

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Mestrado - Poéticas Visuais

**Auto-experiência:
a prática artística como
imagem, projeção e intuição de si**

PAULA KRAUSE CORRÊA

Dissertação apresentada, como exigência
parcial para obtenção do Título de Mestre em
Poéticas Visuais, à Comissão
Avaliadora do Programa de
Pós-graduação em Artes Visuais da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Elida Tessler.

Porto Alegre, RS, 2005.

Para minha família

Agradeço a todos os amigos
que estiveram presentes neste período de minha vida,
e que me auxiliaram na dura tarefa de acreditar que era capaz.
Agradeço aos meus queridos colegas de mestrado,
com quem aprendi a reconhecer minha própria voz.
Agradeço aos professores, que ajudaram-me
a pensar e escrever sobre meu trabalho.
Agradeço aos meus pais e meus irmãos, de sangue e de coração.
Agradeço a minha orientadora Elida Tessler,
com quem tive encontros diversos em lugares incríveis.
Agradeço a mim mesma, pela paciência.

Agradeço a meu amor, minha vida, André, por tudo.

Resumo

Esta dissertação foi estruturada com base no pressuposto de que a experiência artística se dá através do corpo sensível - seja sob o ponto de vista do artista, na gênese do processo criativo, seja na ótica do processo de recepção estética de uma obra ou proposição artística. Através de propostas performáticas, fotografadas ou filmadas, que realizo com meu corpo, produzo meu trabalho como uma maneira de perceber, refletir e conhecer o mundo a minha volta. Chamo tal soma de conhecimentos, neste texto, de *auto-experiência*. Ao relacionar-me com o mundo sob a tutela do corpo, percebo que, em conjunção com o conteúdo estético das *performances* que proponho, meu corpo se confunde com a paisagem. Isto significa que, como intuição oriunda da própria prática criativa, meu corpo capta e reflete o que o rodeia, tornando a realidade que manipulo também uma evocação daquilo que sou. As imagens que sobram desta prática intensificam a experiência que as gerou; pois que, ao ver meu corpo em ação, ao visualizar as imagens resultantes das ações performáticas que realizo, a intuição de que este se confunde com a paisagem se evidencia de maneira contundente. Minha proposta, nesta dissertação, é, portanto, a de especular a respeito deste processo; o que inevitavelmente me leva à questão: *quais são as minhas motivações para realizar tal trabalho?* Não obstante, esta indagação me conduz a refletir, também, sobre o que penso sobre a arte em geral, como percebo sua ligação com a vida, e como se dá, para mim, a experiência estética de contato com uma obra de arte, e, mais especificamente, com as imagens que proponho para o outro.

Abstract

This dissertation was structured upon the presupposition that the experience of art is given through the sensual body, whether from the artist perspective, during the creative process, or during the process of aesthetic reception of an art work or proposition. Through performance propositions, photographed and filmed, which I carry out with my own body, I produce my work as a way of perceiving, reflecting and knowing the world around me. I call that knowledge, in this text, *self-experience*. As I relate to the world through my body, I realize that, together with the aesthetic content of the performances I propose, my body confounds itself with the landscape. That means that, in an intuition given during the creative process, my body captures and reflects what is around it, making the reality which I manipulate also an evocation of what I am. The images that result from this exercise intensify the experience which have generated them, as, seeing my own body in action, viewing the images that remain from a performance, the intuition that it (my body) confounds with the landscape becomes evident. Therefore, I intend, with this dissertation, to speculate on this creative process, which inevitably will lead me to the question: *what are my motivations to carry out this practice?* However, this question also takes me to reflect upon what I think about art in general, how I perceive its connection to life, and how, to me, the aesthetic experience is given when facing a work of art, and, more specifically, facing the images I offer to the viewer.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Mestrado - Poéticas Visuais

