso, sua altura, seu sexo, enfim, tudo que legitima sua sensação de “eu”. A partir de uma escolha, ele arrisca seu estojo, apostando em benefícios.

Sugere-se que a inserção no modelo Goffmaniano acontece quando o participante é comprometido e “contaminado” pela ação fatalmente no momento em que passa entre os corpos nus. Através da interação face/corpo a corpo, surge o inédito, o que não se repete. Qualquer posição que o participante toma no “*Imponderabilia*” o compromete, numa condição na qual os dois lados da moeda se tornam intimamente ligados.

### **Agressor/vítima**

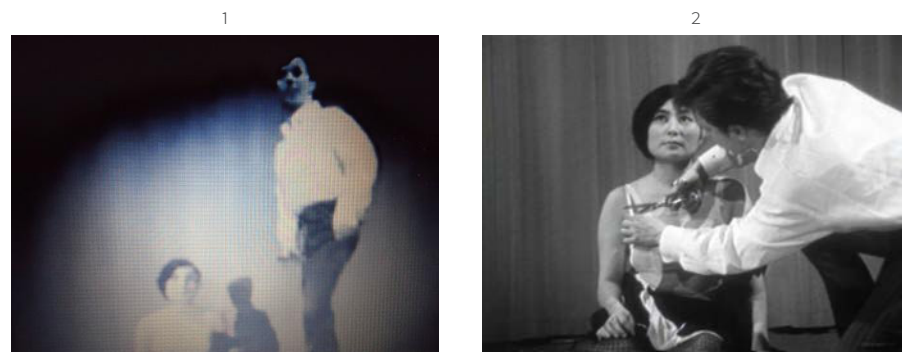
Nas performances abaixo exploradas – “*Cut Piece*”, “Ritmo” e “Fuzilamento” – o artista se coloca como vítima, entretanto essa condição permite revelar a ação violenta dos participantes/protagonistas? Podemos considerar tal proposição como uma cilada do artista? O que surge na relação entre vítima e agressor?

Em 1964, a artista Yoko Ono apresentou uma performance denominada “*Cut Piece*”, que aconteceu primeiramente em Kyoto e dois anos depois em Londres. Essa performance expressa, de uma forma bem didática, a prática de Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance (DTEEP),

18. A proposta de imobilidade de Ono se insere na célebre frase de Barthes (1968 p. 45) que afirma que: “o nascimento do leitor deveria pagar com a morte do autor”.

uma vez que, de maneira repetitiva, acontece uma transferência de ação do papel do artista para o público e do espectador para o participante.

Durante a performance, Ono, vestida de preto, sentou-se estaticamente<sup>18</sup> em um palco e convidou o público a subir e a cortar com tesouras pedaços da sua roupa. Algumas pessoas responderam ao convite e subiram no palco e a ação a deixou quase nua. Warr e Jones (2000 p.74) mostram que Ono foi “desconstruindo a supostamente neutra relação entre o sujeito-objeto, relação entre o espectador e o objeto de arte”. Os autores ressaltam que Ono enfatiza “a reciprocidade no modo com que espectadores e sujeitos se tornam objetos um ao outro”, a forma de uso, então, causa uma mudança na relação na forma que um percebe o outro.



1 – CUT PIECE. YOKO ONO. IMAGEM DISPONÍVEL EM: [HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=TYYNMDMAO8o](http://www.youtube.com/watch?v=TYYNMDMAO8o). ACESSO EM: 7 MAR 2012.

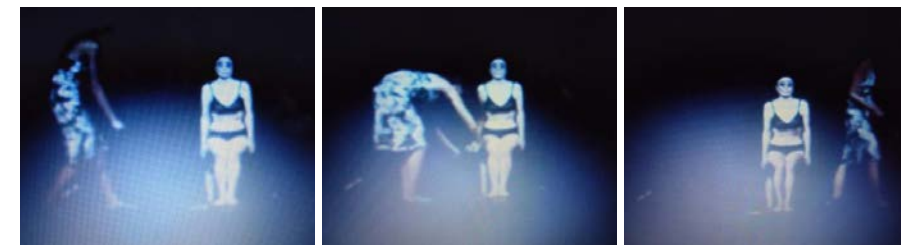
2 – CUT PIECE. YOKO ONO. IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://WWW.GOOGLE.COM.BR/IMGRES?IMGURL=HTTP://WWW.ARTSCONNECTED.ORG/MEDIA/45/A7/067A07CF835E8DB0C28797B4BDD3/1024/768/41798.JPG&IMGREFURL=HTTP://WWW.ARTSCONNECTED.ORG/COLLECTION/118487](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.artconnected.org/media/45/A7/067A07CF835E8DB0C28797B4BDD3/1024/768/41798.JPG&imgrefurl=http://www.artconnected.org/collection/118487). ACESSO EM: 6 MAI 2011.

Nas fotos acima é possível ver um participante masculino no palco. Antes de cortar o *soutien* de Ono (2), o homem olha (1) para o público,

afirmando seu papel performático frente à plateia. O participante aparece conscientemente assumindo tal papel. Por outro lado, de forma inconsciente, ele repete os padrões tradicionais que refletem uma emissão de poder do homem (vestido) frente a uma mulher (seminua).

Em “*Cut Piece*” ressaltava-se a perspectiva feminista que motivou parte das performances de mulheres artistas a partir dos anos 1960. A postura de Ono é a de uma vítima imóvel, como se tratasse a submissão feminina como uma forma de resistência interna. Em declaração citada por Stiles (1998, p.279), Yoko Ono descreve seu sentimento: “as pessoas continuavam a cortar minhas partes indesejáveis, finalmente sobrou apenas uma pedra que estava dentro de mim; mas eles ainda não estavam satisfeitos e queriam saber como era dentro da pedra”.

Os processos de remoção da fantasia social (no caso o vestido preto da artista) e a sua divisão em fragmentos resultaram na revelação de mais uma camada inacessível, a superfície do corpo, a pele. Na visão de Ono, a retirada dessa fantasia terminou de forma frustrada para o público insatisfeito. A artista deixa transparecer a impossibilidade de desnudar completamente o sujeito e enfatiza o jogo social da descoberta da identidade do outro.



IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=TYYNMDMAO8o](http://www.youtube.com/watch?v=TYYNMDMAO8o). ACESSO EM: 7 MAR 2012.

Nas imagens acima é possível observar o processo de entrada, o ato do cortar com a tesoura e a saída do participante/performer. No filme que

originou as imagens esse processo aparece repetidamente, com variados participantes, criando um ritmo de entradas e saídas. O primeiro filme (produzido nos anos 1960) concentrou-se mais na expressão de Yoko enquanto sua roupa estava sendo cortada. O segundo filme (na qual ela aparece mais velha) afasta-se da artista e registra o processo de trocas, sem incluir a plateia e sem mostrar a reação do público. Uma diferença se manifesta nas reações do público, que podem ser ouvidas no áudio do filme.

Cada vez que um performer/espectador cortava pedaços da roupa de Ono e os levavam para a plateia um fragmento do palco era removido, transferindo a roupagem e a performance da artista para o público. À medida que o performer descia do palco segurando um pedaço de roupa, uma multiplicidade de performances acontecia no público. Sob a ótica do DTEEP, o interesse se volta para o trânsito e para o movimento entre as condições de performance que Ono proporcionou. A proposta de Ono possibilitou a alteração do estado inicial do espectador; a imobilidade física do público mudou para um estado de movimento e de trocas. A dinâmica que ocorre entre a ação de cortar as roupas e assistir aos outros fazendo o mesmo cria uma transição de um performer para muitos outros performers e propicia diversos múltiplos da obra (fragmentos da roupa). No caso da Yoko, o artista se fez presente como ativador da proposta.

Outra dinâmica que demonstra a diversidade das reações do público diante de uma variedade de ações que cada participante podia executar aconteceu na proposta “Ritmo”, de Marina Abramovic, apresentada no *Studio Morra*, em Nápoles, na Itália. A performance começava com um texto sobre a parede: “há 72 objetos na mesa que podem ser utilizados sobre mim como desejar. Eu sou um objeto” (Abramovic *apud* Warr; Jones, 2002, p.125). Na mesa, havia diferentes objetos: revólver, serra, pente, chicote, batom, garrafa, perfume, tinta, mel, rosa, uvas, faca, fósforos, lâminas de barbear. Até o final da performance, sua roupa foi retirada com as facas,

ela foi cortada, pintada, limpa, coroada com uma coroa de espinhos e, num determinado momento, o revólver carregado foi apontado para sua cabeça. Depois de 6 horas, sua performance foi interrompida por espectadores preocupados (Warr; Jones, 2002).

Nessa performance Abramovic incorporou ou liberou aspectos comportamentais que remetem à manipulação do corpo feminino como objeto passivo. Ela prontificou seu corpo como um objeto, inserindo os comportamentos (imprevisíveis) efetuados no espaço da arte no trabalho. O espectador tornou-se um elemento ativo que revelou alguns tipos de comportamentos sociais. Cada participante ou um grupo de participantes, intervindo sobre o corpo da artista, tornaram-se foco para a observação de outros presentes. Diferente de Ono, na performance de Abramovic não existia um palco que diferenciava o estado de espectador, mas o corpo da artista determinava a área onde aconteciam as ações e as trocas.

Na contemporaneidade, artistas continuam a disponibilizar seu corpo como uma marionete para manipulação por parte dos participantes. O contexto dos trabalhos atuais é diferente dos anos 1960 e 1970, mas mesmo assim os comportamentos provocados do público parecem incendiar a questão participativa e recolocam o corpo do artista como encruzilhada de lutas ideológicas.

A performance “Fuzilamento”, realizada em 2002 por Marcelo Cidade, também oferecia o próprio corpo do artista como objeto/vítima. No MAM de São Paulo, Cidade se posicionou na frente ao público, lendo em voz alta nomes de pessoas e de movimentos revolucionários. Enquanto isso, os participantes foram convidados a jogar cimento úmido sobre seu corpo. O ato sugere uma polarização entre o público e o artista, atribuindo a Cidade uma posição heroica/trágica que ilustra a resistência das propostas de mudança projetadas por revolucionários.



MARCELO CIDADE. FUZILAMENTO, 2002. IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://BLOGBROTO.BLOGSPOT.COM.BR/2007/11/SE-ARTE-CONTEMPORNEA-TEM-LIMITES.HTML](http://blogbroto.blogspot.com.br/2007/11/se-arte-contemporanea-tem-limites.html). ACESSO EM: 23 MAR. 2012.

Como em Carvalho, Ono e Abramovic, a performance de Cidade expôs os participantes/performers como vítimas de sua própria intervenção violenta. O corpo do artista tornou-se alvo e instrumento para ativar as ações através das quais o público assume, às vezes com entusiasmo sádico, o papel de “carrasco do artista”, em um contexto propício à prática de Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance (DTEEP).

Até esse ponto foi explorada uma visibilidade que surge a partir da promoção de situações que acontecem sob tensão, buscando incluir os visitantes da arte. Mas pergunta-se: existem ainda outras formas de visibilidades performáticas dos visitantes que provocam trocas de performance?

### Visitante como performer/artista e a Articipação

Acredita-se que outra forma participativa na qual o tema de DTEEP pode ser discutido se manifesta quando artistas oferecem ao público a possibilidade de desempenhar uma atividade de cunho claramente artístico. Onde essa estratégia pode ser identificada?

No final de 1959, Piero Manzoni<sup>19</sup>, junto com um sócio e artista Enrico Castellani, abre uma galeria – Azimut. Ali, em 1960, o artista fez uma exposição na qual foram oferecidos para consumo ovos cozidos assinados com sua impressão digital. Tal exposição foi literalmente consumida em 70 minutos. O ato lembra a citação de Marcel Duchamp no texto “O ato criador”, em que ele afirma que: “ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, o espectador traz a obra para o mundo externo, adicionando assim sua contribuição ao ato criativo” (Duchamp, 2004, p. 71). Na medida em que a obra se tornou, literalmente, o corpo do participante, Manzoni permite que o ato criativo se torne também digestivo, ampliando a perspectiva Duchampiana<sup>20</sup>. É possível elaborar algumas questões com base nessa abordagem. Primeiramente porque tal incorporação sugere a impossibilidade de conceber a neutralidade da arte; como consequência,

supera-se a ideia da absorção das chamadas “artes visuais”, baseada reducionistamente no sentido da visão. A arte torna-se um ato gustativo e ativa novos sentidos. Incorporando-se o ato digestivo, a arte deixa o espaço expositivo e se expande, tornando-se parte constitutiva dos corpos dos participantes. A relação entre a absorção de cultura e a construção de um corpo social recebe um novo sabor. Mas esse ato também sugere que obra e visitante se fundem. Essa afirmação pode ter sido a lógica constitucional da construção de outra obra de Manzoni, de 1961, “Base mágica- Scultura vivente”, uma proposição que convidava o visitante a subir sobre uma base com marcas para posicionar os pés, sugerindo uma ausência do artista/performer que deveria ser preenchida durante o ato participativo. A base delegava ao participante um papel de protagonista em um pequeno palco, permitindo uma troca de subidas performáticas. Identifica-se nessa possibilidade a prática da DTEEP. (⊗ ⊗ Plataforma/Beiradas).

Depois da oferta dos ovos, as ações do artista italiano continuaram a incluir o participante como extensão autoral do artista, numa obsessiva busca de elementos para apropriação.

A base mágica abriu possibilidades para novas apropriações; ainda em 1961, Manzoni assinou seu nome sobre modelos vivos, atribuindo aos mesmos o *status* de obras de arte. Além de assinar as pessoas, Manzoni ofereceu a elas um certificado que garantia a “autenticidade da obra” (⊗ ⊗ Delicatessen, p.07).



1 - PIERO MANZONI . BASE MÁGICA - SCULTURA VIVENTE, 1961. FOTO: ORAZIO BACCI, MILANO.



2 PIERO MANZONI EM PÉ SOBRE BASE MÁGICA - SCULTURA VIVENTE, 1961. FOTO: ORAZIO BACCI, MILANO. IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://WWW.PIEROMANZONI.ORG/EN/GALLERY\\_EN/POP\\_225.HTM](http://www.pieromanzoni.org/en/gallery_en/pop_225.htm). ACESSO EM: 17 MAR 2012.

19. Manzoni (1933- 1963), artista italiano autodidata, já nos anos 1959 começou a introduzir questionamentos sobre a natureza da obra de arte. Manzoni elaborou possibilidades participativas a partir de “esculturas pneumáticas”, que consistiam em obras/proposições.

20. O artista também desenvolveu um projeto que consistia em caixas de madeira com balões e um tripé, disponibilizados para que o colecionador montasse a obra soprando o balão. Ele delegava ao público a construção da obra “Do it yourself” – ou “faça você mesmo”. Mas havia um detalhe: se o colecionador optasse pelo sopro do artista no balão, ele precisava pagar. Esse projeto não incluía ainda a ideia de performance do visitante para outros presentes.



MANZONI, 1961



IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://WWW.PIEROMANZONI.ORG/EN/GALLERY\\_EN/POP\\_225.HTM](http://www.pieromanzoni.org/en/gallery_en/pop_225.htm). ACESSO EM: 17 MAR 2012.

Depois das primeiras experiências de Manzoni, a possibilidade de atribuir ao participante uma condição artística pode ser identificada em projetos de artistas contemporâneos. Serão apresentadas a seguir algumas poéticas de artistas que lançam proposições como cantar (Orlando Maneschy); tocar um instrumento (David Byrne); dançar (Helio Oiticica, Christodoulos Panayiotou), desenhar ou pintar (Grupo Empreza) e, assim, incluem o visitante para atuar como artista/performer.

**Orlando Maneschy**, artista paraense, denomina seu trabalho “*Karaokê D’Or*” de instalação performativa, um *ready made* com estrutura de Karaokê que o artista transfere para espaços expositivos onde são oferecidas possibilidades de interação e performances para os visitantes no espaço. Para Maneschy:

O Karaokê D’Or é uma instalação performativa, um ambiente relacional. Um lugar de imersão, espaço de representação, ação, trocas simbólicas. Um território para aqueles que não temem a exposição e a potência de sua própria imagem e o atravessamento/rompimento de imagens artificiais, programadas, idealizadas (Maneschy, declaração do artista ao autor)



KARAOKÊ D’OR. MUSEU HASSIS, FLORIANÓPOLIS, 2009. FOTO: ACERVO DO AUTOR.

A prática convencional do karaokê permite que as pessoas se sintam à vontade para performar em ambientes propícios para promover a descontração (normalmente “embalados” por alguns *drinks*). Para Paulo Herkenhoff (2006, s/p)<sup>21</sup>, Maneschy oferece um “território livre do narciso solto, aqui é o salto e risco dos narcisos tímidos”. Além disso, o karaokê proporciona a troca; quem performa sabe que não será o único cantor não profissional e que outros ocuparão o mesmo lugar de exposição. A prática do karaokê já tem em si a característica de DTEEP. Ao ser transferida para o ambiente das artes plásticas, a ocupação espacial pelo som ganha muito mais destaque, proporcionando um contexto de performance. Maneschy ainda ativa o trabalho com sua presença, cantando para incentivar o crescimento da dinâmica. Na foto acima é possível ver como visitantes se tornam *performers* para uma plateia de visitantes.

O trabalho de Maneschy foi integrada no projeto Super Performance (Superperformance, p.07). Registros mostram como os visitantes assumem o ato participativo, permitindo a performance dos novos cantores.

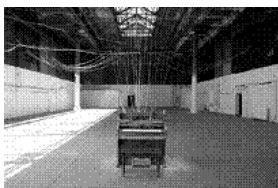


SUPER PERFORMANCE, ATELIER 397, SÃO PAULO, 2012. DETALHES DO KARAOKÊ EVENTO SUPER PERFORMANCE.

No projeto do artista grego Christodoulos Panayiotou, “*Slow Dance Marathon*”, de 2005, realizado na Grécia, pessoas dançavam sobre uma plataforma, ao som de conhecidas canções de amor. Cada participante se

21. Informação disponível em: <http://www.frmaiorana.org.br/2006/2006.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2013.





DAVID BYRNE “PLAYING THE BUILDING”, 2008. IMAGENS DISPONÍVEIS EM: [HTTP://CRISTIANEBOUGER.WORDPRESS.COM/](http://CRISTIANEBOUGER.WORDPRESS.COM/). ACESSO EM: 6 ABR 2012

comprometia a dançar uma hora inteira, mudando de parceiro a cada meia hora; o projeto foi planejado para durar 24 horas sem interrupção. O mesmo evento foi realizado em Tel Aviv, Israel, totalizando dois dias de maratona de dança e o próximo, em Istambul, foi pensado para durar três dias.

Para Paynter (2010), Panayiotou estava interessado, sobretudo, nas interações sociológicas criadas na proposta. O artista criou uma estrutura na qual o público assumia um papel performático que engajava o participante em um tipo de compromisso que, após um tempo, podia tornar-se uma tarefa árdua. Através de um roteiro determinado, Panayiotou controlou o tempo (30 minutos) que determinava as dinâmicas de trocas.

Outro projeto que condiciona uma posição de performer artístico para o visitante é “*Playing the Building*”, de 2008, do artista David Byrne.

Através de uma proposição simples escrita no chão, os visitantes foram convidados a tocar um teclado ligado através de fios em algumas partes do prédio. Ao tocar o instrumento as cordas ativavam um mecanismo com teclas que batiam sobre partes diferentes do edifício como as vigas de metal, madeira e outros elementos arquitetônicos que produzem sons diferenciados que ecoavam em todo o espaço. A instalação foi montada em Manhattan, em Nova York, em um grande salão no segundo andar do *Battery Maritime Building*. Cristiane Bouger descreve a participação nessa obra:

Enquanto alguns participantes formavam uma longa fila para terem a chance de tocar o órgão – e por extensão, a arquitetura do edifício – outros deitavam no chão de concreto ouvindo a música enquanto contemplavam o céu visto através do teto (originalmente de vidro) do salão. Outros caminhavam através do enorme espaço tentando identificar de onde cada sonoridade era originada (Bouger, 2009, p.39).

A descrição abaixo mostra como se estabeleceu uma ordem de interação no espaço onde também se realizou um ritmo de entradas e saídas dos participantes:

Nenhuma experiência musical se fazia necessária e os virtuosos não tinham vantagem alguma frente aos demais. No órgão, solos foram executados com concentração tanto quanto o foram músicas tocadas por duos de crianças e trios de amigos. Frequentemente, aplausos eram ouvidos nas notas e tentativas mais ousadas, enquanto os participantes-*performers* que já haviam tocado e os participantes-*performers* que ainda tocariam olhavam com curiosidade a parte de trás do órgão buscando compreender a conexão daqueles sons com a arquitetura (Bouger, 2009, p.39).

Na citação, Bouger aproxima-se da questão central desta tese quando descreve a condição do participante/performer, ressaltando o fato de que quem já havia atuado aplaudia a performance dos outros. Dessa forma, o participante tornava-se consciente de que não tocava apenas para si, mas que havia ali um público ouvindo sua performance. A obra tornou-se extremamente popular e teve visitaçõ de mais de dez mil pessoas.

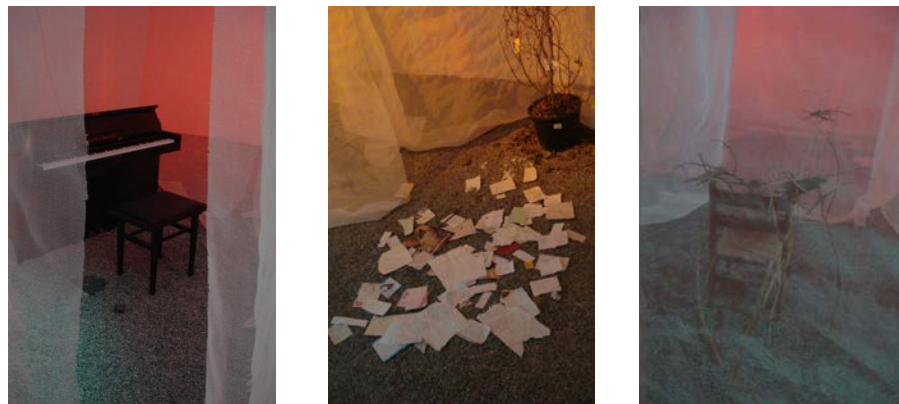
Em uma entrevista sobre o projeto, conduzida por Anne Pasternak<sup>22</sup>, Byrne afirma que, de alguma forma, todos podem ser escritores, músicos ou artistas. Sua obra existe para ser tocada por pessoas de todas as idades e “não há nada para consumir – você mesmo tem que fazer o trabalho”. Em sua obra, a troca de estados de performance ganha uma dimensão sonora que não precisa ser confirmada pelo olhar.

### Helio Oiticica:

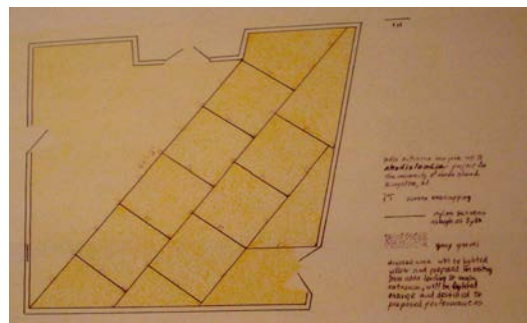
Helio Oiticica pode ser considerado um dos principais artistas que tinha como objetivo claro ativar o visitante tornando-o performer; ele foi

22. “David Byrne in conversation with Anne Pasternak”, entrevista impressa no pôster da instalação “Playing the Building”, 2008. Disponível em: [http://www.davidbyrne.com/art/art\\_projects/playing\\_the\\_building/index.php](http://www.davidbyrne.com/art/art_projects/playing_the_building/index.php). Acesso em: 6 Dez 2011.

também o mentor conceitual dessa transferência. No seu projeto Rhodislandia, de 1971, Oiticica ofereceu ambientes que funcionavam como dispositivos para a performance do visitante, direcionados à ação artística, dentro dos quais se podia tocar piano, criar notas, reorganizar elementos naturais e espaços vazios disponíveis para fomentar uma iniciativa independente do visitante que podia assumir uma variedade de ações, trocar de ambientes e assistir a outros performers.



TRÊS AMBIENTES DA OBRA RHODISLANDIA (1971). HELIO OITICICA. CENTRO CULTURAL HELIO OITICICA, CCHO, RJ. IMAGENS: ACERVO DO AUTOR, 2010.



PLANTA DO PROJETO RHODISLANDIA (1971). HELIO OITICICA. CCHO, RJ. IMAGENS: ACERVO DO AUTOR, 2010.

O projeto da obra Rhodislandia (1971) é acompanhado de um texto em inglês de Oiticica no qual ele mostra as inúmeras divisórias sobre as quais são projetadas luzes de cores diferentes. São ambientes onde o visitante pode desempenhar um papel de performer; assistir outras possíveis performances através das cortinas de tule que separam os espaços ou transitar entre eles.

Na última parte do texto Oiticica esclarece o objetivo das áreas divididas, afirmando que o projeto é “destinado a proposições de performances”. Com essa afirmação, Oiticica delega as áreas, a condição de espaços livres para manifestos performáticos do visitante.

Em outro texto, datado de 1966 (originalmente também escrito em inglês), Oiticica redefine a condição do espectador. A palavra “participador” é enfatizada várias vezes nessa publicação, sendo utilizada para substituir a ideia de condição passiva do espectador. O artista projeta suas ideias sobre essa mudança de condição do público diante da arte quando enfatiza a proposta de “(...) dar ao público a chance de deixar de ser público, espectador de fora, para participante na atividade *criadora*. É o começo de uma expressão coletiva” (Oiticica, 1966, p.25, itálico do autor).

Em texto da mesma publicação denominado *Projetos*, Oiticica (1966, p.35) usa um termo importante para compreender o fenômeno DTEEP, “permutas de proposições”, ao descrever um projeto para o Central Park, em Nova York. Tal ação consiste em vários ambientes de “autoperformance” onde acontecem trocas entre participantes sinalizadas pelo artista ao descrever o projeto:

(...) e todas chegam à área circular de PN13, cuja saída é uma só, a escada que leva ao andar superior: nesse andar há uma área circular de tamanho razoável, onde acontecem **permutas de proposições** e os participantes podem representar, conversar ou fazer o que quiserem perante as pessoas

que transitam por C (...) a área P funciona como local de representação aberto-fechado: **de fora pode se observar o que se passa dentro, não de maneira como fazem os espectadores nas plateias de teatros, auditórios ou algo assim; aqui as pessoas sentem-se compelidas a penetrar na obra e tornar-se artistas performáticos** (...) (Negrito do autor, p.35).

O texto de Favaretto (1992) reproduz a entrevista de Oiticica a Ivan Cardoso, na qual o artista carioca faz uma afirmação de grande relevância para o contexto do DTEEP relativa ao uso do Parangolé<sup>23</sup>. Oiticica apresenta a atividade gerada com o Parangolé não apenas como um objeto vestido, mas como um contexto de performances gerado entre participantes:

O Parangolé não era assim como uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida. **A experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora vendo a outra vestir, ou das que vestem simultaneamente a coisa são experiências simultâneas, são multiexperiências.** Não se trata assim do corpo como suporte da obra; pelo contrário é a total in“(corpo)ração”. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. Eu chamo de **in-corpo-ração** (...) (Oiticica apud Favaretto, 1992, p. 107, negrito do autor).

A ideia de jogos de observação que envolve o usuário/performer do Parangolé e aqueles que “estão fora”, a possibilidade de uma dinâmica criada enquanto “experiências simultâneas” e “multiexperiências” permitem situar conceitualmente Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP).

### Ideias vestidas

O aspecto político em Oiticica aparece nas diferentes frases que os Parangolés contêm. Nessa ótica, o trabalho torna-se uma proposição (⊗) O

Metodologia, p.04), uma tentativa de convidar o participante a performar e a demonstrar sua posição ideológica, mas uma posição incorporada e mostrada para outros. Alguns dos Parangolés têm textos e imagens tornando-se “ideias/vestidas”. Experimentando diferentes Parangolés, os performers podem vivenciar diferentes modos de expressão, variando as vestimentas que têm desde frases de contestação política até frases com propostas de humor pop e irreverente.

Existe uma grande variedade de Parangolés, como um de capa dura azul com o texto “capa da liberdade”; outro com capa branca com estilo *pop* com uma imagem de Che Guevara; um Parangolé feito de tecido transparente preto; outro feito com saco vermelho com a frase “*Guevaluta*” e um pequeno tecido acoplado à palavra “baby”<sup>24</sup>. As multicamadas dos Parangolés correspondem à multiplicidade de propostas destinadas aos performers. Contrastando com roupas do dia a dia, não existe uma forma certa de vesti-los; ao experimentar um Parangolé, leva-se um tempo para descobrir onde e como inserir a cabeça.

“Estranhas e pesadas capas criadas com materiais baratos que encorajavam movimentos exagerados quando alguém dança”. Foi dessa forma que os Parangolés de Oiticica foram descritos pela crítica britânica Claire Bishop (2008, p. 115). O estranhamento parece ir de encontro à sua formação cultural inglesa, que faz transparecer um sentimento de perturbação causado pela sensação de peso e de desconforto e pelo contato com tecidos de qualidade duvidosa sobre o corpo que “encorajam movimentos exagerados quando se dança com eles” (2008, p.115).

Alguns Parangolés são costurados com fita *Moebius*<sup>25</sup> para proporcionar o fluir junto ao corpo do participante. Como a fita *Moebius*, esses Parangolés proporcionam uma dimensão dentro/fora em que as dinâmicas de trocas performáticas fluem quando um grupo de pessoas *articipa* na experimentação/troca/observação dos diferentes tipos de Parangolés.

24. Essa diversidade de Parangolés foi disponibilizada para os visitantes na mostra retrospectiva dedicada a Hélio Oiticica, realizada no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2010.

25. A fita Moebius é um conceito do matemático alemão August Moebius (1858) e pode ser definida como uma fita em forma de leminiscata que opera a passagem do bi para o tridimensional, formando uma “superfície não orientável” que permite a um suposto caminhante dessa superfície experimentar direções opostas, em um fluir constante entre o dentro e o fora. O vestir de um Parangolé dialoga com a proposição “Caminhando” (1963), de Lygia Clark, que propõe o corte de uma fita Moebius como obra de arte. Herkenhoff sugere que: “(a obra) Caminhando de Clark propõe ao sujeito uma experiência para si enquanto na estrutura de um Parangolé de Oiticica a vivência é da fita de Moebius com o outro” (Herkenhoff, 2012, p.23, parênteses do autor).

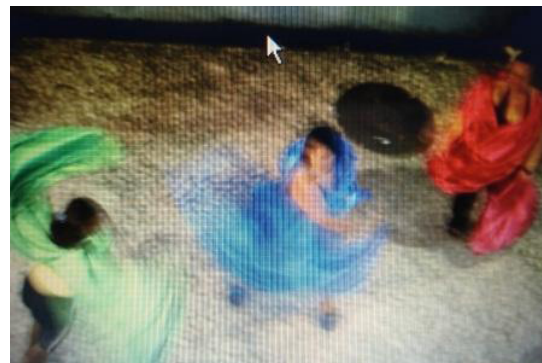


IMAGEM À ESQUERDA: NILTON DA MANGUEIRA. “EU INCORPORO A REVOLTA”, 1967.

IMAGEM À DIREITA: PARANGOLÉS EM USO. PROPOSIÇÃO DE CESAR OITICICA, 2000.

IMAGENS DISPONÍVEIS EM ROSLER (2008).

Já na década de 1960, de uma maneira muito clara e objetiva, Oiticica mostrava que o público da arte podia ultrapassar a condição tradicional de observador (relativamente) distanciado e incorporar uma posição ativa de troca. Essas possibilidades de expansão e hibridação de performance elaboradas pelo artista carioca vêm sendo incorporadas de variadas formas em poéticas de artistas atuais.

### **Troca e *articipação***

A *articipação*, proposta como um termo relacionado à participação performática dos visitantes, vivifica sobre a base de Manzoni e nas camadas do Parangolé de Oiticica. Artistas contemporâneos que ativam proposições claramente artísticas – cantar, tocar, dançar, desenhar, pintar, esculpir (⊗ ⊗ Delicatessen) etc. – evidenciam a *articipação*.

Uma vez combinada com a prática de DTEEP, a *articipação* costura, continuamente, a arte e o contexto (⊗ ▶ Arena).





---

**TURISMO DEFINITIVO**



FACHADA DA EXPOSIÇÃO DO AUTOR EM YBAKATU ESPAÇO DE ARTE, CURITIBA, P.R. 2006.

*1: Proposição* | *Advertência: Recomenda-se inventar medidas de segurança frente à leitura* | *contaminação:*

### A Visitação como Turismo definitivo

No livro de Dean MacCannell, *“The Tourist: a new theory of the leisure class”* (1976), o autor inicia com a citação de um poema de Charles Baudelaire (1821-1867) denominado “Em qualquer lugar fora do mundo” (1857).

O poema de Baudelaire aparenta uma angústia do homem moderno: “Chegaste a este ponto de entorpecimento que não te alegras senão com teu próprio mal. Se é assim, fujamos, então, para os países que são as analogias da morte.” (Baudelaire, 2006, p.225) No mesmo poema Baudelaire apresenta alternativas para visitação e descreve atrações de variados países, o clima, locais turísticos e até galerias de arte.

2: *Proposição: Compre o livro “O Turista”, de Dean MacCannell, e integre-o no jogo de sustentação da tese (X ► Biblioteca). Depois encontre outros volumes que tratam do turismo para fazer a mesma operação. Leia trechos sobre turismo em voz alta enquanto ativa a proposição de sustentação da tese.*

No poema de Baudelaire o que motiva o turismo é uma reflexão existencial, não como lazer, mas como uma forma de obsessão, um estado de perturbação permanente. Ele inicia o poema comparando a condição do homem a de um paciente de hospital que deseja mudar de cama porque acredita que a mudanç a de paisagem vai lhe ajudar. Depois, no mesmo poema, variados locais, em países distantes, são mencionados como opções de escape turístico. A inquietude de sua alma coloca Baudelaire numa incessante e angustiante busca moderna: “Parece-me que estarei sempre bem l  onde não estou e essa questão de mudanç a é um assunto que discuto sem cessar com minha alma.” (Baudelaire, 2006, p.225) Baudelaire termina o poema em desespero: “Enfim minha alma explodiu e

sabiamente gritou para mim: não importa onde! Não importa onde! Desde que seja fora desse mundo!” (Baudelaire, 2006, p.225).

O que o autor expressa nessa associação entre turismo, arte e morte? O anseio moderno em Baudelaire parece ser na direção do futuro, portanto permanece num estado inatingível, um anseio de romper limitações e fronteiras do eu.

Baudelaire aplica a metáfora do turismo para um contexto além do lazer como uma forma de viagem perturbada. Dean MacCannell (1989), sob o tema de estudo específico “O turista”, descreve, através de uma perspectiva sociológica, outro tipo peculiar de turismo, realizado em locais de construção monumental onde se ativam o sonho e a utopia de progresso moderno como grandes diques de concreto, usinas nucleares, centros de lançamentos de naves espaciais, hidrelétricas. Ao invés de abordar esses lugares como espaços de celebração do progresso, MacCannell reflete que dentro dessas propostas de diversão coletiva a morte se manifesta através da “museumificaç o do trabalho” que ele denomina como “*work display*”, ou seja, os trabalhadores se transformam em objetos de contemplação como se estivessem em uma vitrine expositiva (MacCannell, 1976, p. 36 ).

MacCannell (1976) ressalta que, durante a visita à barragem *Grand Coulee*, os turistas são informados que o local tornou-se a tumba de alguns trabalhadores que morreram durante o processo de concretagem da obra.<sup>1</sup>

Na introdução da reedição do seu livro, em 1989, MacCannell faz outra associação entre turismo e morte, mas desta vez sob uma perspectiva pós-moderna. Ele aborda o surgimento de outro tipo de personagem que não está preocupado ou angustiado com questões existenciais: “Talvez “O Turista” era realmente uma figura pós-moderna, alienado mas buscando realização em sua própria aliena o nômade, sem lugar, um tipo de subjetividade sem espírito, um “sujeito morto” (MacCannell, 1989, p. XVI). Em

1. Nesse caso, o monumento moderno torna-se um monumento involuntário. Para MacCannell, “uma solução para o problema da cultura na sociedade industrial faliu. Nela repousa o indivíduo para procurar sua identidade ou alma em atividade fora do trabalho. Música, esportes, igreja, escândalos políticos e outras diversões” (MacCannell, 1976, p. 36 ).



seguida, MacCannell afirma que essa *persona* pós-moderna é uma figura vazia, sem aparente conflito existencial.

Seria o artista Andy Warhol essa figura? Em sua filosofia, Warhol (1975) apresenta o título de um capítulo sobre o tema da morte. Mas nele encontram-se apenas duas páginas, com frases curtas. Uma delas é uma breve lamentação sobre a consciência da finitude humana: “A: Sinto muito saber disso. Eu só pensei que as coisas eram mágicas e que isso nunca iria acontecer” (Warhol, 2008, p.142). A outra remete à opacidade da morte: “Eu não acredito nela, porque você não está mais aqui para saber que isso aconteceu. Não posso dizer nada a respeito porque não estou preparado para isso” (p.143).

Aparentemente contraditório às suas curtas declarações do livro, Warhol ocupa grande parte de sua produção de arte com o tema da morte. A partir de uma notícia na capa do jornal *New York Mirror*, de 04 de junho de 1962<sup>2</sup>, que anuncia um desastre aéreo com 129 mortos, o artista começa a trabalhar repetidamente o tema da morte. Em imagens datadas de 1963, nas quais ele se apropria das notícias de jornal, o artista mostra o envenenamento de cidadãos (“*Tuna Fish Disaster*”); acidentes de carro (“*Orange Car Crash 10 Times*”); e a morte em cadeira elétrica (“*Doublé Silver Disaster*”). Warhol executa uma repetição da mesma imagem, utilizando a técnica de *silkscreen* aplicada em variados formatos expositivos, como um retorno obsessivo ao tema e uma impossibilidade de esgotar/penetrar o mesmo. Paralelamente, Warhol desenvolve a obsessão por celebridades e figuras envolvidos em fins trágicos como Monroe e Kennedy, intensificando a inacessibilidade desses personagens<sup>3</sup>.

A repetição de imagens em seus trabalhos permanece sempre superficial porque a morte não permite penetração ou esclarecimento; tal condição seria justamente sua maior potência. Ou seja, a morte é material sem esgotamento, certeza inegável de provocação de mudanças.

Referindo-se às declarações de Warhol sobre a morte, Foster (1997, p. 349) afirma que: “(...) somos afetados de alguma forma por esse encontro não realizado”. Para Foster, a obra de Warhol proporciona um tipo “realismo traumático” (p.350) no qual ele identifica um modelo lacaniano<sup>4</sup>. Seria um encontro frustrado com o real, sempre fugitivo, portanto traumático? O real não pode ser representado, só pode ou deve ser superficialmente repetido e por isso Foster reitera: “A repetição em Warhol não é representação no sentido de representar (um referente) ou simulação (da imagem pura como, como significante distanciado), mas a repetição serve para projetar o real entendido como traumático” (1997, p.354). (☒ ☒ Alta Tensão). Esse é a base de Foster para visitar as superfícies de Warhol<sup>5</sup>. Como uma insistente e repetida batida numa porta que não pode ser aberta. A superfície impenetrável das coisas, pele opaca.

