$\frac{20}{200}$

Pensamento

$\frac{200 \text{ FT}}{61 \text{ M}}$

$\frac{20}{100}$

em

$\frac{100 \text{ FT}}{30,5 \text{ M}}$

$\frac{20}{70}$

Re-formance

$\frac{70 \text{ FT}}{21,3 \text{ M}}$

$\frac{20}{50}$

(i mi ta çõ es,

$\frac{50 \text{ FT}}{15,2 \text{ M}}$

$\frac{20}{40}$

pas ti ches,

$\frac{40 \text{ FT}}{10,2 \text{ M}}$

$\frac{20}{30}$

pi ca re ta gens

$\frac{30 \text{ FT}}{9,14 \text{ M}}$

$\frac{20}{29}$

e ou tros tru ques

$\frac{29 \text{ FT}}{9,10 \text{ M}}$

$\frac{20}{27}$

do ar tis ta)

$\frac{30 \text{ FT}}{8,4 \text{ M}}$

$\frac{20}{25}$

Carlos Eduardo Monroy Guerrero

$\frac{25 \text{ FT}}{7,62 \text{ M}}$

$\frac{20}{20}$

Escola de Comunicações e Arte ECA

$\frac{20 \text{ FT}}{6,10 \text{ M}}$

$\frac{20}{15}$

Universidade de São Paulo USP / São Paulo 2014

$\frac{15 \text{ FT}}{4,57 \text{ M}}$

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

CARLOS EDUARDO MONROY GUERRERO

PENSAMENTO EM *RE-FORMANCE*

(IMITAÇÕES, PASTICHES, PICARETAGENS E OUTROS
TRUQUES DO ARTISTA)

São Paulo

2014

CARLOS EDUARDO MONROY GUERRERO

PENSAMENTO EM *RE-FORMANCE*

(IMITAÇÕES, PASTICHES, PICARETAGENS E OUTROS
TRUQUES DO ARTISTA)

Dissertação Apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração
Poéticas Visuais

Orientador: Profa. Dra.
Ana Maria Silva de Araújo Tavares

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Monroy Guerrero, Carlos Eduardo

Pensamento em *Re-formance* (imitações, pastiches, picarescagens e outros truques do artista) / Carlos Eduardo Monroy; orientadora Ana Maria Tavares; orientador designado para banca Carlos Fajardo - São Paulo, 2014.

189 f.

Dissertação (Mestrado) — Universidade de São Paulo 2014

Palavras-chave: 1. Arte Contemporânea. 2. Artes Visuais. 3. Performance. 4. Re-formance. 5. Re-performance. 6. Re-enactment. 7. Pastiche. 8. Body Art. 9. Live Art. 10. Manifesto. 11. Registro. 12. Documentação. 13. Antropofagia e Performance.

Nome: MONROY GUERRERO, Carlos Eduardo.

Título: Pensamento em *Re-formance*

(imitações, pastiches, picaretagens e outros truques do artista)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Artes Visuais

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Assinatura: _____

Prof. Dr: _____

Instituição: _____

Julgamento _____

Assinatura: _____

À imitação, à cópia, à trapaça e à simulação.
À força do fluxo da vida em relação.
À aparente figura banal do artista no seu esplendor.
À ambiguidade da reação, à ironia da opressão,
à vontade de re-ação e à liberdade do criador.
Em outras palavras, à *re-formance*
como ação, objeção e opção.

Agradecimentos: Antes de mais nada à Colombia, minha tia, por cumprir promessas ★ À América, minha mãe, pela sua “maluquice” ★ Ao Seu Carlos, pela confiança depositada há dez anos e pelos toques e avisos para “produzir”, nunca efetivos. Obrigado pelo “buraco”, à universidade de elite e por ser o pai que poucos têm ★ À Sandra, minha irmã e “los niños” ★ Danielito pela semelhança física ★ Gabrielito que sempre me explica o significado da ironia por meio da semelhança intelectual. ★ À Dona Aura pelos transformers e a Don Berta pelo tom ★ À “amiga” por estar sempre aí, como fotógrafo, como testemunha, como presença, como interesse e como sede peripatética... em resumo como “amigüis” e membro oficial de *TransEuropeExpress* ★ À Ortiz por vir e por ficar sempre aí ★ E ao “Patrão” por não entender nada, pois finalmente “ninguém está obrigado” e “pode ser!” ★ Ao CNPq e ao Capes ★ À “patronzinha” pelo empolgamento e o carinho ★ Ao Ramirez pelas desições de último segundo ★ À residência artística “Zaccagnini Lagomarsino” ★ À Teresa, aliás “Tersela” ★ À Carmela, aliás “Chubaca”, “Tetas” e “Carlesa”. Obrigado por me ensinar a especular. ★ À Tavares por me explicar o essencial de que “*quem não chora não mama*” ★ Ao Fajardo pela força e os desvelos pré-reformáticos. ★ À “*Stay cool, be strong!*” ★ À Rosenthal por ampliar e sorrir ★ À Mattar por asseverar e empurrar ★ À Jara Soares por procrastinar ★ Ao Gomes por exagerar ★ Ao Patzdorf por acreditar, suar, bailar e corrigir, sempre! ★ À Oyakawa por observar ★ À Santos por saber não brigar ★ À Cruz pelo sorriso incondicional ★ Aos meus alunos grandes pequenos e pequenos enormes ★ À Lima pelas gargalhadas e a escuta “*por que é melhor prevenir do que curar, ou não?*” ★ À Didone por entender, ajudar, acentuar e gostar ★ À Rosa por completar ★ À Takara, pelo TAKARA, claro! Por correr atrás e não correr para trás ★ Ao Sato por ampliar ★ Ao Martins por suportar ★ À Jaremtchuck pela mão amiga ★ À Longo Bahia pelo olhar aguçado ★ À Ferreira e à Burán por abrir meus olhos ao educar ★ À Almeida L. por comigo se estrear ★ Ao Rangel por se deixar afetar e me dar sua amizade ★ À Iza “*fur deinem*” visão e me deixar tentar ★ Ao Miyada por se impressionar e concordar ★ À Casa Tomada, ao Grace Exhibition Space, ao Paço das Artes, ao Instituto Hemisférico de Performance e Política em NYC, à Oficina Cultural Oswald de Andrade, ao RIAP2012 e às demais instituições por apoiar e sustentar ★ Ao Ateliê 397 por ser quase um segundo lar ★ A todos no EMERGENYC. “*We are family!*” ★ Ao Lundberg por se refletir ★ À Nagle por tentar competir ★ À Phillips por me apaixonar ★ À Hausholder, mãe da Marilyn, pela sua ironia e seu amor incondicional ★ À fulminante e ao Sandoval por tentar com gestos me fazer “assimilar” ★ À Camelo por saber rir, saber gritar, saber pelear e saber mesclar ★ Ao Pertuz por cohabitar ★ Ao Arcos-Palma por criticar ★ À Rivitti por conectar ★ À Lukov por se colombianizar ★ À Cancio por incorporar ★ À Neves por se assoar ★ À Levoie por madrugar e caminhar à luz do luar ★ À Gari por tocar, palpar e examinar ★ À Contreras, *Mami!* Por simplesmente me abraçar ★ À Porras por que “*no le caigo gordo*”, pelo seu sotaque e pela sua nostalgia alegre ★ À Castañeda por ainda intentar ★ À Giraldo por que a sua forma só ela sabe me amar, pela sua voz aguda e a compreensão ao chorar ★ Ao Luz por se fragmentar ★ Ao Trentin por *poli-glotization* e *as aspirations!* ★ À Ferreira pelas “fofocas” ★ Ao Rodot e ao Agra pelos serviços prestados de “garçons” ★ Ao Meyer pelo Hugu Hall ★ À salsa cubana, à gafieira, ao zouk e ao forró ★ Aos passos de Danka ★ À energia de Pamela ★ À IVon der Groeben pela sua ótica ★ Ao Marinetti pelo ímpeto ★ Ao Ball pelo DADÁ ★ Ao Wedekins pelo anormal ★ Ao Picabia pelo maquinal ★ À EXPORT pela mentira ★ Ao

Nitsch pelo ritual ★ À Fraser pelo estilo ★ Ao Craban pelo nock out animal ★ A Duchon, quero dizer Duchamp ★ Ao Fregolli ★ À Rose Sélavy ★ Ao Graham pelos olhos no espelho ★ Ao Nauman pela tortura ★ À Jones pela teorias ★ Ao Manzoni pela merda de artista ★ Ao BEN por BEN ★ Ao Filliu pelo “*bom para nada*” ★ À Ono pela neve imaginária ★ Ao Byars pelo chapéu, que não era de Beuys ★ Ao Beuys pelo chapéu que não era de Byars ★ Ao Hulsenbeck pela disputa ★ Ao Tzara pela auto-confiança ★ Ao McEvilley pela obscuridade ★ Ao Danto pela pós-modernidade ★ Ao Schechner por restaurar ★ Ao Gilbert e ao George pelo trabalhar ★ Ao Pollok por debochar ★ Ao Murakami por quebrar ★ A Shigara por se esbarrar ★ Ao Klein por pular ★ Ao Oldenburg pela confusão ★ Ao Kaprow pelo Un-art ★ Ao Paik por rastregar ★ À Schnneman pela putaria ★ À Kubota pela chota ★ Ao McCharty pelo “macho” ★ À Mendieta pelo ausente ★ Ao Warhol pelo Warhol ★ À Lachowicz pelo pulo invertido ★ À Donegan pelo azar do anus royal ★ Ao Antoni pela limpeza ★ Ao Boadwee pelo squirt masculino ★ Ao Morris pelo ego-erotismo ★ Ao Higgins pelos pelos ★ À Knowles pela paciência ★ À Knizac pela Abalancha ★ Ao Gomes-Peña pelo Border ★ Ao Cotton pelo doce ★ À Kusama por safada ★ Ao Oppenheim pela ponte ★ Ao Ader por sumir assim, simplesmente assim! ★ Ao Penone pelo tamanho ★ Ao McLean pelo mínimo ★ À Antin pelo máximo ★ À Hincapie por que cada coisa é uma coisa ★ Ao Marin por Venus ★ Ao Ray pela tábua ★ À Brimfield pelo ferro ★ À Sherk pelo almoço ★ À Ukeles pelo público ★ Ao Kulik pela Rusia ★ Ao Mühl pela astúcia ★ Ao Brus por ter tirado a Merda da lata e tê-la colocado na sala ★ Ao Schwarzkogler pela sua mítica morte ★ Ao Journiac e ao Péret pela Blasfemia ★ À Abramovic pela transcendência ★ À Lady gaga e Jay-Z por entender a transcendência ★ À Golberg por bailar ao ritmo da transcendência ★ Ao Ortiz pela destruição ★ Ao Samaras pela transformação ★ Ao Lüthi pela Tran(s)exybilização ★ À Pane pela força de convicção ★ Ao Burden pela radicalização do gesto criador e pela sua simulação ★ Ao Parr pela cataratas ★ Ao Duncan pelo doente ★ Ao Kelley por não ser a única estrela ★ À Sherman pelas poses de mulher crítica ★ Ao Serrano pela orina ★ Ao Barney pelas bolas ★ À Bruguera pela redução ★ Ao Sierra pelo apontamento ★ Ao Flanagan pelo apontamento com as bolas e à Rose pelo extremo ★ Ao Athey pelo Bate ★ A Franko pelo Blanco ★ À Sprinkle por que amor é amor ousadia e ousadia ★ A ASCO pelo ASCO ★ À Krystufek pelo banho ★ A Weibel por estar do lado e no outro lado ★ Ao Aconcci claro! ★ À Smith pela Orina ★ Ao Oiticica pelo Samba ★ À Pape pelo aroma ★ Ao Carvalho pelo chapéu blasfemo ★ A Kosuth pela ideia ★ Ao Le Va por que correu até lá ★ Ao Pisani pelo umbigo ★ Ao Wegman pelo profile ★ Ao Rinke por Rinketirse ad infinitum ★ Ao Stembera pela simbiose ★ Ao Viola pela bata vermelha ★ À Rist pela endos-colon-doscopia ★ Ao Zurita pela cicatriz ★ Ao Hsieh por Hsieh ★ À Montano pelo ano ★ À Eltit pelo Chile ★ À Espaliu pelo AIDS, we don't forget! ★ À Hatoum pelo pacote ★ Ao Molinier pelo ambíguo ★ À Chicago, também pelo macho ★ À Wilding pela espera e a re-espera ★ À Piper pelo teatro de si ★ À Klauke por ser Lüthi ★ A Sieverding pelo transformer ★ À Benglis pelo PAU ★ Ao Morris também pelo PAU ★ À Schneeman pelo interior e o exterior ★ À Edelson pelos truques, por ser ela o grande trickster que eu desejo ★ À Rosenbach pela punteria ★ Ao Leppe por abrir o armário ★ Ao Mappletrophe pelo látigo ★ Ao Yankee também pelo látigo ★ Ao Mercuri pela estética ★ Ao Fleming por levitar ★ Ao Yasumasa e à Yasumas e a todos os outros Yasumasa ★ Ao Luna pela etnologia ★ Ao Harris e à Cox