**Auto-experiência:
a prática artística como
imagem, projeção e intuição de si**

elaborado por

PAULA KRAUSE CORRÊA

como requisito parcial para obtenção do grau de mestre

Comissão examinadora

Orientador

Sumário

Introdução 1

1. Performance, arte e vida 14

2. Auto-experiência: a criação de auto-imagens 45

Sobre fotografia e auto-imagem 45

Sobre o corpo em ação 55

Sobre auto-projeção e intuição 64

3. Encontro com o outro: a apresentação de imagens 72

Sobre a importância do encontro 72

Sobre a imagem e a experiência receptiva 81

Conclusão 93

Bibliografia 99

Introdução

A delimitação da pesquisa aqui apresentada teve que passar por um laborioso e por vezes insidioso processo de escolhas, pois que, no terreno extenso da arte, a meu ver, as questões raramente são claras, e a interpenetração de campos gera uma amplitude de argumentação que torna ainda mais árdua a construção de uma estrutura que seja ao mesmo tempo representativa e fiel à prática artística, a qual tão pouco se presta a descrições e análises. Este trabalho configura-se, portanto, como um esforço em situar estas questões e refletir sobre elas, pontuando-as a partir de uma prática particular.

A reflexão que exerço neste momento sobre minha produção artística não pretende ser uma produção poética, sendo desta apenas uma forma de especulação. Esta pesquisa torna-se necessária na medida em que percebo meu *pensamento sobre a arte* distinto de minha *experiência da arte* - processual ou de leitura de um resultado. Chamo de experiência da arte a experiência estética que se dá no momento em que entro em contato com alguma produção poética, seja um livro, uma música, uma proposta de experiência, quando estou diante de uma obra que seja representativa para mim, ou quando exercito minha prática artística. Quando experimento a arte, resumidamente, como diria Lygia Clark, acredito viver "um momento de estética dentro da dinâmica

¹ CLARK, In.: Fundació Antoni Tàpies, p.111.

cosmológica de onde viemos e para onde iremos"¹. Ou seja, acredito na arte como uma faculdade elaboradora do sujeito no seu sentido mais profundo, o existencial.

Quando *penso* a arte, percebo que vivencio um outro tipo de experiência, especulativa, de teorização e objetivação *sobre* a experiência da arte que acima mencionei. Mais especificamente, quando penso a minha produção artística, inevitavelmente chego a indagações e especulações *sobre* minhas motivações existenciais como artista, e estas indagações surgem tanto de minhas questões subjetivas na escolha dos meios que utilizo quanto de minha percepção de que esta prática é realizada por diversos outros sujeitos na sociedade. A partir disto, dou início ao que acredito que seja um mergulho reflexivo no próprio processo de trabalho - a partir de uma investigação teórica calcada em minha prática - sendo que a pergunta que me guia nesta pesquisa será, fundamentalmente: *quais são as minhas motivações para realizar este trabalho?*

O texto a seguir vem a ser, portanto, uma pesquisa tanto *interna* - sobre as minhas motivações como artista - como *externa* - sobre questões que vêm sendo discutidas amplamente nas diferentes disciplinas com as quais meu trabalho entra em contato (artes visuais, *performance*, filosofia, fotografia) -, e terá como objetivo realizar uma análise que tem por base a minha produção artística resultante destes dois anos de mestrado. Para realização desta pesquisa, passei por um processo inicial de traçado de uma linha referencial, investigação esta que serviu na definição interna de como experimento, de como penso a arte. A partir deste reconhecimento de campo que me propus, parti para uma

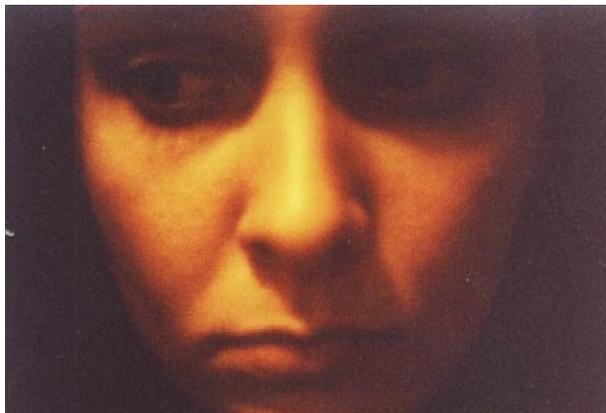
investigação, então, das especificidades de minha prática e produção artística.