Em uma das descrições cômico/trágica Warhol relata:

Um dia após o outro eu olho no espelho e ainda vejo algo – uma espinha nova. Se a espinha sobre a bochecha da direita sumiu, uma nova aparece embaixo da minha bochecha esquerda, sobre a linha do queixo, perto da minha orelha, no meio do meu nariz, de baixo do pelo da minha sobrancelha, bem no meio dos olhos. Eu penso que é a mesma espinha que está se movendo de um lugar para outro. Se alguém me pergunta: “Qual é seu problema?” Tenho que dizer: “Pele”<sup>6</sup> (☒ ☒ MAM).

Na continuação desse texto, Warhol descreve um ritual de camuflagem frustrada pelas diferenças de cor de sua pele e de seus cremes corretivos. A visitação ao espelho gera um obsessivo turismo sobre uma traiçoeira superfície.

2. Fatalmente nessa mesma data, seis anos depois, o próprio Andy Warhol torna-se notícia de capa após sofrer um atentado.

3. Foster (1997), ao analisar essas obras, destaca a tensão entre a proximidade e a distância da ideia de celebridade que o próprio Warhol também se tornou.

4. Foster se baseia no seminário denominado “O inconsciente como repetição”, do psicanalista Jacques Lacan (1901-1981).

5. Essa ideia serve também para pensar a obsessiva repetição de ações com o corpo na arte da performance que será mencionada adiante.

6. Esse texto de Warhol é citado no artigo “*Queer? Performativity / Warhols whiteness / Warhols Shyness?*” em Sedgwick (1996).

7. Artistas academicistas trabalharam cenas de ruínas das grandes civilizações como temas recorrentes. Ruínas dos templos gregos eram consideradas belas e viagens de turismo para Itália e Grécia eram um tipo de iniciação artística. Temas de ruínas clássicas também eram favoritas na pintura romântica (incluindo nelas o observador da cena). Já os partidos nazistas construíram suas mega arquiteturas projetando de antemão a possibilidade dos edifícios se tornarem um futuro sítio arqueológico onde seria possível admirar a suposta grandeza civilizatória associada ao Nazismo. Contraditoriamente a suas projeções, foram seus ocultados campos de concentração que acabaram por se tornar locais de interesse turístico.

Em Baudelaire, a visitação/turismo gera um diálogo com sua alma, apresentando uma relação conflituosa. Warhol se distancia desse tormento quando indaga: “Penso que a partir do momento que você pode ver as emoções de certo ângulo, você nunca mais vai pensar nelas como reais. Isso é o que aconteceu comigo” (1975, p. 27). Diferente de Baudelaire, Warhol vive em numa época inicial da difusão de mídias e aceita a superfície como condição do jogo.

3: *Proposição: Por favor, ouça a marcha nupcial (1847) de Félix Mendelssohn enquanto você lê o próximo trecho. (http://br.ask.com/youtube?q=baixar+musica+marcha+nupcial&v=jl3AfkqFOmM&qsrc=472)*

### **Turismo // Morte // coletividade**

A diferenciada abordagem sobre o turismo de MacCannell remete a outro tipo de turismo realizado atualmente em lugares de eclipses civilizatórios<sup>7</sup> como campos de concentração na Europa, túmulos coletivos em Camboja e o local do acidente das Torres Gêmeas em Nova York. Como as cadeiras de execução multiplicadas por Warhol, museus do holocausto se multiplicam na Europa e nos EUA. Essa forma de turismo seria motivada pelo fato de continuarmos a morrer e a matar em massa? Ou seria uma maneira de encarar a impossibilidade/certeza da morte? Indica uma falha na cultura ocidental de não incluir o tema em seu cotidiano? O que o visitante espera encontrar nesses lugares? Alguma dica sobre um destino coletivo? (☒ ☒ Alta Tensão).

Transportando essas questões para o campo das artes na “Exposição/Performance” Arte Cemiterial, de 1971, Paulo Bruscky organizou seu próprio enterro e um cortejo fúnebre que finalizava na Galeria Empetur, em Recife. Freire (2006, p.93) esclarece que: “a ideia do enterro remete

simbolicamente ao luto em que vivia a população brasileira com a restrição dos direitos cívicos numa sociedade ditatorial”. O convite foi impresso na forma de um “santinho” oferecido nos enterros católicos. Imagens de seu arquivo registram o artista preparando o caixão, dirigindo o carro fune-rário e carregando o caixão junto com ajudantes. A exposição teve “morte precoce” ao ser fechada pela Polícia Federal no mesmo dia da abertura, quando o artista foi levado para prestar depoimento. (☒ Δ Radoslav).

### **Curadoria no cemitério**

A Bienal de Berlin de 2006, curada por Massimiliano Gioni, Ali Subotnick e Maurizio Catalan, incorporou espaços que eram testemunhas históricas de genocídio, provocando o eco de vozes do passado (Thea, 2006). A curadoria ocupou locais que pertenciam a judeus antes da II Guerra em uma avenida de Berlin: escola de meninas e apartamentos, salas de dança, praça de jogos e o cemitério. Tratando os espectadores como “visitantes” a exposição proporcionava um percurso turístico que iniciava numa igreja e terminava no cemitério “Old Garrison” onde estava a obra sonora “*Siga-me*” da artista Sussan Philipps.

O percurso turístico da curadoria terminou no local da morte. Em entrevista com o curador Maximiliano Gioni, Thea (2006, p.34) indaga sobre o uso dessa rua na Bienal uma vez que a mesma tornou-se uma área elitizada de moradia e turismo após a queda do muro de Berlin. Gioni relata a Thea (2006, p. 34) que por tal razão, no início, os organizadores da mostra não se identificaram com a ideia de fazer a mostra no local: “Eles gozaram da gente. “É uma área de turismo”, eles falavam.” A noção do *flaneur*<sup>8</sup> moderno na cidade recebe uma nova versão:

8. Associado ao poema “A Passante” de Charles Baudelaire, o termo *Flaneur* significa caminhar sem velocidade, ou seja, vagar. Permitir a si perder-se na cidade, entre cafés e belas mulheres, torna-se um privilégio do poeta moderno, nas ruas onde, por um instante passageiro, ele se vê refletido. O crítico Walter Benjamin impulsiona o termo para discussão sobre a vida urbana moderna.

A noção de “*site specificity*” remodelou a ideia de viagem ao evitar o confinamento da arte ao espaço abstrato de galeria. Assim, um tipo de turismo doméstico foi inventado – uma forma que renovou laços com a tradição moderna do *flâneur* e sua fascinação com a estranheza e o glamour da cidade (Thea, 2006, p.34).

9. Os curadores fizeram uma referência ao uso de casas em outra exposição (*Chambers Des Amis*) do curador Jan Hoeet, na cidade de Gent, em 1984. Só que as casas não abrigavam mais moradores.

A curadoria<sup>9</sup> da Bienal montou obras de artes em locais carregados de um passado ligado à ausência historicamente forçada de judeus, criando uma nova contextualização no espaço. Nesse caso, o turismo também foi retirado da dimensão de lazer ou de uma referência de conforto.

O texto “A Comunidade Inoperativa”, de Jean Luc Nancy (1986), parece seguir o mesmo modelo. O autor apresenta a ideia de comunidade presa num paradoxo. O que nos une como comunidade é a consciência da nossa efemeridade, a presença latente da morte, nosso destino como visitantes, tempo em esgotamento, ossos a espera de exposição, Turismo Definitivo (⊗ ▶ Arena).

É a apresentação da finitude e o irremediável excesso que constrói seres finitos; sua morte, mas também seu nascimento; e só a comunidade pode apresentar a mim meu próprio nascimento e, junto com isso, a impossibilidade de reviver, assim como a impossibilidade do meu transpassar para minha morte (Nancy 1986, p. 66).

O tema da morte permite algumas relações específicas. Thomas McE-villey (1991), em “*On the Manner of Addressing Clouds*”, sugeriu que é possível identificar conteúdos variados quando se presencia a arte. Um desses conteúdos por ele mencionados trata de um conteúdo enraizado em

respostas biológicas/psicológicas ou em consciência cognitiva. Nesse item, ele apoia-se na ideia do filólogo Sebastiano Timpanaro (1923-2000), que sugere que assuntos como sexo, reprodução e morte influenciam diretamente a fisiologia dos seres humanos. O arrepio ante a visão do morto nos conscientiza para outra inevitável agenda de visita.

Nesse contexto Phyllis Pagli e Henry Abramovitch (1984) propõem o desafio de pensar a tensão entre o individualismo e o coletivo que surge na morte/outro:

A morte do outro inevitavelmente nos guia para a nossa própria morte. O desafio do estudante da morte é encontrar um lugar entre as angústias do individualismo solitário e a consolação do surgimento de algo maior (Pagli; Abramovitch, 1984, p.414). (⊗ ⊗ Alta Tensão)

### **Estranho // estrangeiro // morte // certezas**

Turismo Definitivo é a disponibilidade de mover-se do lugar onde se está fisicamente/mentalmente como visitante/leitor/performer.

Na introdução do livro “A Dúvida”, de Flusser (1999), Celso Lafer faz um comentário sobre os efeitos do deslocamento forçado que Flusser, assim como Hanna Arendt, viveu:

O isolamento naquela época era o desdobramento no tempo da experiência dos *displaced people*, dos que, para recorrer novamente a Hanna Arendt, tinham perdido o lar e, com ele, a familiaridade da vida cotidiana, bem como o uso da língua originária, e com esta privação a naturalidade das relações, a simplicidade dos gestos e a expressão espontânea dos sentimentos (p.6).

A resposta de Lafer é que “A dúvida” surge como tentativa de superação do isolamento. A dúvida também seria fruto do deslocamento, sobre o qual as bases comunicativas entram em colapso e precisam ser reconstruídas.

Para o estrangeiro, várias questões emergem... A fala surge aleijada? É possível sentir uma completude cultural? As verdades do *displaced person* se fragmentam? Como essa condição pode ser trabalhada em um contexto artístico? (⊗ Δ Nota Performática).

Edourd Glissant (1990, p.71) fala de “uma poética de relação” na qual a “errância” permite uma percepção de “relatividade” (p.76). O autor faz uma crítica ao turismo: (...) “a obsessão ontológica de que o conhecimento abre caminho para o prazer de uma relação, de forma elementar e muitas vezes caricata, torna-se turismo”. Isso pode relacionar-se ao elemento mais evidente do turismo tradicional: ele implica em algum tipo de deslocamento. Tal deslocamento fortaleceu-se junto com os sistemas de locomoção. Por exemplo, a expansiva investida ocidental sobre o globo a partir de 1500 proporcionou a possibilidade de desenvolver uma imagem do outro, uma ferramenta de dominação baseada em uma suposta amoralidade e exotificação do outro.

Porém, a errância que Glissant defende nem sempre produz uma relação, mas pode resultar em núcleos fechados promovidos pelos imigrantes. Glissant vê o turista de forma negativa, mas é possível perceber nesse agente o interesse e a curiosidade pelo outro. Mesmo que seja de forma superficial e exploratória, com base na exotificação do diferente, o importante é a lei do faminto turista/ antropófago: “o que interessa é o outro” (ANDRADE, 1928, p.3). Ou seja, avistar o Bispo Sardinha no barco indicava o ruir de uma civilização e, ao mesmo tempo, o incremento do cardápio local. (⊗ ⊗ MAM, p.10)

Mas o que o Turismo Definitivo propõe? Uma relação entre o turismo e a visitação? Um encontro com a arte? O Turismo Definitivo instiga a ideia de que toda visitação é definitiva mesmo que tenha uma curta duração; é contaminadora por natureza e tem o potencial de provocar pequenas mortes//mudanças. Procura-se uma visitação//leitura que coloque em prática a célebre frase de Oiticica “A pureza é um mito”.

4: Proposição:  
Escolha Roteiros7 + e você  
(⊗ O Metodologia p.07)

A partir de agora, a relação entre turismo, visitação e leitura será explorado na visitação sob conceitos, termos e ideias que podem vivificar o sentido do tema da tese: Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP).

### **Performance**

A leitura da tese é proposta como uma possibilidade de ativar diferenciadas formas de visitação sob a ótica da DTEEP – Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance, conceito//prática ligado à performance das Artes Visuais.

Propõem-se dois tipos de deslocamentos dentro da tradição dessa prática. O primeiro é o deslocamento da ação do artista performer para os visitantes// performers. O segundo é incluir a possibilidade de ritmo de entradas e saídas através dos quais, além de executar performance, os visitantes//participadores podem monitorar//perceber//ver o ato como uma *articipação* (⊗ ■ Glossário). Ou seja, o performer é visto e sabe que está sendo monitorado por outros. Da percepção da participação performativa surge a possibilidade de monitorar um tipo de “costura” entre estados de performance. O DTEEP permite o monitoramento tanto “de dentro para

fora”, como “de fora para dentro”. Assim, a separação entre o contexto social do acontecimento artístico torna-se menos viável. Quanto mais clara for a designação artística, a *articulação* dos visitantes surge com mais objetividade (☒ O Trocas, p.28).

### **Contextualizando o DTEEP- Micro/Macro**

Como a performance é pensada/praticada sob a lógica da DTEEP? Qual é a relação da DTEEP com o termo Performance?

É importante lembrar que o termo performance pode ser visto como “amplamente aberto” (*wide open*) (Schechener, 2002, p.01), definido por Hopkins e Long (1990), já na década de 1960, como “um conceito essencialmente contestado”. O termo tem uso variado em diferentes âmbitos sociais, nos quais se identificam usos específicos e até contraditórios da performance<sup>10</sup>. Talvez essa seja a razão pela qual nas introduções de publicações sobre o tema da performance é comum incluir uma justificativa ou uma desculpa como forma de se defender de um possível sepultamento do termo.

*5: Proposição: faça uma leitura/visitação do encarte Radoslav (☒ Δ)*

### **Performance social e o contexto amplo**

Além das regras performáticas ditadas para os espaços da arte (☒ O Expositivo), existem contextos sociais cotidianos nos quais ações são realizadas e aprendidas como nos rituais de educação em família, na escola, no trabalho, etc. No processo de socialização em geral, códigos pré-estabelecidos são seguidos e repetidos e tais comportamentos são denominados de performance social. Goffman mostra que, normalmente, nesses contextos agimos inconscientemente como ótimos performers: “(...) todos

nós representamos melhor do que sabemos como fazê-lo” (1985, p.73). Ou seja, ao tornarem-se conscientes (demais) da condição de performers, a fluência da performance social pode ser prejudicada ou interrompida e a espontaneidade dos gestos pode ser comprometida, levando a um gaguejo da performance social. Por outro lado, ocorre uma perda da inocência sobre a performance social que tende a levar a uma manipulação dos comportamentos.

Na teoria microsociológica de Goffman o ambiente de performance social não é um ambiente simples; o encontro com o outro apresenta uma complexidade que demanda considerações psicológicas/sociológicas. A forma como percebemos/não percebemos nossas ações próprias (auto-percepção) no âmbito social interfere diretamente na fluência das relações. As contínuas dinâmicas entre realizar (mais) consciente ou mais espontâneo no âmbito social determinam a qualidade de suas relações, sinalizado um jogo frágil e complexo onde encontramos identificação, desqualificações, julgamentos e simpatias.

*6: Proposição: Caro visitante, sou grato pela sua performance interna realizada ao ler esse texto. Peço agora que performe para e com outros visitantes seguindo a proposição de sustentação presente dentro da capa da tese.*

Performances sociais podem ocorrer sem público; são performances feitas no âmbito pessoal, para nós mesmos. O exemplo mais claro é a observação frente ao espelho; essa observação reflexiva pode ser também uma autoanálise dos sentimentos e pensamentos, ou durante uma leitura de texto.

10. Por exemplo, o uso da palavra performance na indústria automobilística e em ações de vanguarda artística.

11. Um exemplo seria o *Skype*, que permite que nos vejamos enquanto nos comunicamos com outros.

Ao mesmo tempo em que agimos no social somos (possíveis) observadores de nossas próprias ações/sensações/sentimentos/pensamentos e esse aspecto é reforçado pela disseminação de mídias comunicativas<sup>11</sup>.

“Imersos em teias sociais performamos  
entradas e saídas  
e cada homem, em temporalidades  
fragmentadas,  
ativa inúmeras performances”.

Shakespeare mostra o desenvolvimento da vida em sete atos sobre o palco/mundo em um roteiro fechado. Para o dramaturgo inglês, os movimentos descontrolados do infante já sinalizam uma inquietação que vai se desenrolar num cômico/trágico mundo dos homens. Shakespeare fala das fases sociais/biológicas que terminam em uma “segunda infância” que finaliza com a palavra “*sans*”, um retorno à condição de descontrolo do corpo. “Isso finaliza essa estranha episódica história”<sup>12</sup> essa visita ao palco/mundo que termina com o cerrar das cortinas dos sentidos.

Essa divisão biológica/social ainda é válida na condição de vida ocidental atual? O movimento entre as fases ainda segue a ordem Shakespeareana? Ou tais cenas se confundem na maturidade precoce que ronda a infância ou na adolescência prolongada sobre a vida adulta? Vive-se numa cultura onde as possibilidades de manipulação das fases biológicas estão cada vez mais eficientes, aperfeiçoadas através da costura da fantasia social da própria pele.

Goffman (1959, p.54), sagaz ante a metáfora do Shakespeare, declarou: “o mundo todo não é, claro, um palco (...) mas os modos cruciais nos quais ele (o mundo) não é, não são fáceis de especificar”. Ou seja, o sociólogo aponta

a dificuldade de determinar claramente onde há performances. É possível continuar tal frase com um toque austiniano e performativo (☒ ■ Glossário), questionando se essa dificuldade aumenta quando fala-se do assunto, porque também se performa ao tentar especificar onde há performances. Essa confusão sobre onde e quando performamos parece entrar em outra situação de turbulência quando fenômenos da reprodução de imagem, de vigilância e de mídias interativas estão emaranhados no cotidiano.

Turismo Definitivo não pretende buscar clareza, mas aproveitar e promover a movimentação entre variados estados de performance, sem uma suposta autenticidade, purismo ou aniquilação da metáfora, em busca de mais complexidade e tensão.

O paradoxo do Turismo/Definitivo está na relação entre algo supostamente temporal e algo que imprime um efeito. A visitação/leitura é vista e praticada como contaminante (☒ ► Estratégias p.08). Qual é a relação da performance com a arte?

### No funil ocidental: a visitação sob o conceito da performance

O processo de categorização das diferentes formas de artes inicia-se no ocidente a partir do século XVII. A Escola de Belas Artes foi classificada como escola de escultura e pintura, separada de outras atividades artísticas e a dança, o teatro, a música ganharam ensinamentos diferenciados<sup>13</sup>. Apesar de serem contestados a partir da arte moderna, tais categorias ainda determinam as expectativas dos consumidores de cultura.

O termo performance recebe tonalidades diferenciadas em distintas áreas de atuação artística. De forma geral, o teatro tradicional (italiano) refere-se à apresentação dos atores em palcos separados do público, dirigidos por um diretor de roteiro. A dança (expressão do corpo em movimento)

12. Referência ao monólogo da personagem Jaques, no ato II, cena VII, da peça “*As You Like It*”, de William Shakespeare. Disponível em: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/15740>. Acesso em: 6 Ago 2013. Para Shakespeare atravessamos sete fases/idades: infância, idade escolar, tempo do namoro, idade do soldado, da justiça, a velhice, a velhice avançada (ou segunda infância) e a “*sans*” (sem, em francês) .

13. O pintor Charles Le Brun com grupo de artistas fundou em 1648 em Paris a “*Academia Real de Pintura e Escultura*”.

e a música (apresentação sonora através de instrumentos específicos) apropriaram-se do termo performance para suas especificidades.

Porém, ocorreram algumas mudanças que contribuíram para transformar a performance em uma forma específica de ação artística: o surgimento de atividades culturais híbridas; a associação da performance com a noção de experimentação e vanguarda; e o surgimento de um campo de estudos específico no final dos anos 1970 que buscava explorar a performance teoricamente. Assim, gradativamente, seu uso ganha aproximações em diferentes áreas da arte.

Muito do que é produzido como cultura contemporânea é uma expressão dos interstícios de categorias mais rígidas. Aproximações entre teatro experimental, dança contemporânea, experimentos em ambientes sonoros e projetos em Artes Visuais estão cada vez mais evidentes na produção contemporânea. Grande parte da produção não se enquadra na tradição de categorias e muitos artistas não estão (pelo menos hoje<sup>14</sup>) interessados em inserir sua produção em regras técnicas. Mas, dentro das Artes Visuais, a arte da performance ganha algumas especificidades e, contraditoriamente à sua condição híbrida, também um estado de categoria artística. Teóricos desse campo de estudos trabalham como contorcistas conceituais, ajustando a arte da performance para novas posições e ângulos desejados<sup>15</sup>.

### **Performance como tradição de artistas visuais**

A pesquisadora Roselee Goldberg (1998), referência central do campo de estudos da performance, considera essa prática artística como um fenômeno híbrido nascido de colaboração entre poetas, pensadores, dançarinos e artistas visuais da vanguarda moderna. Goldberg construiu sua narrativa afunilando atividades de vanguardas diversificadas em um recipiente de atividades de artistas visuais praticantes da arte da performance. Arte da performance para Goldberg é: “(...) a arte viva realizada por artistas.” (1979,

p. 09). Ou seja, dois aspectos são centrais para a autora: a temporalidade e a apresentação por artistas.

Já Kristine Stiles (1996) reconhece a performance a partir de suas origens da vanguarda e a identifica como arte que emergiu na época pós Segunda Guerra Mundial, de forma simultânea no Japão, EUA e Europa (STILES, 1996). A autora apresenta uma das características principais da arte da performance: o uso do próprio corpo do artista plástico como suporte da sua atividade artística, com o objetivo de trazer a prática da arte mais perto da vida e aumentar a experimentalidade imediata da sua obra. Nessa perspectiva, Stiles enfatiza que a ênfase do processo artístico foi deslocada de um produto a um processo, da representação para modos de representar ações, removendo a arte (visual) do seu aspecto de preocupações com a pureza formalista e a comodificação em objetos. Stiles apresenta também uma diversificação e uma elasticidade do termo performance, relacionando-o com a questão de suporte e tempo de duração, nos termos do que pode ser incluído como arte de performance. A autora ainda amplia a prática da performance, ao afirmar que essa pode ocorrer através de documentação, fotografias, filmes ou em mídia eletrônica. Stiles (1996) denominou de “híbrida” (p.693) essa forma de performance.

Stiles indica então a maleabilidade do conceito da arte da performance, algo essencial para o contexto de DTEEP.

### **Premissas da performance?**

No campo das Artes Visuais é possível identificar algumas premissas que podem esclarecer uma especificidade da prática da performance. Algumas delas são interligadas, outras, contraditórias; algumas podem ser descartadas ou ignoradas na execução de uma performance. Apesar das delimitações já mencionadas acredita-se que tais premissas assumidas nessa leitura/visitação permitem o surgimento de uma identidade.

14. Como já foram as convenções da arte acadêmica do século XVIII.

15. A inserção da disciplina de performance no curso de Artes Visuais, denominada Práticas Performativas, na ECA/USP, em 2011, é indicativa do ganho de especificidade dessa prática, encaixando-se entre disciplinas como desenho, escultura, gravura, pintura, etc, mas ao mesmo tempo ganhando nova abordagem de interdisciplinaridade ao ser oferecida em colaboração com o departamento de teatro da ECA.

16. Referência ao filme do diretor Woody Allen, de 1983.

1: “O artista da performance usa o corpo como obra”: como exemplo a performance “Escultura Cantando”, de 1970, dos artistas Gilbert e Jorge, que posam como escultura viva. Outro exemplo é a artista Gina Pane (☒ O Trocas).

2: “A prática da performance aproxima a arte da vida”: como exemplos Linda Montano e Tehching Hsieh, na performance “Um Ano Amarrados Juntos na Cintura”, realizada entre 1983- 1984, ou como na obra de Nikki S.Lee e seu projeto “*The seniores project*” (1999). Lee se infiltra em diferentes grupos sociais (prostitutas, grupo de idosas ou adolescentes) por um certo período de tempo como um tipo de “Zelig”<sup>16</sup>.

3: “A performance trabalha com temporalidade variadas”. A duração não tem restrição, pode ocorrer durante anos de vida ou num fugaz instante, como na ação de Saburo Murakami, de 1956, “Atravessando Muitas Telas com Papel”, na qual ele usa o movimento de seu corpo para romper paredes de papel.

4: “A performance busca a aproximação com o espectador”. Uma performance pode até derrubar os limites entre palco e plateia; é muito comum a performance acontecer no mesmo nível do público. Como exemplo, Nam June Paik apresentando com Charlotte Moorman “Celo Humano”, em 1965, onde se pode ver o público muito próximo aos performers. Outro exemplo é o clássico trabalho de Abramovic e Ulay, “Imponderabilia” (1977).

5: “A performance valoriza o momento ao vivo”. Pode-se dizer que as formas mais ortodoxas de performance defendem a efemeridade da prática. Entretanto, muitos artistas comunicam suas ações realizadas

quando estão sós ou diante de um pequeno público através de desdobramentos performativos como textos, fotos, filmes, interfaces eletrônicas. Essa possibilidade permite graus diferentes de manipulação para que os efeitos desejados pelos artistas ganhem visibilidade. A foto “O pulo no vazio”, de Yves Klein (1960), é um clássico exemplo. O artista registrou através da fotografia um ângulo de seu pulo do segundo andar de uma galeria, escondendo através da foto-montagem o uso de uma proteção para amenizar o impacto.

6: “Na performance existe o elemento do risco envolvendo o artista, além de ações radicalizadas sobre seu corpo”. Como exemplo, a performance o “Tiro” (1971), de Cris Burden, na qual ele intencionalmente recebe um tiro no braço. Ou a performance “*I Miss You*” (2005), de Franco B, que deixa seu sangue pingar no chão até perder a consciência. Tais ações mostram uma ruptura com a representação ou a ideia de auto-representação (“*self as context*”), que enfatiza a qualidade transformadora da performance para o próprio performer (SCHECHNER, 1979 p. 16). Isso pode ser relacionado à ação que Cohen (2002, p.14) chama de “virulência transformadora” ou o sentido da palavra em francês *parafunir*<sup>17</sup>.

7: “A performance tem um elemento de questionamento ou protesto contra padrões de comportamentos”. Destaca-se principalmente o papel de artistas feministas que usam seu corpo como forma de reconquistar os direitos negados ao mesmo. Como exemplos, Shigeko Kuota e a “Pintura da Vagina”, de 1965, ou Gina Pane que corta seu rosto. (☒ O Trocas). Alguns performers ficaram conhecidos por promover provocações deliberadas, como Otto Muhl, que urinava na direção da boca aberta de outro performer em “*Pissaction*” (1969).

17. Muitas dessas performances aconteciam sem público, tinham longa duração e eram comunicadas apenas através de documentos.



8: “A performance está aberta às circunstâncias da vida; não segue um roteiro fechado e não se restringe a um texto dramático”. Em “*Outdoor Piece*” (1978), o artista Tehching Hsieh viveu um ano fora de casa. As ações decorrentes para a manutenção dessa proposta foram muito variadas.

9: “Muitas performances executam ações repetidas, criando ritmos ritualísticos”. Em “Barroco Balkano” (1997), da performer Marina Abramovic, a artista ficou sentada sobre uma enorme pilha de ossos, limpando-os um após outro. A repetição cria uma condição de transe e também é uma forma de mostrar resistência e superação de limites.

É possível perceber acima algumas possibilidades artísticas de aproximação e ativação intencional dos visitantes que ainda aparecem centradas no papel do artista/ performer. Já nessa tese tenta-se pensar/praticar outra dimensão que foca no visitante/performer. Essa ideia é abordada a partir de variados pesquisadores e projetos artísticos.

### **A ativação performática do visitante: novas terminologias e denominações**

Em textos de Oiticica dos anos 1960 são encontradas referências claras sobre as possibilidades performáticas do visitante da arte (☒ O Trocas). Autores recentes parecem retomar o tema. Em texto escrito para ocasião da exposição “Entre com seu próprio risco” (*Enter At Your Own Risk*)<sup>18</sup>, Martina Weinhart (2003) afirma que “a obra apela ao observador para uma instância performativa” (p32). Ou seja, a condição de risco transforma os visitantes em performers.

A pesquisadora da área de performance Regina Melim (2008) apresenta o termo “espaço de performance” e se interessa pela possibilidade de expansão na direção do espectador :

(...) será lançada a noção de espaço de performance, traduzido como aquele que insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador ampliando a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participante (Melim, 2008, p.09)

Para pensar contextos da performance nas Artes Visuais, Melim levanta uma questão importante quando determina a relação entre performance e o contexto participativo que também exige um espaço estabelecido. A ideia de “espaço de ação do espectador” torna-se importante para pensar os deslocamentos propostos na prática de DTEEP que sugere que o espaço incluído na ação entre participantes ganha nova dimensão através dos rompimentos de entradas e saídas que não permitem uma dimensão de autonomia.

A análise da pesquisadora Anna Bernstein (2003) é pertinente quando analisa a obra de Marina Abramovic e Uly (Uwe Laysiepen). Bernstein (2003, p.391) indica que Abramovic provoca eticamente o espectador: “(...) como alguém que necessita fazer algo com o trabalho”. Para a pesquisadora, a partir de obras como “Objetos Transitórios”, Abramovic radicaliza sua obra através do deslocamento do corpo da artista: “o centro do trabalho não é mais o corpo do artista, mas o corpo do público” (p.391). Na sequência são analisados trabalhos como “*Red Dragon*”, “*White Dragon*”, “*Green Dragon*”, obras nas quais o visitante pode sentar-se, deitar-se, etc. Nessas obras, Bernstein afirma que o público tornou-se “parte integral do objeto; tornou-se obra de arte.”(p.392). Já na descrição da forma de participação na obra “*Soul Operation Table*”, da performer iugoslava, Bernstein aproxima-se dessa pesquisa quando descreve: “o ato de tirar roupa, subir a escada que leva a se deitar na direção de um dos campos de cor, constitui uma

18. “*Enter At Your Own Risk*” foi uma exposição curada por Marcos Heinzmann e Martina Weinhart no Shirin Kunsthalle Frankfurt, na Alemanha, em Junho de 2003. A exposição apresentava projetos de Christoph Buchel, Critical Art Ensemble, Camilla Dahl, Gelatin, Jeppe Hein, Carsten Holler, Ann Verônica Janssens, Sven Pahlsson, Henrik Plenge Jacobsen, Julia Scher e Ana Maria Tavares.

performance que os demais membros do público se juntam para assistir” (p.393). Para Bernstein, sob essa condição, o público “ vê e é visto” (p.392).

Essa mesma ideia olhando para a mesma artista é repetida por Erica Ficher Lichte (2008). Para Lichte, a participação experimentada na obra de Abramovic provoca a condição de “evento” de arte, a autora afirma que: “a performance transformou os espectadores envolvidos em atores” (2008, p.18). Suas observações sobre as formas específicas que os visitantes são incorporados nas performances tornam-se pertinentes uma vez que ela é uma das poucas teóricas que aborda os detalhes das situações específicas que mudam a partir de cada dinâmica participativa.

É evidente que uma variedade de pesquisadoras da performance na contemporaneidade valorizam o *shift*/deslocamento do papel do artista performer para a ativação performática dos visitantes. Entretanto, as dinâmicas e o ritmo dessas trocas não são temas abordados especificamente nas contribuições teóricas sobre um possível novo papel performático dos participantes (☒ ☉ Trocas).

#### **Alterações nas características da performance com o DTEEP**

Quais são as alterações na performance das Artes Visuais que podem ser identificadas na prática de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP)

1: Primeiramente, como já acima mencionado, indíca-se uma mudança importante em relação ao artista da performance que usa o corpo como obra. Na DTEEP a performance concentrada no corpo do artista/performer desloca/divide/perde atenção para os corpos dos participantes (☒ ▶ Estratégias).

2: A aproximação arte/vida ganha uma relação de jogo entre micro/macro, através de movimento de costura dentro/fora constante dos participantes (☒ ☒ Alta Tensão).

3: No uso de DTEEP encontramos variadas temporalidades. A variedade temporal da performance é mantida, porém no caso de DTEEP a duração condiciona quantidade de participantes (☒ ○ Expositivo, pg. 39).

4: A aproximação com o espectador na condição de DTEEP ganha novas dimensões em condição de co-produção provocada pela participação. O que era plateia (relativamente) estática e receptiva torna-se o motor da performance (☒ ▶ Arena)<sup>19</sup>.

5: No DTEEP não procura-se a pureza do ato ao vivo, mas uma complexificação do ato participativo através da performance. A performance ao vivo pode ser desdobrada em registros – textos, fotos, filmes, interfaces eletrônicas – que podem receber um novo desdobramento, novamente realizado ao vivo para propiciar uma condição de troca (☒ ▶ Hot Spot).

6: No DTEEP o risco sobre o corpo do artista pode ser transferido para os corpos dos participantes (☒ ○ Trocas, p.03). O radicalismo e o risco no uso do corpo ao vivo presente em muitas performances das Artes Visuais e os comportamentos que rompiam os padrões da performance social são transferidos aos participantes. Essa transferência permite que os visitantes rompam aspectos de suas performances sociais e ajam a partir de padrões desconhecidos. A participação dos outros encoraja e pode tornar-se um incentivo. O DTEEP facilita a participação

19. Para Bourriaud (2009, p.53), o que diferencia a arte dos anos 1960 da arte atual é a possibilidade de “co-gestão com o observador”.

na medida em que promove uma padronização da ação após sua repetição realizada ciclicamente (☒ ➤ Estratégias).

7: No DTEEP, o protesto sobre padrões de comportamentos é transferido para o visitante. A tendência de apresentar performances em locais alternativos<sup>21</sup> também mudou; a prática foi absorvida parcialmente pelo âmbito museológico e institucional. A inserção de obras participativas em instituições de arte permitem uma relação diferenciada com a performance social desses espaços onde encontramos os performers institucionais – guardas, educadores etc. Dessa forma, o DTEEP permite uma diversificação na relação visitantes//performers institucionais (☒ ☒ Dados de Rotina).

8: No DTEEP, a performance aberta e sem roteiro totalmente fechado ou restrito torna-se ainda mais imprevisível a partir da incorporação do visitante (☒ ➤ Arena).

9: O ciclo de repetição de ações no contexto de DTEEP é transferido para o público. Esse elemento aparece na ação contínua de vários participantes que performam; tal fato possibilita uma maior diversificação através da comparação das ações individuais de diferentes participantes. Essa repetição, dependendo da proposta, pode ser mais restrita (☒ ☒ Alta Tensão) ou mais aberta (☒ ➤ Arena).

A relação entre performance e ativação no DTEEP ainda exige uma abordagem específica da arte participativa, o que será feita a seguir.

21. Como mostra Golberg, a Arte da Performance era marginalizada, condição invertida.

## Participação:

“Como! Vão apresentar uma performance? Serei espectador; talvez, um performer também, se achar motivo.”<sup>22</sup>

7: *Proposição em quatro palavras: Leitor//participador//sustentador//por favor*

## Participação nas Artes Visuais

Nas Artes Visuais é possível encontrar um roteiro projetado por artistas//pensadores//críticos no qual se identifica a participação como algo que parte do objeto autônomo da arte moderna e migra para novas formas de relação e ativação nas quais o visitante tem diferentes possibilidades de acesso à obra. Essa condição é comumente projetada pelos artistas e críticos da arte como uma alternativa para a suposta passividade do espectador.

Num texto publicado na revista francesa Robho, já em 1968, Julian Blaine e Jean Clay apresentam um roteiro que serve como uma visão crítica sobre valores participativos. Nesse roteiro a possibilidade participativa nas Artes Visuais é vista como uma nova forma de relação, uma substituição do papel pouco crítico do tradicional visitante no espaço da arte.

Blaine e Clay (1968, s/p) mostram como a ideia da obra de arte autônoma é diversificada através da arte do cinetismo, permitindo que do “puramente mecânico” surjam duas operações significativas de ativação

22. Versão alterada do personagem Puck da peça “Sonho de Uma Noite de Verão”, de William Shakespeare, apresentado por Kott (2003, p.198), na qual ele vê um ensaio e questiona-se: “Como! **Vão representar uma peça? Serei espectador; talvez, um ator** também, se achar motivo”.

participativa denominados por eles como “deslocamento” e “manipulação”. Uma propõe uma estrutura manipulável, algo que o artista David Medalla denominou de “espectador participação” ao descrever a obra de Lygia Clark; a outra opção é aquela que incita o observador a mover seu corpo diante da obra, uma vez que cada plano oferece descobertas que podem mudar totalmente o conteúdo e a visualidade da obra. Blaine e Clay indicam que a arte cinética foi um campo de “dominância visual” que se desenvolve para a “apreensão polissensorial do espectador”.

Artistas como Helio Oiticica e Lygia Clark, na fase da Sorbonn (☒ O Trocas, p.14), vão desdobrando tal ativação/participação “no plano coletivo”, descrito em 1968 pelo crítico inglês Guy Brett (2005, p.17) como “Cinetismo do corpo”.

Brett indica que a atenção do objeto de arte é deslocada para o corpo do participante. Ou seja, quando o corpo é percebido pelo próprio usuário e por outros presentes (através de seu movimento) ele recebe uma qualidade performática. É exatamente nesse ponto que se encontra a junção entre participação e performance – quando o foco é deslocado para a performance do participante – a *articipação* (☒ ■ Glossário).

Blaine e Clay (1968) compartilham uma visão crítica sobre a participação em sua menção da obra de Clark e apontam a necessidade de buscar uma forma de participação na qual o lúdico torna-se mais complexo: “o lúdico serve aqui para mediatizar os recalques. Inúmeros comportamentos evocam crises fundamentais: fetalidade, expulsão, regressão etc” (s/p). A participação é vista como uma forma de provocação que atinge, ao mesmo tempo, os âmbitos sociais e psicológicos. A participação é uma transformação decorrente do compartilhamento de um grupo.

Blaine e Clay (1968) questionam a relação arte/sociedade, da fase terapêutica de Lygia Clark. Para os autores, a arte não deveria servir para deixar os indivíduos “frescos e dispostos, na engrenagem que os tritura”

(s/p). Essa crítica é importante uma vez que questiona a relação entre a participação e o sistema social como reafirmam os autores:

Cercada por todos os lados pelas injunções sociopolíticas, a pesquisa poli-sensorial não escapa absolutamente asontradições da sociedade em que se desenvolve. Ela não pode ser hoje senão uma obra “em oco” um modelo que nos faz entrever fragmentariamente que tipo de relações humanas seria possível numa sociedade que escapasse alienação, a separação e aos tabus (s/p).

De um lado a crítica de Blaine e Clay é importante para pensar como a participação se relaciona com o contexto sociopolítico. Do outro lado, os autores parecem considerar a arte como uma estratégia de emancipação obrigatória. Objetivos mais modestos e menos pretensiosos talvez sejam mais interessantes para quem se interessa em ativar a participação do visitante na qual o jogo do poder que envolve uma projeção ideológica pode ser incorporado. Bourriaud (2009, p19) denomina esse formato de “universos possíveis” – quando o político se manifesta ao nível das relações.