pelo negro ★ Ao Koons pelo Banana ★ À Aguilar por se amar ★ Ao Coplans por se fragmentar ★ Ao Bamgboyé pelo familiar ★ À Fusco pelos uniformes ★ À Mori pela tecnologia psíquica ★ Ao Long pelo comprido ★ Ao Sonfist pela previsão ★ À Woodman pela delicadeza ★ Ao Ray pelo auto-tensão ★ Ao Antoni pelo hedônico ★ À Moorman pelo violoncelo ★ À Clark pela baba e o caminho ★ À Bourgeois pelas lembranças ★ À Horn por se estender ★ À fulminante por fulminar com fluidos ★ Ao Vinicius pela irmandade na prática ★ a Sandoval por sabotar ★ A Marmolejo por resistir ★ ★ Bernal por sensualizar ★ Ao Medina por sacanear ★ Aos sem passaporte por transitar ★ Ao Brusky pela perguntadeira e a dedetização ★ A Orlan pela fantasia continua ★ Ao Sterlac pelo pendulo ★ À Orta pela comunicação ★ Ao Peters pela incorporação ★ À Minujin pelo cheiro ★ Ao Jodorowsky pela psicomagia ★ Ao Andrade pela antropofagia ★ À Tarsila pelos brincos ★ Ao Botero pelo Gol ★ Ao Padin ★ Ao Leonhardt por se guardar desde sua segurança ★ A Rico pelo toque ★ Ao Papo Loco pela dor ★ Ao Evangelista ★ Ao no grupo ★ Ao Meireles por se inserir ★ Ao Soto ★ Ao Ferrari ★ Ao Ettegui pela higiene ★ À Zerpa pelo convicção ★ Ao Terán pelas Nubens ★ A CADA por cada ★ Ao Jarr ★ Ao Bustamante pela escada ★ Ao Gonzales-Torres pelo Gogo e a praia ★ Ao Loyola ★ Ao Tunga ★ À Freytes pelo dialogo ★ Ao sindicato pelo teatro ★ AO Cack pelo pornô ★ Ao Allys pela fé ★ Ao Galindo ★ À sociedade civil ★ Ao Bustamante ★ Ao Loyola ★ Ao Lundberg ★ À Porras ★ À Walker ★ Às Fulana pelo latino plastic cover ★ Ao Sanchez pela ensinância ★ À Nobrega pela insistência ★ Ao Silver pela dodidera ★ Ao Shannon pela simplicidade ★ À Estrada pela duvida ★ Ao Kawara ★ À Takara ★ Ao Pelmus ★ Aos torreznos e “sus cañas” ★ Ao Italiano, el Angel ★ À la Ribot ★ Ao Tarazona ★ Ao Bardanca pelas vogais loucas ★ À minha Jesu, la del Bardo ★ À Picart ★ Ao Terrones ★ A Haller ★ Ao Guntel ★ À Schill ★ ao Martel ★ Ao Satt ★ À ei ★ Ao Mercado Preto da Performance ★ Ao Yuri pela firmeza ★ À Khanh ★ À Saeman ★ A SHIMA pelas aspirações e a amizade ★ A Nagaoka ★ A Lopes por Jota ★ A Lopes do CAC pela forma ★ Ao Bucher ★ Ao Svec pelo humor ★ Ao Cão ★ À Vaz Valente pelo Valente ★ A Brito, o Gabito ★ A Lima ★ A Seghal ★ A Nedregard ★ A Latorneu por voar ★ AO Fritz ★ Ao Fernandes ★ Ao O’Shaughnessy ★ À Chia ★ Ao Block pela catapulta ★ Ao Chan ★ Ao McMurphy ★ Ao contreras pelo sorriso naif ★ À Andrade pelos beijos e a lã ★ Ao Perez pela mitologia local ★ À Santamaría se jogar e deixar me jogar ★ À Ramirez G ★ Ao Reyes pela confiança ★ À Pabón ★ Ao el Niño ★ Ao Melo ★ Ao Echeverry ★ Ao Serna pelo dialogo ★ À Meloni ★ Ao Murgel pela língua e *las huevas* ★ À Cumbia ★ Ao Higuerei pelo transito fronteiriço ★ Ao Hofer pelo 10x10 ★ Ao Tremonte ★ À Salles ★ Ao Grabowski ★ Ao Pastor ★ Ao Naranjo ★ À Herrera pelo VIVA Chile ★ Ao Spartos por ser um grande cara ★ Ao Baren ★ Ao Świdziński pela experiência ★ Ao Butteriwick ★ Ao Henningsen ★ Ao Eiben pelo amarelo ★ A optimist ★ A Tourangeau ★ Ao Echenberg ★ Ao Carvalho ★ Ao Koons ★ À Cochrane ★ À Johannesen ★ À Yee ★ Ao F.F. Granados ★ À Mars ★ À Cheung ★ Ao Flemming ★ À Hatoum ★ Aos A-clon ★ Ao Malstaf ★ Ao Kimura ★ À Arjona ★ Ao Gharem ★ À Hays ★ À Hui-Ying ★ Ao Villamil J.J. por que em paz descansa ★ À Korbel ★ À Levine ★ Ao Climachauska ★ Ao Kairos ★ À Angulo ★ Ao Dumit ★ Ao Rojas ★ Ao Moffet ★ À Ratnarajah ★ A Luna ★ Ao Zits ★ Ao Canonge ★ À Barrantes ★ À Fonseca ★ Ao Maria, meu Chara ★ Ao Rabanal ★ Ao Argote ★ À Widrich pela dúvida ★ Ao Hansmman pelos *backgrounds* ★ À Hollinger por modificar ★ Ao Fast pela lista ★ À força da re-formance, artística e vital, que eterna, incessante e continuamente seguira...

Quem não quer imitar ninguém nada produz
Salvador Dali

O que faria você tirar melhor proveito
da minha história? acreditando nela ou não?
Joe em Nynph()maniac
Lars Von Trier

RESUMO

MONROY G, C. E. **Pensamento em *Re-formance* (imitações, pastiches, picarescagens e outros truques do artista)** 2014 194 f Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo 2014.

Partindo de uma análise que visualiza a figura e o auto entendimento do artista da performance como uma construção social, produto das vicissitudes culturais e políticas sempre atreladas às distintas ordens do poder na academia e no mercado, o presente documento rastreia — desde a modernidade até a contemporaneidade — os fenômenos, formas e modos de comportamento e de ação que tem sido, regularmente, associados ao sujeito artista performer. Estes modos aqui abordados criticamente como modelos e protótipos de comportamento, na sua última instância têm engessado e limitado o escopo da prática em performance que, ainda hoje, é idealizada como a “*possibilidade expressiva plena*”. A dissertação procura então dismantelar vários dos princípios que se acreditam essenciais e inerentes à prática em performance como: o embasamento na “realidade”, a inquestionabilidade da presença do artista pela presença do seu corpo, a condição não reproduzível do evento efêmero, o encontro da transcendência através da ação, a inerente contestação ao sistema do capital através de sua prática etc. como paradigmas incontestáveis que delimitam o que é e o que não é performance hoje, paradoxalmente, a partir de suas simulações.

Pensamento em *re-formance* parte da premissa da impossibilidade de dissociação entre artista/obra na performance, assinalando a três crises - uma de identidade, outra de auto sabotagem e uma última que hipertrofia o corpo - na sua figura central, o artista. Estas, à medida que se revelaram no contingente histórico, têm contestado um a um os princípios paradigmáticos da prática, que, no entanto continuam vigentes, obrigando-nos a ter que re-pensar a pessoa artista como um caráter da ordem do fictício, socialmente teatralizado, que quando autoconsciente, tem o potencial de se revelar como uma construção totalmente montável e autoral. A partir deste último entendimento do artista e em junção com uma severa avaliação sobre o papel que teve o registro fotográfico, a re-performance e o reenactment nestas crises, o documento anuncia anunciar a agonia da performance entendida dentro dos limites do seu paradigma, e propõe uma nova prática: a *re-formance*, que fundamentada em uma construção fracionada do ser e no pastiche, pretende outorgar valor a imitação e a cópia na performance — banidas pelo princípio de realidade — como forças plausíveis para desde institucionalização da prática se opor às limitadoras e engessadas paradigmas da prática hoje.