Minha produção artística é constituída por ações realizadas através de meu corpo, em lugares e contextos determinados, e que resultam, nos trabalhos que analiso aqui, em imagens fotográficas e videográficas por mim captadas. Denominei este processo de construção de *auto-imagens*. Penso nesta prática como uma investigação sobre meu "estar" no mundo, ou seja, construindo auto-imagens, realizo uma espécie de *auto-conhecimento*.

Auto-conhecer-se é auto-experimentar-se, sendo experiência uma "forma de conhecimento abrangente, não organizado, ou de sabedoria, adquirida de maneira espontânea durante a vida"²; identifico este auto-conhecimento, ou *auto-experiência*, como prefiro chamar aqui, como um exercício, uma ação, não apenas intelectual, mas também de percepção, sentimento, intuição de si mesmo e do mundo, relacionamento consigo e com o mundo etc. Esta atividade, então, é realizada não apenas pela mente, mas pelo corpo sensível ativo como um todo, e não apenas pelo que sou para mim, mas pelo que sou no mundo, afrontada com os objetos e com outros sujeitos que também se exercitam e agem, no seu cotidiano, buscando uma forma de entendimento de suas existências.

A pesquisa textual apresenta-se, neste contexto, como uma especulação sobre as motivações que me levam a realizar esta prática.

² Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa, versão 1.0. Editora Objetiva: dezembro, 2001.



1. Paula Krause. *Sem título*, 2002. Fotografia.

Percebo esta como ramificada em dois momentos distintos - de experiência individual de produção, e coletiva de apresentação -, capaz de gerar também possibilidades diversas de leitura tanto minha quanto do outro que se aproxima desta obra.

Houaiss definiria o verbo “especular” como

"buscar entender (algo) por meio da razão, teoricamente; raciocinar, refletir, teorizar; ficar apenas no estudo e na teoria, sem tomar medidas práticas; fazer perguntas; indagar, perguntar, bisbilhotar"³.

Assim, tomo este texto como uma *especulação* sobre minha prática artística. Sócrates, em *Alcibíades*, de Platão, descreve o processo de adquirir auto-conhecimento a partir da contemplação de si mesmo na pupila de outro olho ou no reflexo de seu próprio olho⁴. A palavra especulação pode ser entendida, desta maneira, como "olhar no espelho". Neste sentido, o termo pode ser compreendido também como "observação", "contemplação". Especular, então, é também conhecer a si próprio pela observação e *análise* de si, como a contemplação de um reflexo, que por si só já é uma reflexão, sem a projeção e ação empírica e psicológica que atribuo neste texto ao termo *auto-experiência*, que se encontrará, na maioria das vezes, ligado ao meu processo artístico de

³ Ídem

⁴ PLATÃO, sd, p.43.

⁵ Bolsa concedida pelo Projeto Unesco-Aschberg de bolsas para artistas, em 2002, através da qual passei dois meses na residência de artistas Ateliers Fourwinds, em Aureille, região de Provence, França, entre julho e agosto de 2003.

construção de auto-imagens.

Relatarei, neste momento, um evento que foi de suma importância no delineamento desta pesquisa. Há cerca de dois anos, tive a oportunidade de passar dois meses em uma residência de artistas no sul da França⁵, na qual tinha a intenção de investigar as minhas ações artísticas. Disposta ao isolamento que sabia que esta experiência iria me proporcionar, ainda me surpreendi quando verifiquei, ao chegar neste pequeno vilarejo onde se localizava a chácara na qual funcionava a residência, que eu seria a única artista da temporada.

Passara-se uma semana neste lugar ermo e calorento, e eu me vi perguntando a mim mesma: por que criar algo? Para que expor minhas ações artísticas? Que valor elas podem ter, para mim e para o mundo, em minha solidão? Neste processo, me propus a não apenas passar dois meses me questionando, mas, na falta de respostas, continuar buscando uma maneira de interagir com aquele contexto. Carregava comigo minhas câmeras de vídeo e de fotografia, e estas registravam situações por mim propostas, nas quais eu executaria uma ação na paisagem local, tão estranha e difícil para minha estadia, devido ao clima extremamente seco ao qual não estava acostumada.