**Nessa tese/obra, interessam formatos participativos que incluem as tensões que surgem no micro/macro como no poder/âmbito autoral.**

Visitantes podem optar por uma proposta participativa que é projetada através de autoria – individualizada ou claramente coletiva. Como afirmou Eco (1962, p. 36): “o convite oferece ao performer a oportunidade para uma orientada inserção em algo que sempre vai permanecer como o mundo intencionado do autor”.

Marcos Heinzemann (2003) aponta o risco assumido da participação e a disposição para expandir nossas próprias ações. A obra de arte expressa um molde autoral e projeta uma visão do mundo, ação/pensamento sobre o participador/visitante que assume o risco da contaminação. A

pergunta que surge é: como tal molde do poder autoral pode ser problematizado? (☒ ☒ Delicatessen).

### **Presente/ armadilha**

Mion Kwon (2010) aborda a tensão entre a autoria artística e o ato de presentear ao discutir obras-proposições, descortinando, assim, uma suposta inocência. É possível considerar a *participação* em um projeto artístico apenas como um presente ou uma oferenda generosa do artista? Qual é a retribuição//sustentação//realização//leitura da visitação? (☒ Δ Proposição S (sustentação) capa Dura)

Em seu “Ensaio sobre a Dádiva”, Marcel Mauss (1988) abordou as formas como diferentes povos praticam o ato de presentear. Tal ato é visto como uma cerimônia social através da qual se afirmam relações recíprocas e a obrigação de retribuição pode levar a um tipo de “constrangimento” (p.58). Mauss se debruçou principalmente em povos indígenas do Noroeste americano e do Nordeste asiático e seus rituais de “*Potlatch*” (que significa alimentar/consumir) – um tipo de competição na qual se realiza uma destruição sacrificial de riquezas<sup>23</sup>. Mauss denomina essas cerimônias como “prestações totais de tipo agnóstico” (p.57), que contêm a “obrigação de dar, a obrigação de receber e a obrigação de retribuir” (p.107).

Mauss (1998, p. 56) referenda as sociedades de tradição: “(...) não se trata de indivíduos, trata-se de coletividades que se obrigam mutuamente, trocam e contratam; as pessoas presentes no contrato são pessoas moais; clãs, tribos, famílias, que se atacam e se opõem (...)” (p.56). Tais trocas-dádivas “(...) não chegaram ao contrato individual puro, ao mercado onde corre o dinheiro, a venda propriamente dita e sobretudo a noção do preço calculado em moeda pesada e titulada” (p.115).

Os presentes fazem parte de um sistema de jogos de equilíbrio entre esses povos. Apesar de abordar outro contexto, o modelo de Mauss utilizado

para uma avaliação da obra participativa ajuda a reavaliar a suposta inocência do ato de presentear, pensado como um tipo de pura generosidade do artista que compartilha a autoria com os participantes.

### **O presente/cavalo troiano**

No contexto de obras e proposições a imagem do cavalo troiano em Dezuze (2010) possibilita analisar a obra//presente//armadilha. A captura do espectador faz surgir um participante//performer (☒ O Trocas, p.23). Quando questões éticas surgem inflamadas elas tendem a despertar o participante, provocando sua reação. O que pode parecer autoritário permite, por outro lado, uma opção frente a uma agressão ocultada: a infantilização e a indução ao adormecimento em obras participativas manifestadas em uma parcela da produção de arte/lazer.

O presente//armadilha, enquanto articulação poética, é capaz de mobilizar o participante em direção a uma arena de jogos de poder implícita na riqueza das relações humanas? Como o presente participativo pode se tornar uma estratégia para promover a participação (☒ ☒ Delicatessen)?

### **Participação//crítica**

Para Bishop (2006, p.12), desde os anos 1960, existem três aspectos principais que identificam a arte participativa: a ativação do espectador, o aspecto do autoral compartilhado e o contexto comunitário. Os três caminhos mostram que os artistas assumem uma postura para desmistificar mitos modernistas de originalidade, sublimação, gênio artístico, autonomia da obra de arte, meios específicos e separação do espaço expositivo da vida.

A quebra dos limites entre o produto de arte e o produtor//participador apresenta um desafio crítico. Bishop (2004) mostra que a difusão arte//vida apresenta dificuldades para colocar parâmetros de avaliação da arte participativa.

23. Ao mencionar a obra de Mauss, dois projetos de artistas contemporâneos tornam-se pertinentes. A obra do artista Michael Landy “*Break Down*” (2001) criava um ritual de destruição sobre uma máquina de triturar. Sobre uma esteira de linha de produção industrial colocada em espaço alugado na Oxford Street (conhecida rua de consumo inglesa), o artista destruiu todos os seus pertences, incluindo presentes e obras de arte recebidos. Na obra recente de Nuno Ramos e Paulo Climachauska (?), *Globo da Morte* (2013), os artistas conscientemente adotam/recriam um ritual de *Potlatch* destruindo objetos e presentes doados.

Essa dificuldade cresce frente a uma avaliação de relação entre os praticantes. Bourriaud (2009) afirmou que a contemporaneidade propicia “relações inter-humanas” (p.40) em uma “arena de trocas” (p.19). O autor faz menção à ideia de troca quando afirma que:

A prática do artista, seu comportamento enquanto produtor, determina a relação que será estabelecida com sua obra: em outros termos, o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio de objetos estéticos (p.59).

Bourriaud ajuda a repensar o lugar da arte com o participante e entre participantes mas é questionado por suas projeções de autenticidade que a arte relacional pressupõe: “relações sociais mais justas, modos de vida mais densos” (BISHOP, 2009, p.63). Bishop julga que Bourriaud vê o jogo entre praticantes, mas não investe na análise crítica da participação em si. Mas a arte, como mostrou Bourriaud (2009, p.22), é um lugar que produz uma “sociabilidade específica”. É vista pelo autor como um projeto político que vai contra a mecanização da vida social, um lugar de “prazer ou conflito” de forma a “(...) investir e problematizar a esfera das relações” (p.23). O que determina (em parte) essa sociabilidade é a forma de envolvimento desse turista definitivo conhecido como visitante. Propostas diferenciadas de visitaçao podem tornar-se um obstáculo para quem não está disposto a se mover da sua zona de conforto ou de um estado de percepção mais condicionado. Ao mesmo tempo propostas de arte participativa não garantem que a ação do visitante cause algum efeito. Como Rancière (2004) já afirmou, não existe ponto de partida privilegiado.

Bishop (2004), em sua análise crítica das ideias de Bourriaud (2000), indaga sobre a dificuldade de avaliação da arte relacional que apenas

apresenta estruturas, mas não discute “a qualidade das relações na estética relacional” (p.65) (O Trocas p.04).

Questionando valores da teoria de arte relacional de Bourriaud, Bishop (2000) afirma que essa teoria tem alguns problemas, falhas e é excludente, uma vez que “(...) se apóia em forma excessivamente confortável no ideal da subjetividade como completa e sobre a comunidade como junção imanente.” (p.67).

A participação antagonica ou “antagonismo relacional” que Bishop promove não maquia ou ignora as tensões e as contradições que a participação pode provocar. Os argumentos da autora pautam-se na polarização entre o trabalho de dois canonizados artistas contemporâneos: Rirkrit Tiravanija e Santiago Sierra.

Tiravanija torna-se um modelo de arte enaltecido por Bourriaud, artista que, desde os anos 1990, oferece refeições gratuitas para visitantes, fomentando assim um aspecto comunitário que acontece no momento da socialização ao redor da comida. Outro artista, Sierra, ao contratar prostitutas viciadas em heroína em um projeto artístico, faz surgir contradições sociais que envolvem o visitante em dilemas éticos. Ao contrário do Tiravanija, Sierra exacerba injustiças sociais ao contratar pessoas para ficar em situações humilhantes, como “*ready made sociais*”, de Peled (2005). São os ruídos no espaço expositivo que provocam os visitantes da arte e os levam a um estado de especta/dor. O jogo de poder do artista em relação aos contratados é intencionalmente assimétrico quando Sierra assume o papel de carrasco dessas pessoas, pagando-lhes intencionalmente um salário irrisório para participar, fato que ajuda a inflamar a obra. A participação antagonica ressalta o comportamento do contratado fazendo surgir a participação/performance. Outra forma de antagonismo manifesta-se quando o artista se apresenta como potencial vítima dos participantes, como de fato fez Marina Abramovic, em 1974 (O Trocas, p.23), em sua renomada

24. Pertinente a menção do trabalho “Frigo Duchamp” de Jean Tinguely (1960) que comprou a geladeira do atelier do Marcel Duchamp e nela instalou duas sirenes ativadas no momento da abertura da porta. Quando a obra foi mostrada na exposição *New Realist exhibition*, um visitante, ao abrir a porta, assustou-se e morreu de ataque cardíaco.

25. O “Artista da Fome” conto de Franz Kafka (1883-1924), descreve um certo artista que faz do jejum uma forma de autoflagelação pública.

performance “Ritmo 0”, permitindo/provocando ações como uma armadilha para captar qualidades de uma violenta performance social.

Estrategicamente é possível para o artista trabalhar com a questão do poder e potencializar sua poética através da participação sem maquiagem o inevitável aspecto autoral e sem tornar-se um tipo de fascista<sup>24</sup> ou um “artista da fome” kafkaniano<sup>25</sup>?

Procuram-se poéticas contemporâneas que consigam trazer à tona as contradições que rondam a condição de autoria/poder num plano de ação que implique em algum tipo de reciprocidade (⊗ ➤ Estratégias, Nota performática). Como a DTEEP pode contribuir para essa busca? (⊗ ⊗ Trocas).

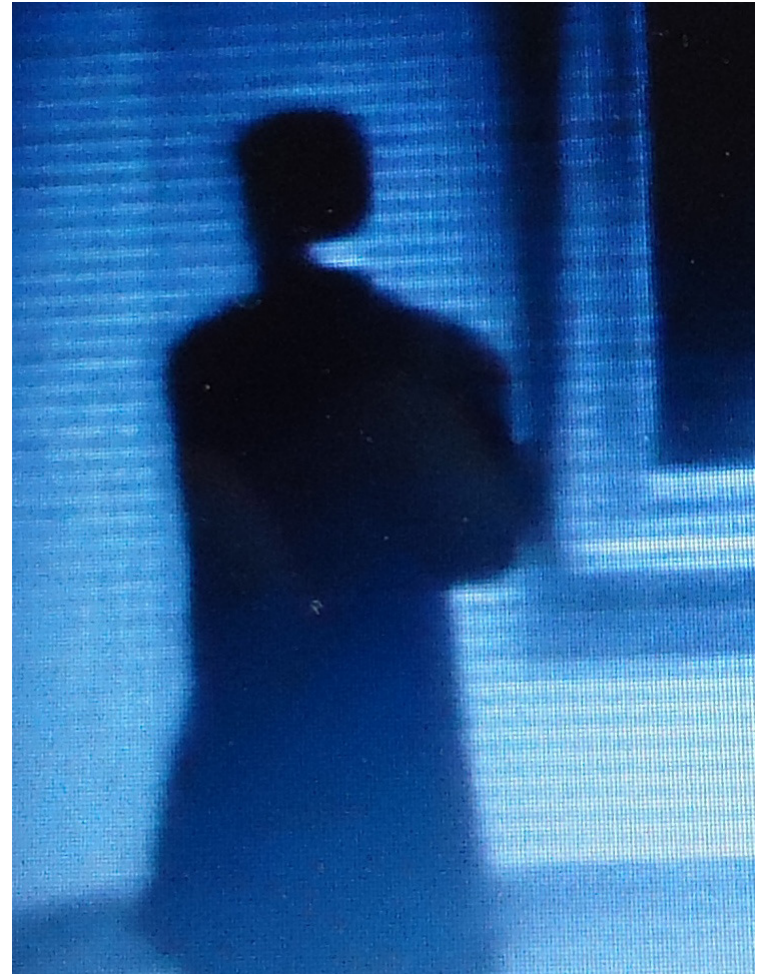






---

**EXPOSITIVO**



1. *Bande à Parte* foi produzido em preto e branco, na França, em 1964. Trata-se de uma adaptação de uma novela de Dolores Hitchens denominada “Ouro dos Tolos”.

2. A pintura foi baseada numa peça teatral de Pierre Corneille (1606-1684). A cena da pintura mostra três cidadãos romanos prestes a segurar as armas e executar uma saudação romana. A pintura expressa ideais neoclássicos dentro dos quais a vida individual deve ser sacrificada pela utopia do Estado.

### A fuga:

Uma cena de abertura do filme “*Bande à Parte*” (1964), de Jean Luc Godard, mostra três jovens, sendo dois homens e uma mulher, correndo em direção à saída de uma galeria do Museu do Louvre, em Paris. Nessa sequência, por um instante, vê-se na parede a pintura neoclássica de Jacques – Luis David (1748-1825), “O Juramento dos Horácios”<sup>2</sup> (1784). Pode-se perceber também outro detalhe mostrado na figura acima (2): um visitante que vira sua cabeça para observar a corrida dos jovens.

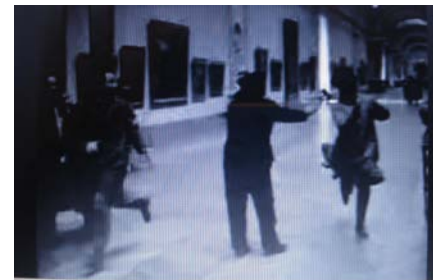


À ESQUERDA: “O JURAMENTO DOS HORÁCIOS”. 1784. JACQUES-LUIS DAVID. PINTURA. 329.8 X 424.8 CM.



À DIREITA: CENA DO FILME DE GODARD, “BANDE A PARTE” (1964).

Na sequência, o filme se volta para os três jovens vistos agora do ponto de vista do guarda do museu (que aparece de costas), posicionado ao final do corredor. Quando os jovens se aproximam do funcionário do museu, seus passos ecoam alto, causando uma perturbação sonora no espaço. Os jovens passam por ele, que, desesperadamente e sem sucesso, tenta barrá-los (figuras a seguir).



À ESQUERDA: CENA DO FILME DO GODARD, “BANDE À PARTE” (1964).



À DIREITA: INSTRUÇÃO DENTRO DA SALA EXPOSITIVA, MAM, SÃO PAULO (2011).

Quais são as fugas retratadas na cena acima e no que se diferem? Uma fuga é clara – manifesta-se nos pés dos atores no museu. Outra aparece de forma mais sutil, através do olhar de David expresso no ponto de fuga que aparece centrado nas mãos dos personagens da sua pintura. Tal fuga tem sua configuração baseada em uma técnica racional da geometria projetada, centrada no ato de segurar as espadas. Essa técnica canaliza o olhar do expectador para chegar a um ponto central imóvel, bem como a um ponto ideológico fixo. Essa cena se opõe ao movimento corporal dos três jovens no museu quando seus pés performam uma fuga da instituição de arte. Pode-se dizer que a cena expressa um contraste entre fugas? O que o cineasta demonstra nessa cena inicial do filme? O juramento heroico e trágico da pintura e a separação de funções sociais (as mulheres separadas dos homens, lamentando ao lado) contrastam com o ato de vadiagem do grupo. Godard, de alguma forma, não estaria separando essas duas realidades?

A cena da corrida do filme parece projetar um ato de rebeldia como se fosse uma atitude espontânea em um ambiente solene e fúnebre. A fuga remete à quebra do decoro social e contrasta com postura rígida dos heróis civis de David.

Pode-se dizer que o filme de Godard representa a fuga de um sistema cultural opressor? Diante dessa abordagem, pergunta-se: que tipo de relação os artistas contemporâneos apresentam com a instituição museológica e como tal relação se torna relevante para o contexto de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP)?

### **Turismo e atravessamento//Número 850//Creed**

A cena da corrida acima mencionada instiga a uma comparação com a obra do artista contemporâneo inglês Martin Creed, que, em 2008, realizou um trabalho no *Tate Britain*, em Londres, denominado de “Número 850”. O artista incorporou cinquenta atletas que a cada trinta segundos, durante oito horas por dia, alternavam-se correndo dentro do museu. Os atletas foram instruídos a correr em alta velocidade em um corredor central do museu (*Duveen Gallery*), espaço de arquitetura neoclássica com oitenta e seis metros de comprimento.

Creed relata o surgimento do seu projeto a partir uma visita turística peculiar nas catacumbas na Itália<sup>3</sup>: (☒ *O Turismo Definitivo*, p.8)

Em Palermo fomos ver as catacumbas dos monges Capuchinhos. Estávamos muito atrasados e tínhamos apenas 5 minutos antes do fechamento do local. Eu me lembro que estava correndo com meus amigos, atravessando as catacumbas e olhando desesperadamente para esquerda e direita, para todos os mortos em suas melhores roupas pendurados nas paredes, fazendo o máximo para ver tudo... Foi um jeito bom para ver. Era um tipo de corrida delirante que faz você rir sem controle enquanto está fazendo. Eu acho que é bom ver museus em alta velocidade. Sobra tempo para fazer outras coisas<sup>4</sup>.

A relação com a morte, inspirada na visita às catacumbas, aparece na apresentação de disparos para marcar as corridas dos atletas como se fossem vidas curtas e intensas.

O artista começou com a ideia de pessoas comuns fazendo *jogging* no espaço, mas percebeu que a performance dos atletas provocava uma reação melhor do público. O artista instruiu os esportistas a correr como se fosse pela própria vida. O vídeo disponível na internet mostra o cuidado que alguns deles tinham para controlar a velocidade de forma a não escorregar sobre o chão liso do corredor, tensionando o investimento performático entre o risco real e o risco encenado.<sup>5</sup>

O relato de Creed afirma uma relação entre a visita, o turismo, a morte e o museu ligada ao sentido de isolamento. Essa abordagem aparece na ideia de corte violento de Georges Bataille (1986), que discorre sobre a origem do museu francês:

De acordo com a grande enciclopédia, o primeiro museu, no sentido moderno da palavra (significando a primeira coleção), foi fundado na França, na convenção de 27 de julho de 1793. Portanto, a origem do museu moderno é ligado ao desenvolvimento da guilhotina (p.300).

Apesar dessa ideia do museu como espaço isolado, existe um elo evidente e cotidiano com esse espaço na figura dos visitantes.

O pequeno detalhe da cena de Godard acima mencionado – o visitante do museu que se vira para observar a corrida dos jovens no espaço – se torna elemento principal para a obra de Creed. (☒ *O Trocas*, p.15). A cena da corrida se repete dentro do museu contemporâneo, ao vivo, como um projeto artístico que se preocupa com a percepção dos visitantes.

5. Entrevista de Martin Creed disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7TWlrZYC25g>. Acesso em: 4 Fev. 2012.

3. O trecho parece ironizar a tradição de turismo de artistas na Itália que se forma a partir do reconhecimento de um valor universal dos artistas do Renascimento, a canonização da arte renascentista

4. Texto de Martin Creed disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7TWlrZYC25g>. Acesso em: 5 Jan 2012. (Leonardo, Rafael, Michelangelo), que se torna padrão de excelência no academismo nos séculos XVIII-XIX. Tal padrão tem por base o estudo através da cópia das obras dos mestres renascentistas.

Durante o funcionamento da sua obra, Creed incorporou um “*Ready Made Social*” (Peled, 2005), criando uma dinâmica precisamente cronometrada de entradas e saídas dos performers.

A corrida realizada no museu que abriga, entre outras obras, uma coleção moderna, pode ser vista como uma ironia sobre a corrida do artista moderno em busca de renovação contínua. (☒ O Metodologia, p.21).

### Ruídos

Pensando em Godard e Creed, quais as diferenças entre os dois projetos? No caso do artista plástico, o projeto foi encomendado pelo próprio museu que permitiu a incorporação de performances. Esse fato mostra um processo de abertura para a produção contemporânea que não ocorre sem problemas, como se pode ver na opinião de alguns críticos.

O curador Rudolf Frieling<sup>6</sup> (2008, p.12) percebe esse processo de ativação do público como uma obrigação institucional: “quando os artistas fazem, o museu deve fazer também. É simples assim e ao mesmo tempo as coisas são complicadas”.

As motivações institucionais são complexas e são construídas a partir jogos específicos entre a experimentação/institucionalização. No caso da obra de Creed, a instituição incorporou formas que transgrediram os códigos de condutas estabelecidos e que mudaram a opção comportamental no espaço. Em relação aos códigos tradicionais do museu, tal abertura apresenta riscos que podem contaminar todo o espaço expositivo, colocando em perigo transformativo a interação dos visitantes. A questão é: como a instituição lida com tais riscos?

Nesse caso, a Tate acionou a seguinte solução: atendentes foram colocados ao longo do corredor para proibir que o público começasse a correr junto com os atletas. Uma nota oficial divulgava a proibição alegando

motivos de segurança que podem ser questionados. Talvez o perigo maior para o visitante fosse a travessia lateral do corredor diante de um possível atropelamento pelos atletas. A proibição limitou a performance para os atletas e possibilitou a performance institucional dos agentes do museu. O elemento de risco permitido pela instituição funcionava numa via só: do performer sobre o visitante. O próprio artista comentou em entrevista que “aqueles que tentarem se juntar à diversão serão barrados pela segurança do museu. É proibido correr nos corredores por causa de problemas à sua saúde e segurança”.<sup>7</sup>

A instituição museológica incorporou o projeto de Creed, mas ao mesmo tempo executa ações estratégicas para garantir a “não contaminação” da performance social estabelecida no museu, diminuindo, assim, possíveis riscos. O projeto de Creed levanta perguntas sobre a forma de incorporação de propostas de performance enquanto essas apresentam alteração para a conduta museológica.

Na obra de Creed o museu apenas permitiu um jogo de troca dos atletas; a possibilidade de entradas e saídas de visitantes nesse jogo foi barrada. Propostas de performance contemporâneas ativam, desse modo, processos de negociação.

A instituição que aceita integrar com a participação e a performance luta internamente e procura formas de aceitação e de execução de projetos de arte, instaurando processos de remodelações internas. Suas partes (curadoria, jurídico, educacional, segurança etc.) (☒ ☒ Dados, p.08) dialogam procurando manobras e flexões de incorporação que não abalem seu equilíbrio de funcionamento ou seus códigos de performance social estabelecidos. Sugere-se que, uma vez permitida a participação do público, a separação da performance do ambiente institucional torna-se mais difícil, apresenta riscos e, ao mesmo tempo, promove a possibilidade de

6. Curador da mostra “The Art of Participation”, de 2008, realizada no Museu de São Francisco, EUA.

7. Comentário de Creed em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/jul/01/art-tatebritain1>. Acesso em: 4 Fev. 2012.

flexibilização. Nesse contexto, a prática de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP) é vista como possibilidade de intensificação repetida e de contaminação mútua. (X ▶ Estratégias)

### Nó cultural

O museu contemporâneo envolve um contexto cultural amplo com variados circuitos que influenciam sua identidade e funcionamento, espaço no qual interagem artistas, críticos, curadores, funcionários de manutenção, imprensa, colecionadores, intelectuais e professores, patrocinadores, agentes culturais/agentes de poder econômico como os visitantes.

A conjuntura organizacional estrutural de uma instituição museológica mostra sua articulação no campo social. No MAM de São Paulo, por exemplo, em 2011, encontrava-se a seguinte divisão interna de departamentos funcionais: curadoria, acervo, biblioteca, recepção, educativo, loja, administração, parceiros, *marketing*, tecnologia e informação, manutenção, limpeza, clube da gravura, diretoria e negócios. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004, p. 3) aponta uma pluralidade de atividades no museu:

O museu é ao mesmo tempo uma forma arquitetônica, um ambiente concreto para reflexão, um reservatório de tangibilidades, uma escola para os sentidos, um espaço de convivência, um sistema autopoietico, e uma projeção da sociedade ideal sem ignorar a documentada tensão entre o ideal utópico do museu e suas instrumentalizações.

Para Grossmann (2011 p.194), “o museu continua pautado numa epistemologia poderosa instituída pelo modernismo que ganha outros contornos, mais maleáveis e híbridos a partir do pós-modernismo”. Segundo o autor, é preciso considerar o museu não só como “paradigma/paradoxo, mas como interface contemporânea” (p.195). Tal afirmação coloca o

museu como uma conjuntura cultural intensa onde a cultura do consumo é encontrada em jogos de entrelaçamento com disciplinas e práticas da arte. Os jogos de equilíbrio entre esses fatores determinam a atuação do espaço expositivo.



DETALHE DA LOJA DO MUSEU OSCAR NIEMEYER (MON), CURITIBA PR. FOTO: ARQUIVO DO AUTOR.

*3 Proposição: Usando uma camiseta na qual se lê “Turismo Definitivo”, adquira duas bolas na loja do Museu Oscar Niemeyer. Desça com as bolas para o espaço dedicado ao Oscar Niemeyer (sala de maquetes). Convide visitantes aleatórios no espaço a segurar as bolas e os fotografe. Por favor, insira esses registros fotográficos na tese.*

Museus atuais incluem e agregam (em formatos diferenciados) atividades diversas que apresentam aproximações, colaborações, apropriações e tensões na sua relação com os espaços expositivos. Essas conjunturas institucionais que interagem diretamente com os visitantes incluem: lojas, cafés, restaurantes, espaço para festas, bibliotecas, oficinas etc<sup>8</sup>. Tais conjunturas provocam variadas possibilidades de atravessamentos

8. A afirmação de Foster (1996, p.59) torna-se pertinente: “o artista ocidental contemporâneo defronta-se com duas novas condições: o modernismo recuou em ampla medida como formação histórica e a indústria cultural avançou de maneira intensa”.

9. Durante o Festival de Performance realizado em março de 2011, no espaço inferior do MAM do Rio de Janeiro, a presença de artistas de performance criou uma aparente perturbação. Na noite do dia 22 de março, os organizadores de um casamento a ser realizado no espaço de festas do museu colocaram uma fila de seguranças que se posicionaram de costas para os artistas do evento de performance, criando um corredor estreito por onde os convidados poderiam passar. Assim, isolados e “em segurança”, os convidados ficaram separados dos artistas ali performando.

10. É importante notar que desde a arte moderna alguns artistas já procuravam alternativas para os *displays*. Brancusi, por exemplo, integrou a base em suas escultura e **El Lissitzky** descartou a necessidade do display expositivo usando o espaço arquitetônico.

artísticos<sup>9</sup>. (MAM, p.05) Forças maiores e interesses atuam no interstício público/ privado sob jogos de interesses políticos e econômicos. O museu aparece como um espaço de prestígio e privilégio sociais onde patrocinadores e agentes econômicos ausentes do cotidiano da instituição tornam-se influentes. Mas o que efetivamente determina a performance dos visitantes nesse complexo espaço? A seguir serão analisadas diferentes interfaces no espaço expositivo.

### Complexo museu e interfaces

Instituições expositivas de arte públicas ou privadas apresentam interfaces interligadas que fazem a mediação entre os visitantes e a arte<sup>10</sup> como: a arquitetura, o display<sup>11</sup>, a informação textual e icônica, os “performers institucionais” (Glossário).

**0: Interface/Arquitetura:** sinaliza normalmente um contexto de localização histórica; determina a distribuição de funções, circulação e relação dos agentes institucionais, a forma de circulação do visitante e o contato entre o público e os agentes institucionais.

**1: Interface/Display:** elementos de definições territoriais e fronteiras institucionais. Dispositivos que mediam obras – desde painéis, prateleiras, bases, distribuição de obras e outros contextos que modelam a forma de movimento no espaço e que podem colaborar ou transformar o espaço arquitetônico.

**2: Interface/Textual, icônica:** instruções que modelam a performance social adequada para a instituição; são veiculadas através do uso de etiquetas sobre obras, textos, setas, etc.

**3: Interface/Performers institucionais:** são reguladores da performance social como guardas recepcionistas, instrutores, guias e educadores.

O entrelaçamento de interfaces é um conjunto complexo, como foi mostrado nos exemplos de Godard e Creed, nos quais a questão arquitetônica<sup>12</sup> foi mencionada. Muito já foi elaborado sobre a interface/arquitetura do museu<sup>13</sup>. Pretende-se aqui se debruçar sobre a possibilidade de ativação performática no display e o importante papel que os agentes da performance institucional desempenham na relação com os visitantes.

### 1: Interface/Display

“A procissão moderna”, do artista Francis Alys, de 2002, marca um momento contemporâneo pertinente. Alys reapresentou, de forma performática, uma procissão religiosa, na qual a mudança da coleção dos cânones modernos da arte do século 20 do Museu MOMA, de Nova York, foi celebrada. Trata-se do deslocamento da coleção da sede do museu em Manhattan para um local temporário em Quins, no East River. Imagens de ícones modernos como “*Les demoiselles d’Avignon*” (1907), de Picasso, foram carregados sobre um cavalete por voluntários. Vestida de preto, a artista contemporânea feminista Kiki Smith foi carregada por oito homens sobre uma maca performando uma viúva contemporânea de Picasso. A procissão marcou um funeral da narrativa do modernismo<sup>14</sup>, que dominou por décadas a coleção do museu.

A obra de Alys revela algo sobre a questão da temporalidade de uma projeção ideológica.

Referindo-se às diferentes formas de construção ideológica que uma mostra de arte sugere, remete-se a Donato (1979 p. 223), que mostra que:

11. O termo *display* (do inglês dispositivo, expositivo) será utilizado não apenas como algo que “tinge nossa percepção e informa nosso entendimento da obra de arte” (Barker, 1999, p.07), mas como condutor/ativador de comportamentos/ performance dos visitantes em espaços expositivos.

12. Posteriormente será abordada as medidas interventivas realizadas por arquitetos no museu através do *display*.

13. Em um dos seus memoráveis textos, “Pós-modernismo, museu sem parede”, Rosalind Krauss (1996) mostra que o museu nasceu do modelo do palácio renascentista – como os museus Louvre e Uffizi. Nas suas versões modernas, o museu tem uma série de quartos em fila, cada um clássico na sua proporção, como o Metropolitano de Washington, EUA. Para Krauss (1996), importante é o fato de que cada quarto é ligado ao seu próximo, em

uma sequência que cria uma trajetória narrativa; cada quarto é percebido pela crítica como um capítulo separado de um livro. O lugar, originalmente planejado para entretenimento da nobreza, vem apresentando outro desdobramento percebido através do movimento do corpo do visitante, em linha reta, dentro da projeção do tempo, conhecido como a história da arte. A estrutura museológica torna-se um livro de história da arte no qual o corpo circula, induzido à inserção (não transparente) das narrativas (muitas vezes só uma narrativa). Nesse caso, um itinerário linear numa narrativa oculta.

14. Planta da montagem de MOMA em Foster, 1996, p.267.

O conjunto de objetos disposto no museu somente se sustenta pela ficção de que ele se constitui de algum modo, um universo representacional coerente (...). Se a ficção desaparece, o que resta do museu é o “*bric-a-brac*”, um punhado de fragmentos sem sentido e sem valor, incapazes de substituir a si próprios, quer metonimicamente, no lugar dos objetos originais, quer metaforicamente, no lugar de suas representações.

Emma Barker (1999) também aponta criticamente o formato de construção das ficções do museu. A pesquisadora detecta uma questão bastante discutida hoje, “a natureza problemática” de mostras de arte que nasce da seguinte percepção:

(...) museus e galerias não são espaços neutros, que oferecem experiências de arte como algo transparente e não mediado. É preciso considerar esses espaços em termos de “culturas de mostra” (Barker, 1999, p.7).

Ivan Karp (1991, p. 14) compactua com Baker ao afirmar que “a suposta aparência de neutralidade de exposições em museus é o que o permite tornar-se instrumento de poder.”

Alguns artistas começaram a incorporar tais percepções críticas em seus projetos. Marcel Broodthaers tornou-se conhecido (junto com Marcel Duchamp) como o artista que mais investigou a problemática da construção de uma coleção de arte e como gerador da crítica institucional. Em um projeto de 1968 ele criou uma coleção fictícia denominada de “Museu de Arte Moderna. Departamento das Águias”. No projeto o artista incluía uma mostra de objetos dentro de vitrines junto com sinalizadores que declaravam “isso não é uma obra de arte”. Todos os componentes tinham um elemento aglutinador: a figura da águia. Ou seja, Broodthaers criou seu próprio parâmetro de organização. Qual é o ponto de vista dessa exposição?

Ela permitiu pairar acima da narrativa/paisagem museológica? Apesar do distanciamento dessa narrativa, o olhar de águia permitiu enxergar o display/jogo de Broodthaers com extrema clareza?

Crimp (2005) cita Broodthaers, que relata sobre seus sentimentos em espaços expositivos, sua frustração diante da impossibilidade de virar amante da arte. Ele se posiciona como artista/curador (☒ O Metodologia, p. 15) numa formatação de coleção que agradaria o próprio gosto. O artista afirma em Crimp (1995, p. 177) que “ficções nos permitem ver a realidade, e ao mesmo tempo o que se encontra velado pela realidade”.

Broodthaers criou um *display* que permite uma leitura crítica da configuração ideológica no espaço expositivo. Após compreender a operação de Broodthaers é possível aceitar um *display* sem questionamentos? (☒ ☒ Super Performance).

### Display como completa transformação ambiental

O *display* se manifesta no formato/posição de montagem de obras de arte e pode incluir mecanismos expositivos já padronizados como bases, vitrines etc. Quando considera-se o uso de *display* pensa-se em mecanismos acoplados ou integrados à arte. O uso de *display* pode transformar por completo as características de um determinado espaço arquitetônico. As possibilidades podem assumir características de “instalações expositivas” através das quais se opera uma transformação total do espaço. Um exemplo de tal transformação poderia ser visto na retrospectiva do artista Leonilson, no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2011, na qual a curadoria usou painéis de compensado que cobriam todo o espaço expositivo, inclusive vidros, chão e corredores. Tal estratégia modificou totalmente o caráter da arquitetura do local, possibilitando um diálogo mais íntimo com a obra do artista.



### Fronteiras institucionais

Ambientes e instalações artísticas têm características diferenciadas de um objeto na possibilidade de diluição de suas fronteiras com o espaço arquitetônico. Às vezes eles se unem com a arquitetura, impossibilitando a autonomia da obra de arte<sup>15</sup>.

15. Krauss (1984), em sua tentativa de categorização da produção dos anos 1960, defendeu uma ideia de estrutura axiomática que se posiciona entre pólos: arquitetura e “não arquitetura”.



CONTENÇÃO DA OBRA ÉDEN. HELIO OITICICA. CENTRO CULTURAL HELIO OITICICA, 2008.  
FOTO: ACERVO DO AUTOR.

Estratégias institucionais são utilizadas para conter o efeito de contaminação de tais obras, acrescentando um *display* de “objetos fronteiros”<sup>16</sup> que têm como objetivo manter o resto do espaço higienizado; ou seja, aqui existe uma questão com a fronteira que contradiz o princípio de Oiticica que assume que “a pureza é um mito”<sup>17</sup> (☒ ► Estratégias).

16. A obra da artista Ana Maria Tavares incorpora tais elementos como parte da obra.

17. No seu projeto Tropicália (1967), dentro de um dos Penetráveis, encontra-se a célebre frase de Helio Oiticica.

### Problema de pontos de vista no Display de obras participativas

Articulação#desarticulação institucionais entre espaço#obra determinam os formatos dos encontros com os visitantes. Algumas obras participativas provocam dissonâncias no processo de sua institucionalização. São atritos que acontecem nos desencontros com a tradição museológica de preservação e questionam o privilégio do sentido do olhar e o isolamento entre obra e visitante.



DUAS VISTAS DA EXPOSIÇÃO DO COLECIONADOR GILBERTO CHATEAUBRIAND. MASC, FLORIANÓPOLIS, 2008.

Na exposição do colecionador Gilberto Chateaubriand, no MASC, em Florianópolis, 2008, pode-se ver nas imagens acima dois pontos de vista das mesmas obras. Nas fotos à esquerda vê-se uma obra do artista concreto Franz Weissmann e o Bicho de Lygia Clark ao fundo. Na foto da direita, o Bicho da Clark e a obra do Weissmann no fundo. A obra de Weissmann sobre o pedestal preenche os requisitos padrão de uma mostra de coleção museológica que segue o modelo moderno de autonomia da obra abstrata. A base destaca a obra no espaço, bem como o uso da luz de foco e da fita de separação que, ao marcar um quadrado no chão, delimita o movimento do observador e funciona como uma instrução não escrita para promover um determinado tipo de performance social.

Já na obra de Clark, que demanda que “o espectador não seja mais “um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto (...)”



FOTO DE VISITANTE POSICIONADO NO LIMITE DA MARCAÇÃO DA OBRA DE CLARK (MOSTRA DA COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND. MASC, FLORIANÓPOLIS, 2008). FOTO: ACERVO DO AUTOR.

18. Pergunta e título do livro do poeta Waly Salomão (2003) sobre Hélio Oiticica.

(Pedrosa, 1980, p.21), as mesmas estratégias de separação com o visitante levantam uma série de contradições. Como Brett mostra “a própria Lygia travou uma constante luta para que as pessoas continuassem a manusear e brincar com as esculturas depois que elas passassem para coleções públicas e privadas” (Brett, 2005, p.98). Esse distanciamento provocado no museu não manifestaria a incapacidade da instituição de articular um *display* apropriado para a obra de Clark?

### Qual é o Parangolé?<sup>18</sup>

Michael Asbury (1993), em seu artigo “*Helio Oiticica and the notion of the popular*”, mostra que o Parangolé de Oiticica também passou por dificuldades parecidas. Asbury critica algumas formas experimentadas para expor a obra, como no caso da X Documenta de Kassel, na Alemanha, onde a curadora Catarine David expôs os parangolés sem que os visitantes pudessem manuseá-los. A forma do display da curadora aparenta um paradoxo e para Asbury esse uso foi “contra a natureza conceitual da obra”.

Mas possibilitar o manuseio do parangolé também levanta problemas. A Bienal de São Paulo, de 1998, permitiu que as pessoas usassem as réplicas dos parangolés. Para Asbury (1993), tal montagem criou uma sensação de inadequação, uma vez que o lugar de exposição remetia a um sentimento de austeridade, sem a intimidade necessária para expor a obra. O pesquisador afirma que a dificuldade de mostrar a obra de Oiticica no museu é uma prova de sua contínua pertinência. Já a opção de usar dançarinos contratados de favelas se torna para Asbury “uma espetacularização da obra e uma exploração da pior natureza dos dançarinos” (1993, s/p). E ele afirma que apenas o episódio da expulsão desempenhado pelo curador holandês permitiu por um momento o “(...) ressurgir do aspecto de confronto do Parangolé, sem o peso da nostalgia” (1993, s/p). O episódio repetiu a situação provocada em outra ocasião histórica na qual

Oiticica foi barrado no MAM do Rio de Janeiro com seus amigos da Mangueira vestidos com o parangolés. Asbury conclui que a força “subversivamente contínua” do parangolé está no fato de que o mesmo “(...) coloca em foco as limitações próprias do museu”<sup>19</sup>.

O caso do parangolé sugere que as instituições de arte ainda precisam trabalhar para que suas próprias limitações não surjam como uma “exposição involuntária”<sup>20</sup>.

A partir dessas observações a interface *display* aparece como resultado de possíveis relações colaborativas (ou da falta de relação) entre artistas<sup>21</sup> *designers* *curadores* *arquitetos*. O *display* permite pensar alternativas para ativação performática dos visitantes (☒ ☒ Super Performance).