ABSTRACT

MONROY G, C. E. **Thoughts on re-formance (imitations, pastiches, foxes and other trick of the artist)** 2014 194 f Dissertation (Mater in Visual Arts) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo 2014.

Understanding the artist of performance as a social creation, developed by politics and cultural facts that are in direct relation with power relationships at the academy and the art market, this document follows — from modernity to contemporary art — the forms, ways and expectations of behaviour which have been related, regularly, to the *performance art* artist. These forms, which are here approached critically, reveal specific prototypes or models of conduct — socially and artistically speaking — based on expectations of the artist as eccentric, bizarre and/or transcendental subject, who taking them to their last consequences mythicises his/her figure, stablishing limits to what performance practice should be, plastering it to a range of specific actions and methods, taking a paradoxical shift opposite to the embracing nature that performance art, theoretically speaking, has. This work attempts to dismantle the old principles of *performance art*, supposedly linked with the “real” effect, the unquestionable presence of the artist and his/her body, the non-reproducibility of the performance event, the necessity of finding a transcendental value through the action, the opposition against the capital, etc. revealing that such “values” today are just present in forms of simulations. This situation may lead us to the conclusion of performance death and that these characteristics are also not necessary for a good performance art event to happen.

Thoughts on re-formance starts from the premiss of impossible disassociation between the performance art artist and his/her art, pointing throughout history to three crisis of the artist/piece persona — one of identity, another of auto-sabotage and a final one of hypertrophy of the body. Such crisis has answered back the paradigmatic principles of the practice through time, obligating us to re-think the artist persona as a fictitious role, socially re-enacted, that when becomes self-aware, reveals itself as totally self-controllable construction. Juxtaposing this awareness with an assessment on the role played by the photographic and video registers, the re-performance and the re-enactment on the three crisis of the artist, this document enunciates the agony of performance art, between the paradigmatic limits imposed to it, and proposes a new practice: the re-formance. This practice, based on the ideas of self-construction and pastiche, intends to give positive and creative values to imitation and copy in *performance art* and in life — refused by the ontological principles of both practices — that working from inside the institution could stand critically for overcoming the imposition of limits, methods and “truths”, which performance art, mediated by its more influential characters, came to defend.

SUMÁRIO

Nota: Este documento está dividido em seis diferentes e separadas impressões, o presente manual de instruções e mais cinco chapéus/cartazes que, quando desdobrados e abertos, contem o corpo da pesquisa. Tal corpo está assim dividido:

Manual de Instruções

- Citações, notas introdutórias, instruções e advertências.
- Instruções de dobra e leitura sugerida de cada chapéu.
- Referências

Chapéu/Cartaz # 1. ART(É)FATO

- Caçando Anedotas se é Caçado.

Chapéu/Cartaz # 2. CORPOBRA

- Do esquecer à performance. As crises da Anedota. Uma Breve ontologia da “figura do artista”.
- Os Corpos do Ego Moderno
- Ego-ciência dos 60. Arte = vida = artista.
- Mea Culpa! Eu “artista” criador supremo. Eu “artista” obra. Eu “artista” me comportando como outros “artistas”. Eu “artista”... e outras culpas do ego.
- Ego-cídio dos 70's. Arte não arte, artista é ‘qualquer um’.

Chapéu/Cartaz # 3. ATOS DE FÉ CEGA

- Hipertrofia
- ‘Estrel-ATO’ dos 80's. Do ato de fé à experimentação e ensaio da condição dupla post-performática.
- O esquecimento consciente da anedota.
- O registro, o re-enactment e a re-performance.
- Nota Fiscal. Antes de re-validar a aproximação re-formática.
- Re-performance e re-enactment
- Um, dois, dois e um meio, dois e três quartos, dois e quatro quintos...

Chapéu/Cartaz # 4. RE-FORMANCE

- Pensamentos do imitar a imitação de todas as imitações.
- Sobre a assimetria histórica.
- Sobre o “comportamentos restaurados dupla, tripla, quadrupla, quádrupla, sêxtupla.... vez” dentro da arte e dentro da vida ou... Tudo no avesso.
- Sobre o fazer de novo e o autor.
- Sobre a experiência
- Sobre a vida como pastiche re-formático
- Sobre a atuação. Da pretensão e da cópia consciente ao Pastiche

- Re-formance e coerência.
- Re-formance e desconfiança: O picareta
- Re-formance (é) imitação de si e dos outros.
- Re-formance e seu reflexo. O teatro vital!
- Re-formance: o termo.
- Re-formance e pretensão.
- Re-formance: Travestis, alta-cultura e homenagens à revista “falsidades”.
A paranoia da paródia e o humor.
- Re-formance Pastiche e Paratexto.
- Re-formance da re-formance.
- Re-formance na história. O mesmo pacote.
- Por que hoje a re-formance?
- Re-formance e antropofagia. Latino-América no espectro.
- Sobre a crítica. Enquete do que perguntar.
- Manifesto Re-formativo. Porque imitar é o Nosso!

Chapéu/Cartaz # 5 INCORPORIS

- Carta aos participantes de IN-corporis
- *Pas de title* por Constanza Suares Camelo
- *Um réu confesso que desaparece* por Thais Rivitti
- *Hard to swallow...* por Benjamin Lundberg
- *Depoimento* por Iza Monteiro
- *Adopted Choque* por Benjamin Lundberg
- *Cláusula de satisfação* por Julia Lima
- *1 texto* por Maikon Rangel
- *Na sala de leitura* por Galciani Nenes
- *Cartas ao senhor Kosuth* por Paulo Miyada
- *Sobre falsos profetas* por Ivan León
- *Verso de Desabafo* por Larissa Buran
- *“O que você faria?”* por Cris Almeida
- *Para Carlos* por Polina Porras
- *Marilyn in Performance Art at Krakow* por Johanna Hausholder
- *Un café con Marilyn* por Isaura Contreras
- *Relatos de uma experiência com o artista Carlos Monroy* por Gisela Gari
- *Moi ----- the other side Moi ----- the masculine side Moi ----- the unknown side Moi ----- the accomplice side Moi ----- the infinity side* por Nathalie Lavoie.
- *Carta ao Guerrero* por Luciana Miyuki
- *Texto que Carlos Monroy pediu* por Tiago Cardoso Gomes
- *Mi cuerpo en otros cuerpos* por Fernando Pertuz
- *Huge Hall* por Helge Mey
- *Quem tem c** por Tiago Luz
- *1_PART OF MFA DOCUMENT OF PERFORMER CARLOS MONROY.*
por Mauricio Trentin

Citações, notas introdutórias, instruções e advertências

*“Agradam-me as performances em que o performer mostra sua ineptidão, sua falta de preparação e, sobretudo, sua falta de caráter. Tem que ter ovos para demonstrar que não tenho (se tem) nem ideia do que se está fazendo.”*¹

*“Os performers se obcecaram com o corpo e a ação quando o que procuram está justo no meio. No fundo, nesta atitude transparece um problema para aceitar que não se sabe fazer nada.”*²

O presente conjunto de textos não pretende outorgar respostas e certezas a perguntas que estão em contínuo questionamento e para as quais se concedem, facilmente, diferentes respostas de acordo com o contexto e o tempo específico em que são/foram/serão formuladas. O texto sabe de antemão que pode ficar caduco após anos, meses, horas, minutos e, inclusive, segundos depois de ter sido lido.

O texto é uma indagação da vida, da performance e da *re-formance*³ como um constante processo de construção, de-construção, reconstrução e transformação de si, motivo pelo qual pode se tornar ambíguo e/ou multifacetado. Também pode se contradizer, opor-se, refletir-se, duplicar-se ou multiplicar-se, procurando preservar a característica que a vida lhe outorgou à sua imagem e semelhança. Por causa disso, o texto ambiciona estar em contínuo movimento, outorgando liberdade ao leitor, para que ele pule de um assunto/chapéu a outro, pois a experiência de leitura deste documento pretende manter uma correlação com aquilo que chamamos *vida*, se misturando nela, e isto é pretendido com tudo o que a palavra pretensão implica. Portanto, o texto pode assinalar e/ou conotar diversas formas *vida*, a *performance* (e/ou a *re-formance*) e as suas interdependências como “puro teatro”, como a imitação de si mesmo dentro do fluxo vital contínuo ou dentro do contexto artístico, como um gesto “original”, “único” e “inovador”, próprio da arte dentro do fluxo do cotidiano ou como qualquer outra possibilidade não vislumbrada no momento específico de fazer a presente anotação. Os textos aqui coletados almejam sintetizar uma relação que sincronize, entrelace e gere interdependência entre persona, pessoa e personagem; entre eu, nós e os outros e entre *estrelismo*, pretensão e anonimato.

Consequentemente, os argumentos aqui apresentados podem concordar, retratar-se e refletir-se ou, pelo contrário, podem ser ostensivos uns aos outros, tais relações não os fazem ser necessária e simplesmente homogêneos e similares ou opostos e incompatíveis, mas, verdadeiramente, aspiram a ser complementares, paralelos e abrangentes, que consigam nestas relações, por sua vez, ajudar-se para construir, de-construir, reconstruir, transformar, *re-formar* e/ou cunhar conceitos, terminologias e posicionamentos de proveito para o objeto de estudo. Tal promiscuidade e diversidade de relações visa entender o artista e seu agir como uma identidade autocrítica em manifesta e contínua construção. Mesmo entendendo que tal fragmentação e ambivalência possam ser de natureza perigosa para um texto de ordem ‘acadêmica’, considerou-se como um fator determinante manter a existente ‘falta de coerência’, linearidade e fragmentação, pois acredita-se que estas características, além de serem os fatores que outorgam à experiência da leitura o tom, a potência e a instigação

que a performance e a *re-formance* desdobram enquanto vida e prática artística, são os mirabolantes que compõem a prática artística e comportamento pessoal do autor. Já que, pateticamente, o poético da vida se expressa no fato de ninguém conseguir ser totalmente coerente e consequente entre a sua ação e o seu pensamento sem conseguir se contradizer um pouco, achou-se pertinente guardar tal sentimento de estranheza como um componente primordial da presente pesquisa.

O texto não deseja colocar uma hipótese que dê respostas simplesmente de ordem histórica e/ou argumentativa para a prática da produção em *arte ação*, performance, artes vivas, arte do corpo, acción, *artivismo etc.*, de uma imensa parcela de artistas, vivos ou mortos, ativos até o hoje. Mas o documento é sim um esforço por identificar, colocar em contexto, 'batizar' e delinear certos aspectos, reconhecidos, percebidos, intuídos, sugeridos ou acreditados como próprios da produção artística do autor, que se perfilam como aspectos abordados ou contestados no trabalho artístico e teórico de outros. No entanto, acredita-se que tais conceitos conformam um corpo fragmentado, que pode servir para que outros encontrem alguns dos fragmentos que conformam seu próprio corpo.