Esta experiência me proporcionou um aprofundamento nas minhas ações e algumas respostas que de certa maneira definiram o rumo que meu trabalho criativo tomaria desde então. Trata-se de um questionamento que me levou a uma aproximação das minhas próprias intenções como ser humano criativo e, principalmente, direcionaram meu olhar mais intensamente para meu corpo como suporte de minhas ações criativas. Ou seja, caminhei em direção a uma

experiência/conhecimento de mim, necessária e essencial no enfrentamento das dúvidas que se expuseram naquele momento sobre as razões de minha ação como artista no mundo, ou melhor, sobre minhas motivações na criação de um trabalho artístico. O fato de me encontrar solitária me posicionou como uma espécie do que chamo de "espelho cego" de mim mesma, e, a partir de ações repetidas de relação com a paisagem, realizei esta espécie de experiência de mim - e conseqüentemente, conhecimento do mundo - através da ação criativa. O ato de me fotografar e filmar em alguma ação determinada de embate com a paisagem e com o contexto seria o procedimento que eu escolheria para tal investigação de mim como sujeito no mundo. Cito uma sentença que descobri naquela ocasião, e que acompanhou a produção e reflexão sobre as ações que eu estava desenvolvendo naquele momento. Trata-se da interpretação de um versículo de São Paulo, realizada por Leon Bloy, e que podemos encontrar no texto *O espelho dos enigmas*, de Jorge Luis Borges:

"A sentença de São Paulo: Videmus nunc per speculum in aenigmate seria uma clarabóia para mergulhar no abismo verdadeiro, que é a alma do homem. A aterrorizanteimensidão dos abismos do firmamento é uma ilusão, um reflexo exterior de nossos abismos, percebidos 'em um espelho'. Devemos inverter nossos olhos e exercer uma astronomia sublime no infinito de nossos corações... se vemos a Via Láctea, é porque ela verdadeiramente existe em nossa alma".⁶

⁶ BORGES, 2000, p.109.



2. Paula Krause. *Olive trees I*, 2003. Fotografia.



3. Paula Krause. *Day one*, 2003. Fotografia.

Poderia dizer, a respeito destas palavras, que tive o *insight*, naquele momento, de que meu corpo não apenas era o sujeito que sou, mas que também refletia o mundo, as coisas, os objetos que me rodeavam. Percebi que meu corpo era o que tornava as minhas intenções e ações reais. Vi que *eu* era, antes de tudo, *meu corpo*, e que a interação com a paisagem se daria através dele.

Tentarei, de uma maneira breve, portanto, após ter relatado minhas principais inquietações com relação à minha ação como artista, descrever meu processo de trabalho. Quando ingressei neste curso, vinha desenvolvendo um trabalho no qual utilizava alguns materiais perecíveis, como água e óleo vegetal, na criação de instalações que realizava em meu atelier. Posicionava um pedaço de tecido em algum ponto no chão e derramava sobre ele óleo e água. O chão do atelier, de concreto, absorvia rapidamente os líquidos. Durante a operação e diante de sua efemeridade, decidi começar a fotografá-las. Repetidamente realizei este procedimento, e passei a registrar também meu corpo agindo.

Estas fotografias e vídeos vieram ao encontro de um exercício, que eu já vinha realizando há mais tempo, no qual eu me propunha fotografar-me. Neste outro procedimento, eu posicionava a câmera e, com um disparador, a acionava, para que registrasse um movimento determinado por mim naquele momento. Assim, cada ação resultava em uma série de fotografias na qual a câmera ficava fixa e meu corpo se movia.

Desta maneira, me vi em uma circunstância na qual me direcionava para um trabalho de *performance*, e meu corpo em ação



4. Paula Krause. *Sem título*, 1999. Fotografia.



5. Paula Krause. *Case III*, 2001. Fotografia.

passou também a ser registrado por vídeos. Meu processo criativo, desde então, vem sendo este - captação de imagens a partir de ações - sendo que vejo, atualmente, meu trabalho se direcionando para estudos práticos sobre o corpo em movimento, não apenas no que toca a *performance* nas artes visuais como também no que essa intersecta outras áreas como a dança e o teatro.