### Luzes/Sombras da arquitetura

O conhecido *display* expositivo de Lina Bo Bardi (1914-1992) no MASP torna-se relevante para se elaborar sobre o jogo de forças que envolvem a mostra de arte, como também sobre as possibilidades de performance no *display*.

Bo Bardi usou cavaletes de concreto com vidros sobre os quais foram expostas pinturas do acervo do MASP de 1968 até 1995<sup>22</sup>. O display ocupava o andar inteiro superior do espaço expositivo da instituição. As obras eram expostas com dados apenas na parte de trás dos vidros e sem separação entre “estilos e épocas” (Oliveira 2006).

Marcelo Carvalho Ferraz (2011) faz uma entusiasmada defesa do formato de montagem proclamando a importância do museu de Bo Bardi para um contexto contemporâneo. O texto do Ferraz também aponta a transparência dos vidros que substituem as paredes do museu, contrastando com o efeito de isolamento do cubo branco. Para o autor, o projeto de Bardi permite que a paisagem da cidade contamine o espaço museológico. Além da transparência das fachadas do MASP, Bo Bardi duplicou uma

19. Falas disponíveis no texto de Michael Asbury, disponível em: [http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/99-04.archive/issue\\_three/paper3.html](http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/99-04.archive/issue_three/paper3.html) Acesso em: 2 Jan 2013.a

20. Esse termo é derivado da ideia de “Monumentos involuntários”. Disponível em: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/yiftah/works.htm> item Turismo Definitivo. Acesso em: 7 Mai 2013.

21. Formas de hibridação de artistas entre design/display/arte encontram-se nas obras de Haim Steinbach, Nelson Leirner, Mark Dion, bem como nas possibilidades de ocupação performativa em artistas como Ana Maria Tavares, Antoni Muntadas, Andréa Zittel, Daniel Acosta e Ricardo Basbaum.

22. Atualmente existe uma polêmica no uso de tais dispositivos que estão sendo usados como tapumes do restaurante do MASP.

intervenção em nível inédito com um display acima mencionado, planejado como intervenção permanente de mostra do MASP.

Ferraz menciona a visita ao MASP do arquiteto holandês Aldo Van Eyck, que indagou sobre a montagem das pinturas inventada por Bo Bardi: “quem sabe qual é o melhor fundo para Cézanne? Branco, cinza, rosa? Eu poderia achar que é um El Greco ou um Goya” (Ferraz, 2011, p. 126). Com o comentário de Van Eyck é enfatizado que uma variedade de fundos tornam-se visíveis quando os visitantes entram no percurso do museu, criando um tipo de multipercepção. A obra de arte nunca é vista como algo separado do contexto geral que a rodeia.

### Malraux/Bo Bardi

Grossmann (2011) chama atenção para os movimentos de descontextualização ao comparar o uso da fotografia no livro de André Malraux (1988), “As vozes do silêncio”<sup>23</sup>, com a montagem de Bo Bardi. Em Malraux, detalhes e fragmentos de obras de arte se desdobram para fotografias em preto e branco impressas em um livro<sup>24</sup>; já Bo Bardi desloca obras para o display com os vidros<sup>25</sup> (O Metodologia, p.11).



FOTO À ESQUERDA: VISTA GERAL DA MONTAGEM DE LINA BO BARDI NO MASP (OLIVEIRA, 2006, P.281).

FOTO À DIREITA: DO LIVRO “AS VOZES DO SILÊNCIO”, DE ANDRÉ MALRAUX (1988) QUE APARECE EM PROCESSO DE MONTAGEM DE MATERIAL FOTOGRÁFICO DE OBRAS DE ARTE.

23. O livro foi publicado em francês em 1951.

24. Na foto mencionada, Malraux aparece analisando fotos em preto e branco de fragmentos de variadas obras de culturas e épocas diferentes compilados na referente publicação.

25. Grossmann (2011) indica mais um deslocamento do site do fórum Permanente para o livro “Museu Arte Hoje”. O autor se interessa pela “ideia de museu”, ou seja, plataformas performativas que não se cristalizam em um suporte fixo.

Quais são as críticas relacionados com tal comparação? Douglas Crimp critica Malraux<sup>26</sup> em debate sobre a projeção universalizante. Para Crimp (2005), o formato usado por Malraux efetua uma homogeneização na qual a fotografia aparece como “instrumento organizador” (p.51). E o crítico adiciona que a essência da arte é “(...) distorcida, de modo assaz interessante, através do suporte da fotografia. Qualquer obra de arte passível de ser fotografada pode tomar assento no super museu de Malraux” (p. 50).

Malraux não estaria operando uma ação de confinamento sob as premissas de uma suposta universalidade?

E quanto a Bo Bardi? Oliveira (2006, p. 282) analisa a montagem de Bo Bardi: “os quadros dançam no espaço sem qualquer tipo de baliza ou classificação, quadros e público mesclados e liberados”. Nessa proposta é possível uma ausência de categoria, uma suposta neutralidade? Não seria também uma ideia de universalidade sob o enfoque moderno, como mostrou Crimp sobre Malraux?

### Permanência

Quais questões são pertinentes para explorar o fato de que Bo Bardi planejou a permanência do seu *display*?

Numa discussão sobre valores da arquitetura, Markus Meissen (2010) enfatiza que “hoje, estamos trabalhando com uma ideologia diferente do moderno, um que é temporária, contingente, informal, efêmera, que resiste a noção do desejo pelo objeto puro” (p.81).

Diante dessa ideia de Meissen, parece que Bo Bardi assemelha-se a Malraux e sua marca autoral extremamente moderna. A montagem, apesar de ser projetada para um (suposto) purismo desinformado do primeiro encontro com a obra de arte, ao mesmo tempo, na sua relação com outros cavaletes#obras, permite a quebra da noção do objeto puro quando

26. Crítica efetuada através de uma comparação de Malraux com o esforço de organização descrito no livro “Bouvard e Pécuchet” (2007) de Gustave Flaubert (1821-1880). Crimp (2005 p. 50) afirma que: “Se Bouvard e Pécuchet é uma paródia das ideias convencionais em meados do século XIX, Museu sem paredes é a expressão hiperbólica dessas ideias em meados do século XX”.

contextualiza o leitor em relação a outras obras no fundo. Porém ela quebra a noção do objeto puro e contextualiza o leitor na relação entre obras. Pode-se reconhecer nesse *display* a possibilidade de desmontar/remontar (nunca livremente) as narrativas da arte (☒ capa proposição Leitura// performance).

A transparência em Bo Bardi e a presença de Malraux selecionando fotografias ainda possibilitam pensar outras questões.

*1: Proposição: Observe como a posição dos pés de Malraux na foto causa desordem nas fotos registradas. Enquanto você está realizando a proposição de leitura com as diferentes partes da tese espalhadas no chão à sua frente, avance com seu corpo sobre a tese e reorganize-a. Por favor, registre essa ação e a insira na caixa/tese.*

### **Bo/m de Bardi na performance**

Para Oliveira (2006, p. 285), o *display* de Bo Bardi acaba por tratar a obra como “objeto lúdico”, ou seja, ela promove um jogo no qual visitantes performam entre si.

Bo Bardi declarou em Oliveira (2006, p. 275) que sua ideia no MASP era: “tirar do museu o ar de igreja que exclui os iniciados; tirar dos quadros a aura para apresentar a obra de arte como trabalho” (1970).

O *display* de Bo Bardi com o uso de vidros permitia mostrar os fragmentos dos corpos de visitantes junto às obras e tal efeito não era casual. Algumas imagens encomendadas pela própria arquiteta podem esclarecer o efeito. Nessas fotografias realizadas no MASP aparecem pessoas desempenhando posturas performáticas com as obras e com o *display*. Torna-se relevante aqui a incorporação inusitada dos visitantes que aparece como uma espécie de complementação das obras.

Frente à escultura de bronze da bailarina vestida de Degas, uma mulher foi fotografada de costas com seus braços para trás segurando flores. Um retrato de uma figura com barba do pintor Octave Raquim ganha um performer também de barba posicionado ao seu lado. O retrato “Renée”, do pintor Amadeo Modigliani, aparece com uma mulher atrás do quadro, com quadril e pernas à vista (imagem ao lado)<sup>27</sup>.

O que Bo Bardi desejou afirmar com essas imagens? Indicar um jogo performático no qual cada visitante pode performar frente a outros presentes no espaço expositivo? Enfatizar algo que já acontece naturalmente em seu *display* quando os fragmentos dos corpos dos visitantes que circulam na mostra acabam encaixando e desencaixando nas obras?

O *display* gera um jogo de performance no qual os corpos dos visitantes se fragmentam entre as obras de arte para fazer parte de um corpo social maleável, como o giro permanente de um caleidoscópio<sup>28</sup>.

Parece que a fragmentação de esculturas (em detalhes fotografados) compiladas por Malraux em seu livro é expressa em Bo Bardi ao vivo, através dos fragmentos performáticos dos visitantes que performam entre as obras e o *display*.

### **Arquiteto//artista**

Com seu *display* Bo Bardi parece marcar um atravessamento entre as práticas do arquiteto e do artista. O *display* pode ser considerado como um gesto autoral no qual a arquiteta programou uma assinatura definitiva, tendência que recebe novas configurações na contemporaneidade<sup>29</sup>.

Em 1996, os blocos de concreto com os vidros da arquiteta foram retirados da pinacoteca. Responsável pela retirada, o curador Luiz Marques



IMAGEM DE PERFORMER ENCOMENDADA POR LINA BO BARDI (OLIVEIRA, 2006, P.284).

27. Ainda essa mesma série incluía a própria arquiteta posando (sentada no andar em construção do MASP, com seis pedreiros no fundo) ao lado de uma das bases com vidro com a obra “O escolar”, de Van Gogh.

28. A ideia de caleidoscópio de pinturas aparece sem a menção dos fragmentados corpos dos visitantes como forma de defesa do *display* de Van Eyck, (BO, B.L. & Van Eyck, 1997).

29. Atualmente percebe-se proliferação de museus urbanos projetados

por arquitetos de renome, construídos com investimentos bilionários e com forte apelo turístico. O museu de Frank Gehry, em Bilbao, Espanha, tornou-se referência numa tendência que faz da arquitetura um atrativo mais forte do que as obras da instituição. No Brasil, a mudança de nome do Novo Museu, inaugurado em 2002, em Curitiba, para Museu Oscar Niemeyer (MON) representa uma direção mundial de estreitar a relação entre museu de arte e monumento arquitetônico.

apresentou variados motivos para a ação: dano às pinturas, impossibilidade de mostrar mais obras do acervo, desvalorização das esculturas, forma datada de mostra de arte e ainda alegou uma retirada temporal.

Ironicamente, no discurso dessa nova fase do MASP, destaca-se a defesa de obras de arte em si, reforçando a ideia modernista de autonomia da obra citada por Miuysshi (2011, p.137) a partir de uma matéria do jornal Folha de São Paulo, de 1995, que afirma essa ideia descrevendo o *display* e seus efeitos como “poluição criada pelos vidros – através dos quais se veem vultos de cinco obras quando se quer ver uma única”. Na ideia do coordenador de exposições e arquiteto do MASP, Vasco Caldeira, “um museu é feito para mostrar arte e não seus suportes” (ibdem p.138). Uma disputa discursiva a favor e contra os cavaletes parece tornar evidentes as mudanças dos oponentes. Os discursos de defesa do *display* de Bo Bardi abandonam a questão dos vidros como ferramenta da autonomia e da pura experiência de obras flutuantes para adotar um discurso (mais contemporâneo). Agora, nesse novo discurso, enfatiza o campo relacional, que proporciona ao visitante ver fundos de obras em mudança contínua.

O *display* de Bo Bardi continua a gerar discussões mais recentes, como em Grossaman e Mariotti (2011) e em Miyoshi (2011), que apresentam discursos que evidenciam a originalidade do projeto expositivo como parte intimamente ligada à arquitetura do MASP. Torna-se evidente que é preciso considerar as relações entre interfaces no complexo museológico.

### **Display/arquiteto de montagem**

A necessidade de montar um espaço expositivo interno no museu deu origem a uma profissão específica: o arquiteto de montagem. O desenho de uma arquitetura temporária destinada a uma exposição específica é determinado a partir de um diálogo entre o curador e o arquiteto. No caso da produção contemporânea, e dependendo do caráter da exposição, a

relação com os artistas pode ser integrada como obra que manifesta processos compartilhados ou dicotômicos (☒ ☒ Dados).

Para o contexto de DTEEP, torna-se importante considerar como as formas de montagem condicionam diversificadas plataformas expressivas que, junto com a obra do artista, induzem o visitante à participação (☒ ☒ Super Performance).

### **2: Interfaces textuais e icônicas**

Na entrada de grandes museus contemporâneos estão disponíveis recursos de segurança como os encontrados em aeroportos e postos de fronteiras que promovem uma adequação institucional da postura do visitante.

Tais recursos se tornam acréscimos na arquitetura museológica, que moldam e conduzem a formas de comportamentos específicos através de códigos previamente experienciados em instituições de controle e vigilância. Através de instruções e estratégias de restrições de movimento (como cordões, fchas, linhas demarcadoras, flechas), o visitante muda sua forma de comportamento no museu, como mostra Paul Valéry (1871-1945) em texto sobre sua visita ao Louvre, em 1931:

Meu passo torna-se piedoso. Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham à do templo e do salão, do cemitério e da escola (...) (Valéry, 1923, s/p).

A visão Foucaultinana sobre instituições modernas demonstra que esse esforço institucional tem caráter produtivista, no sentido de gerar conhecimento (Foucault, 1997 p.172). (☒ ▶ Estratégias(A), p.05). No caso do museu, entre a variedade de objetos que direcionam o movimento do visitante, a



VISITANTES NO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA (MASC), FLORIANÓPOLIS, 2008.

30. A desativação do ambiente do artista Ricardo Basbaum pelo curador **Alfons Hug**, da 25ª **Bienal de São Paulo**, foi motivada pelo som de bolas sendo chutadas dentro de sua obra. Tal retirada parece mostrar a problematização do espaço expositivo em termos da interpenetrabilidade das obras. Numa cidade onde os sons atravessam os ambientes, e em contraste com o tema da própria Bienal que tratava de “Iconografias Metropolitanas”, a desativação parece paradoxal. A foto desfavorável do curador Afonso Hug segurando as bolas confiscadas tornou-se também um registro performativo e afirmativo do poder da curadoria sobre o domínio espacial da mostra.

mais comum é a faixa de demarcação que funciona como instrução sobre limites espaciais. Às vezes, tais objetos acabam por atribuir novos valores às obras, principalmente quando elas tratam de fronteiras sociais e situações participativas ou quando assumem uma proposta performática. A instituição administra a convivência entre as obras e as áreas de contato.

A contaminação entre as obras e entre as mesmas e o visitante é evitada e os trabalhos aparecem como entidades separadas. Tal condição é contestada em alguns projetos que geram curtos circuitos curatoriais<sup>30</sup>.

O artista argentino Oscar Bony realizou uma foto que registra uma de suas obras performáticas que incorpora um tipo de “*ready made social*” (PELED, 2005). Nesse caso, o operário Luis Ricardo Rodriguez e sua família



VISITANTE FRENTE À “A FAMÍLIA TRABALHADORA” (1968), DO ARTISTA OSCAR BONY. IMAGEM DO ARQUIVO DO AUTOR REGISTRADO NA BIENAL DE SÃO PAULO.

foram orientados a permanecer no espaço expositivo (em Buenos Aires) recebendo o dobro do seu salário habitual.

Na foto acima, percebe-se a ativação de outra performance social na qual o visitante, através de um gesto semelhante ao da figuras da foto, chama atenção para a



ÍCONES INSTRUTIVOS NA ENTRADA DA GRANDE SALA DO MAM, SÃO PAULO, 2011.



NORMAS DE VISITAÇÃO NO MAM, RIO DE JANEIRO, 2011.

## Informar//performar



ADESIVO DE ADVERTÊNCIA. YIFTAH PELED. MAM, SÃO PAULO, 2011 (MAM, NOTA, P.04).

linha divisória marcada no chão. A barreira com a classe trabalhadora exibida na obra de Bony duplica-se através da linha que isola a obra do espectador. Percebe-se assim como os *displays* em forma não intencional permitem surgir as performances dos visitantes.

Instituições museológicas contemporâneas apresentam o código de comportamentos exigidos, determinando, dessa forma, a performance social do público.

A relação dos agentes institucionais com os textos e as instruções pode reforçar a projeção de políticas institucionais, bem como anular ou romper com tais políticas.

Etiquetas e textos acoplados aos trabalhos apresentam também uma dimensão performativa da instituição e do(s) artista(s). Essas ferramentas oferecem informação básica sobre o artista e textos curatoriais que afirmam o posicionamento institucional e o valor da obra.

Todo esse conjunto é integrado numa linguagem de design gráfico que dialoga com os temas expositivos. Algumas curadorias desafiam os padrões informativos das exposições de arte. O curador Jens Hoffmann realizou, em 2006, uma exposição denominada “Surpresa, Surpresa”, no ICA, em Londres. Ele solicitou obras inusitadas de alguns artistas renomados que não pudessem ser relacionadas aos mesmos de imediato. A mostra não tinha etiquetas de identificação dos artistas, apresentando, assim, um padrão diferenciado de exposição e um suspense com relação às autorias.

A quebra de padrão expositivo de arte também abre possibilidades de atravessamentos entre o papel do curador e do artista e a reavaliação de uma ideia de autonomia ou de pureza do ato criativo (☒ ☒ Super Performance).

Uma tendência expositiva atual é a inserção de obras de arte contemporâneas em acervos históricos. Essa ação relativiza o contexto histórico e cria algumas dissonâncias. Na mostra “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”, de 2013, a curadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Valéria Piccoli, dividiu a mostra a partir de categorias de arte academicista (século XVIII-XIX). A novidade é que em tais categorias foram inseridas obras de artistas contemporâneos junto com textos explicativos que incentivaram a comparação entre as épocas. Essas informações conscientizavam o visitante acerca das ideologias que organizam o espaço expositivo.

### Interface#Performers institucionais

“MUSEU  
...Um diretor retangular. Um empregado gordo...  
...Um caixa triangular. Um guarda quadrado...”  
(☒ ☒ Ícones, p.3).

Carta Aberta do artista Marcel Broothares para ocasião de sua exposição  
“Departement des Aigles”, de 1969, em Bruxelas (Crimp, 2005, p.184).

### Cerimônias de passagem

Na continuidade do texto de 1931 supramencionado, Valéry (1923) aborda a sensação de incômodo que surge no encontro com agentes do museu. Ele descreve a restrição de comportamentos, o sentimento de antipatia, a demonstração de desconforto e sua indignação. Seu texto aparece como uma das primeiras posturas críticas dos códigos comportamentais museológicos:

Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar. Já enregelado pelo gesto autoritário e a sensação de constrangimento, penetro em alguma sala de escultura na qual reina uma fria confusão (Valéry, 1923, s/p).

Rituais de entradas institucionais como os dos museus podem ser comparados às restrições de instituições como hospitais, manicômios e prisões. As pesquisas de Erving Goffman mencionam os rituais de confisco de objetos pessoais como um método de adestramento institucional que ecoam no depoimento de Valéry. Para Goffman (2001), a função desses rituais é fazer o indivíduo sentir que ele está desprovido de seu “estojo de identidade” (p.28)<sup>31</sup> e que a partir de sua entrada será necessário adequar-se a uma nova forma de conduta.

Pelo menos dois trabalhos são pertinentes para pensar a ativação de fronteiras nas quais o ato de entrar recebe um aspecto de performance. A obra de Rubens Mano, “Vazadores” (2002), na 25ª Bienal de São Paulo, consistia em uma entrada alternativa construída na lateral do prédio que permitia adentrar na mostra sem pagar e sem encontrar os agentes institucionais na linha de fronteira. Essa passagem foi controlada por câmaras e o visitante podia assistir sua entrada, que se tornou performática.

31. Estojo de identidade é uma denominação de Goffman para descrever os acessórios que usamos para o sustento social de nossa identidade. São equipamentos e utensílios que ajudam a manter nossa aparência usual (pentes, roupas, maquiagem, aparelhos de barbear, etc).

Outro trabalho relacionado ao ritual de entrada é a obra de Luciano Mariussi mostrada no Panorama de Arte Brasileira de 2005. A obra incentivava a quebra de decoro do ritual de entrada museológico e ironizava a relação de troca de valores. No vidro do MAM, em São Paulo, aparecia colada a seguinte instrução em vinil: “Entre gritando: eu sei o que é arte contemporânea e ganhe um real de desconto na entrada do MAM”.

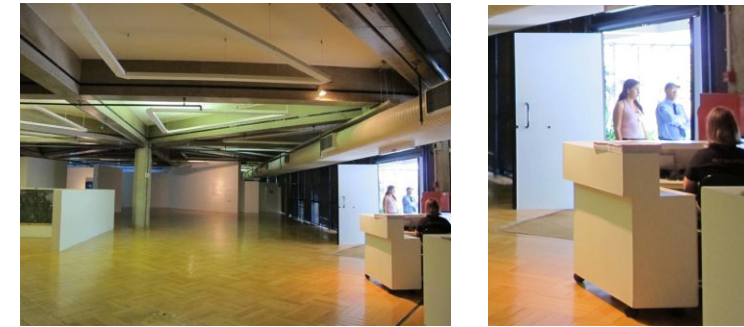
As entradas das grandes instituições de arte apresentam uma cerimônia de passagem de fronteira já adotada no Brasil em locais como a Pinacoteca do Estado, em São Paulo, o MON, em Curitiba, e a Bienal de São Paulo (☒☒ Plataforma Beiradas, p.5).

Para viabilizar o ritual da entrada no museu, conta-se com a presença dos agentes institucionais no espaço. Sua presença tem uma influência direta sobre as formas que as situações participativas podem se desenrolar.

Na obra “Palabra Tapada”, de Santiago Sierra, mostrada na Bienal de Veneza (2003), guardas impediam a entrada de visitantes sem passaporte espanhol no pavilhão espanhol. Com esse projeto, Sierra enfatiza a artificialidade e concretude das fronteiras e do uso do poder que já estão presentes no formato da Bienal através da divisão de artistas em pavilhões nacionais. O encontro e os conflitos entre os “guardas performers” e os visitantes transformaram a proposta em um tipo de performance involuntária dos visitantes sobre a fronteira expositiva.

A obra de Sierra acaba incorporando diferentes formas de poder que influenciam a participação. Como mostra Weizman (2010): “participação parece levantar um número de dilemas éticos e políticos que demanda um estudo claro de aliamento de poderes ao redor da arena onde acontece” (p. 9).

## Narrativa da performance dos agentes institucionais



À DIREITA: CONJUNTO DE RECEPÇÃO INSTITUCIONAL (GUARDA, RECEPCIONISTA, EDUCADOR) POSICIONADOS NA ENTRADA DO PAÇO DAS ARTES, USP, SP, 2011 (FOTOGRAFADO POR DANIELA MATTOS PARA O CONVITE DA EXPOSIÇÃO “A PERFORMANCE DA CURADORIA”). IMAGEM À ESQUERDA: AMPLIAÇÃO DO DETALHE.

A primeira interação ou o primeiro encontro numa instituição museológica normalmente acontece com um guarda; depois com uma recepcionista (para o pagamento ou a entrega de objetos pessoais do visitante) sob outro ritual, que implica em uma troca de valores simbólicos, ou seja, um contrato no qual está implícito que o museu está oferecendo um serviço cultural.

O terceiro encontro institucional acontece normalmente com um segundo guarda (muitas vezes frente a uma clara fronteira com detector de metais) e no espaço expositivo interno surgem novos agentes como educadores, atendentes ou novos guardas. Agentes administrativos do museu trabalhando em ambientes internos são, na maioria das vezes, despercebidos pelo público (☒☒ MAM).

O visitante pode ser visto como um performer social (☒ O Turismo Definitivo, p. 14) guiado entre dois pólos da performance institucional. Alguns agentes desempenham um papel mais inibidor (como o guarda) e outros



incentivam a ação (como os educadores). Mas nas interações humanas, os papéis se misturam e não são totalmente exclusivos. Guardas também induzem à promoção de um tipo de comportamento pedagógico no espaço e podem, quando solicitados, disponibilizar informações sobre obras. Os educadores, por sua vez, também podem restringir ações no espaço.

Entre artistas que incluem esses agentes em seus projetos destacam-se Paulo Brusky, Tania Bruguera e a dupla Elmgreen e Dragset.

No projeto “Expediente”, mostrado no MAM de São Paulo, em 2005, Paulo Brusky deslocou um funcionário administrativo do museu para o espaço expositivo, como um *ready made* institucional. Nesse caso, uma atividade administrativa desenvolvida fora do alcance do visitante recebeu um foco performático.

O projeto denominado “*Tatlin’s Whispers #5*”, da artista Tania Bruguera, mostrado em 2008 na Tate Gallery, em Londres, incorporou policiais montados sobre cavalos que direcionavam o público, usando uma linguagem bem educada. Porém suas ações tinham uma lógica pautada na arbitrariedade performática do poder.

Outra proposta que transformou os guardas em performers foi o projeto de Elmgreen e Dragset (2005), “*Reg(u)arding the Guards*”, apresentado no *Bergen Kunsthall*, na Alemanha, que apresentou oito guardas sentados dentro de uma sala vazia. Ao retirar as obras de arte no espaço, os artistas focaram nessa interação social dentro do espaço. Ao inserir um número desproporcional de guardas, a presença multiplicada dos agentes promoveu uma relação performática com os visitantes, que ficaram cercados por vigias.

*2: Proposição: posicione-se entre um educador e um guarda num espaço expositivo; peça para que eles segurem suas mãos e estiquem seus braços com o peso de seus corpos. Convide outros visitantes a participar. Mude a*

*ordem do conjunto; convide mais pessoas para formar combinações com mais de três. Fotografe a ação e insira na tese.*

Os museus comunicam e promovem códigos de comportamento. Guardas e funcionários coordenam e direcionam a performance social do visitante, além do fato de que, em muitos casos, todos os comportamentos são registrados e monitorados através de equipamentos eletrônicos de vigilância. Essas condições criam uma teia social complexa que influencia as formas de comportamento dos visitantes. A ideia de panóptico e jogo dos olhares, sobre a qual Foucault se debruçou, torna-se relevante nesse contexto:

(...) o panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder (...) graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficiência e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes de poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde essa se exerça (FOUCAULT, 1997, p.167-169).

O panóptico, uma estrutura de vigia carcerária, é vista por Foucault como uma estrutura de poder e de saber. A relativa novidade no contexto museológico é o fato de que os atuais mecanismos de vigilância ocupam variados pontos de observação, a partir de uma sala que centraliza e processa a informação. Tal condição apresenta uma inversão no jogo social na qual os próprios guardas (e agentes de vigilância) do espaço expositivo são vigiados também.

Alguns artistas que registram a presença dos agentes institucionais permitem ressaltar as formas de organização dos poderes que, no momento do registro, expressam algumas características de sua profissão.



ALÉCIO DE ANDRADE (2009), FOTOGRAFADO PELO ARTISTA NO MUSEU DO LOUVRE, PARIS.

A foto de Andrade acima mostra um guarda no Museu do Louvre ao lado da pintura da Mona Lisa. Os dois fotografados aparecem de braços cruzados, mas o guarda parece ‘ausente’ da relação com o fotógrafo no espaço expositivo. Talvez ele presuma que o interesse está na pintura e, assim, o vigia vive numa dicotomia presencial. Em caso de necessidade, o guarda precisaria mover-se rapidamente e sair dessa presença “fantasmagórica” para uma posição de autoridade, acompanhada de uma ação corporal (☒☒ Plataforma Beiradas).

A mostra de Andrade na instituição museológica implica em uma forma de duplicidade na qual a performance dos agentes institucionais é destacada. A proposta incita os visitantes a fazer uma comparação entre as performances institucionais registradas nas fotos e aquelas executadas na própria instituição.



ENTRADA DA EXPOSIÇÃO DO ARTISTA ALÉCIO DE ANDRADE NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO ESPÍRITO SANTO, VITÓRIA, 2011. AO LADO DIREITO DA FOTO APARECE SENTADO UM GUARDA DA EXPOSIÇÃO; À ESQUERDA UMA VISITANTE PASSANDO. FOTO: ARQUIVO DO AUTOR.

### Colagem de performances

Bourriaud (2000), em sua estética relacional, faz uma menção à obra “Sem título (Placebo)”, de 1991, na qual o artista Gonzalez Torres disponibiliza balas aos visitantes<sup>32</sup>. O autor indica que nosso comportamento é influenciado pela presença dos agentes institucionais: “a peça com as balas levanta um problema ético: nossa relação com a autoridade e a forma como os guardas do museu usam seu poder; nossa moderação e a natureza de nossa relação com a obra de arte” (Bourriaud, 2000, p.57). Um simples ato de consumir bala/balas na obra de Torres pode instigar diferentes questões para os visitantes: como os outros visitantes estão se comportando? De quantas balas eu preciso? Quantas posso pegar? Tem alguém me olhando na hora de comê-las? Devo comer aqui ou levar para casa? Como o guarda vai reagir frente ao meu comportamento?

Como indica Bourriaud, o comportamento do visitante não está mais entre ele/ela e a obra, mas acontece na relação com os agentes institucionais e com outros visitantes presentes. Para esse estudo, tal fato implica uma provocação de comportamento performático do visitante que pode ser assistido por outros. (☒☒ Super Performance)

A performance institucional pode se aproximar, de forma inusitada, da performance artística. O projeto “Instâncias”, da artista Laura Lima, apresentado no Museu Oscar Niemayer (MON), em Curitiba, em 2002, pode responder a tal questão. A performance de Lima, inspirada nas pintura “Três graças”, de Rafael, incluía três mulheres fantasiadas, “quase” nuas, posando no museu como estátuas vivas. As modelos estáticas enfrentavam longos períodos na posição em pé, o que exigia uma grande resistência corporal. Após um incidente que envolveu uma agressão às modelos por parte de um visitante, dois guardas policiais foram posicionados ao lado delas. Assim como as modelos, eles também tiveram que permanecer

32. O peso total das balas no trabalho é equivalente ao peso corpóreo do seu namorado, morto por causa da AIDS.

estáticos por horas, duplicando assim o efeito de esculturas vivas e criando uma performance institucional colada na performance artística.

Em outra performance dos artistas Marina Abramovic e Ulay, a problemática do corpo nu se repetiu. Dessa vez a postura institucional envolveu seus agentes na proteção dos performers na reapresentação do projeto “*Imponderabilia*” (O Trocas, p.26). Essa versão da performance mostrada no MoMA de Nova York, em 2010, foi apresentada por performers treinados pelos artistas para se posicionarem frente a frente, nus e estáticos, numa passagem estreita da exposição. Como no MON, o museu adaptou medidas de segurança aos performers, após uma agressão. A partir desse momento o museu posicionou guardas perto dos mesmos. O tempo de passagem dos visitantes ficou delimitado e o museu se posicionou através de uma declaração no jornal *New York Post*: “qualquer visitante que tocar de forma imprópria ou que incomode os performers vai ser convidado a se retirar pelos seguranças do MoMA.”<sup>33</sup>

Pode-se afirmar que a dinâmica da performance foi alterada e que a presença dos guardas influenciou diretamente na qualidade da interação com os visitantes. Criou-se uma tensão entre a performance dos agentes, dos artistas (performers) e dos visitantes.

### **Fechamento da visita e caminhos para outros cadernos/encartes**

Os ruídos e curtos circuitos das interfaces do expositivo são os atrativos desse caderno, no qual variadas interfaces foram discutidas. Foram abordados o *display* expositivo, as ferramentas textuais e icônicas e a relação com os performers institucionais, considerados como reguladores da performance social.

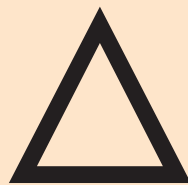
O entrelaçamento entre as interfaces é um conjunto complexo de mediação entre arte e visitantes e, em alguns casos, permite o surgimento de situações inéditas e não intencionais. Como visto, alguns artistas

contemporâneos têm incorporando interfaces institucionais em seus projetos, ativando novas dinâmicas de performance. Interessa a esse estudo explorar como o jogo de DTEEP (O Trocas), através da permanente costura entre as condições de observador e praticante de performance, dificulta a separação do projeto do artista do contexto institucional e permite o intencional envolvimento dos agentes institucionais (Dados, Arena, Plataforma).

33. Informação disponível em <http://www.examiner.com/manhattan-conservative-in-new-york/models-naked-art-exhibit-at-moma-complain-of-getting-groped>. Acesso em: 9 Jan. 2012.







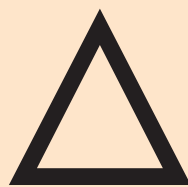
---

## A NOTA

Viajei para São Paulo para desmontar minha obra exposta na 22ª Bienal. Ao chegar no terceiro andar do Pavilhão, encontrei, espantado, à minha frente, algo que parecia uma ruína. Havia uma parede de alvenaria com reboco rachado e uniformes de carteiros parcialmente arrancados da parede, penduradas como figuras murchas.

Algo chamou minha atenção: em um dos bolsos do uniforme havia uma nota de um dólar. Surpreso com o estranho acréscimo, retirei o dinheiro e no mesmo instante apareceu um homem, declarando ser o dono da nota. Aflito, eu devolvi a nota, me apresentando como o artista. O rapaz ficou embaraçado e saiu correndo. Depois fiquei arrependido de não ter ficado com a nota. Seria uma pequena lembrança de como a minha própria obra tornou-se uma armadilha dentro da qual eu fui conduzido a performar. (⊗ ⊗ MAM)





---

# MEGAPERUAS

Eu tenho um professor de História que um dia nos contou que, quando ele era jovem, no início do seu curso na universidade, ele dava pequenas aulas a pessoas que viajariam para visitar museus pelo mundo. As aulas consistiam em um breve resumo da história da arte que explicasse as questões abordadas pelas obras nesses museus, com objetivo de dar mais sentido à visita e à viagem.

Ele nos contou que, um dia, chegaram até ele três mulheres, socialites, ricas e mega peruas, que viajariam para a Europa com outras amigas, e pretendiam parecer cultas e inteligentes durante as visitas aos museus famosos. Elas pediram, então, que meu professor mostrasse as principais obras dos museus a serem visitados, para que elas pudessem anotar possíveis comentários, com intuito de dizê-los, mais tarde, frente às obras. Não buscavam, porém, uma explanação das questões envolvidas nos trabalhos, queriam, na verdade, frases soltas e específicas, dignas de estudiosos, para impressionar as outras amigas.

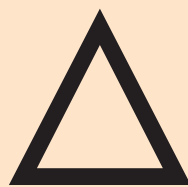
O que ele fez, então, por precisar do dinheiro, foi atender aos pedidos, e ditar os possíveis comentários. Ele nos disse rindo que, ao fazê-lo, sentiu-se como uma puta.

**João Tavares Pini , 2011**

(☒ ○ Expositivo)







---

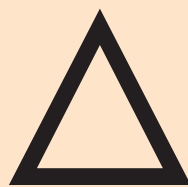
# OS AMIGOS

Uma das instalações que eu vendi foi para um amigo, diretor de design de uma empresa de refrigeração em Curitiba. Ao montar a obra em sua casa, embuti um pequeno espelho na parede na altura dos olhos dele e perfurei seis buracos em cima do espelho.

Algumas semanas depois o designer me contou que convidou um grupo de amigos para jantar em casa e que nessa ocasião ele mostrou meu trabalho. Ele disse que a tentativa de explicar minha obra provocou um ataque de risos nos convidados. Diante disso, acrescentou que eu era artista “de Bienal”, reconhecido, que o trabalho era consistente, etc, etc.... Essas explicações apenas provocavam mais risadas.

Aí ele mencionou: “não houve jeito. Acho que é mais fácil trocar de amigos do que fazê-los entender seu trabalho”. (⊗ ○ Expositivo)





---

# RADOSLAV PURITZH

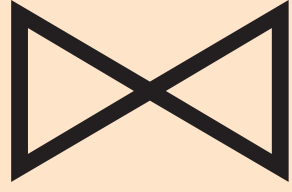
Radoslav Puritzh, de 30 anos, morador da cidade de Sibing, na Croácia, dirigia sua moto quando, de repente, sem nenhuma razão conhecida, sua moto deslizou e ele voou para dentro da vitrine de uma loja de artigos funerários.

Um dos enfermeiros que o socorreu contou que o encontrou deitado dentro de um caixão: “ele estava muito assustado não sabia se estava vivo ou morto; nós o acalmamos, explicamos que ele estava vivo e que o fato de estar dentro de um caixão era apenas um acaso”.

Miro Zirdum, dono da loja, relata que essa não é a primeira vez que isso aconteceu: “talvez a terceira ou quarta vez. O problema é que nenhum desses clientes novos trouxe lucro. Todos saíram são e salvos”.

(☒ ☒ Marcelinho Campeche)





---

# **PLATAFORMA BEIRADAS**



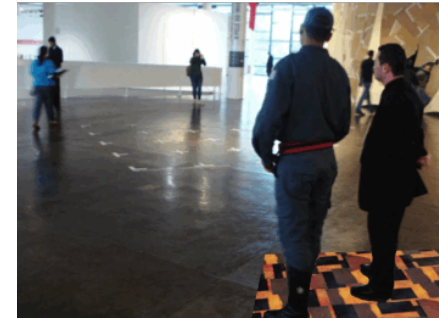
O projeto é composto de uma plataforma deslocável, colocada dentro da instituição museológica com a intenção de destacar variadas performances institucionais. A plataforma é composta por quatro retângulos de compensado que se encaixam. Sobre a mesma encontram-se adesivos com imagens formadas por uma composição de fotos de beiradas de palcos teatrais.

A plataforma é um espaço participativo sobre o qual podem ser desempenhadas diversas funções museológicas cotidianas, como: vigiar, instruir, visitar, educar, explicar, receber, etc. A plataforma foi construída pensando nas atividades cotidianas dos agentes institucionais de forma a incorporar os papéis de performance institucional que tais agentes desempenham enquanto mediadores da experiência artística.

Visitantes também podem ser instruídos para subir na plataforma.  
(⊗ ○ Expositivo)



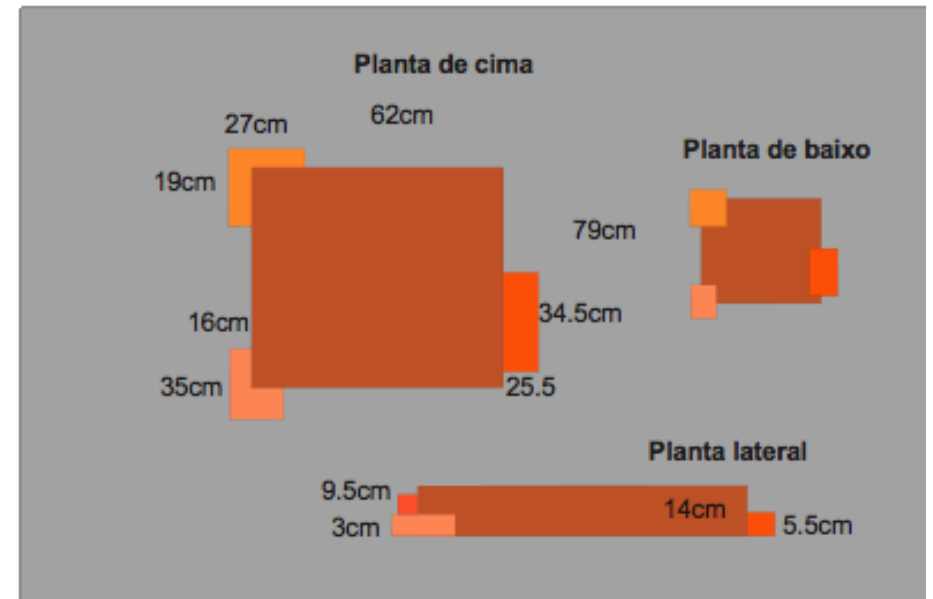
ADESIVO COMPOSIÇÃO



SIMULAÇÕES: BIENAL SÃO PAULO



PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

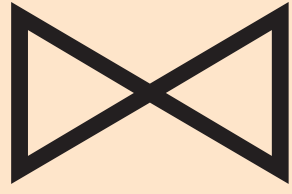


PLATAFORMA: MEDIDAS









---

# **PREPOSFORMANCE**

### **Projeto Preposformance**

Agosto, 2013, Espaço Tardanza, Curitiba, PR.