Este corpo fragmentado que é atormentado conscientemente por elementos constantes do próprio processo criativo resultam ser: o corpo e ação, o “*não saber fazer nada*”, a ineptidão, a indefinição da performance, o papel de “*inadaptado aceito*” do performer, a carência ou excesso de aceitação da prática na vida e no circuito das artes, a falta de preparação, a falta de caráter, o “ter ovos”, o gosto por fazer, ou o melhor, o gosto por não fazer nada, a capacidade de efetuar um trabalho sem objetivos claros, a necessidade de ser um “bom para nada” e o teste do limite entre um ato “sincero corporal” e um “ato falso e teatral” entre outros; embara-sosa-mente⁴ o caráter depreciativo da maioria deles permeia e assinala tanto minha prática artística quanto a construção, consciente e inconsciente da minha identidade pessoal. Por este motivo, desde o começo da presente pesquisa, a construção da *figura do artista* na modernidade e seu desdobramento até a contemporaneidade tem se apresentado como motor, pilar, alicerce principal e eixo construtor do discurso. Apesar do difícil exercício que implica tomar distância de tal identidade, interiorizada pessoal e metodologicamente, fez-se necessário demarcar os aspectos constitutivos de sua figura, centrando-se no *artista da performance* como uma categoria que atinge a minha postura vital e, consequentemente, criativa.

Sabendo *a priori* das dificuldades que traria, consigo defender uma identidade que poderia parecer estática, com conceitos que talvez ofenderiam praticantes e patronos do exercício artístico performático, farei as aproximações necessárias para gerar um raciocínio da *figura do artista* de diversos ângulos que, cobiçando minha própria prática e a de outros, esclareçam o porquê do uso consciente de tais constantes pejorativas assinaladas, reduzidas literariamente com a terminologia o *artista como picareta*, que mesmo sem dar título à presente pesquisa, constituiu o marco zero do documento estabelecendo os motivos que deram início e desenvolvimento ao texto e afirmando-se como motor da minha prática em termos criativos e pessoais. Estou consciente de que não basta confrontar o leitor afirmando “*o primeiro picareta sou eu*”, motivo pelo qual proponho como exercício o esvaziamento do significado dos termos que possam resultar depreciativos ou negativos para conseguir provê-los de uma definição de acordo com o sistema de pensamento que tem emoldurado minha prática artística e acadêmica durante os últimos anos.

Com o objetivo de constituir abordagens que não necessariamente mantenham só a carga pejorativa de termos como *picareta*, ou, por exemplo, do termo *teatral* desde a perspectiva das artes visuais, reservou-se abordar a figura do artista como a construção consciente de uma “identidade” em prol do entendimento e auto narração do sujeito criativo. Este processo de construção, que só cobra autoconsciência com o pensamento moderno próprio das vanguardas do começo do século XX, tem se visto afetado sistematicamente por fenômenos como o giro linguístico sofrido no campo da arte nos anos 60; o boom do *body art* nos anos 70; o estabelecimento da figura do artista como celebridade nos anos 80; as diversas formas pós-modernas de apropriação e empoderamento político, assim como a volta do objeto estético via o registro próprio dos anos 90; e, finalmente, a terceirização, institucionalização, patrocínio, museificação e ensino metódico e profissionalizante da prática em *performance* próprios dos primeiros 14 anos deste século.

Tal *background*⁵ histórico de mais de um século⁶ faz com que sujeito artista e obra se permeiem e fusionem, tornando opacos seus limites, gerando uma relação simbiótica que de forma quase parasitária faz impossível deslocar o *artista e sua obra*. Esta relação, consequência do caráter consciente para gerar um autorrelato que é viabilizado através da *re-performance* diária do ser “artista”, finaliza na impossibilidade de distinção entre a obra do autor, entre a vida e a arte, entre o tempo criativo, o tempo recreativo e o tempo produtivo, instaurando o corpo (ideológico e/ou físico) como único objeto de arte e persuadindo o próprio sujeito e os seus espectadores acerca da franqueza e sinceridade da exposição do corpo nu⁷ como gesto criativo. A partir daqui, a noção de arte e artista se veem afetadas e determinadas pela constituição e construção fictícia, ou simulada, do “ser” artista, obtida a partir do que se espera dele, o que está planejado socialmente, o que realmente se é e o que se pretende ser, desencadeando um processo de fusão e entrelaçamento, amalgamando ficção e realidade, na qual obra e artífice, artista e artifício, tornam-se um só, irreconhecíveis e imprescindíveis um ao outro.

Desta maneira, a afetação que as noções de arte e artista recebem dependem do relato ficcional que o “artista” consegue gerar de si mesmo dentro do circuito; narração que, por sua vez, seria condicionada e determinada pela aceitação que esta tenha dentro das políticas e preferências estéticas do contexto artístico (ou sociocultural). A correlação entre tais elementos: artista/obra e ficção/realidade dão corpo de estudo à presente pesquisa, centralizando-os como *arte(é)fatos* e/ou eixos compartimentais e poéticos da ação *performática* contemporânea. O que se pretende com a abordagem de tais elementos é insinuar ou resgatar o valor que a simulação, a imitação, a cópia ganham nos eventos performáticos e vitais, bem como questionar a performatividade da vida “real” e sua relevância no processo de construção da figura do “artista”. Assim como o esquecimento de uma história pode dar origem a um texto, a criação de um relato fictício do sujeito “artista” - repetido, re-formando e apropriado - é o comportamento que sustenta-se da origem à (minha) prática performática contemporânea.

Cada um dos chapéus que constituem o presente documento procuram demarcar áreas de trabalho e discernimento da minha produção e da pesquisa, mas o cruzamento e mistura dos elementos estudados está presente tanto no âmbito teórico quanto na prática poética. É importante esclarecer como as formas dos chapéus, seus títulos e as experiências sugeridas

para a leitura de cada um, como as temporalidades destes exercícios, são parte teórica e poética constitutiva da dissertação. Está amparada na prática acadêmica, esforça-se a indagar a história, os referentes, assim como os métodos, estratégias e formas constitutivas que afetam minha produção poética atual, e que são plausíveis de serem comparadas com métodos, estratégias e formas constitutivas que afetam a produção de outros artistas. Os cinco chapéus poderão ser lidos na ordem que se queira, sendo sugerido ler na seguinte ordem: Arte-Fato, CorpObra, Fé cega, Re-formance e In-corporis. (ver instruções exatas de dobra e modo de leitura pag. deste manual)

Enfatizo, concluindo e defendendo, que todo fluxo de pensamento de natureza teórica repercute na minha prática poética, da mesma forma em que todo ato poético tem desencadeado fluxos de pensamento teórico. Embora se considere que exista um risco em fazer da prática a própria teoria e vice-versa, ratifico, testemunho e declaro que no caso da *performance* se mostra inquestionável, da ordem do estúpido⁸, não fazê-lo. Cada um dos esforços teóricos na construção do texto, assim como cada uma das atividades práticas performáticas, vitais e/ou *re-formáticas*, tem importância vital no meu fluxo e concatenação teórica para a formação do meu próprio sujeito artista, assumindo, claro, uma prática minimamente consequente a tal narração. Consequente, no mínimo, não implica total coerência. No entanto, pela própria natureza fictícia e especular que tem o relato do sujeito “artista”, a importância e a delimitação destes eventos a certos agires específicos não tira a relevância de cada uma das minhas práticas diárias, tais como acordar, comer, rir, cagar, dormir, ler, escrever, pegar ônibus, passear, sonhar *etc.*, repetidas, ou melhor re-formadas, até a exaustão, como Carlos Monroy, com o objetivo de configurar e construir tal identidade diariamente.

Ante a impossibilidade prática de realizar um registro escrito, ou de qualquer outra índole, que desse conta de todos e cada um dos aspectos da minha vida como construção artística e/ou discurso *re-formático*, o que de qualquer forma implicaria um exercício teórico extenuante que esvaziaria de sentido político e estético os conceitos de ficção e auto narração delineados anteriormente, vejo-me obrigado a fazer o recorte sobre aquelas ações que parecem afetar aberta e inteiramente meu relato como sujeito “artista”. Não obstante, já que pela anuência histórica, foi possível para teóricos e artistas afirmarem sentenças como: “A arte é qualquer coisa que alguém pode fazer passar por arte”⁹, “Arte é o que nós¹⁰ fazemos. Cultura é o que fazem conosco”¹¹; “Na arte o único que sabe realmente se o que se fez foi honesto, é o artista”¹²; devo ressaltar que cada um dos comportamentos e agires do meu dia a dia convergem na intenção de fundamentar minha vida prática enquanto sujeito artista, e tendo em conta que tal amplitude de entendimento reexpandiria os limites da arte ao fluxo vital com que me enfrento constantemente; o recorte permite focalizar áreas para examinar a transparência da exposição da minha própria nudez.

Convido, então, o leitor a tomar o texto como uma tentativa de organização do pensamento que, em sua última instância (a da leitura) se verá sujeito a modificações, re-formas, *re-formances* e reestruturações para atingir sua construção final. Permita que o pensamento *re-formado*¹³ esteja sempre presente na abordagem e consideração na leitura desta série de textos, pois mesmo que esta atitude pareça arriscada para conseguir o caráter que um texto de dissertação deveria ter, tal compleição permeia o agir polivalente que o presente texto tenta discutir.

Aqui habita um estúdio da persona, da pessoa e do personagem Carlos Monroy. Acredita-se que qualquer semelhança com a realidade seja mera coincidência, reincidência e/ou insistência.

Post Data: A prática da pirataria é pecado... não transgrida a lei de Deus!