Apresento, em conjunto com este volume, uma compilação de vídeos que foram realizados a partir das imagens captadas fotograficamente e videograficamente. Percebo este momento de edição e montagem das imagens em uma linha de tempo não mais como um exercício, apenas, com meu olhar e minhas ações, de *auto-experiência*, mas como elaboração de um produto a ser apresentado ao outro, o que me possibilita o desdobramento de *diálogos* e *encontros* diversos daquele que a construção de auto-imagens me revela - isto é, quando realizo, fundamentalmente, "encontros comigo mesma".

Antes de dar início às reflexões acerca das especificidades de minha produção, acreditei que seria necessário traçar alguns comentários que poderiam auxiliar num esclarecimento, para o leitor destes escritos, do que vem a ser meu pensamento sobre arte, artistas e trabalhos artísticos. Para isto, pensei em criar um apêndice, um acréscimo importante nesta pesquisa, pois que nele trataria não das particularidades de meu processo de trabalho, mas principalmente de uma das questões mais gerais que percebo pairando eventualmente sobre a minha prática, isto é: *o que é arte para mim?* Na tentativa de responder a esta questão, acabei não apenas criando um breve anexo que inicialmente era desejado, mas construindo o que se configurou como o

primeiro capítulo desta dissertação, no qual reflito, portanto, sobre alguns artistas e movimentos que me são significativos como referências ideológicas de uma arte que irá se confundir com a própria vida .

1. Performance, arte e vida

A *performance* tem sido considerada por muitos artistas do último século como uma maneira de tornar vivas as muitas idéias formais e conceituais nas quais o fazer na arte está baseado. Apoiada, nos seus primórdios como linguagem, na idéia de "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) de Richard Wagner, na qual todas as categorias artísticas deveriam ser reunidas em uma experiência totalizadora, a *performance* poderia ser identificada, ao longo do século XX, como uma linguagem artística que destacar-se-ia pelas proposições intervencionistas, *anti-establishment*, provocativas, não-convencionais e freqüentemente agressivas, decorrentes de uma oposição à mercantilização cultural da arte.

Os termos "*performance*" e "arte da *performance*" começaram a ser utilizados distintamente a partir da década de 1970. O primeiro desenvolveu-se como pilar central da atual teoria da *performance*, desenvolvida por autores como Nicolai Evreinov, Erving Goffman e Clifford Geertz, campo de estudo que influenciou diversas das tentativas de entendimento da condição e atividade humana seja na área das ciências sociais, das artes cênicas (de onde a teoria partiu, a partir do conceito de teatralidade), ou das outras categorias tradicionais da arte. Sociologicamente, o conceito de *performance* que tem prevalecido é o de Goffmann, que explica

"a performance como toda a atividade humana que ocorre durante um período marcado pela presença contínua de um ou mais indivíduos diante de um conjunto particular de observadores e que sobre estes exerça alguma influência. De acordo com esta definição, um sujeito pode estar envolvido em uma performance sem estar ciente disso." ⁷

O segundo termo, arte da *performance*, passou a ser utilizado para designar a arte experimental que vinha sendo praticada desde os anos 50 e 60, com origens na tradição vanguardista que se iniciou oficialmente a partir do *Manifesto Futurista* de Filippo Tomaso Marinetti⁸, ativando, nas vésperas de uma primeira guerra mundial, um grupo de artistas dispostos a desprezar a tradição artística tradicional voltando-se para a *performance* como o meio mais direto de forçar uma audiência a notar suas idéias. O que se seguiu a este primeiro movimento político/artístico foram os manifestos construtivistas na Rússia, assim