Para onde vai uma performance? De onde vem uma performance? Evanesciente, a ação performática vive no corpo de seu tempo de duração, para em seguida evaporar, permanecendo apenas na memória de quem estava presente? Quais são os possíveis desdobramentos da performance e das tensões performativas geradas entre propor e apresentar?

O projeto *Preposformance* sonda esse modo de existir no tempo, estimulando os propositores, por um lado, à sugestão de receitas de performance que possam ser postas em prática pelo público e, por outro, à lembrança de momentos performáticos por eles mesmos concebidos e vividos. Para tanto, foram realizadas gravações de narrações dos artistas convidados, Adriana Barreto, Aimberê César, Alex Hamburger<sup>1</sup>, Daniela Mattos, Dudu Pererê, Edmilson Vasconcelos, Fernanda Magalhães, Gabriel Brito Nunes, Leonardo Monteiro, Marco Paulo Rolla, Marcos Martins, Marcelo Brantes, Paulo Veiga Jordão<sup>2</sup>, Pedro Meyer, Ricardo Basbaum<sup>3</sup>, Raquel Stolf, Suely Fahri e Teresa Siewerdt, para dois áudios a serem apresentados em *looping*, em salas separadas, mas contíguas, uma escura e outra iluminada. O primeiro áudio contém as descrições de performances realizadas pelos artistas, ou seja: cada artista conta sua versão de uma performance dele mesmo, por ele escolhida, relatando o que aconteceu nesse evento. A segunda gravação apresenta receitas criadas pelos artistas para possíveis performances, a serem realizadas pelos ouvintes/visitantes no espaço expositivo ou fora dele.

---

1. O depoimento de Alex Hambúrguer narra uma ação com a artista Márcia X.

2. Paulo Veiga Jordão representa o grupo Empresa.

3. No caso de Ricardo Basbaum, trata-se de depoimento relativo a uma intervenção coletiva do grupo A Moreninha.

O espaço expositivo foi dividido com um painel e cada áudio posicionado em uma das salas. A sala com os depoimentos é escurecida e proporciona um ambiente com caráter imersivo, na qual, como no cinema, o visitante poderá mergulhar nas narrativas apresentadas pelos artistas, as imaginando. Já a outra sala é iluminada e permite, a partir das receitas/proposições, a realização de performances pelos visitantes e sua exibição a outros visitantes presentes, gerando, dessa forma, dinâmicas performáticas.

Frestas e espaços de passagem para os visitantes no painel entre o espaço escurecido e o espaço iluminado permitem que as vozes gravadas de cada sala se interpenetrem mutuamente.

Lado a lado, o vivido e o sugerido, passado e devir convivem sonoramente em salas comunicantes, uma escura e uma clara, que se contaminam mutuamente enquanto sugerem o convite à sua atualização pelo público, aberta no presente pelas sugestões dos artistas convidados.

Para onde vai uma performance de que você participou? De onde ela veio? É vir, ouvir e viver. E recriar. Para depois recordar. E, quem sabe: criar.

### **30 de Agosto - 30 de Setembro 2013**

Realização: Espaço Tardanza. Curadoria e texto: Núcleo de Práticas e Processos da Performance, Departamento de Artes Visuais, UFES. Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Mauricio Gonzaga, Marcos Martins, Ana Maria Tavares, Yiftah Peled.

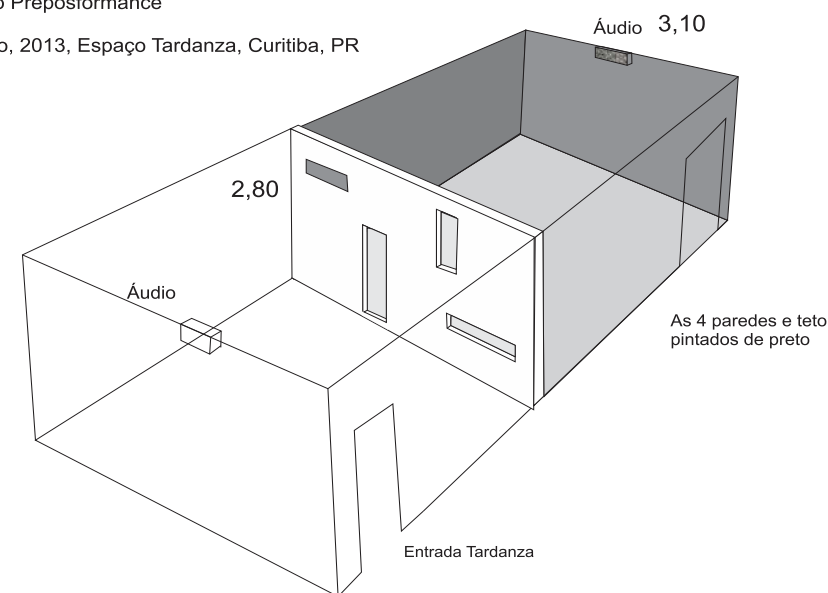
### **30 de Agosto - 30 de Setembro 2013**

Realização: Espaço Tardanza. Curadoria: Núcleo de Práticas e Processos da Performance, Departamento de Artes Visuais, UFES. Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Mauricio Gonzaga, Marcos Martins, Ana Maria Tavares, Yiftah Peled.

**Texto:** Yiftah Peled, Ricardo Mauricio Gonzaga.

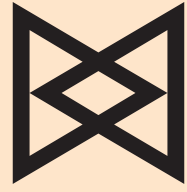
Projeto Preposformance

Agosto, 2013, Espaço Tardanza, Curitiba, PR









---

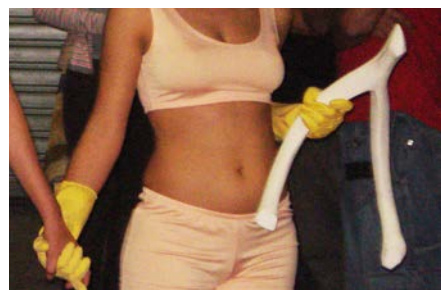
**ALTA TENSÃO**





Ao som da marcha nupcial de Mendelson mixada, três *performers* com caixas de papelão com imagens de alta tensão sobre suas cabeças (e uma delas com luvas amarelas de borracha) se apresentam ao público<sup>1</sup>.

Depois de uma breve pausa, um dos *performers* escolhe aleatoriamente um visitante para participação, colocando um objeto na forma de 'osso da sorte' sobre seu pescoço. De mãos dadas, sob o som cerimonial, o grupo anda no espaço performando uma união. (⊗ O Turismo Definitivo, p.10)



1. As imagens e o som da performance podem ser acessados no site <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/yiftah/works.htm> como também no DVD do evento Festival Performance Brasil, 2005. A performance foi executada em três ocasiões: em 2005 no evento Performipa, no Museu Cruz e Sousa em Florianópolis; em 2008 no evento de Performance 'Verbo', Galeria Vermelho, em São Paulo; e em 2011 no MAM do Rio de Janeiro, no Festival de Performance Arte Brasil.

Essa mesma ação repete-se com vários visitantes da arena performática, criando uma dinâmica de participação e posterior observação dos presentes que se alternavam na condição de visitante/performer/observador.



PERFORMANCE 'ALTA TENSÃO' APRESENTADA NO EVENTO DE PERFORMANCE 'VERBO', GALERIA VERMELHO, SÃO PAULO, 2008 (ARTISTA-PERFORMERS: YIFTAH PELED, MÁIRA VALENTE E TERESA SIEWERDT).



PERFORMANCE 'ALTA TENSÃO' APRESENTADA NO EVENTO FESTIVAL PEFROMANCE BRASIL MUSEU DE ARTE MODERNA, RIO DE JANEIRO, 2005 (ARTISTAS-PERFORMERS: YIFTAH PELED, FLORA POZZOBON, CAROLINA SULIS).

### Relato de Maira Valente

(Uma dos três performers na apresentação de Alta Tensão em 2008 no evento Verbo na Galeria Vermelho em São Paulo)

*Um convite feito por Yiftah Peled, algumas perguntas e uma situação insólita. Como seria recebida pelo público aquela ação proposta?*

*Já na preparação, ao vestir os objetos e roupa da proposição, me estranhei. A mobilidade diminuída me deixou apreensiva. A visão apenas dos pés me fazia, sem escolha, confiar nos parceiros ao lado.*

*E como seria para mim participar de uma cerimônia da qual a não cargo em minha vida a própria experiência: o casamento. De certo o coletivo não será, algum talvez, mas ainda me fica como pergunta: performar o que nunca se experienciou? Seria assim a real ação, o acontecimento ali, junto daqueles que viam o acontecimento. E, ao fim, em uma certa vertigem pelo pacto feito.*

Enviado por e-mail em 28 de Fevereiro 2013.

### Relato de Tereza Siewerdt

(Uma das performers na apresentação de Alta Tensão em 2005, no evento Perform-ipa, no Museu Cruz e Sousa, em Florianópolis, e em 2008, no evento de Performance 'Verbo', Galeria Vermelho, São Paulo.)

*Particpei duas vezes da performance alta tensão a convite do artista Yiftah Peled. A primeira vez em Florianópolis, no museu Cruz e Souza, em um evento de performance; a segunda, em São Paulo, na Galeria Vermelho, por ocasião de um outro evento de performance.*

*A performance era executada inicialmente por 3 performers, o artista Yiftah, mais duas artistas mulheres. O público é convidado a integrar o "grupo" ou "conjunto".*

*O figurino consistia de um "shorts" curtinho mais um top de malha da cor da pele (para as mulheres).*

*Na cabeça um adereço em forma de caixa cobria inteiramente a face, imitando pequenas edificações como as anexas a grandes edifícios, onde estão acomodadas as fiações e chaves de energia e em cuja porta normalmente uma placa avisa sobre o perigo da "alta tensão".*

*Antes do conjunto de performers aparecer de mãos dadas em meio ao público, a clássica marcha nupcial de casamento soava através de caixas de som, anunciando nossa entrada no recinto. A música parecia conferir um ar cerimonioso e ao mesmo tempo jocoso ao acontecimento, e nossa presença nos trajes antes descritos reforçava a ideia de uma situação cômica.*

*Como "vestia" um adereço em minha cabeça, grande parte da experiência que vivi em ambas as performances foi auditiva e sensorial, com escasso domínio visual sobre o espaço e as pessoas ali presentes. Os espectadores eram convidados um a um a integrar nosso "grupo" e uma vez que aceitassem fazê-lo, desfilavam durante um tempo curto de mãos dadas conosco. Ao meu ver, a "alta tensão" encontrava-se justamente neste aderir-se à performance, entre o sim por parte do espectador e sua entrega naquele estranho ritual.*

*O fato da performance estar inserida, em ambas ocasiões, em um contexto receptivo, não afastava o receio por parte dos "espectadores" em deslocar-se da posição de meros observadores para o de performers. O aceite implicava um envolvimento que, ao meu ver, não poderia ser tachado de harmonioso, posto que ao espectador não lhe ficava muito claro com o que estaria ele compactuando ou se comprometendo ao aceitar dar a mão para os performers.*

Enviado por e-mail em 02 de março de 2013

### Daniela Mattos (✉ ✉ Dados de Rotina com Filtro)

Depoimento da participante na performance convidada do público/visitantes para vestir o osso e participar.

*Sobre "Alta Tensão" de Yiftah Peled:*

*Era um fim de tarde agitado e quente no Rio. O lugar em que a performance aconteceu é especial: os pilotis do Museu de Arte Moderna, que oferecem uma vasta área livre ao visitante, retificando um dos trechos da passagem entre a cidade e a orla da Baía de Guanabara.*

Mesmo sem nenhuma demarcação fixada, os *pilotis* estavam divididos entre “espaço destinado à ação” e “espaço destinado ao público”, no qual permanecíamos – eu e os outros espectadores – ouvindo a *marcha nupcial de Mendelson* (desta vez em versão remixada, fazendo com que o marcante início da música se repetisse ao longo de toda a ação).

Ainda sem ver os *performers* (pelo que me lembro eram três), acredito que todos ali compartilharam certa sensação de desconcerto ao ouvir aquele fragmento bastante familiar das cerimônias de casamento, mas estrangeira àquela situação.

Quando despontaram no espaço da ação, os *performers* caminharam, seguindo o ritmo da música, em direção aos espectadores. Um deles tinha em seu corpo uma escultura em formato de “osso da sorte” agigantado, acochado em seu pescoço. Ao chegarem perto do público os *performers* me convidaram a participar da ação e aceitei. Nesse momento, colocaram em meu pescoço a tal “escultura vestível”, quase que como um ritual de iniciação que parecia demarcar o início da minha ação naquela performance. Depois disso, percorri junto a eles o “espaço destinado à ação”, agora integrando o grupo de *performers* e seguindo seus passos, que continuavam a acompanhar o ritmo da música de fundo.

Não sei direito quanto tempo fiquei “performando”. Acho que não foi muito, pois lembro que a ação ainda integrou outros espectadores a essa “marcha performativa”. A sensação que tive durante minha participação na performance, no entanto, foi intensa: tudo parecia estar distendido, esgarçado, descompassado como o loop da música. Enquanto espectadora-performer, senti que não haveria lugar para um apaziguamento dos sentidos como parte da vivência (agora entendo o porquê do título *Alta Tensão*), e que realmente aquele não seria um trabalho em que a participação do outro é garantia de instauração de uma zona de conforto provocada pela tríade artista-obra-espectador. Não estou afirmando com isso que a performance *Alta Tensão* resulte numa experiência desconfortável para o participante, mas me parece que, de fato, a analogia da ação com um ritual de iniciação, de passagem, que resulta sempre na transformação de quem é iniciado e de quem inicia, é uma importante chave de entendimento dela. O que a performance me parece permitir ao participante e aos *performers* é, portanto, a possibilidade de se criar um terceiro lugar, nem “espaço destinado à ação” nem “espaço

destinado ao público”, mas um pessoal, intransferível e efêmero “espaço destinado à experiência”.

Enviado por e-mail dia 5 de março de 2013.

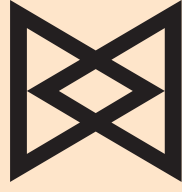
#### **Relato da Elaine, observadora da performance:**

No momento em que aquele osso da sorte/canga de boi era colocado no pescoço de uma pessoa durante a performance e ela acompanhava o grupo, eu só conseguia pensar: o casamento ainda é essa paralisia quase consensual e morte da nossa livre ação no mundo?



PERFORMANCE 'ÁLTA TENSÃO' APRESENTADA NO EVENTO PERFORMIPA, NO MUSEU CRUZ E SOUSA EM FLO-RIANÓPOLIS, EM 2005.





---

# **DADOS DE ROTINA COM FILTRO**

### **Dados de Rotina com Filtro//A Performance da Curadoria**

Que tipo de processos se manifestam num projeto que divide autoria entre artistas e curadoria? Como incentivar trocas de ações performáticas através da ação do/a curador/a? Como as ações dos agentes institucionais podem se manifestar como performance e como visitantes de arte podem ser incorporados nesse processo?

Tais questões serão aqui discutidas a partir da mostra “A performance da Curadoria”, realizada em março de 2011, no Paço das Artes, em São Paulo, curada pela artista Daniela Mattos (☒ O Metodologia, p. 20) com a participação de seis artistas.

A relação performance e curadoria que emergiu nessa mostra dialoga com a afirmação de Carolee Thea, para quem, “(...) esteticamente, curadores são mais como diretores de teatro e pode-se argumentar que eles seguem um paradigma de performance mais do que um baseado no objeto ou produto” (2009, p.06).

Através de um desafio lançado para os artistas convidados, Mattos visava desenvolver um trabalho processual e dialógico que aconteceria com a formação de três duplas<sup>1</sup>. A curadora solicitou aos três pares a preparação de um roteiro de performance que ela, curadora/artista, performaria no dia de abertura do evento e na ocasião ela fez o seguinte depoimento:

A Performance da Curadoria é uma proposição artístico-curatorial. Seu principal objetivo é compartilhar com o público um processo de criação derivado da investigação de questões pertinentes à atuação do artista e do curador, dois dos principais agentes em uma exposição de arte. O que resulta do diálogo colaborativo entre tais agentes e suas funções? É possível fazer do confronto entre autoria, produção artística e curatorial uma ferramenta de trabalho? Como a performance pode dar lugar a essas relações? Essas

---

1. Alexandre Sá (RJ) e Aslan Cabral (PE) / Mariana Marcassa (SP) e Micheline Torres (RJ) / Margit Leisner (PR) e Yiftah Peled (SC/SP).



perguntas, que permearam todo o desenvolvimento da exposição, talvez possam funcionar a partir de agora como ativadoras da mediação com o espectador (MATTOS, 2012).

A artista/curadora dividiu o espaço expositivo do seu projeto em três. Um espaço que mostrava a gravação de entrevistas com os artistas exposta através de vídeos em três telas de TVs, uma parede no centro destinada à projeção de sua performance gravada no dia da exposição e um espaço destinado ao projeto de cada par de artistas participante.



VISTA GERAL DA EXPO APÓS DA ABERTURA (2011). (O PROJETO DO AUTOR DA TESE COM MARGIT LEISNER APARECE DO LADO DE FORA DA PAREDE COM AS MESAS À ESQUERDA.)

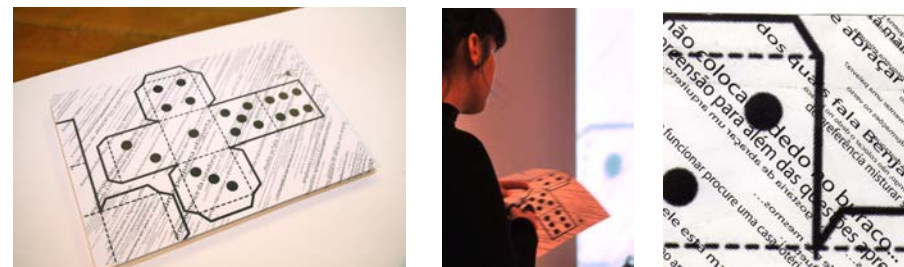
O projeto “Dados de Rotina com Filtro” foi um dos projetos realizados durante a exposição pela dupla Yiftah Peled e Margit Leisner que continha três proposições elaboradas para a performance da curadora e que também previa ações performáticas dos agentes institucionais e visitantes durante a mostra do projeto:

### 1º proposição: Dados/cubo/jogo

A questão que norteou essa proposição foi inserir o processo de manufatura da própria exposição (relação entre artistas/instituição/curadoria) como parte de um jogo performativo para o visitante.

Assim, durante a exposição, os visitantes podiam montar e levar um múltiplo composto de impressos de tracejados sobre cartolina de tamanho A4 indicando o corte para montagem de um cubo de dados. Ao lado das linhas de corte foram inscritos fragmentos de textos da autoria dos integrantes do

projeto educativo do Paço das Artes, disponíveis no catálogo da exposição Travessias, realizada no mesmo local em 2010. Além desses fragmentos, havia também textos dialógicos que expressavam as dificuldades processuais com a instituição durante a montagem da obra<sup>2</sup>. Os impressos ficaram disponíveis ao público em cima de uma mesa, junto com tesouras e cola.



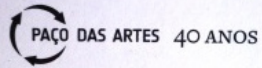
IMAGENS DO MÚLTIPLO EM PROCESSO DE MONTAGEM (⊗ O METODOLOGIA P.07, NOTA DE RODA PÉ 7)



### 2º proposição: Roteiros Roteiros Roteiros... (⊗ O Turismo Definitivo, p.13)

Produzir um roteiro para guiar uma visita no espaço expositivo. Esse foi o objetivo dessa proposição, que incluía uma série de carimbos com formas de setas, disponíveis numa segunda mesa. As setas foram elaboradas a partir da “descontração” do logotipo do Paço das Artes, formado por três setas que indicam um movimento circular.

2. Uma destas frases se referia à solicitação de uma reunião com o arquiteto da instituição, negada sob a alegação de que experiências passadas com artistas haviam sido problemáticas.



LOGOTIPO ORIGINAL DO PAÇO.

Ao lado dos carimbos foram colocadas almofadas com nanquim vermelho e folhas nas quais foi impressa uma seta em cada uma, indicando o caminho para fora do papel (figuras abaixo).



MÚLTIPLO EM PAPEL (8.5CMX21CM)



IMAGEM DOS DISPOSITIVOS COM CARIMBOS, PAPEL E ALMOFADA DE TINTA VERMELHA

A proposição permitia traçar um plano de movimento individual, rompendo o movimento circular proposto no logotipo da instituição, sugerindo, assim variadas escolhas de movimentos que os visitantes podiam executar (☒ O Metodologia, p.07).

Durante a exposição foram fotografados (figuras abaixo) alguns múltiplos deixados por participantes sobre a mesa, mostrando uma diversidade de indicações de percursos. Destaca-se o percurso do último papel carimbado à esquerda, no qual um visitante carimbou o mesmo padrão do logo do Paço que a proposta pretendia flexibilizar.



As duas proposições incentivaram ações de manufatura e montagem de múltiplos por parte dos visitantes, as quais se tornaram atos performáticos assistidos por outros visitantes.

### 3º Proposição: Agentes institucionais//performances//visitantes

A terceira proposição foi desenvolvida para incentivar ações de performances entre o público e os agentes institucionais.

A proposta foi criar um dispositivo usado pelos educadores da exposição, composto de uma tiara e um sistema de câmara que captava imagens através do movimento de suas cabeças e da direção de seus olhares. Tais imagens eram projetadas em tempo real sobre uma parede no espaço expositivo.

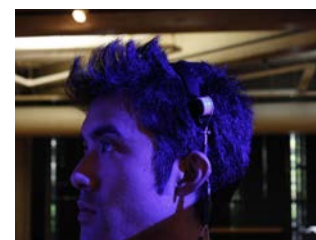


IMAGEM DO EDUCADOR PAULO FUTAGAWA USANDO O APARELHO



IMAGEM DE DANIELA MATTOS USANDO O APARELHO E MONTANDO O CUBO

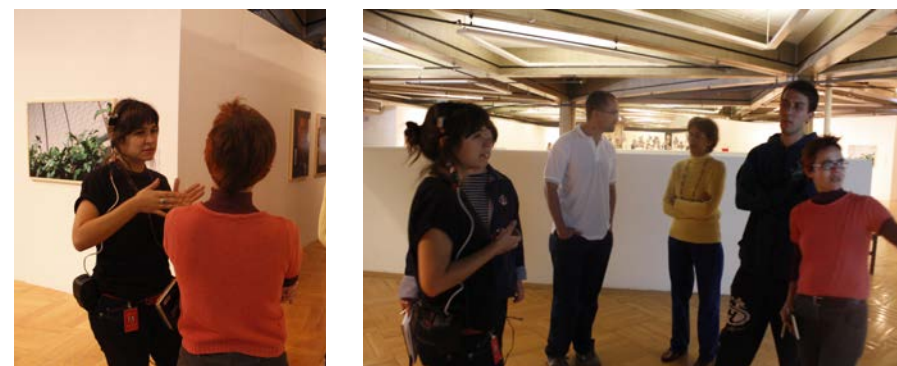
O aparelho foi utilizado pela curadora no dia de sua performance e pelos educadores do Paço durante o período expositivo. Além dos educadores, os aparelhos foram projetados para serem usados também pelos guardas, tencionando dois papéis que os agentes institucionais desempenham e que parecem dicotômicos: vigiar#educar. Entretanto, a administração do Paço não permitiu o envolvimento dos guardas, alegando que eles eram de empresa privada e, apesar de estar dentro da instituição, deveriam permanecer fora da dinâmica artística da exposição (O Expositivo, p.09). Assim, o uso ficou restrito aos educadores.

Com essa proposta o ato da mediação recebeu um novo desdobramento. Primeiro porque colocava em evidência uma atividade inusitada dos educadores. O dispositivo indicava que esse agente institucional estava desempenhando alguma função diferente da tradicional e o tornou performer no espaço expositivo.

Ao mesmo tempo, sobre a parede do espaço expositivo, visitantes podiam ver as projeções das ações de mediação dos educadores. Assim, fragmentos e recortes do espaço expositivo ganham destaque através do olhar desse agente. O visitante que assiste essa projeção (sem, necessariamente, ver quem projeta) pode acompanhar a narrativa#roteiro e as novas camadas ficcionais construídas no ato da mediação das obras de arte.



IMAGENS DA MEDIAÇÃO AO VIVO TRANSMITIDAS PARA A PROJEÇÃO. REGISTROS FOTOGRÁFICOS DO PAÇO.



A EDUCADORA MAIRA VALENTE (DE PRETO) USANDO O APARELHO EM UM ATO DE MEDIAÇÃO. REGISTROS FOTOGRÁFICOS DO PAÇO.

Mas ainda existe outra dimensão que surge na situação de mediação educativa. A dimensão performática dos visitantes#performers que aparece quando o educadora direciona o olhar para os visitantes por ele(a) guiados. O dispositivo captava as imagens dos visitantes e as projetava na parede, induzindo os visitantes a tornarem-se performers para outros visitantes no espaço. Tal incorporação sob a ótica da DTEEP transformava

os visitantes em *ready made*s sociais, o próprio ato de visitação tornava performance (☒ Glossário).

Tal estratégia deixava opções de roteiros para os percursos educativos criando um Jogo da mediação. O educador(a) podia iniciar seu roteiro em algum ponto distante da projeção de imagens, sem informar o visitante sobre tal jogo. Ou, desde o começo, os visitantes podiam estar conscientes da possibilidade de serem incorporados como performers.



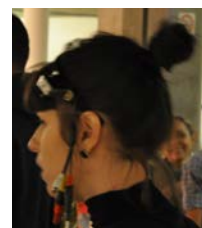
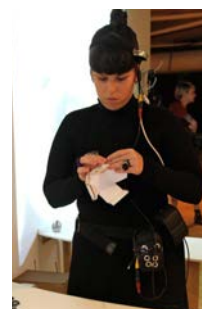
  PARTIR DA MEDIAÇÃO DA EDUCADORA, GRUPO DE VISITANTES ASSISTE SUA IMAGEM PROJETADA.

### A performance da curadora

No início do processo a curadora Daniela Mattos solicitou a criação de um roteiro para cada par de performers a fim de ser performado por ela no dia da inauguração da mostra. A partir das três proposições do projeto “Dados de Rotina com Filtro” Mattos criou uma nova proposição.



DADOS DE ROTINA COM FILTRO, PAÇO DAS ARTES, SP, 2011. A PERFORMANCE DA CURADORIA, REGISTROS DO DIA DA PERFORMANCE DA CURADORA DANIELA MATTOS.



A PERFORMANCE DA CURADORA

A curadora colocou o aparelho com a câmara e, enquanto montava um cubo de dados, suas aes foram projetadas sobre a parede   sua frente (veja imagem acima). Depois de montar um cubo, Mattos envolveu o público presente em um tipo de jogo. Ela se aproximava de um visitante e lhe solicitava que jogasse o cubo no chão. Quando o número do dado era revelado, ela escolhia um texto de um artista (proveniente de um caderno que tinha em mãos) e o lia em voz alta. A sua performance provocava, a partir do número no cubo de dados, a voz de outros artistas, expandindo a relao do seis artistas da exposição para contextos performativos do circuito de arte (☒ Glossário) Mattos repetiu a mesma ao com vários participantes.



DADOS DE ROTINA COM FILTRO, PAÇO DAS ARTES, SP, 2011, A PERFORMANCE DA CURADORIA, REGISTROS DO DIA DA PERFORMANCE DA CURADORA DANIELA MATTOS.



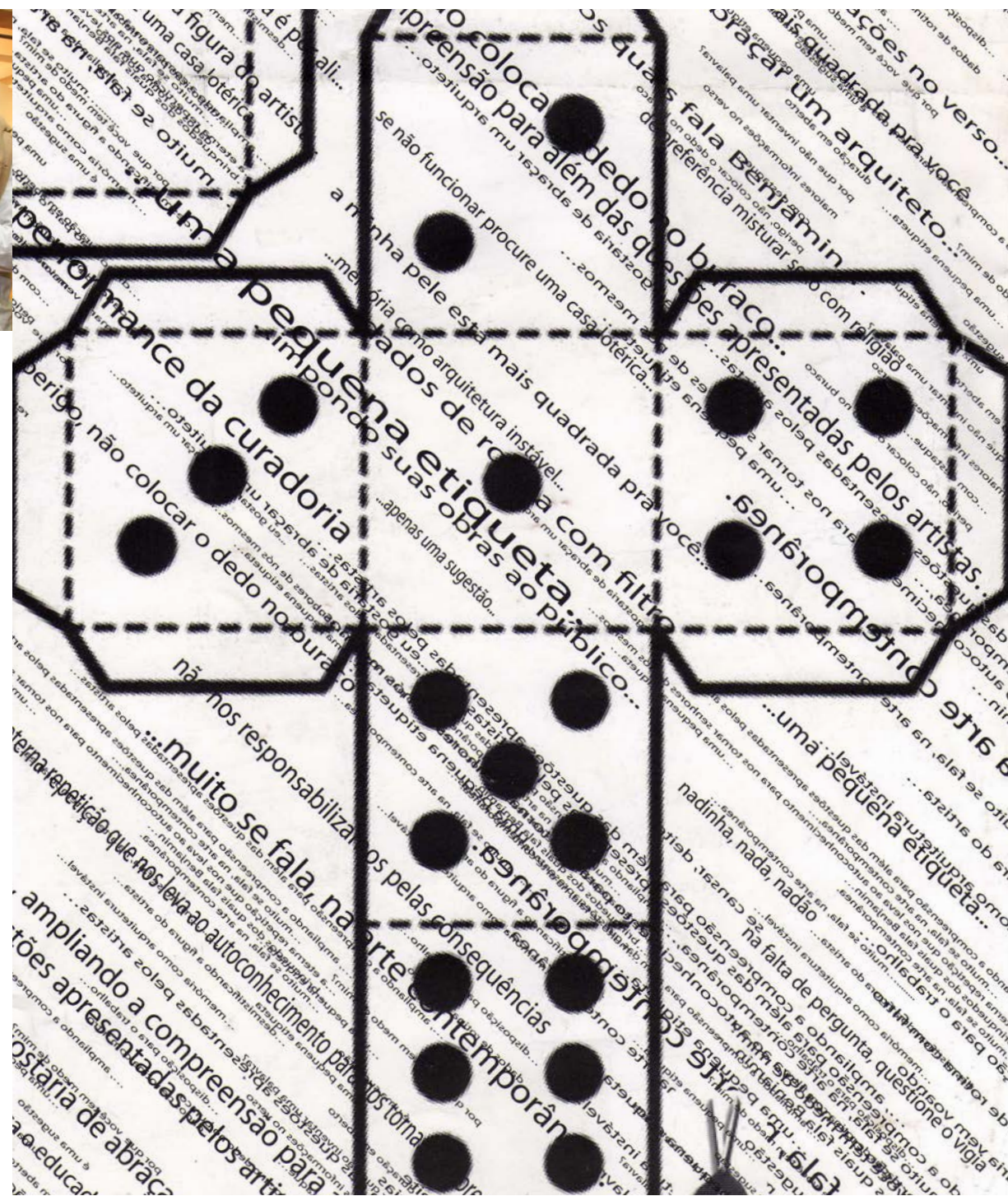
Ó JOGO PARTICIPATIVO/PERFORMÁTICO DA CURADORA.

Qual é pertinência do jogo criado pela curadora para a prática de Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance? O jogo de Mattos determinou um ritmo de entradas e saídas solicitando uma participação performática. A interação proporcionou aos visitantes a possibilidade de assistir à ação bem como de fazer parte do jogo.



Ó JOGO PARTICIPATIVO/PERFORMÁTICO DA CURADORA E OBSERVADORAS.

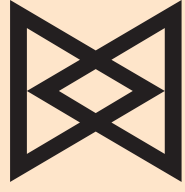
Ao mesmo tempo, o dispositivo usado pela curadora permitiu a transmissão de sua interação; visitantes podiam assistir à projeção sobre a parede do espaço expositivo que conferia outro ângulo performático para a ação da curadora.





O JOGO PARTICIPATIVO/PERFORMÁTICO DA CURADORA E OBSERVADORES.





---

**DELICATESSEN+00,**



Como o ato de tirar lucro do vazio pode tornar-se um dispositivo para a prática de DTEEP? A relação entre o cheio e o vazio pode receber uma dimensão performática? Como um espaço de exposição transforma-se em um espaço de produção? Essas foram alguns das perguntas que nortearam a elaboração e a execução do projeto<sup>1</sup> Delicatessen +00,.

Para a mostra chamada de “Outras Formas... Coleção Tuca Nissel e convidados”<sup>2</sup> fui chamado pela curadora curitibana Simone Landal para criar intervenção específica.

No catálogo da exposição Landal fala sobre a proposta:

Com a intenção de estabelecer uma possível continuidade em relação à proposta que inaugurou o Centro Cultural Sistema FIEP, ao destacar o projeto de Mariano Lima<sup>3</sup> e suas ideias que levaram à criação da Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, a exposição **Outras Formas** apresenta trabalhos de arte contemporânea que permitem identificar desdobramentos de um diálogo persistente entre arte e design.

O projeto Delicatessen+00, propôs diferentes etapas preparatórias. A primeira começou uma semana antes da inauguração do evento, quando cartazes/convites (tipo “lambe-lambe”) foram colados na cidade chamando o público para participar do projeto.

---

1. O projeto foi realizado entre 27 de outubro de 2011 e 31 de janeiro de 2012 num espaço expositivo da Federação das Indústrias do Paraná (FIEP), na cidade de Curitiba, Paraná.

2. A mostra incluía obras dos artistas Daniel Chaves, Amílcar de Castro, Alex Cabral, Carina Weidel, Glauco Menta, Rogério Gómez, Sonha Navarro, Débora Santiago, Fabio Noronha, João Loreiro, Arnaldo Antunes, Isaque Pinheiro, Hugo Mendes, Alex Fleming, Washington Silveira, Emanuel Nassar e Cleverson Silveira.

3. O português Antônio Mariano de Lima (1886-1902), formado em cenografia, pintura, desenho e escultura, imigrou para o Brasil e, após conhecer o Rio de Janeiro em 1882, muda para Curitiba, Paraná, cidade na qual ele se torna uma figura importante na formação cultural local. Atuou como pintor, editor de jornal de artes, organizador de exposições e professor de artes. Em 1886 criou a Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná, promovendo princípios da escola neoclássica de artes.



REGISTRO DOS CARTAZES NA CIDADE

Os cartazes tinham um endereço eletrônico através do qual os interessados podiam acessar um convite e informações sobre as atividades programadas para um período de três dias a partir da data de abertura da exposição na FIEP.



CARTAZ A4

Paralelo a essa primeira etapa, um espaço na entrada do local da mostra foi preparado para as atividades divulgadas nos cartazes. Nesse local estavam disponíveis (ver imagens abaixo): móveis com ferramentas e materiais para a realização das atividades programadas; aventais pendurados nas paredes; um adesivo que apresentava o projeto com o logo da agência Turismo Definitivo (O Turismo Definitivo); e um texto introdutório que abordava a proposta participativa.



VISTA GERAL DO ESPAÇO DE PRODUÇÃO PERFORMÁTICA

Sobre as mesas foram disponibilizadas facas, tesouras, balanço, carimbos, máquina de calcular, fita adesiva, rolos de filme plástico, potes com areia, canetas e papéis com instruções para fazer cálculos. No fundo da sala havia mais material para criar moldes: gesso, balde com água, vasilhina, pinceis, facas, espátulas e retângulos de compensado com parafusos.



AMBIENTE DE PRODUÇÃO

No dia de abertura foram realizadas as atividades propostas seguindo as recomendações do convite e dos cartazes. Os visitantes trouxeram embalagens de papelão com alimentos doces comestíveis (chocolate, cereais, bolachas, balas etc.) junto com a nota fiscal do produto comprado. A participação de cada visitante foi mediada/instruída por mim. O primeiro passo foi abrir a embalagem, separar o produto alimentar “bruto” e envolvê-lo em um filme plástico.



RETIRADA DO PRODUTO BRUTO

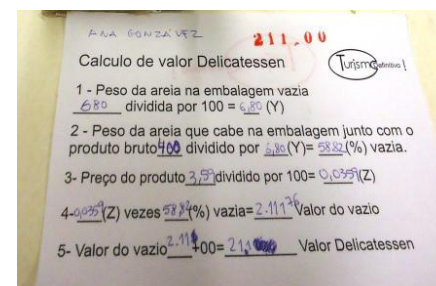


Posteriormente, enchia-se a embalagem vazia com areia, pesando-a em seguida. Parte da areia era retirada e substituída pelo alimento plastificado e pesada novamente. Dessa forma, com o peso dos dois valores (com e sem alimento dentro), era possível saber a porcentagem ocupada pelo “vazio” na embalagem. Após a pesagem e a retirada do alimento, esse espaço vazio era preenchido com gesso de forma a materializar tal vazio. Após endurecer o gesso, a forma era retirada da embalagem. Na oficina, a relação entre o vazio da embalagem e o espaço ocupado pelo produto bruto foi calculada com base no preço do alimento comprado.

### Qual é o valor do vazio?

O espaço vazio foi valorado proporcionalmente ao preço do produto. Por exemplo: se o alimento custou R\$9,00 e o espaço vazio do produto fez 2/3 ou 75% da embalagem, o vazio teve o custo de R\$6,00.

A esse valor foi acrescentado dois zeros (+00,) totalizando R\$600,00, preço final atribuído à obra de arte que o participante levou consigo.



PROCESSO DE CÁLCULO.



PROCESSO DE MANUFATURA.

No recibo trazido foi carimbado o logotipo do Turismo definitivo e o valor da obra/vazio, atribuído pela participação no projeto. Os participantes levaram as notas carimbadas e as formas por eles produzidas, invertendo assim a proposta curatorial de mostrar a coleção de uma galerista de arte que se tornou uma coleção dos visitantes/participantes/performers.



FORMAS COM RECIBOS CARIMBADOS PRODUZIDAS PELOS PARTICIPANTES.

As embalagens usadas para o molde foram colocadas num depósito coletivo integrado ao espaço. Após o uso, o resto das embalagens foi empilhado em forma de vírgula (parte do logotipo Delicatessen +00,).