1. MONROY, C. Nota em caderno do artista.

2. MONROY, C. Nota em caderno do artista.

3. A *Re-formance* apresenta-se como objeto de estudo da presente pesquisa e trata-se de uma tentativa terminológica e teórica que questiona embasamentos, ou mitologias, associadas a *verdades ontológicas ou históricas* da prática *performática* no campo artístico como são a originalidade, a presença, o princípio na realidade e/ou o sua posição de contenção ao sistema do capital. Consequentemente o termo *re-formance* reconhece, celebra e propaga a dependência direta que as ações da *performance* têm nos eventos do passado, artísticos ou não, se amparando na apropriação, a imitação, a cópia e/ou o refazer como metodologias na mão do artista que de forma autocrítica permitem o desenvolvimento do exercício artístico perspicaz e sensível mediante a modificação, a reforma e a transformação contextualizada das ações do passado no “presente”. No caso específico da citação a categoria *re-formance* faz referência à repetição dos agires cotidianos que arquitetam a identidade dos sujeitos no dia a dia; estes, abordados aqui como *re-formances do sujeito*, são percebidas socialmente como rotinas e/ou discursos do “ser” acionados continuamente, que embora terminem por naturalizar-se como próprios, realmente se revelam como *agires consequência* do contexto cultural e social em que o sujeito está inserido. Assim graças à reprodução contínua, obsessiva, e por vezes acrítica de tais comportamentos, os sujeitos constituem identidades baseadas em arquétipos sociais por vezes estáticos e inflexíveis. Tais repetições, sem importar sua natureza crítica ou não, se vislumbram como o exercício contínuo da *re-formance*, pois, se, por exemplo, um indivíduo se apresentar com as mesmas palavras e maneiras a sujeitos diferentes, em contextos distintos, mesmo que as apresentações não modifiquem o agir de forma particular, a informação corporal e intelectual sempre se verá sujeita a modificações contextuais e culturais que, por sua vez, afetam e modificam a percepção dos sujeitos, tanto de quem efetua a apresentação, como daquele que a recebe. Desta forma, mesmo que a informação e o agir não mudem substancialmente, o sujeito se *re-forma* de acordo com tal contexto e, assim por diante, como cada contexto em que realize a mesma ação, uma e outra vez. Para obter mais informações sobre *re-formance* e suas consequências no contexto artístico e vital, confira o chapéu marcado com a lenda *Re-formance*.

4. Jogo de palavras em *portunhol* que mistura a pronúncia e significados das palavras de origem portuguesa embarçado e mente e as palavras de origem espanhola embarazado e soso. O jogo também tem em conta a terminação adverbial de modo (*_mente*) que em ambas as línguas que transforma o substantivo implicando a *forma de fazer*. De esta forma o jogo poderia ser traduzido como “ficar grávido mentalmente de ideias pouco proveitosas”, “ficar bobamente envergonhado pelas suas ideias” ou “ficar sem graça e grávido de ideias”

5. Anglicismo na língua portuguesa para *contexto histórico*.

6. Sem querer abrir o espelho da *performance art* a *performance* como compreendida nos Estados Unidos (Performance Studies) para compreender a prática de forma mais abrangente.

7. O termo não se refere à nudez física do corpo do artista mesmo que também contempla, mas pretende uma tradução da palavra “*barre*” na língua inglesa que nas suas acepções como *desprovido* e ou *revelar* não conseguem atingir a força do *gesto essencial* que o termo pretende enfatizar quando se usa tal termo na teoria e prática da *performance*.

8. Do estúpido e não do imbecil, pois fazendo ordem e prestígio a Marinetti o imbecil guarda um caráter de cego por contexto, seja proposital ou não, do qual o estúpido é simplesmente impossibilitado.

9. “Art is anything you can get away with.” MC.LUHAN, Marshall. **The medium is the message**. 1967. pp. 132-136 Tradução Nossa.

10. Comentário do artista norte-americano Carl Andre (1935-) em que limitava o pronome “nós” ao grupo de artistas norte-americanos parte do expressionismo abstrato.

11. “Art is what we do; culture is what is done to us.” ANDRE, Carl. **CUTS**. Texts 1959-2004. Cambridge: The MIT Press. 2005. p. Tradução Nossa.

12. “In art, the only one who really knows whether what you’ve done is honest is the artist” NAUMAN, Bruce. Apud: HOUKEMA, Shraon. **AN ARTIST IS EVERYONE**. Disponível no link <http://www.sharonhoukema.info/everyone/> Acesso em 18 fev. 2014.

13. Com isto refiro-me à possibilidade de reformular meu pensamento ou postura constantemente, de modificá-lo até poder alcançar extremo oposto, sem deixar de entender que quanto maior o número de camadas for aderindo a tal pensamento, melhor será a sua estrutura, perfazendo uma espécie de palimpsesto contínuo de ideias. Assim a presente dissertação se depara com similar ao sistema de funcionamento vital em que em nossas posturas e comportamentos se vêm modificados com o tempo.

INSTRUÇÕES PARA DOBRAR DE VOLTA E PARA A LEITURA DOS CHAPÉUS

Antes de começar:

Leia todas as instruções e veja os planos para dobrar de volta os chapéus quando finalizar. A ordem dos chapéus seguida e as instruções para a leitura aqui estabelecidas são uma sugestão do autor. Contudo, sinta-se livre para não segui-las ou de ler na ordem da sua preferência. Decida por si mesmo o que fazer.

Regras de ouro para as dobraduras:

1. Sempre dobre nas marcas de dobras no papel. Não o force em outra direção.

Convenções:

1...1...1...1. As linhas de dobradura estão numeradas. Siga a ordem lógica primeiro a 1 depois a 2 e assim pela frente. Leia as instruções de esquerda para direita.

Quando você vir o olho, deve comparar se o chapéu está como nas instruções.

Quando você vir a seta redonda, deve girar e ver a outra face do papel.

Sempre que você vir o ponto, no seu verso verá um triângulo. Sempre que a instrução lhe mostrar estes itens, encaixe o extremo que a instrução lhe solicita no espaço entre eles.

Quando você vir a seta dupla, separe os lados para encontrar um espaço onde colocar a cabeça.

Regras de ouro para a leitura:

1. Para começar a ler o texto você deverá selecionar um chapéu e desdobrá-lo. Atenção: Veja a sugestão de ordem e todas as instruções antes de começar.

2. Uma vez aberto o chapéu, se tiver texto por frente e verso, comece a leitura pelo lado onde se mostra o título do chapéu — Corp(o)obra, Atos de Fé Cega ou Re-formance — que será o que não apresenta a imagem principal do cartaz insinuada (marca d'água) no fundo.

Ideia Original: Carlos Monroy

Desing Gráfico: Carlos Monroy e Ximena Ochoa.

Diagramação: Carlos Monroy e Mauricio Ramírez

Impressão: Delta Serigrafia.

Chapéu/Cartaz # 1. ART(É)FATO

Abra o chapéu *Art(é)fato*, ato seguido coloque-se o chapéu *Corp(o)bra* (que tem formato de Mitra) extenda suas mãos para os lados na altura dos ombros e leia o texto contido no *Art(é)fato* em voz alta.

Chapéu/Cartaz # 2. CORP(O)BRA

Após a leitura de *Art(é)fato*, tire da sua cabeça o chapéu *Corp(o)bra*, abra-o, procure o chapéu *Atos de fé cega* e coloque-o na sua cabeça com a parte curta na frente e a parte larga para atrás. Faça um café — de preferência colombiano — procure sua cadeira mais confortável, dê um gole e desfrute a leitura. Tome seu tempo. Desfrute mesmo o café.

Chapéu/Cartaz # 3. ATOS DE FÉ CEGA

Após a leitura de *Corp(o)bra*, vire na sua cabeça o chapéu *Atos de fé cega*, permitindo que a parte comprida do chapéu, antes no seu pescoço, tampe agora seus olhos. Respire, permaneça na escuridão o máximo que conseguir. Quando achar que está pronto, tire o chapéu da cabeça e abra-o. Depois, procure o chapéu *re-formance* e coloque-o na sua cabeça. Ato seguido pegue a cadeira, leve-a para um canto da sala e posicione-a para que sentado nela, ao olhar para frente, só consiga ver a parede. Sente-se e leia *Atos de fé cega*.

Chapéu/Cartaz # 4. RE-FORMANCE

Após a leitura de *Atós de fe Cega*, deixe a cadeira onde está, levante-se e relaxe. Tire de sua cabeça o chapéu *Re-formance*, abra-o, vista o chapéu *IN-corporis* (o que parece de *Dervixe*), procure um espaço amplo na sala, estenda sua mãos aos lados a noventa graus, respire. Quando estiver pronto gire no seu eixo dez vezes (ou mais se quiser). Atenção: Não pare de vez! Diminua a velocidade devagar para não ficar tonto. Quando acabar, sente-se noutra cadeira confortável e leia o chapéu *Re-formance*.

Chapéu/Cartaz # 5 IN-CORPORIS

Após a leitura do chapéu *Re-formance*, dê uma pausa. Antes de retornar para finalizar a leitura, procure um espelho, olhe-se nele pelo tempo que achar preciso. Tome seu tempo. Retorne, tire da sua cabeça o chapéu *IN-corporis*, abra-o, pense em qual de todas as intruções — até aqui feitas — foi a que mais desfrutou. Volte ao lugar onde a realizou, em seguida imite-se repetindo a instrução que já tinha realizado e após leia o chapéu *IN-corporis*.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. **Catalogo exibição 7 Easy Pieces**. Milan: Edizione Charta, 2007. p.239
- ANDRE, Carl. **CUTS**. Texts 1959-2004. Cambridge: The MIT Press. 2005. p. 339.
- AUSLANDER, Philip. **The Performativity of Performance Documentation**. PAJ 84 (2006). p. 1-10. Disponível em: <<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/pajj.2006.28.3.1>>. Acesso em 13 Fev. 2014.
- ATKINS, Robert. **The Art of Participation**. San Francisco Museum of Modern Art. Londres: Thames & Hudson, 2008. p.212.
- BASBAUM, Ricardo. **Pensar em performance**. MAC-Revista, no 1, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, USP, 1992. p.49.
- BIAL, Henry. **The performance Studies Reader**. Nova Iorque: Routledge 2004. p.329.
- BURDEN, Chris. **Chris Burden**. Paris: Bloc notes daily museum, 1995. p.161.
- BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro** Tradução: ROVIRA.P. Barcelona: Editorial Kairós, 1978, p.99
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacra and Simulation**. Tradução: GRASER. S. Michigan: Michigan Press: 1994, p.164.
- BENETTI, Liliane. **Exercícios de contenção, saturação e reiteração**: algumas aproximações entre Bruce Nauman e Samuel Beckett. Revista ARS, vol.9, no.18 São Paulo: ECA-USP, 2011. pp. 175-193.
- CASETI, Giuseppi. MAFFEI, G. **Catalogo da exibição da Fregoli a Beuys**. Roma: Il museo del Louvre. 2013. p.151.
- CELANT, Germano. **Catalogo da exibição Manzoni**. Naples, MADRE Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina. Milano: Mondadori Electa S.p.A. 2007. p. 393
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Criação de um tempo e um espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva. 1era reimpressão. 2001, p. 176.
- CULLEN, Deborah. **Catalogo da exibição Arte no es vida**. Actions by artist of the America 1960-2000. Tremain Fundaiton. Nova Iorque: El museo del Barrio. 2008. p.318
- CYPRIANO, Fabio. **Performance e Reencenação**. Uma Análise de Seven Easy Pieces, de Marina Abramovic. Transcrição simpósio 'Acta Media 6 – Autoria e Textualidade na Era Digital', SESC Pinheiros, 2008. Publicado Catalogo edição VERBO2009. São Paulo: Galeria Vermelho. 2009.
- DANTO, Artur. **Después del Fin del Arte**. Madrid: Ediciones Paidós, 1999.
- DAVIS, Douglas. **Post-performancism** 1981 em HERTZ, Richard. **Theories of contemporary Art**. 1966. Englewood Cliff. NJ: Prentice Hall 1985. pp. 271- 285
- DEBORD, Guy. **La sociedad del espectáculo**. Buenos Aires: La Marca, 1995.
- DYER, Richard. **Pastiche**. Abigdon: Routledge 2007. p. 207
- ESTRADA, Maria Alejandra. **Usted esta aqui**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade de los Andes, Bogota: 2007. p. 41
- EVANS, D. **Appropriation**. Whitechapel: Documents of Contemporary Art. Cambridge/London: Whitechapel and The Mitt Press. 2009.
- FILLIU, Robert. **Teaching and learning performance art**. Colónia: 1970.
- FILLIU, Robert. **El arte es lo que hace la vida**. Quebec: Editorial Transcontinental 2003. p.69
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. Em O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. Pp.129-160.
- FOUCAULT, Michel. **La vida de los hombres infames**. La plata: Caronte. 1996
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um Cachimbo**. Tradução: COLI, J. Fata Morgana, 1973. Título original Ceci n'est pas une pipe. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988. pp-19-36.
- FRIELIG, Rudolf. **Reality/Mediality Hybrid Processes between art and life**. Publicado por: Medien Art Net. Disponível em http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/performance/ Acesso em 13 Fev.2014.

FRASER, Andrea. **Museum High Lights**. The writings of Andres Fraser. Massachusetts Institut of Technology. Massachusetts: 2005. p.291

FUSCO, Coco. **Performance art of the Americas**. Londres: Routledge. 2000. p.283.

GROSSMANN, Martin. “**Dilação**” **Em Duchamp**: Uma Atitude Consciente No Interior de Uma Construção Paradoxal. Significação. Significação, São Paulo, n. 10, p. 49-74, 1994.

GOLDBERG, Roselee. **Performance Art**. Desde el Futurismo hasta el presente. Tradução: MARIANI, H. Londres: Thames and Hudson, 1979. versão espanhola Edições Destino, 1996. p.216

GOOFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. University of Edinburgh. Social Sciences Research Center. Monograph 2. Edinburgh: 1956. p.162

HIGGIE, J. **The Artist Joke**. Cambridge: Londres: The Mitt Press. 2007. p. 238

HEATHFIELD, Adrian. **Live Art and Performance**. Nova Iorque: Routledge, 2004. p. 226.

HENDRICKS, Jon. SALLES, Evandro. DANTO, A. **Catalogo da exibição O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro. Detroit: 2002, p.272.

HOFFMAN Christine. **Think - Thank**. In: Bruce Nauman: Theaters of Experience. Berlin: Guggenheim Foundation, 2003.

HOPKINS. D. **Dada and Surrealism: A Very Short Introduction**. Oxford University Press. Nova Iorque: Oxford University Press. 2004. p. 183

HOUKEMA, Shraon. **An Artist is Everyone**. Disponível no link <http://www.sharonhoukema.info/everyone/> Acesso em 18 fev. 2014.

INKE, Ars. **History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance**. Publica por: Agora8 Disponível em: <http://www.agora8.org/reader/Arns_History_Will_Repeat.html>. Acesso em 13 Fev. 2014.

JONES, Amelia. **Body Art, performing the subject**. University of Minnesota Press. Minneapolis: 1998, p. 353.

JONES, Amelia. “**Presence**” **in Absentia: Experiencing Performance as Documentation**. Art Journal, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Winter, 1997), pp. 11-18. Publicado por: College Art Association. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/777715>>. Acesso em 13 Fev. 2014.

JONES, Amelia. **Forum: Performance, Live or Dead**. Art Journal Vol. 70, no.3, 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century (Fall, 2001), pp. 33-63. Publicado por: College Art Association. Disponível em: <http://artjournal.collegeart.org/?p=2383>. Acesso em 13 Fev.2014.

JONES, Amelia. “**The Artist is Present**”: **Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence**. The Drama Review, Volume 55, Number 1, Spring 2011 (T 209), pp. 16-45 (Article) Publicado por: The MIT Press.

JONES, Amelia. HEATHFIEL, Adrian. **Perform, Repeat, Record. Live Art in History**. Londres: The Mill. 2012, p. 652

KAPROW, Allan. **Essays on the Blurring of Art and Life**. Londres: University of California Press. 1993, p. 258

KIRBY, Michael. **On acting and not-acting**. Em ZARILLI, Phillip. **Acting (Re)Considered**. Theories and practices. 2da. Edição. Londres: Routledge, 1995.

KLEIN, Yves. **Dimanche 27 de Novembre**. Festival d'Art d'Avant-garde 1960. Publicado por: Yves Klein archives Disponível em: <http://www.yveskleinarchives.org/works/large/dimanche1.pdf> Acesso em 13 Fev.2014.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo**. Tradução: APPENZELLER, M. Campinas, SP: Papyrus, 2003. p.240.

LEVIN, Kim. **Yves Klein's Leap Year**. Publicado por ART NEWS Disponível em: <http://www.artnews.com/2010/03/01/yves-kleins-leap-year/> Acesso em 13 Fev.2014.

LAVADO, J.S. (QUINO) **Déjenme inventar**. Buenos Aires: Ediciones la Flor. 1988, p. 92

LAWRENCE. Rainey. POGGI, Christine. WITTMAN, Laura. **Futurism and Anthology**. Yale: Scroll and Key society of Yale Collegue. 2009. p. 604

LÜTTICKEN, Sven. **Catalogo da exposição Life, Once More**. Forms of reenactment in contemporary Art. Rotterdam: White de With, Center of contemporary Art, 2005. p. 213

MCCALMAN, Iain. PICKERING, Paul. A. **Re-enactment History Historical re-enactment from realism to the effective turn**. Houndmills: Palgrave Macmillan Publishers Limited: 2010. p. 240

KRAYNAK, Janet. **Please pay attention Please**. Writings and Interviews. Bruce Nauman. Massachusetts Institute of Technology. London: MIT press. 2005.

MCEVILLEY, Thomas. **Art in the dark**. Art Forum Magazine, New York: 1981, p.63. e em HERTZ, Richard. **Theories of contemporary Art**. 1966. Englewood Cliff. NJ: Prentice Hall 1985. pp. 287- 305

MCEVILLEY, Thomas. **Sculpture in the age of doubt**. Nova Iorque: Allworth Press, 1999.

MCEVILLEY, Thomas. **Art and Discontent**. Nova Iorque: McPherson & Company 1993.

MCLUHAN, Marshall. FIORE, Quentin. **The medium is the message**. Jerome Agel Press. 1967. Corte Madera, California: Gingko Press. 2001. reimpressão. p. 160.

OLIVA, Fernando. KHIM, Cristhópe. REZENDE, Marcelo. Catalogo da exibição **Cover=Reencenação+Repetição**. MAM São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. p.128.

PERNIOLA, Mario. **Do sentir**. Tradução: GUERREIRO, A. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

PHELAN, Peggy. **The Ends of performance**. Nova Iorque: New York University Press. 1998. p.372.

PHELAN, Peggy. **Unmarked. The politics of performance**. London: Routledge, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. **El ser y la nada**. 1era. Edição Buenos Aires: Losada, 2005.

SYRC, Geoffrey. **The politics of the popular**. Publicado por JAQ online Disponível em <http://jaonlinejournal.com/archives/vol21.2/sirc-difficult.pdf> Acesso em 13 Fev.2014.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**. 2da edição. Nova Iorque: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard. **O performer**. Revista Sala Preta N. 9, n. 1. São Paulo: 2009. p.333.

MARVIN, Carlson. **A critical introduction**. Londres: Routledge 1996.

RANCIÈRE, J. **El espectador emancipado**. 1era. Edição. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

RANCIÈRE, J. **El Maestro Ignorante**. 1era. Edição. Barcelona: Laerte Ediciones, 2003 p.110

RICHARDS, Mary. **Marina Abramovic**. Routledge Performance Practitioners Nova Iorque: Routledge 2010. p. 153

ROSLER, Marta. **Decoys and Disruptions**. Selected Writing 1975-2001 October books. Londres: The MIT Press. 2004. p.390.

TZARA, Tristan. **Sete manifestos DADA** Tradução MIRANDA, J. Lisboa: Heina Editora. 1987. Título original Spet Manifest DADA, 1963. p.59

SHERRI, Irvin. **What Is Distinctive about Contemporary Art?** publicado pela universidade de Oklahoma Disponível em: <http://www.ou.edu/ouphil/faculty/irvin/Irvin--PhilContempArt--Ch1.pdf> Acesso em 13 Fev.2014.

SCHIMEL, P. **Catalogo da exibição Out of action: Between Performance and the Object 1949-1979**. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Thames and Hundson Ltd. Londres: 1998, p. 407

VAUTIER, BEN. **La vie ne s'arrete jamais**. Publicado por Ben Vautier . Disponível em <http://www.ben-vautier.com/50performanceben.pdf> Acesso em 13 Fev. 2014.

VERGINE, Lea. **Body Art and Performance**. The Body as Language . Milan: Giamapaolo Prearo Editore, 1974. Reimpressão Torino: Skira Editore, 2000. p.295

WARR, Tracey; JONES, Amelia. **The Artist's Body**. 1a. Ed. Londres: Phaidon, 2000. Reimpressão. p.304

WINCOLMLEE, Philips Barnes. **The Mind Museum: Rudolf Schwarzkogler and the Vienna Actionists**. Publicado por Reconstruction Studies in Contemporary Culture. Disponível <http://reconstruction.eserver.org/023/barnes.htm> Acesso em 13 Fev.2014.

ZARRILLI, Phillip. **Anting (Re)considered**. A theoretical and practical guide. Londres: Routledge, 1995. p.396.

Monroy's Performance Services # 5

Pensamento em Re-formance

Performance Product Ltda.