RESTOS DE EMBALAGENS DA OFICINA.

### Relação cheio/vazio

O projeto explorou a relação entre o cheio e o vazio nos produtos. Juntando o material bruto compactado do alimento embalado, a área de ocupação foi destacada em relação ao tamanho da embalagem. Tal procedimento<sup>4</sup> mostrou que em algumas embalagens  $\frac{3}{4}$  da caixa estava vazia, colocando a técnica de convencimento do consumo sob um padrão eticamente questionável.



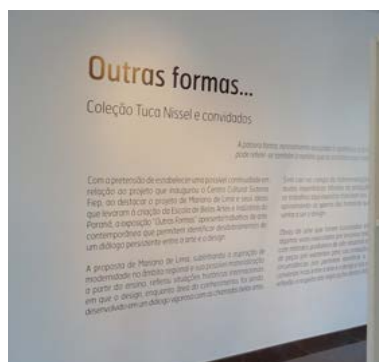
DELICATESSEN + 00, RELAÇÃO PRODUTO BRUTO E EMBALAGENS.

### Espaço expositivo

Profissionais envolvidos na mostra (guardas e recepcionistas, curadora e montadora da exposição e funcionários da FIEP) foram convidados a participar da oficina um dia antes da abertura do evento. As formas produzidas

4. Ressalta-se que essa é uma das formas de manipulação da indústria de alimentos, sendo também utilizadas outras estratégias, como misturas com alimentos de baixo custo, soja, açúcar, diluição do produto, etc.

foram mostradas no espaço expositivo e, ao final da exposição, cada um levou sua “obra”.



PAINEL EXPOSITIVO DA MOSTRA “OUTRAS FORMAS... COLEÇÃO TUCA NISSEL E CONVIDADOS” DENTRO DO ESPAÇO DA EXPOSIÇÃO



FORMAS PRODUZIDAS POR ANA LUIZA SUHR, ROGÉRIO LUIS E SIMONE LANDAU.



### DTEEP

Cada grupo de participantes do projeto era composto de quatro pessoas; no dia da abertura foi realizada minha mediação com seis grupos. Como um jogo performático foi desdobrando? Sugiro que participantes foram convidados a agir numa perspectiva performática, desempenhando múltiplos papéis: em ações como retirar embalagem, medir, pesar, calcular, moldar, carimbar etc. Sugiro que a participação de uns atraia outros visitantes para assistir as ações e estimulava sua participação mais ativa depois. (X) O Trocas)



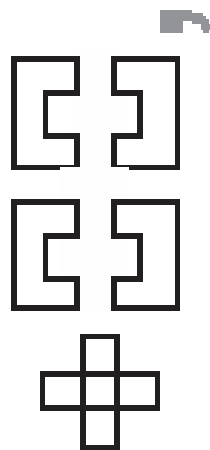
OBSERVADORES DA PARTICIPAÇÃO PERFORMÁTICA



DELICATESSEN + 00, FIEP. FOTOS DE PARTICIPANTES JUNTO COM AMPLIAÇÃO DE OBSERVADORES.

### Qual é o lugar participativo/perfomático nesse projeto?

A montagem dos móveis repetiu o formato do logo do projeto em formato do sinal de adição (+) e o dois zeros (00); “embalagens” que os participantes foram convidados a ocupar.



MESAS E LOGO +00,

Ao mesmo tempo em que participantes encheram com gesso as embalagens trazidas (valorizando o vazio), a sua ocupação entre os vãos das mesas permitiu que a embalagem/obra minha também fosse “preenchida” com ações performáticas.



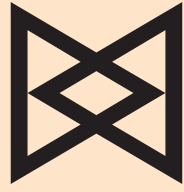
PARTICIPANTES DENTRO DA ESTRUTURA PERFORMATIVA.

As propostas de arte participativas, aparentemente democráticas e abertas, colocam os participantes dentro de um molde pré-concebido pelo artista e projetam-se como um lugar de expansão autoral que propõe, inicia, organiza e coordena o projeto (⊗ O Metodologia, p.13). Nessa perspectiva, Delicatessen +00, pode ser considerado uma embalagem ideológica dentro da qual os visitantes tiveram a oportunidade de ativar suas performances, como uma promessa do doce dentro da embalagem artística?









---

**MAM**

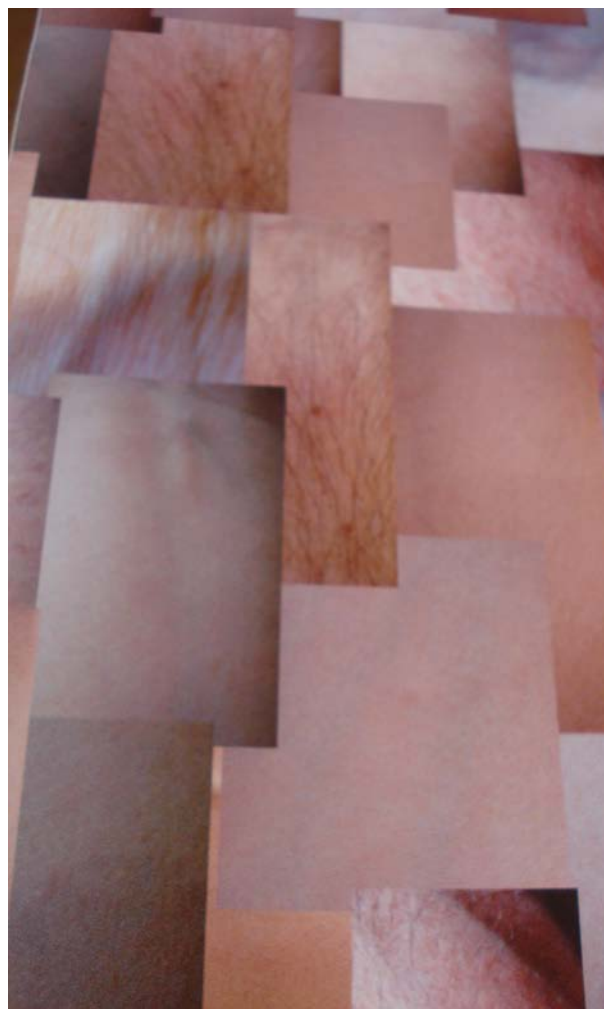
Como incorporar a equipe museológica num projeto de arte? Que tipo de reciprocidade pode ser gerada no encontro instituição/visitante? E como o percurso dos visitantes dentro de uma instituição pode receber uma qualidade performática?

São perguntas que guiaram a realização do projeto MAM, executado entre janeiro e junho de 2011, dentro do programa “Projeto Parede”, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. A obra permaneceu seis meses no espaço de 15 metros do corredor do MAM que conecta a entrada do museu ao espaço expositivo principal.



VISITANTES NO PROJETO PAREDE, YIFTAH PELED, 2011. REGISTRO FEITO PELO EDUCATIVO DO MAM.

Sobre a parede e teto do corredor do museu foram coladas lixas vermelhas quadradas<sup>1</sup> e sobre o chão foram colocados rolos de adesivos fotográficos compostos de imagens da minha pele e dos pulsos dos funcionários de diferentes setores do museu. Tais fragmentos formavam quadrados justapostos de tamanhos variados que se repetiam.



FRAGMENTO DO ADESIVO.

O projeto propôs relacionar a pele como fronteira e limite do corpo que se integrava na superfície do espaço arquitetônico sobre a parede, o chão

1. Lixas número 80, tamanho 22 X 22 cm, coladas como azulejos triangularmente.

e o teto, remetendo a um orifício corporal penetrado pelo visitante no ato da visita<sup>2</sup>.

## QUEM PERFORMAM?

O corredor (☒ O Trocas, p.06) do MAM funciona como uma área de conexão entre a sala de recepção, a loja, o auditório do museu, a antessala de exposição, o restaurante, os banheiros e o espaço central de exposições da instituição. Ou seja, ele serve como espaço de passagem entre interações sociais que envolvem os atos de pagar, adquirir objetos, comer, visitar a exposição etc. O corredor também separa a parte oculta da instituição (administração) do espaço de socialização (restaurante). (☒ O Expositivo, p.10)

Durante o processo de preparação do adesivo, funcionários de diferentes setores da instituição foram solicitados a participar. Através das fotos realizadas, os agentes institucionais foram integrados ao projeto, ganhando visibilidade junto com o artista na obra.



2. Pelo menos três referências tornam-se pertinentes: o trabalho “Ela- A Catedral” (1966), da artista francesa St. Phalle (com colaboração do curador Pontus Hultén e dos artistas Jean Tinguely e Per Olof Ultvelt), que foi construído no Museu de Arte Moderna em Estocolmo. St. Phalle montou uma figura de mulher de vinte oito metros de comprimento dentro da qual os visitantes poderiam visitar/penetrar pela entrada/vagina da figura. Dentro dessa forma feminina encontravam-se uma exposição, um cinema, um planetário, um bar que servia leite e ainda um aquário. Cadeiras foram posicionados em frente à entrada do corpo, permitindo a vista do momento de penetração como a saída. Outra obra é uma instalação denominada “Flesh Room With Anima”, de 1978, do artista Antonio Dias, que cobriu paredes de imagens de pele criando um corpo/arquitetura. Ainda é pertinente o trabalho de Cildo Meireles, “Desvio para o Vermelho”, de 1967 e exibido desde 1984. A obra fez uma alusão à entrada de um corpo através de uma sala que continham apenas objetos vermelhos e uma torneira que jorrava líquido vermelho. Questões políticas da época da Ditadura no Brasil eram transversais a esse corpo. Todos esses trabalhos mencionados incluem os visitantes dentro de um corpo sem incluir o efeito do consumo.



IMAGENS DO PROCESSO DE REGISTRO.

Na medida em que o tempo passou, o efeito da visita gerou um desgaste gradativo na obra. Tal ato de atravessamento permitiu o surgimento de uma qualidade performática da visita?<sup>3</sup>

A obra alerta sobre a suposta neutralidade das paredes brancas dos espaços museológicos e evoca o risco do contato do corpo com a lixa no ato de caminhar dos visitantes. Consumir#ser consumido<sup>4</sup> tornam-se complementares?

Depois de um mês de exposição começaram a aparecer trilhas de passagens nos adesivos. A trilha mais evidente de desgaste não foi (como por mim esperado) causada pela passagem dos visitantes na exposição, mas uma curta trilha curva no final do corredor que ligava a porta lateral do restaurante ao depósito de mantimentos. As marcas mapeavam o movimento

3. A incorporação do andar estabelece uma relação com “A Painting (Work) To Be Stepped On”, da Yoko Ono, mostrado na exposição “Paintings and Drawings exhibition”, Julho, 1961, AG Gallery, Nova York 1961, com uma proposição com mesmo título da publicação “Grapefruit”, da artista Yoko Ono, de 1965, na qual a artista solicita: “deixe um pedaço de tela ou uma pintura terminada sobre o chão ou na rua.” (inverno 1960), sem pagina.

4. Alguns incidentes aconteceram com os agentes institucionais; um guarda raspou seu braço na porta do banheiro; a coordenadora de montagem rasgou seu vestido; e um educador do museu machucou levemente seu ombro. Esses fatos levaram à colocação de uma advertência na entrada da obra: “Não toque - superfície abrasiva”. Apesar dessa inserção, foi possível presenciar esse mesmo educador mencionado incentivando grupos de visitantes a tocar nas paredes. (91 Expositivo, p.31)

dos garçons e dos funcionários do restaurante trazendo os alimentos. As trilhas permitiram o registro#cartografia de uma das dinâmicas sociais do complexo museu<sup>5</sup>.



FUNCIONÁRIO DO RESTAURANTE ATRAVESSANDO O CORREDOR.



VISITANTES SAINDO DO CORREDOR.

<sup>5</sup> Na mesma forma que a falta de desgaste da obra da Dora Longo Bahia marcou as dinâmicas sociais provocadas na 28ª Bienal de São Paulo?

### Três trabalhos relacionados

Trabalhos anteriores por mim produzidos relacionam-se ao projeto parede do MAM: a obra da Bienal de São Paulo, em 1994, uma intervenção realizada na Universidade Federal do Paraná (Projeto Cantina) e uma obra realizada no corredor na Galeria Casa da Imagem, ambas em Curitiba, no ano de 1995.

A obra da 22ª Bienal foi projetada com o intuito de incluir a circulação dos visitantes. Foram construídas duas estruturas de alvenaria pintadas de branco semiabertas, com 6 metros de distância entre elas. Esse espaço permitiu que os visitantes caminhassem entre as estruturas.

Vista de cima a estrutura simulava a forma de um “parênteses” dentro do espaço expositivo, criando uma estrutura/arquitetura.

Nas laterais exteriores da estrutura encontravam-se uniformes de agentes de correio estendidos mostrando as partes da frente e das costas da vestimenta, construindo um “corpo” sob o impasse entre o movimento para frente ou para trás. O uniforme foi fixado de modo a transparecer um buraco que atravessava a roupa e a parede.

A obra foi projetada como um intervalo tencionado no espaço expositivo que na abertura dos corpos (roupas de correios nas paredes exteriores das estruturas de alvenaria) deixava um intervalo que permitia o visitante ocupar a obra.

No final do evento a obra foi encontrada parcialmente desmontada, pois alguns visitantes acabaram arrancando partes do uniforme da parede, fazendo a obra parecer um corpo/ruína. (⊗Δ Nota). O desgaste da obra indica que, às vezes, a circulação envolve não somente a visita, como pode também causar um consumo mais definitivo do trabalho. O episódio da “Nota Performática” me levou a pensar em condições recíprocas de consumo e na necessidade de destacar o visitante como consumidor/performer.

Como resultado direto dessa experiência na Bienal surgiram dois projetos: Projeto Cantina (UFPR) e Projeto Corredor (Casa da Imagem)<sup>6</sup>.

O Projeto Cantina intensificou a condição de reciprocidade entre o usuário e a obra, em um de desgaste de curta duração. O projeto foi uma intervenção na cantina no prédio da Reitoria da Universidade Federal de Paraná. Sobre as mesas do local foram instalados toalhas de papel feitas

<sup>6</sup> Imagens desses projetos disponíveis em: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/yiftah/works.htm> acesso em: 20 Fev 2013.

com fotocópias de imagens ampliadas da pele do artista. Em cada toalha havia textos de alerta sobre contaminação biológica, tirado de um filme sobre saúde voltado ao público infantil. A obra durou três dias e foi consumida pelos usuários (maioria estudantes) que a utilizaram como toalhas de mesa para seus lanches. O espaço digestivo ligado à obra sugere uma relação ao espaço de ensino da universidade em qual idéias/discursos são digeridas e moldam o corpo social.



Michel Foucault (2004) mostra que o discurso é uma produção de subjetividade que integra seu corpo: “(...) que ele (o discurso) possa vir a integrar-se ao indivíduo e comandar sua ação, fazer parte, de certo modo, de seus músculos e nervos.” (p.394).

Ao mesmo tempo em que os participantes usavam/consumiam a obra, a mesma foi projetada como uma fonte contaminadora de ideias. Sugere-se que a presença de usuários da cantina consumindo a obra remete à participação. (☒ ■ Glossário)

A associação entre o espaço ligado à digestão (cantina) e o conteúdo educativo do texto (e a UFPR como espaço de ensino) não é casual. O conhecimento é visto no projeto como uma fonte de contaminação do corpo, referindo-se à ideia de Roland Barthes (2012) sobre as representações como formações/deformações. (☒ ○ Trocas, p. 12)

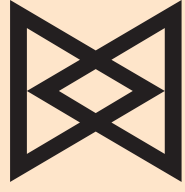
#### **“Step by step Oh.... baby...” (1995):**

Outro projeto pós-bienal foi realizado no corredor na galeria Casa da Imagem em Curitiba. A obra permaneceu um mês no local e fazia parte



de uma exposição individual. Como no MAM, o corredor (mais curto, de 5 metros) também foi coberto de lixa vermelha com imagens de pele do artista ampliada no chão. As imagens foram impressas sobre papel A3 e colados com película transparente sobre o chão. Na lateral das imagens, perto da parede, lia-se a frase repetida “Step by step Oh.... baby...”, retirada da canção pop dos anos 1980 (da banda *New Kids on the Block*) enfatizava o aspecto participativo de penetração que o ato de visitaçã implica.





---

**MARCELINHO  
CAMPECHE**





CONVITE DA EXPOSIÇÃO MARCELINHO CAMPECHE

ESPAÇO DE PERFORMANCE CONTEMPORÃO, FLORIANÓPOLIS, 2011<sup>1</sup>

1. Convite disponível no: <http://www.dobra.com/terreno.baldio/contemporao.htm>. Acesso em: 3 Jun 2012.

Em sua dissertação de mestrado na ECA/ USP<sup>2</sup>, a artista/pesquisadora Dora Longo-Bahia anuncia o sumiço do artista Marcelo do Campo na obscuridade do sul do Brasil:

No final de 1975, desiludido com os rumos da sociedade brasileira, Marcelo do campo abandona suas investigações artísticas. Muda-se para Florianópolis para dedicar-se ao surfe e à criação de abelhas. Desde então, não se tem mais notícias de seu paradeiro (Longo- Bahia, 2002, p.26).

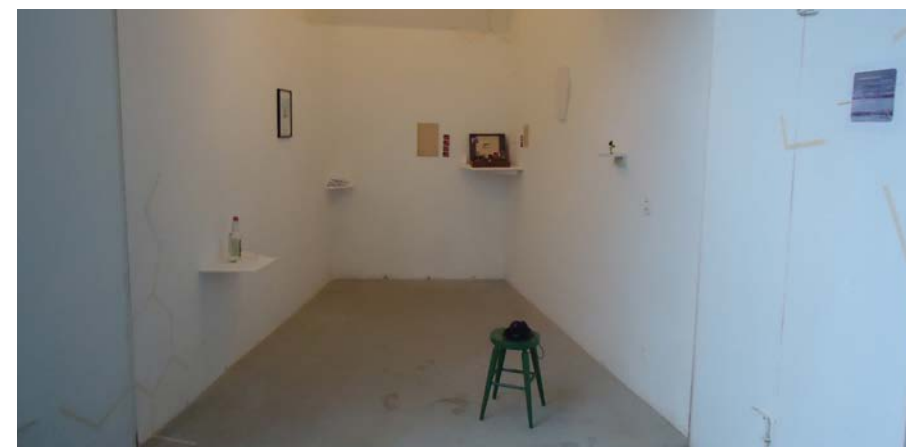
Recentemente, a partir de uma busca realizada pelo centro de performance Contemporão, em Florianópolis, foram descobertos novos dados sobre a vida de Marcelo do Campo na ilha. Provavelmente, o sumiço indicado por Longo-Bahia foi resultado da mudança em seu codinome. Atualmente, o artista vive em uma praia no sul da ilha onde é conhecido como Marcelinho Campeche e, mesmo envolvido com o surfe e as abelhas, continua a produzir artisticamente. Apesar de algumas tentativas, não foi possível contatá-lo pessoalmente. Porém, parte de sua produção foi realizada num contexto coletivo de criação com outros artistas locais que se disponibilizaram a mostrar essas obras compartilhadas. Essa exposição aconteceu a partir de um convite aberto lançado na internet<sup>3</sup> convidando artistas que conheciam o Marcelinho e tinham trabalhos realizados em conjunto. Todos os artistas que responderam ao convite vivem ou viveram em Florianópolis e afirmaram que conheciam Marcelinho Campeche.

As obras compartilhadas de Campeche e oito artistas foram mostradas no evento<sup>4</sup> que aconteceu no Espaço de Performance Contemporão, em Florianópolis, no dia 24 de junho de 2011, sob a curadoria e participação do autor da tese.

2. LONGO-BAHIA, D. *Marcelo do Campo*. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002. Orientador: Prof Dr. Marco Giannotti.

3. No site: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/contemporao.htm>. Acesso em: 01 Jun 2012.

4. Artistas que participaram da mostra: Aline Dias, Teresa Siewerdt, Edmilson Vasconcelos, Diogo de Los Campos, Júlia Amaral, Raquel Stolf Traplev, Diego Rayck e Yiftah Peled. Mais informações sobre o evento disponíveis em: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/contemporao.htm>. Acesso em: 01 Jun 2012.



ABERTURA DO EVENTO “MARCELINHO CAMPECHE”. ESPAÇO DE PERFORMANCE CONTEMPORÃO, FLORIANÓPOLIS, SC.

Algumas obras confirmam o interesse dos artistas em proporcionar experiências participativas aos visitantes. A obra (abaixo) oferece vários experimentos em pequena escala.



ALINE DIAS E DIEGO RAYCK/MARCELINHO CAMPECHE

NA PAREDE DESENHO DE JÚLIA AMARAL, ESPAÇO CONTEMPORÃO, 2011

A obra de Aline Dias, Diego Rayck e Marcelinho Campeche é uma mala que abriga variados objetos naturais, desenhos, fotos e documentos, aberta para manipulação do espectador. A obra remete a uma outra, “Boîte-en-Valise”, de Marcel Duchamp<sup>5</sup>. Entretanto, nessa versão, os objetos não eram dos próprios artistas.

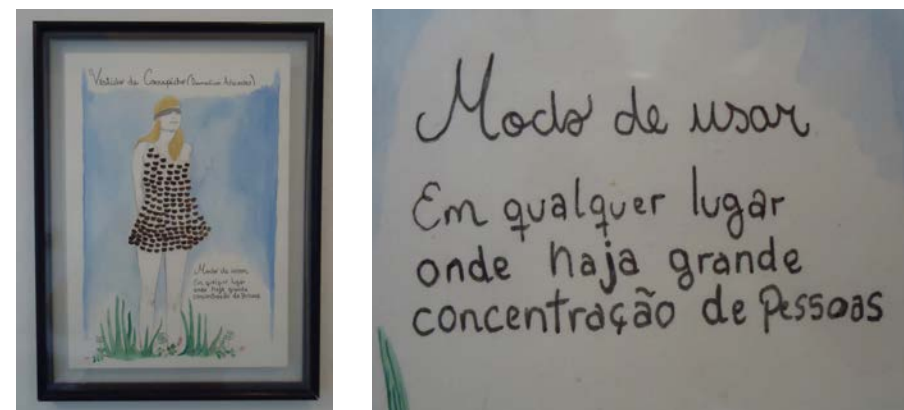
Na mala encontrava-se uma reprodução em miniatura da obra “Campo de Raios”, de 1977, do artista da Land Art Walter de Maria, realizada originalmente em escala gigantesca. Além dessa miniatura, havia na mala desenhos de objetos naturais e fotos, sendo que alguns objetos foram montados na parede. Os desenhos e fotos remetem ao estudo de um espaço geográfico desconhecido; a mala do explorador sugere a incorporação de fragmentos de territórios artísticos.



TRAPLEV//MARCELINHO CAMPECHE – CACHAÇA TONTURINHA. BEBIDA DISPONÍVEL PARA CONSUMO NO EVENTO. MARCELINHO CAMPECHE. ESPAÇO CONTEMPORÂO, 2011.

O oferecimento da aguardente Tonturinha pelos artistas propõe uma atividade participativa no evento que dá continuidade ao formato dos encontros de trabalho entre Traplev e Campeche. A obra degustativa apresenta efeitos sobre a percepção e os sentidos de absorção da arte.

5. “Boîte-en-Valise” (1934-41), de Marcel Duchamp, são malas múltiplas. Em cada mala encontram-se sessenta e nove reproduções em miniatura de trabalhos do próprio artista. A mala#museu é um objeto pronto para deslocamentos territoriais.



TERESA SIEWERDT, MARCELINHO CAMPECHE. VESTIDO CARRAPICHO. DESENHO E INSTRUÇÃO DE PERFORMANCE. ESPAÇO CONTEMPORÂO, 2011.

A colaboração entre Siewerdt e Campeche resultou em uma instrução para uso performático, ampliada para outros colaboradores num processo de disseminação de sementes#ideias#processos. O contato funciona como uma armadilha de sementes pegajosas que, ao mesmo tempo, sugerem o desnudar dos artistas.



MARCELINHO CAMPECHE E EDMILSON VASCONCELOS. ESTRATÉGIAS PARA DESAPARECIMENTO NO ESPAÇO, MÚLTIPLOS PARA DISTRIBUIÇÃO. ESPAÇO CONTEMPORÂO, 2011.

Junto com Edmilson, Marcelinho Campeche demonstra que existe uma filosofia do sumiço. A obra trata de estratégias para promover o desaparecimento. A partir das instruções preparadas pelos artistas, as técnicas de sumiço de Marcelinho se tornaram públicas. O próprio trabalho promove o sumiço, uma vez que os múltiplos podem ser levados pelos visitantes.



MARCELINHO CAMPECHE // YIFTAH PELED. PAPEL COM TEXTO IMPRESSO SOBRE BASE DE MADEIRA COM FUROS E PARAFINA E FUROS NA PAREDE. ESPAÇO CONTEMPORÃO, 2011.



MARCELINHO CAMPECHE // DIEGO DE LOS CAMPOS. ESCULTURA. ESPAÇO CONTEMPORÃO, 2011

A colaboração entre Marcelinho e Yiftah Peled mostra a afinidade de dois artistas habituados aos deslocamentos e a apropriações de novos contextos em suas vidas. Os dois apresentam interesses comuns na projeção de fronteiras culturais e na relação entre noções de centro e periferia. A obra apresentada pelos artistas tem o formato de um pequeno caixão (40 x24 cm) sobre o qual se encontram perfurações nas laterais que penetram a parede. Sugere-se, assim, a forma de um corpo suspenso.

Sobre a superfície aparece um texto que expressa relação entre morte e visitação. O texto foi retirado de um jornal de um país distante e descreve uma situa o inesperada.

*Proposi o: faça a leitura/visita o do texto disponível no encarte Radoslav. (⊗ Δ)*

A pequena escultura (9 cm) produzida por Marcelinho Campeche e Diego de los Campos, artista uruguaio, lida com dois impedimentos construídos para a visão. A impossibilidade se manifesta na vegeta o, um crescimento repentino e fora do controle no corpo da figura e também nas mãos que cobrem os olhos frente a uma condi o vergonhosa. A obra expressa o jogo entre ver e não ver que as condi es culturais/geográficas dos dois artistas de mesmo sobrenome impõem.



MARCELINHO CAMPECHE E RAQUEL STOLF, PZ [ENXAME], ESPAÇO CONTEMPORÃO, 2011.

Numa condi o que isola o participante no meio da exposi o, a obra auditiva dos artistas Raquel Stolf e Marcelinho Campeche pode ser acessada pelo visitante sentado. Para os artistas trata-se de uma “escuta de ru os psíquicos de uma PZ (pessoa com zumbido), pessoa que escuta ru os que não são gerados no ambiente sonoro externo, mas interno”<sup>6</sup>. A obra se torna um ru o dentro de um sistema expositivo. Talvez seja esse ru o interno que impediu Marcelinho a dedicar-se exclusivamente às abelhas e ao surfe...



JULIA AMARAL (DESENHO). MARCELINHO CAMPECHE. ESPAÇO CONTEMPORÃO, 2011.

6. A obra tem dura o de 02:55 min. A cita o dos artistas e o som podem ser acessados no link do evento Marcelinho Campeche no site: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/terreno/terreno%20baldio.htm>. Acesso em: 30 Mai 2012.

O pequeno desenho de abelha dos artistas Marcelinho Campeche e Julia Amaral foi montado dentro de outra obra#colaboração com os artistas Aline Dias e Diego Rayck (foto acima). Essa obra relaciona-se com a proposição de curadoria instalativa do evento, repetindo um padrão de colméia de abelha fragmentado.

A presença do desenho sugere uma ação construtiva operada dentro de um sistema. A obra reforça a relação com o texto do cartaz da mostra, integrado à exposição. O desenho sugere que a arte recebe sentidos e significados através de um processo de construção em rede.

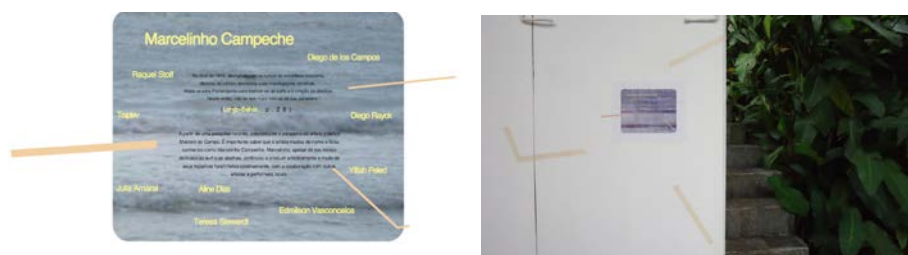


IMAGEM DO CARTAZ EXPOSITIVO INTEGRADO NA EXPOSIÇÃO NO CONTEMPORÂO, 2011.

DETALHE DO CARTAZ MONTADO NA MOSTRA MARCELINHO CAMPECHE. CONTEMPORÂO, 2011.

## Do Campo

A dissertação de Dora Longo-Bahia cria uma versão abrazeirada – Marcelo do Campo – do artista Marcel Duchamp. Essa estratégia dialoga com a declaração de Thomas McEvilley: “não existe uma descrição neutra, todos os pronunciamentos sobre arte envolvem atribuição de conteúdo e este elemento apresenta um aspecto performativo” (1991, p.70).

A metodologia tem como base o jogo ficcional que a artista trama para os leitores; um jogo dentro do qual um leitor não informado é inserido numa área de risco. O resumo já coloca uma dúvida sobre o destino de Marcelo quando Longo-Bahia apresenta sua data de nascimento junto com a data do seu suposto sumiço. A narrativa apresentada pela pesquisadora leva o leitor a desconfiar das formas de legitimação da arte e do artista, da veracidade informativa e da criação do mito do artista. A figura do artista se torna uma entidade criada pelo ‘campo’; assim, o sobrenome de Marcelo se torna ainda mais pertinente (no sentido de valorização ou de sumiço) dentro de um campo cultural. (X O Metodologia, p.26)

A introdução da tese questiona os limites da arte. Essa é uma dica para justificar a opção de Longo-Bahia pelo uso do aspecto ficcional da escrita e da documentação fotográfica por ela manipulada.

A operação reverbera dentro da diferenciação que Philip Auslander (2006) usou para distinguir formas de divulgar a performance. Uma delas foi denominada de ‘documental’; a outra é uma categoria ‘ficcional’.

A tendência documental consiste em utilizar fotos de performance que dão uma impressão de veracidade sobre algo que aconteceu, um registro de um acontecimento “real”. A outra – ficcional – assume a invenção que reside em uma fotografia enquanto uma construção cênica fabricada. Algo como fez Yves Klein ao remontar imagens no seu trabalho “*Leap into the Void*” (1960).

Para Longo-Bahia (2002) toda obra de arte é um estado de suspensão entre a realidade e sua representação. Assim, ela explora no seu texto uma relação sobre a natureza da obra de arte em artistas como Smithson e Duchamp, bem como o uso de heterônimos por artistas como Duchamp e Fernando Pessoa.

O trabalho de Longo-Bahia apresentado como sendo de autoria de Marcelo do Campo opera dentro de uma fissura da representação do texto científico que a área de Poéticas Visuais permite. A base de uma suposta verdade científica é manipulada. A artista/pesquisadora usa variadas formas de afirmação para construir a figura de Marcelo do Campo, como se pode ver no parágrafo abaixo:

Entrei em contato com sua obra pela primeira vez ao pesquisar informações sobre o projeto da Vila Nova Artigas para o novo prédio do FAU no campo da USP. Junto às plantas de Artigas, encontrei cópias heliográficas de desenhos contendo os seguintes dizeres: planta modificada por Marcelo do Campo. Os desenhos eram muitas vezes absurdos, pois contrariavam as normas da arquitetura (Longo-Bahia, 2002, p.18)

A ação de Marcelo do Campo, ao mudar as normas estruturais da planta e manipular a edificação que se torna insustentável, equivale à construção da metodologia de Longo-Bahia que modifica estruturalmente as premissas da escrita acadêmica tradicional, bem como seus fundamentos embasados em uma suposta verdade.

Momentos criativos na dissertação acontecem quando Bahia se integra com as obras de Marcelo do Campo, criando o que ela chama de “estado de suspensão entre situações e julgamentos” (p.24). Através do vídeo preto e branco (Ambiência 2), apresentado como tendo sido produzido em 1971, Longo-Bahia aparece deitada em uma postura de resistência estática a uma suposta tortura feita por uma figura mascarada que agora se tornou dominante. É quase inevitável concluir que o torturador da artista é o fantasma criado por ela mesma que se torna mais potente<sup>7</sup>.

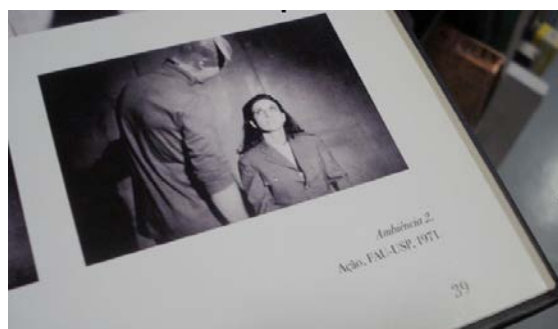


FIGURA 05: DETALHE DA DISSERTAÇÃO DE DORA LONGO-BAHIA.

IMAGEM: ACERVO YIFTAH PELED, 2009.

A figura fictícia fantasmagórica não só persegue a artista, mas torna-se também uma força expressiva de definição de fronteiras no campo das artes.

Marcelo do Campo é exilado pela autora de sua base cultural e se abriga num suposto deserto de lazer e isolamento, onde a ilha é o outro.

Marcelinho Campeche é proposto nesta tese como um turista que pode embarcar numa “viagem” e ocupar um lugar expositivo na dissertação de Longo-Bahia através de sua participação como leitor#performer.

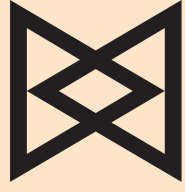
*Proposição (MC): Crie um cartão de visita. Escreva nele “Turismo Definitivo” e assine o cartão com o nome de Marcelinho Campeche, junto com a data da proposição. Insira esse cartão na dissertação da artista Dora Longo-Bahia disponível na biblioteca da USP. (✕ O Metodologia, p.24)*

7. Em 2010, Marcelo do Campo é apresentado como um dos artistas da exposição: “Por aqui, formas tornaram-se atitudes”, com curadoria do Josué Mattos, inaugurada no SESC Vila Mariana, em São Paulo, no dia 30 de novembro de 2010.









---

**SUPERPERFORMANCE**

Rede Nacional Funarte Artes Visuais – 8ª edição  
apresenta

SUPERPERFORMANCE

DANIELA MATTOS

ORLANDO MANESCHY

VITOR CESAR

YURI FIRMEZA

CURADORIA YIFTAH PELED



ABERTURA 16.06.12

VISITAÇÃO 18.06 a 18.07

TERÇA A SEXTA

DAS 14H ÀS 19H

**Ateliê397**

WWW.ATELIE397.COM  
RUA WISARD, 397  
VILA MADALENA  
55 11 3034 2132  
05434-080 - SÃO PAULO - SP  
CONTATO@ATELIE397.COM



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**

Ministério da  
Cultura



Quais são as alternativas para o consumo da arte? Como a distribuição de múltiplos artísticos pode ganhar uma diferenciada complexidade? A visita-ção pode ser expandida para um contexto de participação performativa num contexto expositivo? Essas foram as principais perguntas que nortearam uma discussão entre os artistas participantes do projeto “Super Performance”.

Yuri Firmeza, Daniela Mattos, Orlando Maneschy e Vitor César foram convidados para criar múltiplos de performance destinados à distribuição no espaço expositivo<sup>1</sup>.

1. Todas as imagens apresentadas foram produzidas pelo autor do texto e pela equipe do Atelier 397.



isso é um invólucro para interseções.  
 se quiser, leve esses cartões consigo,  
 use-os como seus,  
 misture as palavras deles com as suas,  
 deixe-os em lugares impróprios,  
 perca-os,  
 faça deles bilhetes para si,  
 marque seus livros com eles ou  
 adote-os como seus novos cartões de visita.  
 se preferir, apenas guarde-os na memória.

daniela mattos, outono de 2012



IMAGENS DO ESPAÇO EXPOSITIVO ÁTELIER 397, JUN 2012

### Múltiplos dos artistas

Para a exposição, a artista Daniela Mattos elaborou oito tipos de cartões (8x12cm) e uma tira de papel (8x96cm) com textos. Juntamente foram disponibilizados envelopes para recolhimento dos impressos sobre os quais a artista apresentou a seguinte instrução:

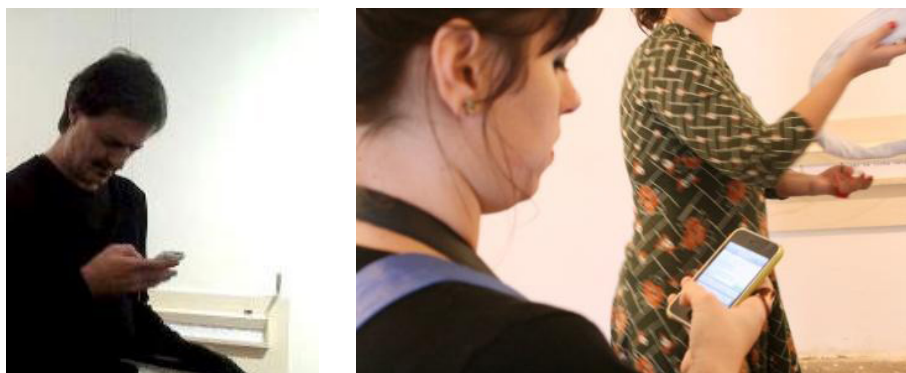


2. John L. Austin (1911-1960), no livro: *How to do things with words* (1962), cunhou o termo “performativo” para destacar um sentido de ação/afirmação de certas situações da fala. Essa prática de posturas afirmativas permite repensar a forma de uso de documentos, publicações, depoimentos, discursos, palestras, cursos, aulas e conversas como obras de arte.

O múltiplo do artista Yuri Firmeza foi uma mensagem gravada com sua voz expandida através do sistema *Bluetooth* entre os celulares dos presentes na mostra. O sistema identifica pessoas presentes num raio de transmissão e permite que eles sejam conectados dividindo informações. A mensagem do artista era composta do seguinte texto:

Essa distância é o que você faz em mim, pensamento, e nossas confissões em nada deveriam interessar. Sim, sei de tua presença indelével, dos intervalos, dos prelúdios e das fugas. E por não ser de todo volátil é que desconfo. Não atravessaremos imunes.

A fala de Firmeza insere um elemento de contaminação no texto, uma presença causadora de uma fragmentação interna que desestabiliza a possibilidade de pureza. A transmissão do texto coloca o agente emissor como provocador dessa instabilidade.



O artista Orlando Maneschy preparou CDs para distribuição nos quais foram gravadas algumas de suas canções favoritas na prática de karaokê. Os CDs foram distribuídos durante a exposição para quem participou do karaokê na estrutura montada e inaugurada pelo artista, que cantou antes da realização de um debate entre os artistas e o público presente. Durante todo o evento Maneschy atuou como incentivador dos visitantes na ativação de performances.

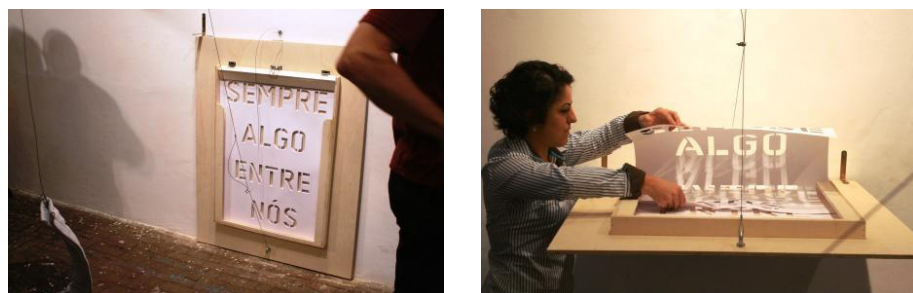


Para Maneschy: “O karaokê DOR é uma instalação performativa, um ambiente relacional. Um território para aqueles que não temem a exposição e a potência de sua própria imagem e o atravessamento/rompimento de imagens artificiais, programadas, idealizadas” (fragmento do texto do artista inserido na capa do seu CD, 2012). O contexto participativo em seu trabalho é proporcionado como possibilidade de performance para os visitantes na qual a condição de troca de papéis é contínua.



O artista Vitor César preparou um múltiplo/estêncil feito de cartolina (60x80 cm) com uma frase recortada: “Sempre Algo Entre Nós”, que sugeria que, além da posse de um objeto de arte, a obra podia se tornar um instrumento para expansão do texto se utilizado como grafite no espaço urbano.

O recorte da frase no papel deixa transparecer que, no ato da leitura, o papel fica entre o leitor e seu ambiente, lembrando a frase escrita por Helio Oiticica sobre uma das construções da obra Éden: “A pureza é um mito” (O Turismo, p.09).



A frase de Vitor César denuncia a impossibilidade de uma suposta neutralidade projetada nos espaços expositivos, ao mesmo tempo em que sugere que a obra de arte é algo que recebe sua sustentação na relação entre o visitante e a escrita/linguagem. A linguagem torna-se um elemento de intermediação para construir um sentido de realidade. O espaço vazado das letras torna-se ambíguo, remetendo à possibilidade de uma construção afetiva ou de um impedimento. Essa frase também estende para uma relação colaborativa na parte de design dessa tese. (O Metodologia, p.19).



### Posturas performáticas

Visitantes no dia da abertura usaram os cartazes do artista para desempenhar posturas performáticas. Essas ações foram executadas para quem fotografava no espaço. Assim, surgiu um jogo de performance no qual o cartaz com a frase vazada intermediava a relação com a imagem registrada dos corpos.

## Consumo

O jogo de palavras do título do evento Super Performance aponta uma relação com o consumo, partindo do suposto de que São Paulo é uma cidade que tem um circuito artístico comercial fortalecido, porém limitado a uma parcela muito pequena da população. Sob essa perspectiva, o projeto apoiado financeiramente por um órgão público de incentivo à cultura reverte diretamente para os visitantes que podem se tornar colecionadores e realizadores de performances. Trata-se de uma ação política inclusiva, disponibilizando obras sem a comum cobrança adicional sobre o produto final da cultura, uma vez que se considera que o papel de um recurso público não é diluir-se no sistema econômico com a produção de arte, mas permanecer num estado de tensão produtiva. O incentivo financeiro é visto como um fator determinante para promover o surgimento de alternativas e diferenciações de padrões culturais vigentes, nesse caso relacionados às dinâmicas nas quais o papel mercadológico (principalmente privado) tem força moldante sobre a estrutura do acesso à cultura.

## Transparência Curatorial

O projeto se baseou em uma proposta denominada de “Arte em Prol da Transparência Curatorial (APTC)”, que disponibilizou um cronograma de execução do projeto e de valores destinados aos participantes a partir de uma prática de divisão equitativa de recursos entre os artistas e o curador/organizador.

## Visitação/Consumo

A questão do consumo norteou o processo dialógico entre os participantes através do qual se pretendia diluir categorias fixas dos papéis de artistas, montadores e curadores ou organizadores numa proposta de montagem conjuntamente elaborada. Para iniciar esse processo foram colocados em pauta para discussão alguns contextos históricos que abordam formas de distribuição de obras de arte.

Como referência central foi discutida a “Exposição não Exposição”, do artista Nelson Leirner, realizada na Galeria Rex, em São Paulo, em 1967. A exposição ofereceu ao público a oportunidade de levar gratuitamente obras de Leirner para casa. Através de um convite para a exposição publicado

em um jornal local, o artista lançou uma proposição em que se podia ler: “Pare... Olhe... Entre... Pegue...”. Entretanto, na abertura da exposição, o acesso às obras de arte não foi simplificado pelo artista porque a fronteira que separava o público dos objetos foi intencionalmente dificultada através de uma série de obstáculos<sup>3</sup>. Tais obstáculos foram montados com o intuito de destacar a dificuldade de receber os presentes do artista. Na noite do evento, uma multidão estava à espera na porta da galeria. Quando as portas se abriram, o espaço foi invadido por pessoas agitadas e ansiosas pela posse das obras, atendendo ao desejo de Leirner que, de acordo com Lopes (2009), queria mobilizar um grande público para causar confusão. Ao tentar retirar uma obra presa à parede, um dos visitantes munido de um grande alicate, causou acidentalmente um apagão no espaço, fato que acirrou a disputa pelo garimpo das obras (☒ O Trocas, p.18).

No contexto da “Exposição não Exposição”, a célebre frase “*Art is anything you can get away with*” (1967, p.32), do crítico canadense Marshall McLuhan, torna-se pertinente. Originalmente relacionada à capacidade de persuasão do artista frente ao sistema de arte, a frase, sob uma tradução literal no contexto da performance do público, pode ser traduzida como: “arte é qualquer coisa que você consegue levar ou “escapar com”.

Leirner provocou comportamentos performáticos da multidão e incentivou um espetáculo com elementos de tumulto e agressividade, exacerbando o elemento do consumo dentro do espaço da arte, parecido com cenas atuais de promoção de liquidação promovidos por grandes lojas de departamentos. Os obstáculos para apanhar obras funcionaram como armadilhas para captar o público em pleno ato de violência incitado pelo artista e deram visibilidade performática a tal presença. Tal forma tencionada de distribuição contrasta com uma maneira mais comumente realizada de distribuição de múltiplos, disponibilizados em pilha, bem conhecida na obra do renomado artista Felix Gonzáles Torres (1957-1996). A distribuição de múltiplos em pilhas montadas no chão ou sobre bases para consumo dos visitantes revela certa simplicidade. Ao mesmo tempo tal forma torna-se um corpo que se desmaterializa na medida em que é consumido, provocando um sumiço criativo. Torres, na obra “Sem-título” (da série Placebo),

3. Obstáculos como obras acorrentadas, blocos de cimentos e até uma piscina. Relato completo sobre a exposição encontra-se em Lopes (2009).

de 1991, utilizou essa disposição de maneira poeticamente potente quando disponibilizou no chão do espaço expositivo uma quantidade de balas/doce com o mesmo peso do corpo do seu falecido namorado. Em outra obra do artista, “Passport #II”, de 1993, os visitantes podiam pegar de uma pilha cadernos do tamanho de um passaporte com imagens de gaivotas voando impressas em preto e branco. Na medida em que tais múltiplos foram distribuídos, provocou-se um cruzamento de fronteiras entre o espaço expositivo e o cotidiano, sendo a obra levada para territórios desconhecidos através da ação dos agentes performáticos (visitantes).

Em Leirner e Torres, encontram-se duas estratégias de oferecimento que foram consideradas na elaboração de formas expositivas dos múltiplos na exposição. A partir dessas referências, na entrada de Super Performance, era possível ler a seguinte proposição: “Super Performance. Por favor, ofereça”.



ÁDESIVO NA ENTRADA DO ESPAÇO EXPOSITIVO

### Oferecimentos

Nas obras produzidas pelos artistas do projeto encontra-se uma postura de distribuição manifesta como performance e como possibilidade de oferecimento dos próprios participantes.

O trabalho de Yuri Firmeza dependia da ação de distribuição. O artista ganhou um representante performático (Pedro Esquerre, do Atelier 397)

que iniciou a emissão do texto via celular, desempenhando um papel performativo na abertura do evento. Esquerre colou uma fita em sua camisa onde se lia: Yuri Firmeza. Bluetooth. Aqui.

O texto de Firmeza foi transmitido ao público criando um processo de expansão do texto através do oferecimento. A propagação da mensagem gravada dependia da continuação da ação distribuidora entre os participantes. O ato do oferecimento de tal mensagem se destacou como possibilidade performática enquanto pessoas no espaço dispararam os textos.

No caso da obra de Orlando Maneschky, ela:

abarcava tanto a performance do(s) artista(s), quanto a do público (recriado também enquanto artistas), que somam-se ao conceito da instalação. Pela inscrição do público, fica claro que o ambiente/cenário é instalação enquanto espaço performativo: uma apropriação dos estados do mundo atual<sup>4</sup>.

Além da oferta do CD do artista para quem se disponibilizava a cantar, a performance dos participantes do karaokê pode ser percebida como um ato de oferecimento para outros presentes. (O Trocas, p.30)

### Dispositivo curadoria/artistas

Como resultado do processo dialógico promovido entre a curadoria e os artistas Daniela Matos e Vitor Cesar, surgiu um atravessamento curatorial/artístico que consistia no uso de um dispositivo de distribuição para oferecimento performático dos múltiplos. O dispositivo consistia de três prateleiras com dobradiças fixadas nas paredes das quais os visitantes puderam retirar os múltiplos dos dois artistas.



4. Texto enviado pelo artista por e-mail: 29 Abr 2012.

O dispositivo foi projetado para alterar a forma de acesso às obras proporcionando que os visitantes fossem presenteados por outros visitantes da mostra.



Cada prateleira tinha um fecho e um sistema de cabos (com uma roldana instalada no teto) que permitia puxar/levantar sua superfície para uma posição horizontal, provocando a abertura do mecanismo que travava o acesso ao múltiplo<sup>5</sup>.



5. O mecanismo tinha uma pequena gambiarra produzida através de uma adaptação de sistema de armadilha de ratoeira.



O mecanismo funcionava através de uma tensão provocada pelo corpo do participante que encaixava seu corpo no cinto pendurado. Pela distância criada na hora de esticar o cabo de cada prateleira, quem levantava as prateleiras ficava impedido de pegar os múltiplos<sup>6</sup>. Desse modo, o acionador do mecanismo só podia receber o múltiplo no ato de reciprocidade com outros visitantes, como de fato aconteceu durante a abertura da exposição. Dessa forma um ritmo próprio entre oferecer e recolher múltiplos aconteceu no evento, permitindo que o público presente assistisse ao processo de troca entre agir e observar.

Quais são os elementos de similitude e de diferenciação com os acontecimentos provocados na “Exposição não Exposição”? Como na mostra

6. Antonio Manuel, na obra “Eis o saldo”, de 1968, usou panos pretos e um sistema de cordas com roldanas através das quais os visitantes poderiam revelar o conteúdo da obra – no caso imagens de manifestos contra a ditadura brasileira. Dessa forma, ao levantar os obstáculos/panos, participantes proporcionavam a vista da imagem para si e para outros presentes.



de Leirner, na Super Performance o mecanismo para oferta dos múltiplos promovia uma condição participativa que tornava o ato de distribuição mais complexo.

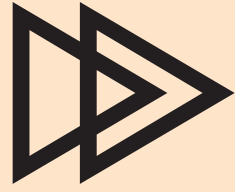


Por outro lado, o ato do consumo proporcionado através do oferecimento dos múltiplos na exposição Super Performance estimulava os visitantes a adotar práticas solidárias e cooperativas, contrastantes com os comportamentos que surgiram na mostra de Leirner. A ação que fundamentou a “Exposição não Exposição” foi o esvaziamento das obras do

espaço, realizado através da desmontagem performática dos visitantes. Em Super Performance, cada momento de ativação (de levantar e abaixar a prateleira) marcava repetidamente movimentos entre exposição e não exposição e permitia, no ato de oferecimento praticado entre os participantes, a edificação renovada da exposição.







---

# **ARENA EM 3 RODADAS**

*Proposição: confeccione os objetos a partir das instruções no encarte e recrie a proposta de DTEEP em grupo. Determine o tempo de cada rodada a partir da necessidade do grupo. Abaixo encontre a instrução para realização da proposta:*

Essa é uma atividade de performance para realização de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance. Serão necessários um coordenador e um ajudante (apresentadores). Durante a performance os apresentadores podem usar roupa cor da pele, mas a atividade pode ser realizada com roupas do cotidiano. É necessária uma sala grande, com espaço para movimentos livres de um grupo de até 20 pessoas. A atividade inicia com as pessoas sentadas em semicírculo.

#### **Preparativos para a performance:**

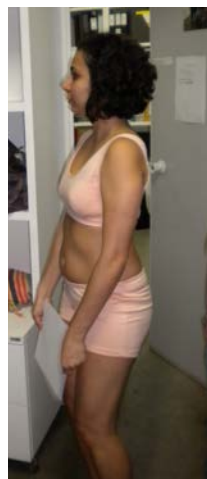
- 1) Confeccionar três objetos de madeira com comprimento de cerca de 120 cm, largura mínima de 4,5 cm no centro, 10 cm nos extremos e 2 cm de espessura (ver figura abaixo). Fazer em cada um dos extremos dois orifícios com diâmetro de 2,5 cm (projetados para inserção dos dedos). Pintar os objetos na cor de sua pele.
- 2) Confeccionar três cartazes de cartolina (30x22 cm) escrevendo a mão sobre cada um deles: **Permanecer, Sair, Movimentar**.
- 3) Treinar o ajudante para fazer um processo de entradas e saídas, segurando os cartazes e andando como os personagens que seguram placas nos ringues de luta livre.



## A performance

A atividade é projetada para oferecer três momentos distintos de participação do público, estimulados através do uso dos objetos. Um primeiro momento de separação clara entre plateia e performer; no segundo já acontece uma maior participação do público, que está dentro da área da performance e o terceiro momento, que promove a autonomia dos participantes (O Trocas p.06), a saída do performer e a possível realização de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP).

A seguir serão mostrados dados e registros do projeto realizado no espaço Educativo do MAM de São Paulo, em 2011. A atividade foi realizada com a participação de Yiftah Peled (coordenador), Mirela Esteves (ajudante) e um grupo de professores (participantes).



MIRELA ESTEVES;  
EDUCATIVO, MAM



GRUPO DE VISITANTES COMPOSTO DE PROFESSORES



YIFTAH PELED



## Arena em Três Rodadas

### Rodada 1: Permanecer

No início entra o ajudante, mostra o cartaz **Permanecer** e depois sai. Quando ele sai, entra o coordenador segurando **um dos objetos** e faz a interação com o grupo sentado em semicírculo de acordo com as imagens abaixo.

**Interação:** colocar gentilmente os dedos das pessoas dentro dos orifícios do objeto que é puxado repetitivamente para frente e para trás. Assim, as mãos e os braços vão se movimentar até que o corpo do participante incline para frente através da tensão provocada pelo peso do coordenador. O participante é deslocado sutilmente do seu espaço voyeurístico de conforto para dentro do espaço da performance. Repetir essa mesma ação com vários participantes, no mínimo 3 ou 4.



### Rodada 2: Sair

Depois que o coordenador sai, o ajudante entra com o cartaz **Sair** e organiza o grupo em duas filas de pessoas (uma em frente da outra) colocadas nas laterais da sala; quando o ajudante deixa a sala, o coordenador retorna segurando **dois objetos** e faz a mesma interação com o grupo demonstrada nas fotos a seguir.

**Interação:** O coordenador se posta entre as duas filas, segurando um objeto em cada mão e oferece para dois participantes, um de cada fila. O coordenador aplica mais força gradativamente e promove tensão e movimento entre as filas. Repete-se essa mesma ação com vários pares de participantes, no mínimo entre 3 ou 4.



### Rodada 3: Movimentar

Novamente, após a saída do coordenador, o ajudante entra com o cartaz **Movimentar** e orienta para que as pessoas se distribuam livremente no espaço, tomando conta de toda a área. Quando o ajudante deixa a sala, o coordenador retorna segurando **três objetos** e faz a última interação com o grupo demonstrada nas fotos a seguir.

**Interação:** Agora, no espaço, se mesclam o coordenador/performer e os participantes. O coordenador incita a participação dos componentes do grupo de forma autônoma e retira-se quando ocorre a interação entre os participantes. Eventualmente o coordenador entra novamente no processo e participa. A atividade termina quando o coordenador deixa a sala.

(☒ O Turismo Definitivo, p.07)



1 - PERMANECER



2 - SAIR



3 - MOVIMENTAR



### Relato da Educadora/Performer Mirela Esteves

*Seguindo essa reflexão, pensando nos diferentes papéis que experimentamos na dinâmica da vida, eu, como Educadora do museu em uma situação planejada visando a formação de professores no programa Contatos com a*



*Arte, me coloquei disponível para experimentar o papel de performer em colaboração com o artista Yiftah Peled.*

*Nesse encontro do artista com os professores o tema central de discussão foi a performance no campo das artes visuais. Assunto polêmico, de pouco domínio para maioria dos professores, os quais, na avaliação final, disseram que após o encontro se sentem mais à vontade e seguros para abordar o tema com os alunos, aproximando a performance das relações cotidianas, permitindo reflexão sobre os diferentes papéis que assumimos no cotidiano.*

*Para mim, vivenciar os dois papéis educador-performer durante os contatos com a Arte me fez tomar consciência das diferenças sutis entre eles. Como sou eu no papel de educadora e no papel de performer? Como é a minha fala nos diferentes papéis? Como é o meu corpo?*

*Foi interessante perceber a mudança. Quando eu assumi o papel de performer foi possível imprimir uma outra qualidade corporal diferente do momento anterior quando estava desempenhando o papel de educadora. Tal qualidade veio impressa a partir de uma instrução de ação dada pelo artista.*

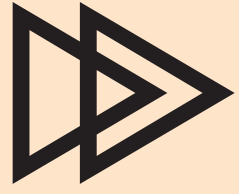
*Em um determinado momento durante a ação performática me confundi entre qual papel estava assumindo quando precisei orientar verbalmente os professores para que eles ficassem em determinada posição no espaço. Nesse momento os papéis de educador-performer se mesclaram e eu tive dúvida em como falar. Como agir? Como me movimentar nesse lugar? Que qualidade de movimento e qual intenção imprimir?*

*Pude também, me observar dentro e fora dos dois papéis a partir do olhar dos professores. Muitos professores que costumam frequentar as atividades realizadas pelo MAM ficaram surpresos e gostaram de me ver em outro papel, ao receber elogios por mostrar ali algo novo, antes não imaginado. Foi possível refletir sobre como o olhar do outro legitima a mudança em desempenhar diferentes papéis.*

*Acredito que os conceitos abordados sobre a performance foram experimentados na prática pelos professores durante o encontro, o que facilitou a compreensão e aproximação do assunto.*

*O relato das questões e discussões, elaboradas por e com os visitantes, teve sempre um processo dinâmico de observar, participar, questionar, responder, não necessariamente nessa ordem, pois como vimos na exposição Ordem e Progresso, a ordem e o progresso nem sempre é contínuo, linear, existe desordem, caos, rupturas. E assim seguimos.*





---

**BIBLIOTECA**

## PROPOSIÇÃO:

Na parte interior da capa da tese encontra-se a proposição S para realizar um jogo de sustentação do objeto/tese na biblioteca da ECA/USP. Com o intuito de provocar um processo de Dinâmicas e Trocas entre Estados de Performance (DTEEP), apresentam-se aqui, mais detalhadamente, os passos para realizar essa ação<sup>1</sup>.

Junto segue um registro fotográfico<sup>2</sup> de uma ativação da proposição realizada no espaço da biblioteca da USP no dia 14 de maio de 2012, com a participação do autor da tese, da diretora da biblioteca, Olga Mendonça, da funcionária da biblioteca, Elizabeth Ortiz, e dos alunos do Curso de Filosofia da USP Jaime Alfaro e Adriana Madrinan, que estavam na biblioteca e, uma vez convidados, se disponibilizaram para participar da performance.

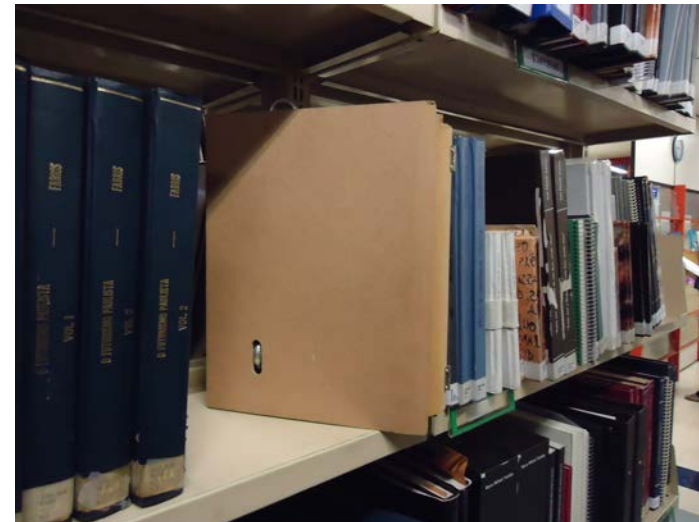


IMAGEM DA TESE (AINDA SEM A CAIXA 2)

1. Recomenda-se o uso desse jogo performático em outras bibliotecas.
2. Todas as fotos foram feitas pelos participantes da atividade.

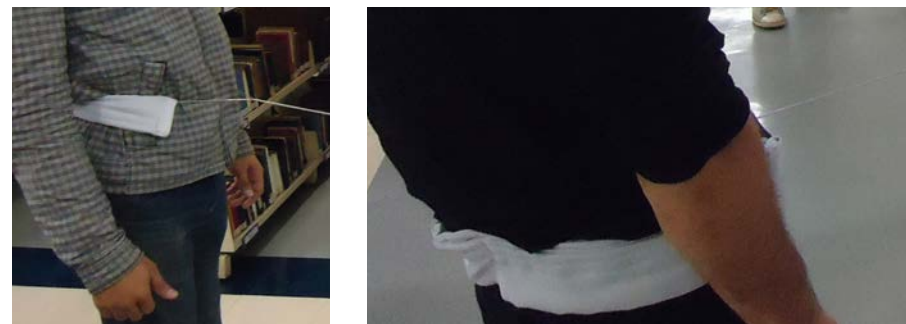
Após lerem a instrução, fechem a capa de madeira e verifiquem se os fechos estão travados. Da caixa 2 retirem um cinto que está conectado a um cabo.



IMAGENS DA CAIXA 2



A capa da tese tem três argolas acopladas. Segurem um gancho (localizado no extremo do cabo) e conectem o mesmo na argola da parte exterior da capa da tese.

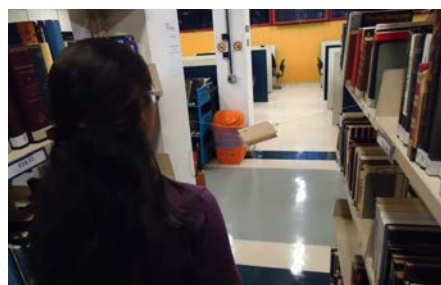


POSICIONEM O CORPO DENTRO DO CINTO

Quando todos estiverem com o cinto acoplado ao corpo, caminhem para trás esticando lenta e simultaneamente os cabos e sustentem a tese no espaço a partir do peso dos seus corpos.



**Sugestão 1:** mantendo a tensão dos cabos, mudem de posição no espaço, movendo-se devagar e ao mesmo tempo.



*Proposição: Integre o livro de Foucault no jogo de sustentação lendo alto e repetidamente a frase/pergunta no meio do jogo de sustentação.*



**Sugestão 2:** Atravessem com os cabos as estantes da biblioteca.

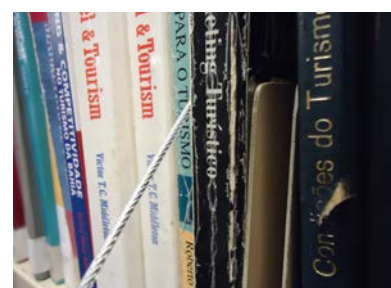
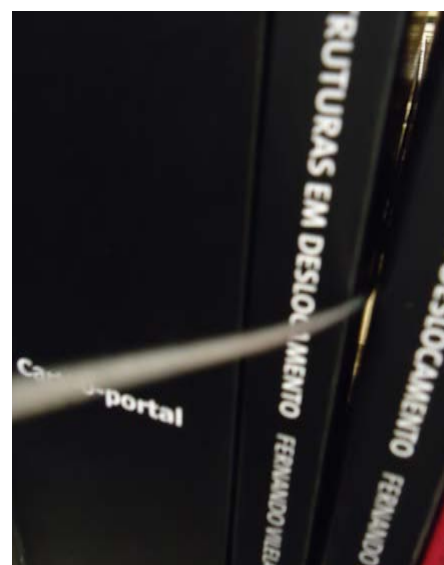
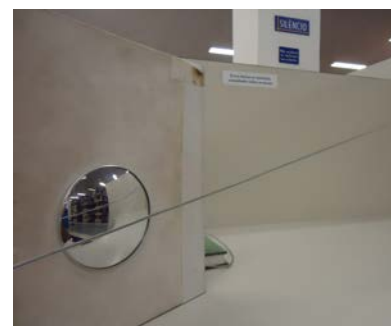
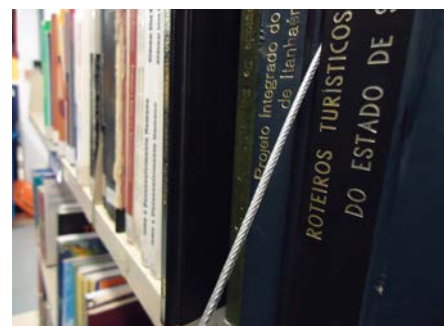
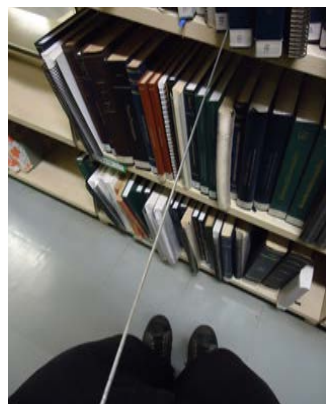


Durante toda a atividade convidem diferentes pessoas presentes na biblioteca para participar, trocando os participantes por *performers*.

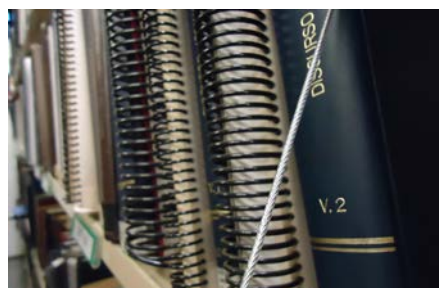
No seu livro “Arqueologia do Saber” Michel Foucault (2004, p.) mostra que: “as fronteiras de um livro nunca são claras: para além do título, das primeiras linhas e do último ponto final, para além de sua configuração inteira e sua forma autônoma, ele está preso a um sistema de referências.”



**Sugestão 3:** atravessem com cuidado teses e livros com os cabos.



*Proposição: crie um ritmo de intervalos no qual textos são retirados da caixa e lidos em voz alta para outros enquanto os participantes ativam a proposta de sustentação. Outros textos por vocês considerados pertinentes também podem ser lidos juntamente com a ação, permitindo vozes e autorias a atravessar a performance da sustentação. Sugestão: pratique a atividade mais de uma vez.*



Ao terminar a atividade, guardem os cabos dentro da caixa 2 e recolorem a capa de madeira e a caixa na estante.

Agradeço sua participação para sustentar a minha tese.

A proposta foi elaborada para inserir o objeto/tese no espaço da biblioteca da ECA/ USP, mas pode ser utilizada em outras bibliotecas. Participantes (performers//leitores//colaboradores) são convidados a fazer parte no jogo de sustentar a tese//obra.

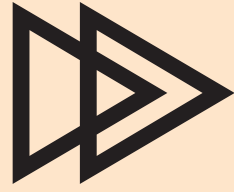
A proposição foi criada para incentivar as pessoas a mover seus corpos performáticos efetivando uma mudança comportamental no espaço da biblioteca. Tal espaço é normalmente restrito às atividades de estudo, pesquisa e leitura que se baseiam na relação entre atividade mental e a absorção através do sentido do olhar.

A proposta sugere uma relação corporal da leitura como ato de incorporação, algo não abstrato, com intuito de complexificar a construção de um corpo teórico.

Como a atividade só pode ser efetuada em grupo trata-se também da construção de um corpo social em movimento rítmico de trocas. Sem a interação entre os diferentes leitores//performers a proposição de performance da tese não ganha significação. A realização da proposição na biblioteca permite a cada leitura//performance uma nova contextualização e abre a tese para novas significações.







---

**ESTRATÉGIAS  
DE PERFORMANCE NO  
ESPAÇO DA PUBLICIDADE**

### Proposição DTEEP em palestra do artista Yiftah Peled



APRESENTAÇÃO DE PALESTRA PERFORMANCE: ESTRATÉGIAS DE PERFORMANCE NO ESPAÇO DA PUBLICIDADE NO EVENTO VERBO CONJUGADO, CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, SÃO PAULO, 2008.

“Nada a fazer: a linguagem sempre é potência: falar é exercer uma vontade de poder: no espaço da fala, nenhuma inocência, nenhuma segurança” (Roland Barthes, 2012, p.388)

A palestra#performance ministrada para um público é composta de três partes que acontecem de forma simultânea.

- O artista apresenta um texto sobre seu projeto de intervenções em *outdoors*.
- Um informativo sobre esse projeto é projetado sobre um painel (em tela à direita).
- A participação do público ouvinte e sua ação como agentes performáticos são filmadas ao vivo e projetadas sobre o painel (em tela à esquerda).

#### Parte 1

Procede-se a leitura de um texto sobre o projeto de intervenções abaixo especificado para o público da palestra#performance. O texto elabora diferentes questões do projeto.



REGISTRO DO ATO DA LEITURA DO TEXTO NO EVENTO VERBO CONJUGADO, CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, EM SÃO PAULO, 2008.

## Parte 2

Projeção de imagens do processo de ação urbana de intervenção em outdoors.



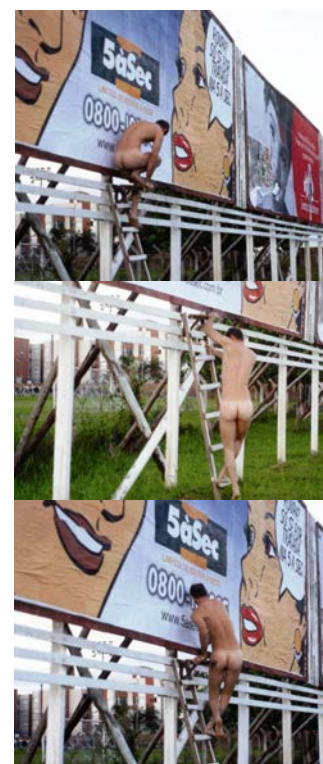
INTERVENÇÃO REALIZADA EM FLORIANÓPOLIS, 2000.

A sequência de imagens projetadas sobre o painel é um registro de um projeto de intervenções realizado em oito *outdoors* nas cidades de Curitiba e Florianópolis, Brasil, entre 1997 e 2002.

No projeto, os *outdoors* são considerados monumentos de ocupação e de visualidade do espaço urbano, monumentos modernos com uma

expressão visual versátil que projetam ideologias do consumo e modelam os comportamentos e o desempenho social. As imagens projetadas incluem registros fotográficos<sup>1</sup> de intervenções não autorizadas do artista sobre *outdoors* escolhidos a partir do apelo de suas mensagens.

O artista nu subia sobre um pequeno pedestal pregado sobre o *outdoor*, segurando frases que dialogavam com o contexto da propaganda ali veiculada.



PROCESSO DE SUBIDA NO OUTDOOR.



OUTDOOR ENUNCIADO COMPRA.



A FRASE DA INTERVENÇÃO.

Uma parte importante da ação acontece antes da intervenção no *outdoor*.

Trata-se da diluição da frase veiculada utilizando-se a saliva do artista e sabão em pó (figuras 9 e 10), na tentativa de diluir o poder enunciativo da afirmação, aumentar sua condição de fragilidade e promover o surgimento

1. Menção aos fotógrafos Julio Covello, Antonio Azevedo e Roberto Freitas.

de uma qualidade ambígua do discurso. Rouanet (1996), com base em Foucault, indica que o discurso comporta dois aspectos superficialmente contraditórios, mas na verdade solidários: sua onipotência e sua fragilidade.

As figuras 3 e 11 mostram uma intervenção em um *outdoor* que veiculava a propaganda de um cemitério; no texto lê-se a frase: “A sensação da penetração foi imediata”, referindo-se à relação entre o cemitério e o progresso moderno.



INTERVENÇÃO REALIZADA EM FLORIANÓPOLIS, 2000: DETALHE DA INTERVENÇÃO; FIGURAS 9,10: FRAGMENTOS DA FAIXA COM MEU TEXTO COM EFEITO DA SALIVA DESMANCHANDO AS FRONTEIRAS DAS PALAVRAS. FIGURA 11: DETALHE DA INTERVENÇÃO.

Citar Foucault e sua discussão de como o poder se articula é relevante para discutir esse projeto. Machado aponta que o filósofo francês nos ensina que a condição humana no sistema de poder é produtiva:

É preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele “exclui”, ele “reprime”, ele “recalca”, ele “censura”, ele “abstrai”, ele “mascara”, ele “esconde”. De fato, o poder produz; ele produz o real; produz domínios de objetos e rituais de verdade (MACHADO, 1979, p.XVI)

Talvez, diferente do discurso do *outdoor*, o objetivo principal das intervenções seja relacionar-se com a projeção de poder (sem esquecer que as afirmações propostas pelo artista também estão vinculadas a um tipo de poder). Como indica Barthes (2012, p. 395), no campo discursivo “(...) todo

discurso novo só pode surgir como paradoxo que toma as avessas (e muitas vezes combate) a *dóxa* circundante ou precedente: ele só pode nascer como diferença, distinção destacando-se o que lhe cola”.

O uso da saliva é uma tentativa de diluir, na medida do possível, os efeitos desse poder já no ato enunciativo, afastando-se, assim, do processo de superação discursiva típico das operações da arte moderna. Foucault, em seu discurso na aula inaugural no *Collège de France*, em dezembro de 1970, inicia sua fala mostrando um caminho para fugir da imposição das palavras: “ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido pela mesma e levado bem além de todo começo possível” (1996, p. 06).

A projeção das imagens das intervenções acontece durante a palestra-performance na qual são mostrados fragmentos do projeto em ordem aleatória como: a subida no *outdoor*, o processo de desmanche das frases, a apresentação do enunciado sobre o *outdoor*, entre outros.

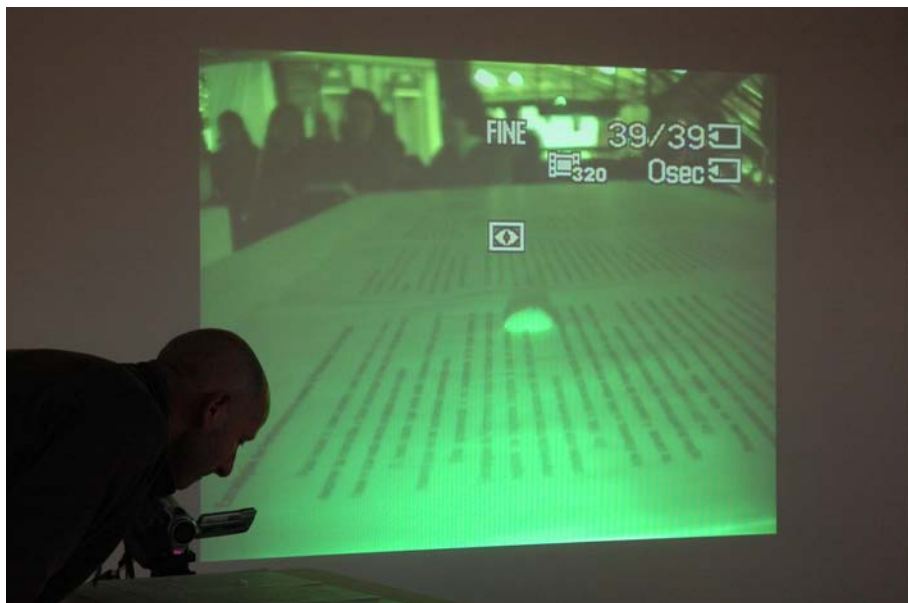
### Parte 3

Nessa parte é proposta uma ativação das Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance. A performance acontece através de um convite aos ouvintes para contribuir para o ato de diluição do enunciado do artista/palestrante, de forma a ativar uma condição performativa e participativa dos ouvintes.

Sobre uma base aparece uma cópia do texto projetado sobre uma tela ao vivo. Antes de iniciar a palestra, o artista convida as pessoas presentes a diluir o texto ali disponível através da doação de saliva sobre o mesmo. A ação do público ocorre enquanto o artista-palestrante lê o texto em voz alta e é filmada durante toda a palestra e a projeção de imagens.



BRE O TEXTO. VISTA GERAL DA PALESTRA PERFORMANCE: ESTRATÉGIAS DE PERFORMANCE NO ESPAÇO DA PUBLICIDADE. NO EVENTO VERBO CONJUGADO, CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, SÃO PAULO, 2008.



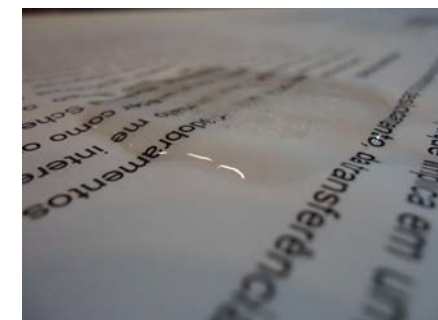
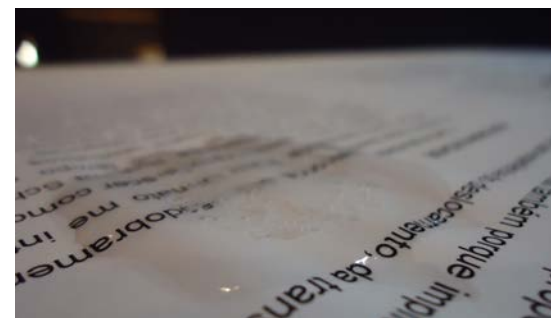
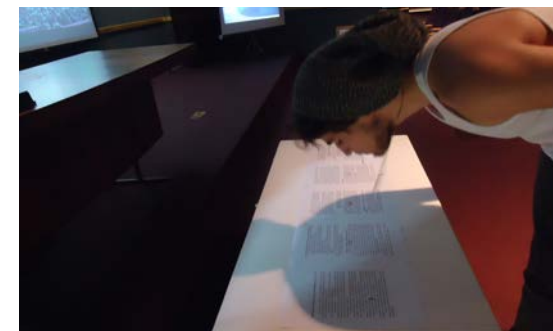
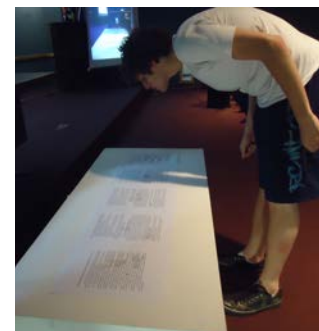
A montagem do texto para doação de saliva mostra a participação performática do público. Barthes (2012) sugere que o mito publicitário (entre outras mídias) opera formações que são também deformações (p.213). A doação da saliva não seria uma tentativa paradoxal de desmontar a formação de texto/mito através da visualização do ato digestivo fora do corpo e sobre a escrita auto promovente do artista? (X O Turismo Definitivo)



FIGURAS 14: DETALHES DO ATO DE DOAÇÃO DE SALIVA SOBRE O TEXTO.