Carlos Monroy

2014

Art(é)fato

Performance [pɜːfɔːmɑːns] noun (DO) 1. an act of staging or presenting a play, concert, or other form of entertainment: *Don Giovanni had its first performance in 1787.* • a person's rendering of a dramatic role, song, or piece of music: *Bailey gives a sound performance as the doctor.* • [in sing.] Informal a display of exaggerated behavior or a process involving a great deal of unnecessary time and effort; a fuss: *he stopped to tie his shoe and seemed to be making quite a performance of it.* 2. the action or process of carrying out or accomplishing an action, task, or function: *the continual performance of a single task reduces a man to the level of a machine.* • an action, task, or operation, seen in terms of how successfully it was performed; pay increases are now being linked more closely to performance | a dynamic performance by Davis • the capabilities of a machine or product, esp. when observed under particular conditions: *the hardware is put through tests which assess the performance of the processor.* • a vehicle's capacity to gain speed rapidly and move efficiently and safely at high speed. • the extent to which an investment is profitable, esp. in relation to other investments. • (Also linguistic performance) Linguistics an individual's use of a language, i.e., what a speaker actually says, including hesitations, false starts, and errors. Often contrasted with competence. 3. any recognized accomplishment: *they admired his performance under stress.*

The Oxford English Dictionary

Performance s. f. [pɜːfɔːmɐ̃s]

(palavra inglesa que significa "execução, acabamento")

1. Resultado obtido em cada uma das exposições em público. ~ DESEMPENHO
2. Conjunto dos resultados obtidos num teste.
3. Prestação esportiva.
4. Ação de desempenhar um papel. ~ DESEMPENHO

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa

Art(é)Fato.

Caçando anedotas se é caçado.

"El performer muestra siempre su capacidad para no hacer nada, es ese siempre su mejor acto."

"De fato, como Bergson e outros já tem aclarado, o profundo paradoxo dos live events (como, em nosso caso, a arte da performance e o corpo dedicado de sí) talvez seja acessíveis mediante a percepção humana; ainda mais no 'instante' vivo (se podemos imaginar tal momento), percebe-se de lá sentido a performance através da nossa memória corpórea, o que impossibilita seu seguimento ou retribuição póstuma total. Este é o paradoxo das artes vivas que articulam a impossibilidade de segurar a presença (a efemeridade do agora e o imediato da presença do artista) mesmo reclamando que sua definição se fundamente em conseguir fazê-lo. A performance espóe o enigma radical que continuamente atormenta a vida humana (sem mencionar a teoria e a história da arte): a impossibilidade de conhecer, guardar, o referir o presente (a experiência presente) sem que se escorregue!" (JONES, A. "2011 Art Journal vol. 70 n.3 p. 34).

Sempre que escrevo um texto que teoriza sobre a prática artística, própria ou alheia, tento procurar uma anedota da vida 'real' que, evitando ser literal, elucidie de forma completa ou parcial o que estou sentindo e/ou pensando sobre o objeto de maneira divertida ou jocosa. Tal caça pela 'piada' perfeita foge da literalidade, pois anedotas outorgar ao leitor uma luz de entendimento sensível que, perpassando o corpo, logre conceder importância imediata ao tempo da leitura, garantindo assim o entrosamento das ideias pelas sensações. Faço isto, pois considero o corpo o único instrumento e elemento certamente em comum com o leitor e, longe de ser apenas uma ferramenta simples para quebrar o gelo com um 'gracioso' apelo a que o interlocutor consiga sentir o que eu já senti ou, pelo menos, a que este se lembre de um sentir ou sensação similar que já tenha lhe abarcado. Tal procedimento de construção discursivo é o produto consciente de uma constante disposição pessoal que busca tornar objetivos, concretos e uníssimos a potência modificadora do *fluxo vital* – o aqui e o agora – com a *consciência performática* – do comportamento ou do agir –, ambos os motores centrais da (minha) prática artística em *performance* e elementos indispensáveis para (meu) entendimento do mundo.

Mesmo que tal aproximação use o que o primeiro momento de leitura esteja delimitado, a mera experiência sensorial, a vontade por tornar tangíveis as relações entre o *fluxo vital* e a *consciência performática* é tão intrínseca à (minha) forma de pensamento performático, que termina por tangenciar e aproximar – em teoria e na prática – as experiências cotidianas e 'criativas', fazendo com que na caça da anedota, assim mesmo como na caça da obra, ambas se tornem um exercício sincronizado em movimento e relação constante. Portanto, neste fluir interligado, o corpo fica atento para identificar eventos, ações e situações que afetam de forma profunda, fazem do modificar suas perspectivas, entendimento, verbalizações ou sensações. Sejam estas alterações no âmbito estético, físico, formal, sentimental e/ou pessoal, o corpo se predispõe à identificação das suas mudanças, pois uma vez se tem gerado um vínculo consciente entre ambas as experiências – criativa e vital –, prossegue-se o que que afeta a 'vida' terminará por afetar a 'consciência performática' e vice-versa, fazendo palpáveis e evidentes as relações entre os corpos físico, social e artístico.

É devido a este estado sincrónico que para o artista (da performance) é impossível se pensar na ausência da prática, pois ela está aí o tempo todo, com o sem sua licença. Tal sincronismo também não permite que o artista (da performance) desvincule o seu fazer prático do teórico e, tomando o risco de que a prática viva sua teoria, o artista joga todas suas apostas em que a teoria seja a sua prática e, por isso, assume um compromisso cego com seu corpo que o afeta profundamente de forma pessoal, social e estética. Igualmente, é devido a esta sincronia, entre a vida e a *consciência da ação*, que confio particularmente no poder da anedota para iniciar os textos. Penso nesta como um registro que, através do relato, tenta dar conta daquilo que me afeta particularmente levando-me ao riso, à gargalhada ou à reação histérica. Considero que seu uso facilita o estabelecimento de uma ponte ativa de diálogo entre a (minha) experiência/corpo escritor com a (sua) experiência/corpo leitor, proporcionando à (nossa) comunicação o *entendimento sensível* como uma ferramenta que, em aras do raciocínio e a eloquência medeia a interlocução entre nossos corpos, experiências e, finalmente, discursos.

Embora pareça que a anedota foi concebida no momento em que é relatada, percorrendo exclusivamente o território da memória, é genuíno apelar-se da construção mental desta como um relato (impulso) primário estruturado no instante em que a situação da ocorrência modificadora acontece. Na experiência 'atual' de um evento 'absurdo', enquanto submerso em imagens, informações e sensações, o corpo é obrigado a tomar distância para descrever um sentido naquela situação que acontece ao redor dele. Assim, enxergando desde 'fora', quase na platéia, o corpo se faz consciente do absurdo no momento em que este está sendo experimentado, permitindo-lhe entender a 'piada' e ir gerar um 'script' mental que codifica linearmente as imagens e sensações, abalizando o evento como um ocorrer absurdo e modificador.

A distância que se demarca pelo esforço, consciente ou não, da percepção das sensações, faz com que a situação e sua narrativa advenham de maneira simultânea e imediata, que em um *delay* temporal mínimo e imperceptível, projeta imaginariamente a estrutura e a sequência verbal da narração que constituirá a anedota. Por conseguinte, a anedota se resolve na própria situação de maneira *in situ*, desenvolvendo-se de maneira similar à forma em que a ação em uma *performance* vai determinando a relação público/artista/

obra no contexto artístico. Em outras palavras, tal como em uma performance, o relato da anedota depende da contingência entre a presença performática (o corpo/o artista) o instante e contexto único em que a performance acontece (a situação/a obra) e a sensibilidade, inteligência e/ou presença corporal que entra em contato com o evento/modificação (o corpo dedicado de sí) que se realiza. Neste processo de construção *in situ*, a anedota acaba retendo o *fluxo* vital característico do tempo e espaço da situação em que aconteceu, emoldurando o evento como um episódio modificador dentro de tal *fluxo* vital. Tal guarrição encerra o acontecimento como um corte específico do espaço temporal onde se encontrava inserido, distinguindo-o de outros eventos, ou recortes, pelo fato ter afetado especifico, instantânea e intensamente o corpo, produzindo-lhe o prazer do riso, a sensação do absurdo ou a energia histérica que finalmente demarca tal recorte da experiência como uma anedota a ser relatada.

Embora a construção elementar da anedota se dê de forma simultânea ao acontecimento da situação, relatá-la para os outros exige outro tipo de afazeres. Seu compartilhamento precisa do empenho 'traçante' da tradução que impregna a cada rudimentar da construção do relato mental (impulso *in situ*), adaptando-o a uma linguagem comum com os outros. Coloca-se então em palavras, símbolos ou imagens, aquilo que paradoxalmente só se faz contudente na experiência corporal, com a expectativa de dar conta da energia e da afetação que a situação provocou aos outros. Em consequência, a narração verbaliza apontando na ilustração do vivido, visto, escutado e experimentado, acentuando certos elementos característicos da experiência. A ênfase destes elementos, energético e verbal, arrisca tentando outorgar ao relato o impulso que se vê obrigado a agir em um espaço e tempo alterados em relação ao espaço e tempo 'reais' que a anedota habito. Isto implica que mesmo que a narração seja peculiar ao tempo específico que ocupou, seu relato deve deslocá-lo, colocando-o e acomodando-o a uma nova situação e contexto, mantendo o corpo revelado – o como parte da memória sensível do falante em busca de uma resposta sensível de quem o escuta.

Assim, para que uma anedota seja efetiva, seu relato deve afetar o próprio corpo, resgatando ou imitando a energia do momento vivido para afetar de forma similar o corpo daquele que a ouve. Na narração, procura-se estabelecer a ponte sensível através do *re-visual* da experiência que, através do relato, ativará no ouvinte o reconhecimento da experiência própria através da experiência do corpo alheio. Contudo, por mais tom de "veracidade" que se tente imprimir a partir da descrição *exhaustiva*, do uso do 'mesmo' tom e energia e/ou o da narração com minúcias de informação da ocorrência ao relato lhe é impossível apoderar-se da mesma afetação, a mesma intensidade e o mesmo *timing* em que a situação aconteceu originalmente. No entanto, tal diferença entre o evento e o relato não realça a efemeridade e o valor da anedota, pois a audiência desta reside na capacidade de deteção do outro e não na emulação de tal afetação. Portanto, pouco importa se o relato envolve a mesma dimensão ou magnitude da situação 'original', mas sim que considere, reverberar, potencializar e/ou multiplicar o poder modificador da situação nos fios sensíveis tanto do falante como os do ouvinte, sejam estes os mesmos fios sensíveis que a situação primária tocou ou outros que nunca antes tivessem sido tocados.

Ainda que o relato da anedota procure reviver a situação modificadora para ativar a compreensão no outro, cada tentativa de narração torna-se por sua vez um elemento modificador do relato em si mesmo, consequência principal da tradução que a anedota sofre quando é retratada (verbalizada) do contexto em que estava inserida e colocada em outro contexto. Efetivamente a anedota age na unidade do seu contexto e, à diferença da situação vivida, é na sua reprodução que radica o seu potencial transformador. O papel da anedota confirma-se na sua repetição, pois esta é afetação enquanto não se apresenta (o que se narra) uma única vez. A anedota se insere e se repete em outros contextos (até no mesmo) inúmeras vezes, uma e outra vez se revive a si mesma através do seu próprio relato, cita-se, superpõe-se, contrapõe-se e mistura-se com outras memórias. Eventualmente, e dependendo do contexto em que seja relatada, a anedota tem a capacidade de ir sarcasticamente de si ou de chorar pela sua ingenuidade. Logo, nem sempre que se conta uma anedota, as pessoas riem com você, nem sempre ela é efetiva, mas o fato de ela não se inserir corretamente faz dela suficientemente engraçada para que o público alore.

Em consequência, a anedota está em um contínuo processo de re-venção, reconstrução e *re-performance* cada vez que é relatada. No en-

tanto, no seu esforço por continuar vigente, tenta manter-se fiel à sensação da situação inicial, enquanto se vê obrigada a apresentar-se deslocada dentro do *fluxo* vital. A anedota sabe se colocar, então, à mercê do novo contexto e tempo específico de cada relato, deixando de ser a que foi, mas conservando aquele ímpeto primário da situação que a gerou. A anedota é tão consciente de si mesma que no *fluxo* vital reconhece o momento para surgir e ser inserida, pois, de qualquer forma, é a sua autenticidade que a faz engraçada, efetiva e, antes de mais nada, amável.

Em vista disto, a repetição faz da anedota um evento modificador, eis sua potência, a cada vez que contada nos modifica e se modifica, dispondo-se a ser tramada, recordada, re-sentida e re-vida, defendendo-se aos poucos com o passar de cada relato. Adquirindo novos tons, insiste em guardar o lume do primeiro; adquirindo novas descrições, persevera no uso do quase mesmo léxico; e adquirindo novos significados, esforça-se por trazer ao contexto a física inicial que a consolidou. Mesmo que nenhum dos relatos, sabemos, resulte ser idêntico, cada um deles traz consigo aquela potência modificadora que a fez surgir no mundo, enquanto sua modificação lhe outorga sentido para existir no tempo e espaço em que é relatado.

Mas se a anedota chega a se modificar e repetir tanto em novos contextos que se perde ou já não se reconhece? E se a anedota se esquece? Se após tanta repetição, o único que fica da anedota é a sensação de modificação, mas seu relato mesmo? O que relatar se a sensação resiste e a de que alguma coisa que se perdeu? Como se referir a esse evento modificador, sabendo que ele existiu, mas sem conseguir se lembrar de que foi o que mudou ou o que foi o que aconteceu? O *fluxo* vital nunca para e as anedotas se constituem e se relatam *ad infinitum*. Contudo, as anedotas vão se esquecendo, modificando-nos enquanto se modificam e às vezes mesmo, assim vão ficando tão diformes que em certo ponto resultam ser 'outro' relato ou 'outra' anedota, deparam-se senis em relação ao primeiro contexto, não repetidas até deixar de ser lembradas, porque sua reiteração nos afetu de tal forma que já não precisamos delas para nos modificar, elas se reiteram até a exaustação, até que de alguma forma as incorporamos.

E se o objetivo da anedota fosse ser incorporada totalmente? Se seu artifício consiste em que sejamos modificados até esquecer a própria forma em que fomos modificados por ela? Como poderia se falar da experiência corporal sem conseguir atravessá-la via o relato do que aconteceu? O que resta após a modificação total da anedota e de nós?

Neste ponto, vejo-me obrigado pela sensação do corpo a admitir para o leitor que a anedota prometida desde o começo do texto foi esquecida, e por lição, vejo-me, então, obrigado a me referir ao esquecimento. Isto pois tal sensação, a única que tenho no momento desta escrita, seria o único recurso acessível que com certeza ambos temos perpassado. Pensemos assim o processo da anedota e seu relato como a ação do esquecimento que nos modifica. Esquecer a consciência seria a compreensão se esta fosse uma ação. O problema do esquecer é que é uma ação normalmente inconsciente e se a abordássemos como uma ação consciente, similar ao relato de uma anedota, enfrentaríamos um paradoxo. Isto quer dizer que se esqueçamos planejando esquecer, quando nos lembramos do que se esqueceu é provável que memória discursiva nos jogue algum tipo de sinal que nos faça lembrar daquilo que decidimos esquecer conscientemente, revivendo na última instância o que batalhamos por esquecer. Um sabor similar aquele que se sente quando lembramos de que esquecemos alguma coisa, mas não conseguimos advertir o que é aquilo e em um momento de força da mesma sensação do esquecimento nos chega a lembrança do esquecido consigo.

Vale aclarar que tal paradoxo, que se assinala da ação do esquecimento consciente, não tira coerência do esquecer conscientemente, pois esta ação simplesmente agreda o momento certo que a lembrança esquecida por vontade consciente cobrir de formar pacífica e análoga com o esquecido não consciente e assim, quando retorne, tenha o sabor e o ímpeto do assunto, mas esvaziada do conteúdo, por vezes novo, que carregava. O esquecer consciente outorga à lembrança outro conteúdo, re-codifica a memória ao contexto, fazendo-o mais afável e bondoso. Efetivamente, o esquecer consciente tem função prática, mas se abordássemos a consciência da ação do esquecimento despida desta função, que se reitera uma vez se lembra e o esquecimento consciente não tem efetividade o cobilar com o deslembado inconsciente, terminaríamos topando com a inutilidade de tal ação, pois, finalmente, esquecer para lembrar que esqueçamos não parece ser na sua totalidade eficaz.

Pode-se assinalar tal inutilidade, pois esqueceríamos e, ao lembrar o esquecimento, lembraríamos gerando um círculo vicioso, em que a ação do esquecer comeria seu próprio rabo, esvaziando o agir "es-

quecer", relegando-o a um ato sem fundo, pois não importa como termináremos por lembrar que esqueçamos, porque assim o que-riamos, auto infligindo a consciência do esquecer. O que resta se a ação não tem mais importância: se render à modificação sem explicação; auto comprazer-se perguntando incessantemente "o que foi o que se esqueceu?" contra o que realmente não se sabe? Prolongando o eterno retorno de perguntas com respostas esquecidas à vontade.

A condição ambivalente do esquecer por vontade própria ressalta as condições performáticas de escritura do presente texto que, até o momento, só se vale do esquecimento da anedota com a que se prometeu iniciar como uma ação consciente para continuar sendo escrito. O texto se esforça por reter a atenção e virando a própria situação a seu favor, luta com a sua falta de respostas colocando perguntas retóricas como saídas coerentes, que, mediante a dragração da construção ficícia de uma anedota perfeita e o esquecimento da mesma, ativam o corpo como receptor sensorial e o único fio condutor entre o que se pensa e o que se age. Assim, resta só o corpo, o corpo que pensa agindo e age pensando. Assim, resta só o fato, o fato do corpo que pensa, o fato do corpo que age e o fato do corpo que age no fato. Arte-fato.

Mas para que apoiar-se no processo de construção e relato da anedota desabando posteriormente no seu esquecimento, se o objetivo final é falar do corpo, da ação, e do comportamento? Se o que não succumbi foi o corpo e o fato de ele mesmo entre nossos discursos, por que não começar com ele em vez de ficar divagando em apreciações sobre os que construímos narrações de fatos meramente cotidianos, que depois se deixariam no passado sem maior importância?

Deixa-se com tal abordagem que por ventura da similaridade abordemos a construção da anedota e seu esquecimento como a ação performática, única e efêmera que por força da sua eficácia ontológica se potencializa no seu desaparecer, características que por vez a impedem de ser copiada, mas que na contemporaneidade se faz suscetível a ser imitada, repetida e/ou simulada.

Almeja-se que o esquecimento consciente se vislumbre como o registro, o *re-enactment* ou a *re-performance*, que ajoelhadas pela mesma força ontológica da impossibilidade de repetição da ação, defenda à teatralização do agir que acreditam no ambiente neutro ou na falta da legitimidade da prática e sua institucionalização.

Finalmente, espera-se que o relato da anedota possa ser comparável à possibilidade de um relato autoconsciente da modificação que toda ação sofre uma vez é relatada, seja em palavras, imagens ou ações, entendendo que esta é outro evento, consciente de si, de seu novo contexto e das potencialidades que a sua repetição, alteração e modificação lhe oferecem, possibilitando o desaparecimento em vez de preservação, a *la manière* de um pastiche temporal efetivo, pois sabe que pode afetar, o que entenderemos a partir daqui como *re-performance*.

1. MONDRIJ, C. Nota em caderno de artista.

2. In fact, as Bergson and others have made clear, the profound paradox of live events (such as, in our case, performance art) is that they are only accessible through human perception even in the live 'instant' (if we can imagine such a thing); we perceive and make sense of performances through bodily memory, itself impossible to pin down or return to in its full form. This is the paradox of live art that articulates the impossibility of securing presence (the grasp ability of the 'now', as well as the immutability of the artist) even as it claims to deliver truth on the basis of being in the present. Performance art thus exposes the radical conviction that continually, bodies become witnesses (not to momentary performance art theory) the impossibility of knowing, keeping, or anchoring the present (present experience without it slipping away).

3. JONES, Andrea. (1981) "Históricas, crítica e carência de arte Nova-Amsterdã especializada em arte feminista, performance e body art", *video-art e Danças*. Estado Ilustrado da Arte em Harvard e na Universidade de Pensilvânia e outras da UCLA University of California Los Angeles em 1981. Entre várias em prática uma teoria que fundamenta a existência da história da arte visual Euro-Americana do século XIX e XX e articulada em relação ao conceito maior global. Dado forma que trabalho escrito se apresenta ao acadêmico e a história da arte contemporânea questionando premissas de poder acadêmico e oferecendo reflexões críticas sobre as condições históricas da arte e do artista como possibilidade crítica de uma prática dialética, participativa e inclusiva. *Entre as artes da performance vivem incluídas Performance and the Gendering of Visual Identity (1984), Body as Performance by Robert Rauschenberg, Sexual Pleasure and the Gendering of Sexual Identity (1984), Body as Image: Performance, Representation, and the Gendering of Visual Identity (1984) entre outras. Andamento e processo de desenvolvimento de História da Arte e Contemporânea em UCLA University of California.*

4. Com contornos na arte e a toda prática concreta ou produtiva, podendo ser assim entendida desde a perspectiva social do agente.

5. Refere-se ao ambiente artístico de forma geral.

6. Anglicações que correspondem ao termo neoplatônico na língua portuguesa.

7. Anglicações que não correspondem à nenhuma tradução na língua portuguesa semple "semplificação de...".

8. A eficácia e prontidão do ato aqui e agora.

A consciência do corpo no "Tudo para não nada"

Filipe / Yáñez / Memory

Carlos Memory

2014

Diálogo inventivo

Quino

1988

Tenente Peter ou Desobediência, Progresso e notívocos

EXPOSIT: Aberto; / Memory / Dubuque / Autor desobediência

Carlos Memory 2014