FIGURA 15: A PROJEÇÃO DA AÇÃO AO VIVO, REGISTROS DO EVENTO ABRACE, UDESC, FLORIANÓPOLIS, 2003.



PALESTRA PERFORMANCE, USP MUSEU UNIVERSITÁRIO, SÃO PAULO, 2012.

O elemento participativo acontece sob um ritmo de entradas e saídas das pessoas da plateia, que depositam sua saliva sobre o texto como *performers* e voltam a sentar-se na condição de público.

As dinâmicas criadas em tal situação se encaixam na proposta de Dinâmicas e Trânsitos entre Estados de Performance.

Ressalta-se que, nesse evento, as três partes apresentadas acima acontecem simultaneamente, tornando, assim, o ato da leitura e de enunciação mais complexo.

Essa palestra-performance foi apresentada em trêsW ocasiões:  
2003 – Apresentação de comunicação no III Congresso Brasileiro da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Associação Brasileira de Pesquisa em Pós Graduação em Artes Cênicas/ABRACE. Universidade do Estado de Santa Catarina. UDESC. 8-11 out 2003. Florianópolis, SC.  
2008 – “Verbo Conjugado”, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP2.  
2012 – MAC USP, São Paulo

#### **Dados Técnicos:**

Duração da palestra-performance : 20-25 minutos.

Pode ser usado um auditório ou outro espaço interno composto de:

Cadeiras;

2 painéis para projeção;

2 projetores multimídia (um deles ligado ao laptop, outro ligado a uma filmadora digital para uma projeção do texto);

Base branca com 160cmx50cm com 73 cm de altura para apoiar o texto filmado.

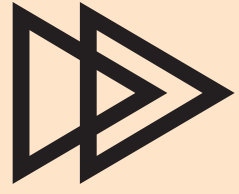
Técnico para operar o equipamento eletrônico.

---

2. Disponível no site: <http://www.maissoma.com/2008/6/23/verbo-2008-na-galeria-vermelho-em-sp>  
Acesso em: 21 Mai 2011.







---

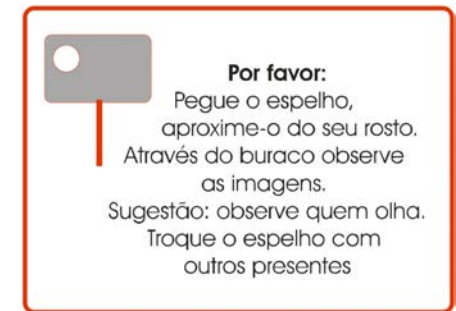
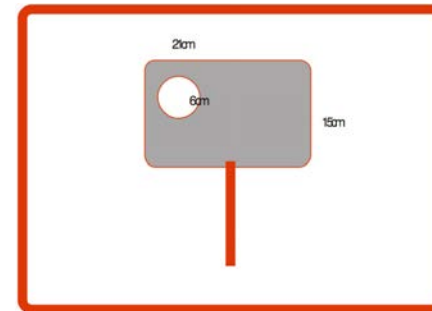
**HOT SPOT**

### PROPOSIÇÃO:

Você está convidado a coordenar uma atividade de performance – uma Dinâmica e Troca entre Estados de Performance. A proposição consiste de duas partes: uma fase preparatória de construção de objetos e a preparação de um ambiente; e uma segunda que consiste na realização de uma prática em grupo, atividade que envolve a observação de imagens projetadas através de objetos e também a troca de objetos entre os participantes. A seguir estão as instruções para a realização da atividade:

### FASE PREPARATÓRIA: Preparação dos Objetos (Espelhos)

- 1) Inicie produzindo espelhos para cada um dos participantes do grupo.
- 2) Confeccione um espelho no tamanho de 15x21 cm, escolha um local para fazer um orifício de 6 cm de diâmetro no mesmo (e procure variar o local desses orifícios nos diferentes objetos) e cole um cabo para segurar o espelho, a partir da planta abaixo:



- 3) Do site Terreno Baldio<sup>1</sup> copie a instrução de uso dos espelhos com imagens montadas em sequência no programa *Power Point*. Encontre uma sala de tamanho adequado ao número de participantes da atividade.

1. Site: <http://www.hotspot.dobbra.com/terreno.baldio/terreno/terreno%20baldio.htm>

Escolha uma sala onde seja possível manter uma luz no fundo e a frente escurecida para a projeção das imagens.

- 4) Coloque os objetos sobre uma mesa no centro da sala à disposição dos participantes, e, usando um projetor multimídia, projete primeiro a proposição sobre a parede (no tamanho aproximado de 150 cm por 100 cm).

## FASE 2: Realização da atividade de Dinâmicas e Trocas entre Estados e Performance (Dteep)

- 1) Convide as pessoas para entrar na sala e escolher um espelho. Projete a instrução sobre a parede e depois, lentamente, a sequência de imagens (repetindo as cinco imagens durante mais ou menos vinte minutos).

A instrução solicita aos participantes a olhar as imagens projetadas através das perfurações dos espelhos, bem como a observar outros participantes e a trocar espelhos entre eles.

- 2) Ao término da atividade, peça aos participantes que deixem os espelhos sobre a mesa. A atividade de DTEEP é encerrada quando todos os objetos estiverem em cima da mesa.

Abaixo se encontra a sequência das imagens acima mencionadas.



## Hot Spot

O projeto **Hot Spot** foi elaborado na cidade de São Paulo, em 2009. Inicialmente participaram da elaboração da proposta três artistas – Alia Farid, Jegan Vincent e o autor da tese. Em um segundo momento, quando foi realizada uma proposição de DTEEP com objetos, somente o autor da tese elaborou a proposta.

O projeto iniciou-se com uma improvisação realizada a partir da apropriação de um canteiro de obras da prefeitura da cidade, previamente disponível na Avenida Paulista, em frente ao MASP. Foi utilizado um painel de segurança, pintado de listras vermelhas com perfurações redondas, posicionado em frente a uma área de passagem de pedestres, na calçada.

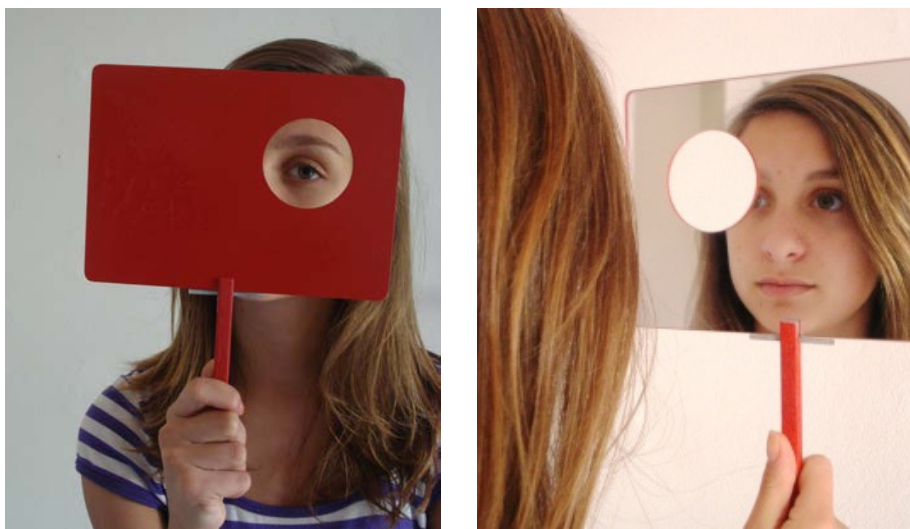
Passantes do local foram convidados pelos artistas a colocar seus braços pelos buracos desse painel e a conectar-se com outros participantes, dando-lhes as mãos. Assim, foi colocada em prática uma dinâmica entre estados de performance na qual participantes tornaram-se *performers* para outros participantes e também para passantes no espaço. O ato foi registrado pelos artistas.

Após a elaboração da proposição com os espelhos, a mesma foi colocada em prática durante a disciplina de pós-graduação “Intervenções Urbanas”<sup>2</sup>. Essa proposta foi realizada por alunos da ECA/USP em um encontro do Núcleo Aberto de Performance (NAP) em 2010 e novamente em 2011, em um encontro com professores no setor educativo do Museu de Arte Moderna, MAM, em São Paulo.

Na proposta de interação em grupo com os espelhos é possível estabelecer uma relação entre as imagens projetadas e o ato de olhar. Nas fotos projetadas aparecem as mãos realizando uma busca cega; uma busca que aparece fixa na imagem projetada. Já os participantes usam os espelhos para ver imagens ao vivo. Seus olhares atravessam os espelhos e se conectam momentaneamente. Essa troca sugere um entrelaçamento de olhares que remete ao mesmo ato de entrelaçamento das mãos através dos buracos do painel. Seria possível falar em uma “visão tátil”? Uma visão através da qual o olhar tateia e é tateado no encontro com outros olhares. A

2. Disciplina oferecida na ECA/ USP e ministrada pelos professores doutores Ana Maria Tavares e Martin Grossmann.

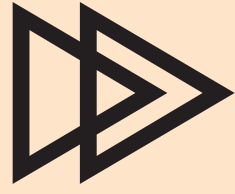
atividade sugere uma corporificação do ato de olhar, invertendo-se assim a condição supostamente neutra da visão.



REGISTROS DE USO DO OBJETO, 2009. FOTOS: ACERVO DO AUTOR DA TESE.

Os espelhos servem como máscaras que refletem os participantes que observam e, ao mesmo tempo, permitem que outros participantes vejam os rostos dos observadores através dos orifícios. A troca de espelhos é sugerida como um estado de complexidade do ato do olhar dentro de uma prática de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance. (⊗ O Trocas)





---

# **ESTRATÉGIAS (A)**

**Proposta de uso para a leitura do texto em formato de publicação.  
Por favor, leia o texto e faça uma doação de saliva sobre a parte que lhe convém.**

A seguir, o texto apresentado na performance no C.C.S.P em 2008.

**Estratégias de Performance no espaço da Publicidade C.C.S.P  
15/07/2008:**

Para iniciar o nosso encontro, quero convidar vocês a vir aqui na frente, no decorrer da minha fala, e fazer uma doação de saliva sobre o texto que está em cima da base e que está sendo projetado ao vivo no painel.

O texto sobre qual vocês estão convidados a contribuir com sua doação é o mesmo que vai ser apresentado oralmente para vocês.

Esta apresentação é um desdobramento de um projeto denominado como Estratégias de Performance no espaço da Publicidade. As imagens à sua direita mostram registros de fragmentos fotográficos do projeto de intervenções em *outdoors*. As intervenções foram realizadas entre 1996 e 1999, em Curitiba e depois Florianópolis, duas cidades onde morei entre esses anos.

Em 1999, a documentação fotográfica do projeto foi mostrada no Panorama de Arte Brasileira, no MAM, através de imagens projetadas dentro de uma pequena abertura na parede. A sequência das imagens projetadas não seguia a ordem cronológica das ações de performance, mas mesclava momentos da sua realização.

Em 2003 o projeto foi apresentado no encontro anual da ANPAP (Associação de Pesquisa em Artes Plásticas), realizado em Florianópolis, onde ele ganhou outro desdobramento que o tornou mais performativo. Lá eu trabalhei seu formato direcionado ao contexto de publicação de um texto por mim escrito e a sua apresentação no encontro.

Em retrospectiva, considerando hoje as deficiências do meu texto publicado naquela época, a diluição do seu conteúdo, sua deformação através de doação de saliva do público foi muito mais pertinente do que eu imaginei naquele momento.

A proposta apresentada hoje é parecida com o formato apresentado em 2003, porém sem a posterior publicação. Outro fator é que o texto apresentado aqui foi reescrito mais recentemente.

### **Nas imagens à direita de vocês aparecem imagens do projeto de intervenções.**

Os procedimentos das ações do projeto se desdobraram com as seguintes etapas:

- A escolha do *outdoor* selecionado pelo seu conteúdo;
- Elaboração de uma frase, relacionada ao *outdoor* escolhido;
- Preparação da frase sobre uma faixa de papel, na qual as letras do texto são cobertas com sabão em pó e saliva é depositada sobre as letras (essa etapa foi registrada através de fotografia);
- Fixação de uma base sobre o *outdoor*;
- Subida em frente do *outdoor*, nu, com a faixa. A permanência em frente ao *outdoor* foi de aproximadamente 10 a 20 minutos (essa etapa também tem registro fotográfico).
- Esse mesmo procedimento descrito aqui se repetiu com faixas diferentes para diferentes *outdoors*. Ressalto que não foi solicitada permissão na prefeitura ou órgãos competentes para fazer as intervenções sobre os *outdoors*.

A seguir, examinamos algumas questões do trabalho:

### **Artificial e o orgânico e o tratamento da palavra**

O tratamento da minha fala como forma de preparação da intervenção sobre os *outdoors* inclui a colocação de saliva sobre as minhas próprias frases. A situação promove um encontro entre um agente artificial (sabão em pó) e orgânico (a saliva). Quando eles se encontram, pela ação do sabão e da saliva, algumas fronteiras formais das palavras são desmanchadas. Como Barthes (2012) sugere, representações são formações, mas são também deformações. O ato procura a diluição da minha própria escrita antes de utilizá-la e é um ato para o qual eu os convidei agora.

Dentro do projeto das intervenções a saliva é considerada como um agente de exteriorização visual do processo de “digestão” de discursos. Estando fora do corpo a saliva realiza um processo de digestão que se visualiza externamente. A doação de saliva e a percepção do texto sinalizam a digestão da escrita e sua transformação em corpo.

### **Temporalidade e permanência**

Os *outdoors* são considerados no projeto como monumentos urbanos, mas esta monumentalidade não é conferida pela questão de sua permanência, mas pela forma como eles evitam uma erosão de seu discurso.

A troca contínua de sua mensagem permite que os *outdoor* atualizem e reciclem sua forma de comunicação, escapando de um processo de envelhecimento.

No projeto a intervenção sobre o *outdoors* tem uma duração curta e não deixa rastro e existe uma apropriação efêmera de condições (pré-fabricadas) para a performance no espaço urbano que corresponde à ideia do site funcional de James Meyer (2000), como algo temporário, um movimento, uma corrente de sentidos e histórias ligadas entre si.

A intervenção operada sobre os *outdoors* não modifica a imagem exposta; apenas acontece um registro da ação, da aproximação do corpo nu do artista ao lado da imagem da publicidade pode fazer transparecer uma relação de dimensão entre os dois.

As condições promovidas para a performance social no espaço urbano que os *outdoors* promovem parecem estar atreladas à positividade. Machado mostra que Michel Foucault nos ensina que a condição humana no sistema de poder é produtiva:

É preciso parar de sempre descrever os efeitos do poder em termos negativos: ele “exclui”, ele “reprime”, ele “recalca”, ele “censura”, ele “abstrai”, ele “mascara”, ele “esconde”. De fato, o poder produz; ele produz o real; produz domínios de objetos e rituais de verdade (MACHADO, 1979, p.XVI).

Talvez, diferente do discurso do *outdoor*, o objetivo principal das intervenções seja tentar relacionar-se com a projeção de poder. Porém isso não ocorre em termos de substituição da “fala do *outdoor*” pela “fala do



artista”. Anulação, superação, parecem ser prosseguimentos mais modernistas como as cadeias de substituições contínuas, que parecem querer agir como efeito denominado pelo crítico Lorenzo Mammi (1998) de *che-que mate*. Uma operação com essas mesmas características modernas de superação se tornaria apenas uma tentativa de substituição de um poder pelo outro. A ideia, com a diluição, é somente formar um campo de tensão entre os discursos.

### **Performance dteep: dinâmicas e trocas entre estados de performance**

O sociólogo Ervin Goffman (1922-1982) estudou os comportamentos do cotidiano atribuindo a eles qualidades performáticas. Goffman (1975, p.23) ampliou o conceito da performance – de um contexto limitado de um “simples fazer” para um aspecto de encenação – ao ressaltar que a performance é mais do que um simples desempenho; ela envolve uma vontade de influenciar o outro.

Sua ideia de performance passa de um simples conceito de desempenho ou fazer para uma condição mais complexa; uma ideia de representar algo com o intuito de causar um efeito no outro. As ações aqui apresentadas combinam esse elemento de influência (que envolve projeção de poder) com a prática de DTEEP: que é o formato proposto aqui hoje para nosso encontro.

O DTEEP é a sigla para o termo Dinâmicas e Trânsitos entre Estados de Performance. São movimentos de participantes que praticam performance e se movimentam entre estados de performance, fazendo destacar esses movimentos na proposição de participação como performance. É sugerida aqui uma noção de trânsito que o filósofo italiano Mario Perniola (2000, p.24) apresenta: “(...) a noção de “trânsito” parece-me estar estritamente ligada com essa experiência de simultaneidade, de disponibilidade e de dilatação do presente, que caracteriza a vida contemporânea”.

A ideia de trânsito torna-se pertinente para pensar nos movimentos de performance em contexto de dinâmicas e trocas aqui proposto por ter um “(...) caráter essencialmente dinâmico e itinerante, mas também porque implica em um deslizamento para a dimensão espacial, para experiência do deslocamento, da transferência, da descentralização.”

### **Performatividade**

A performatividade corresponde aos desdobramentos do projeto de performance no contexto desse evento de hoje. Esse formato me interessa porque é uma forma de ação que, quando destacada, permite transparecer como os discursos são promovidos.

Segundo o teórico da performance Richard Schechner (1998, p.362), “o assunto de estudos da performance é, ao mesmo tempo, o que é performance e o que é performativo – e os pontos de contatos labirínticos sobre posições, tensões e pontos soltos, separando e conectando as duas categorias”.

A questão da performatividade foi introduzida por Austin (1911-1960), filósofo e linguista inglês. Austin destacou uma qualidade importante, para ser contemplada num formato crítico que torna a performatividade pertinente para uma condição de performance. A razão disso é porque a performatividade é um alargamento de uma consciência sobre o papel amplo da performance. Muitas das performances desdobram-se em outras formas expressivas como documentos, depoimentos, discursos, palestras, cursos, aulas, etc. Esses desdobramentos são usados como ferramentas de afirmação que são por si só performances.

Austin (1962 p. 147), em seu artigo intitulado “Como fazer coisas com palavras”, sinaliza bem o que é performatividade quando fala que “dizer algo é fazer algo”. Ele mostra que algumas situações da fala apresentam um ato de confirmação que são equivalentes ao fazer.

O movimento lógico seria então examinar o próprio campo cultural sobre essa perspectiva e é exatamente isso que Amélia Jones e Andrew Stephenson sugerem. Eles indicam o método da performatividade como ferramenta para o estudo de cultura visual:

Adotar uma noção de performatividade como estratégia crítica dentro do estudo da cultura visual permite o reconhecimento da interpretação como um assunto frágil, parcial e precário. (Jones; Stephenson, 1999, p.2 tradução do autor).

Uma apresentação de um projeto artístico como de hoje pretende destacar uma condição de performatividade:

(...) o significado artístico pode ser entendido como encenado através de engajamentos interpretativos que são por si só performativos em sua intersubjetividade. Então a obra de arte não mais é vista como um objeto estático, com um significado único e prescrito que é comunicado sem problemas e falhas do fazedor para um observador esperto, sábio e universalizado (Jones; Stephnson, 1999 p.1 tradução do autor).

Esse envolvimento do artista em atividades “extras”, através da ideia de performatividade, faz transparecer algo que antes era mais oculto, ou seja, como os discursos são promovidos e distribuídos para tornar-se parte de um corpo social.

Uma das ferramentas mais comuns para o alargamento da performance é a fotografia e o vídeo. O aspecto da performatividade aparece nesses desdobramentos. Existe uma discussão ampla sobre o valor de desdobramentos fotográficos em autores como Schimmel (1998), Stiles (1998), Auslander (2006) e Melim (2008). A performatividade permite perceber estratégias de performance no espaço da publicidade. Nesse caso, a performatividade destaca a publicidade do próprio artista.

Quero finalizar citando a linguista brasileira Eni Orlandi, que em sua “Análise do Discurso” sugere que nós precisamos estar atentos a como os discursos estão sendo emitidos e o que eles promovem:

Problematizar as maneiras de ler, levar o sujeito falante ou o leitor a se colocarem questões sobre o que produzem e o que ouvem nas diferentes manifestações da linguagem. Perceber que não podemos não estar sujeitos à linguagem, a seus equívocos, sua opacidade. Saber que não há neutralidade nem mesmo no uso mais aparentemente cotidiano dos signos. A entrada no simbólico é irremediável e permanente: estamos comprometidos com os sentidos e o político (Orlandi, 2002, p.9).

Yiftah Peled







---

# GLOSSÁRIO

**Articipação:** nomenclatura utilizada na tese resultante da junção entre duas palavras: arte e participação. Trata-se da participação que inclui a performance dos visitantes e permite socialização mútua. (☒ O Trocas, p.28)

**DTEEP:** sigla para o tema central da tese: Dinâmicas e trocas Entre Estados de Performance, cuja proposta é explorar dois deslocamentos dentro da performance das Artes Visuais. O primeiro é o deslocamento da ação do artista/performer para os visitantes/performers. O segundo trata dos ritmos de entradas e saídas dos participantes durante a performance. Resumidamente o termo se refere à troca durante o processo de participação. (☒ O Turismo Definito, p.24)

**Metametodologia:** nomenclatura usada para descrever a metodologia nesta tese e refere-se a uma forma de metalinguagem efetuada através do uso e atravessamento de metodologias de outros artistas/pesquisadores que desenvolvem trabalhos/estudos na área de Poéticas Visuais. (☒ O Metodologia, p.20)

**Performance:** termo genérico para descrever ações em diferentes contextos de vida. (☒ O Turismo, p.14)

**Performance das Artes Visuais:** termo para designar um tipo de arte ocidental que ganhou força na vanguarda moderna a partir dos anos 1960. Nos seus primórdios, propunha

essencialmente ações ao vivo e era, muitas vezes, relacionada ao uso radicalizado do corpo do próprio artista, numa perspectiva temporal. O estudo da performance ganha uma discussão e crítica específicas a partir dos anos 1970. (☒ O Turismo Definitivo, p.24).

**Performance institucional:** termo para destacar as qualidades de performance das ações executadas por agentes das instituições da arte (guardas, educadores, recepcionistas). Esse tipo de performance exerce influência sobre o comportamento de visitantes nos espaços da arte. (☒ O Expositivo, p.28)

**Performance social:** termo para descrever padrões de comportamentos condicionados e apreendidos por imitação e/ou influência de diferentes agentes sociais, manifestos na vida cotidiana, muitas vezes inconscientemente. (☒ O Turismo Definitivo, p. 14)

**Performatividade:** termo cunhado por o G.L. Austin (1911-1960), filósofo e linguista inglês, para descrever atos de afirmação através da fala. (☒ Estratégias, p.07)

**Proposição:** nomenclatura usada na tese relacionada a propostas e sugestões de performances direcionadas aos leitores. (☒ O Metodologia, p.04)

**Participação:** termo genérico usado nas Artes Visuais para descrever formas de provocação/engajamento de visitantes em projetos artísticos. Tal condição permite a quebra de exclusividade do uso do sentido do olhar e promove um processo de autoria compartilhada. (☒ O Turismo Definitivo, p.27)

**Ready Made Social (RMS):** baseado no conceito de *ready made* de Marcel Duchamp, esse termo refere-se ao ato de apropriação/incorporação

de um grupo de pessoas que expressam seus papéis sociais exercidos no cotidiano em um contexto artístico. (☒ O Trocas, p.26)

**Turismo definitivo:** termo criado pelo autor da tese que relaciona os fatores temporário/permanente e indica recíproca contaminação durante ato da visitação/participação/leitura. O termo foi cunhado em 2004 e deu nome a um projeto realizado neste ano no Espaço Independente de Arte 803-804, em Florianópolis. (☒ O Expositivo)









---

## **BIBLIOGRAFIA**

*Proposição: siga a proposição de ativação da tese na biblioteca disponível no interior da capa. Escolha uma referência da bibliografia para fazer o jogo de sustentação no espaço da biblioteca ou traga uma referência sua não mencionada na lista para a performance.*

- ASBURY, M. **Helio Oiticica and the notion of the popular**, 1993. Disponível em: [http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/99-04.archive/issue\\_three/paper3.html](http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/99-04.archive/issue_three/paper3.html) Acesso em: 3 jan. 2013.
- ANDRADE, A. **O Louvre e Seus Visitantes**, 2009. Disponível em: [http://www.aleciodeandrade.com/pdf/aleciodeandrade\\_2011\\_vitoria.pdf](http://www.aleciodeandrade.com/pdf/aleciodeandrade_2011_vitoria.pdf) Acesso em: 5 mar. 2013.
- ANDRADE, O. **Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha**. Revista de Antropofagia.; ano 1, n. 1, 1928.
- AUSLANDER, P. The Performativity of Performance Documentation. **A Journal of Performance and Art.**; v. 84, p. 01-10, 2006.
- AUSTIN, J.L. How to do things with words. 1962. In: BIAL, Henry. **The Performance Studies Reader**. New York: Routledge, 2004. Pp. 147-153.
- BARKER, E. **Contemporary Cultures of Display**. London: Yale University Press, 1999.
- BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

- \_\_\_\_\_. The Death of the Author. In: BISHOP, C. **Participation**. Cambridge: MIT Pres, 2006. Pp. 41-45.
- BASBAUM, R. **Amo os Artistas Etc**, 2010. Disponível em: <http://cabenamao.blogspot.com/2010/08/amo-os-artistas-etc-por-ricardo-basbaum.html> Acesso em: 7 nov. 2010.
- \_\_\_\_\_. **Você gostaria de participar de uma experiência artística?** (+ NBP). 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.
- BATAILLE, G. **Museum**. October, n. 36, p.24-25, 1986.
- BAUDELAIRE, C. **Pequenos Poemas em Prosa**. São Paulo: Hedra, 2009.
- BIESENBACH, K. **Marina Abramovic-the artist is present**. Nova York: MoMA, 2010.
- BERENSTEN, A. Marina Abramovic: do corpo do artista ao corpo do público. In SUSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C (org). **Vozes Femininas**. Gênero, Mediações e Práticas de Escrita. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. Pp. 378-402.
- BISHOP, C. **Participation**. Cambridge: MIT Pres, 2006.
- \_\_\_\_\_. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**., n.110,p. 51-79, 2004.
- \_\_\_\_\_. Outsourcing Authenticity? Delegated Performance in Contemporary Art. In: BISHOP, C.; SLADEN, M (orgs). **Double Agent**. London: ICA, 2008. Pp.126-132. [Catálogo de Exposição].
- BLAINE, J.; CLAY, J. Unidade do Campo Perceptivo. Interação dos Corpos: Arquiteturas Vivas: Eixos Humanos: Prática Tribal. O corpo é a Casa: Sexualidade: Invasão do “Território” Individual. **Revista Robho.**; n, 5-6, s/p, 1971.
- BARDI, L.B.; VAN EYCK, A. **Museu de Arte de São Paulo**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.
- BOURRIAUD, N. **Relational Aesthetics**. Paris: Lês Presses Du Réel, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOUGER, C. **Por favor, toque**, 2009. Disponível em: <http://cristianebouger.wordpress.com/> Acesso em: 5 mai. 2012
- BRECHT, G. Something about Fluxus. In: Zeller, U. A. **Long Tale with many Knotes** – fluxus in Germany 1962-1994. Stuttgart: IFA, 2002. Pp. 143-146.
- BRETT, G. **Arte/Vida, Brasil Experimental**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- CARVALHO, F. **Experiência nº 2**. São Paulo: Irmãos Gómez, 1931.
- COELHO, F. **Livro ou Livro me: os escritos babilônicos de Helio Oiticica**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.
- COHEN, R. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GULLAR, F.; PEDROSA, M.; CLARK, L. **Lygia Clark**. Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CLARK, L. Da obra ao acontecimento. **Revista Robho.**; , n. 04, s/p, 1968.
- CRIMP, D. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEZEUZE, A. **The ‘do it yourself’ art work**. Participation from Fluxus to New Media. Manchester: UBC Press, 2010.
- DONATO, E. The Museum Furnace. Notes Toward a Contextual Reading of Bouvard and Pecuchet. In: HARARI, J. **Textual Strategies: Perspectives in Post Structuralist criticism**. Ithaca: Cornell University Press, 1979. Pp. 213 -238.

- DUCHAMP, M. O Ato Criador In: BATTCOCK, G. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva: 2004 Pp. 71.
- ECO, U. The Poetic of the Open Work. In: BISHOP, C. **Participation**. Cambridge: MIT Press, 2006. Pp. 20-40.
- FERRAZ, C. M. Uma ideia de Museu. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Org). **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011. Pp. 123-126.
- FICHER, L, E. The transformative Power of Performance. London: Routledge, 2008.
- FLAUBERT, G. **Bouvard e Pécuchet**. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- FLUSSER, V. **A Dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FOSTER, H. Death in America. **October**.; v. 75, p. 36-59, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Recodificação: Arte espetáculo, política cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FRIELING, R. **The Art of Participation, 1950 to now**. San Francisco: Thams & Hudson, 2008.
- GIMBLETT, B. K. **The Museum** – a refuge for utopian thought, 2004. Disponível em: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/museutopia.pdf> Acesso em: 4 jan. 2010.
- GOFFMAN, E. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Interaction Ritual**. New York: Pantheon Books, 1982.
- GLISSANT, É. Poetics of Relation. In: BISHOP, C. **Participation**,. Cambridge: MIT Pres, 2006. Pp. 71-78
- GOLDBERG, R. **Performance Art: From Futurism to the present**. Nova York: Thames and Hudson, 1996.
- GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Org). **Museu arte hoje**. São Paulo: Hedra, 2011.
- HEINZELMANN, M. The incapacitated society of options on dealing with risk and danger in contemporary art. Schirn Kunsthalle: [s/n], 2003, 200p. Catálogo da Exposição **Enter At Your Own Risk**, Frankfurt.
- HENDRICKS, J. (org) **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. São Paulo: Editora Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- HERKENHOFF, P. Lygia Pape: Espaço Imantado. In: PAPE, L. **Espaço Imantado**. São Paulo: Pinacoteca, 2012. Pp. 25-46.
- STRINE, M. S., LONG, B. W., HOPKINS, M. F. Research in interpretation and performance studies: Trends, issues, priorities. In G. M. Phillips, G.M.; Wood, J.T. (Eds.), **Speech communication: Essays to commemorate the 75th anniversary of the Speech Communication Association**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990. Pp.181-204.
- JONES, A.; STEFENSON, A. **Performing the Body Performing the Text**. London: Routledge, 1999.
- KAFKA, F. **Um artista da fome**. Porto Alegre: L&M, 2009.

- KARP, I. Culture and Representation. In: KARP, I.; LAVINE, S. D. (org). **Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. Pp. 11 – 24.
- KRAYNAK, J. Rikrit Tiravanija's Liability. In: DEZEUZE, A. **The 'do it yourself' art work**. Participation from Fluxus to New Media. Manchester, New York: Manchester University Press, Palgrave Macmillan, 2010. Pp. 165-184.
- KOTT, J. **Shakespeare Nosso Contemporâneo**. São Paulo: Editora: Cosac & Naify, 2003.
- KRAUSS, R. Postmodernism's Museum Without Walls. In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.W.; NAIRNE, S (eds). **Thinking About Exhibitions**. London: Routledge, 1996. Pp. 342-348.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*.; n.1, p. 87-93, 1984.
- LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (orgs). **Como viver juntos?** São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- LANCRI, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, B.; TESSLER, E. (orgs). **O meio como ponto zero**. Metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p.19.
- LANDAL, S. Outras Formas. Centro Cultural Sistema FIEP: [s/n], 2011,30p. Catálogo da exposição **Outras Formas**, Curitiba.
- LANDOW, G. **Hypertext 2.0**. The converge of contemporary critical theory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- LEVY, P. **Tecnologias da Inteligência**. São Paulo: Ed 34, 1993.
- LONGO-BAHIA, D. **Marcelo do Campo**. 2002. 203p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- LOPES, F. **A Experiência Rex: "éramos o time do Rei"**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2009.
- MALRAUX, A. **O Museu Imaginário**. São Paulo: Edições 70, 2003.
- MALRAUX, A. **As vozes do silêncio**. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1988.
- MAMMI, L. **O Que Resta** – arte e critica de arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MATTOS, D. **A Performance da Curadoria**, 2012. Disponível em <http://www.pacodasartes.org.br/temporada-de-projetos/2011/curadoria.aspx> Acesso em: 21 fev. 2013.
- MAUSS, M. **Ensaio Sobre a Dádiva**, Lisboa: Edições 70, 1988.
- MACCANNELL, D. **The Tourist: a new theory of the leisure class**. New York: Schocken, 1989.
- MACHADO, R. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: Foucault M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal; 1979. Pp. VIII-XXIII.
- MAMMI, L. **Catálogo Antártica: Arte com a Folha**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MCLUHAN, M.; FIORE, Q.; AGEL, J. **The Medium is the Massage: an Inventory of effects**. New York: Random House, 1967.
- MEVILLEY, T. **Art and Discontent**. New York: Documentext, 1991.
- MEDALLA, D. Participio Presente – a obra da Lygia Clark. **Revista Robho**.; n. 4, 1968.

- MELIM, R. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MIESSEN, M. **The Nightmare of Participation**. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- MIYOSHI, A. **Arquitetura em Suspensão**. O edifício do museu de arte de São Paulo. Campinas: Editora Armazém do Ipê, 2011.
- MEYER, J. The functional site – or the transformation of site specificity. In: SUDERBURG, E (org). **Space, Site, Intervention: situating Installation Art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. Pp. 23-37
- NANCY, J-L. The Inoperative Community. In: BISHOP, C. **Participation**. Cambridge: MIT Press, 2006. Pp. 54-70.
- O'DOHERTY, B. **No Interior do Cubo Branco**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.
- OITICICA, H. Subterranean Tropicalia Projects. Projeto Helio Oiticica. 1966. In: LAGNADO, L.; PEDROSA, A. (orgs). **Como viver juntos?** São Paulo: Fundação Bienal, 2006.
- OLIVEIRA, D. O. **Lina Bo Bardi: Sutis Substâncias da Arquiteta**. São Paulo: Editora, Editora GG, 2006.
- ONO, Y. **Grapefruit**. New York: Simon and Schuster, 2000.
- ORLANDI, E.P. **Análise do Discurso, princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2002.
- OSÓRIO, L. C. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PAGLI, P.; ABRAMOVITCH, H. Death: a Cross – Cultural Perspective. **Annual Reviews of Anthropology**; v.13, p.385-441, 1984.
- PAPE, L.C. Catiti-catiti: na terra dos brasis. 1980. 95 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.
- PEDROSA, M. Significação de Lygia Clark. *Jornal do Brasil* 23/10 1960. In: Lygia Clark: Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1980. p.15-21.
- PELED, Y. Ready Made: Inclusão ruidosa. **Anais**. 16º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/ANPAP. (Recurso eletrônico) Universidade do Estado de Santa Catarina/ UDESC. 24-29 set 2007. Florianópolis, SC.
- \_\_\_\_\_. **Ready Made Performático**: incorporação de unidades de performance no contexto de performance teatral, atravessado por forças e tensões sociais. Florianópolis, 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro). UDESC/SC
- \_\_\_\_\_. **Pluralidade Sonora**: Conversas Coletivas com Ricardo Basbaum. *Revista Croma*; v.1, n.2.; p.124-128, 2013.
- PERNIOLA, M. **Pensando o Ritual**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- POHLMANN, A.R. **Caminhos Incertos em um Território Fértil**: aproximações subjetivas na Orientação da Pesquisa em Poéticas Visuais, 2008. Disponível em: [http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo\\_estudos/GE01-3674--Int.pdf](http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3674--Int.pdf) Acesso em: 6 jul. 2010.
- PLAZA, J.G. Arte/ Ciência, uma consciência. **Revista Comunicações e Artes**; v.19, n.29, p. 24-33, 1996.
- PAYNTER, N Christodoulos Panayiotou, 2010. Disponível em: <http://www.rodeo-gallery.com/rodeo/wp-content/uploads/2010/03/CHRISTODOULOS-PANAYIOTOU-by-November-Paynter-for-Contemporary-.pdf> Acesso em: 6 jul. 2013.
- RANCIRE, J. **The Politics of Aesthetics**. London: Gabriel Rockhill, 2004.

- RIBEIRO, J.A. **Arte e universidade**. Como foi o encontro Trópico na Pinacoteca. Dossiê Debate – Em Obras. s/d. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2378,1.shl> Acesso em: 12 mai. 2011.
- ROESLER, S. **Hélio Oiticica: a Pintura depois do quadro**. São Paulo: Edições de Arte, 2008.
- ROUANET, S., et al. **O Homem e o Discurso**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- SALOMÃO, W. **Helio Oiticica: qual é o Parangolé**. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 2003.
- SCHECHNER, R. **Performance Studies: an introduction**. London/ New York: Routledge, 2002.
- \_\_\_\_\_. Post Modern Performance-Two Views. **Performing Arts Journal**; v. 4, n. 12. p. 9-22, 1979.
- \_\_\_\_\_. What is performance Studies anyway? In: PHELAN, P.; LANE, J (org). **The Ends of Performance**. New York: New York University press, 1998. Pp. 357-362.
- SCHIMMEL, P. (org) **Out Of Action: between Performance and the Object 1949-1979**. New York: Thames and Hudson, 1998.
- SEDGWICK, E.K. Querr performativity: Henry James the art of Novel. **QLG**, v.1, n.1, p.1-14, 1993.
- STILES, K. Uncorrupted Joy: International Art Actions. In: SCHIMMEL, P. (org) **Out of Action: Between Performance and the Object 1949-1979**. New York: Thames and Hudson, 1998. Pp. 227-330.
- TAVARES, A. M. S. A. **Armadilhas para os Sentidos**. 2003. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.
- THEA, C. **On Curating: Interviews With Ten International Curators**, New York: D.A.P, 2009.
- TOMKINS, C. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- VALÉRY, P. Le problème des musées, 1923. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery\\_paul/probleme\\_des\\_musees/valery\\_probleme-musees.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/valery_probleme-musees.pdf) Acesso em: 2 Abr. 2013.
- WARHOL, A. **A filosofia de Andy Warhol: de A a B de volta a A**. Rio de Janeiro: Cobogo, 2008.
- WARR, T; JONES. A. **The Artist Body**. London: Phaidon, 2002.
- WEINHART, M. **Strange actions In the museum**. How the visitor is transformed from viewer to participant. Schirn Kunsthalle: [s/n], 2003, 200p. Catálogo da Exposição Enter at your own Risk, Frankfurt.
- WEIZMAN, E. **The Paradox of Collaboration**. In: MIESSEN, M. The Nightmare of Participation. Berlin: Sternberg Press, 2010. Pp. 9-13.