⁷ TEIXEIRA e GUSMÃO, p.10

⁸ Tanto o Futurismo quanto outros movimentos paralelos à Primeira Guerra Mundial, como o Dadaísmo e Construtivismo podem ser pensados como parte de uma tendência vanguardista de negação, de vontade universalista de mudança demonstrada em práticas que questionavam bruscamente os conceitos tradicionais de cultura. Antes mesmo de estes grupos entrarem em ação na primeira década do século XX, Alfred Jarry, autor da teoria da patafísica, que estudaria a lógica do absurdo, em 1896, apresentava sua famosa peça intitulada *Ubu Roi*, na qual eliminaria a ação dramática de seus antecedentes shakespearianos e utilizaria um humor escatológico para apresentar suas visões a respeito da arte, literatura e política. A importância, entretanto, da peça, estaria não no roteiro, mas na sua anárquica apresentação no teatro. Um precursor do dadaísmo e do surrealismo, Jarry foi influência para Pablo Picasso, Eric Satie, Jean Cocteau e Antonin Artaud, entre outros. O Manifesto Futurista de Marinetti, publicado em 1909, seria seguido de uma proposta de peça que intitularia *Roi Bombance*, fazendo referência direta ao seu precursor Jarry. A performance futurista pouco manteria desta tendência jarryana, que voltaria mais intensamente nas performances dadaístas. Os interesses do grupo italiano comandado por Marinetti poderiam ser muito melhor descritos como um pueril otimismo técnico que se inspirava no teatro de variedades no intuito de provocar o espanto e o desprezo do público. "A vaia assegurava o ator de que o público estava vivo e não apenas cego pela 'intoxicação intelectual.'" (GOLDBERG, 1988, p. 16).

como o movimento *Dada*, o surrealismo, o situacionismo, os *happenings* e uma gama extensiva de variações, todas compartilhando um desejo em comum: manter a linha entre arte e vida tão fluida quanto indistinta.

Allan Kaprow, no texto *A experiência real*, discorre sobre o que ele chama de *arte que é como a vida*. A arte que é como a vida, segundo o artista, tende a confundir as coisas: o corpo com o espírito, o indivíduo e a coletividade, a cultura e a natureza, e assim por diante, assim como tende também a confundir as categorias artísticas tradicionais. Kaprow dirá que, na verdade, "não podemos jamais estar certos de que um artista que acredita que a arte é como a vida, seja, de fato, um artista."⁹

Quando Kaprow utilizou estas palavras para expressar sua visão da arte, estava se referindo a uma história que vislumbrava nos movimentos futuristas e dadaístas do início do século XX, e nos movimentos crescentes desde a década de 50, como dos grupos *Gutai*, *Fluxus*, ou de tendências como a *performance*, o *happening*, a *body art*, a arte conceitual, arte chamânica, *Land Art* e outras tantas que pareciam deslocar o acontecimento artístico para um lugar diverso das galerias, dos museus, das instituições artísticas. O local de acontecimento da arte se revelaria, para estas tendências, como sendo o próprio corpo, ou mente do artista, isto é, a arte teria se deslocado do objeto para o espaço, ganhando dimensão temporal; a arte seria a experiência artística do sujeito no mundo, não isolada dele. Não apenas o artista seria o agente desta ocorrência artística; esta arte seria um acontecimento em conjunto

⁹ KAPROW, Allan. "L'expérience réelle." In: *Et tous ils changent le monde*, 1993, p.123.

com o público, um acontecimento que surgia de um primeiro movimento, de uma proposta vinda do artista, mas que, ao chegar ao público, retornava novamente ao artista, confundindo desta maneira estas duas instâncias tradicionalmente estabelecidas no campo da arte, criando uma via de mão dupla que substituía a via de mão única que a "outra arte" - a *arte que é como a arte* - estabelecia. Na arte que é como a vida, Allan Kaprow defende, o "diálogo é o verdadeiro instrumento".¹⁰

Lygia Clark, no Brasil, paralelamente desenvolvia um trabalho que tocava em questões muito próximas às de Kaprow. "Nós, [os artistas], somos os propositores" afirmava a artista, e "nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos".¹¹

Tanto Clark quanto Kaprow estavam propondo trabalhos que se apoiavam mais na idéia de ato, de gesto artístico e de diálogo que na confecção de um objeto, de um produto a ser contemplado. Este *insight*, esta "visão", este desejo, não era inédito. Em 1912, por exemplo, Hugo Ball, um dos fundadores do *Cabaret Voltaire*, veria na leitura ao vivo e na *performance* a chave para a redescoberta do prazer na arte.

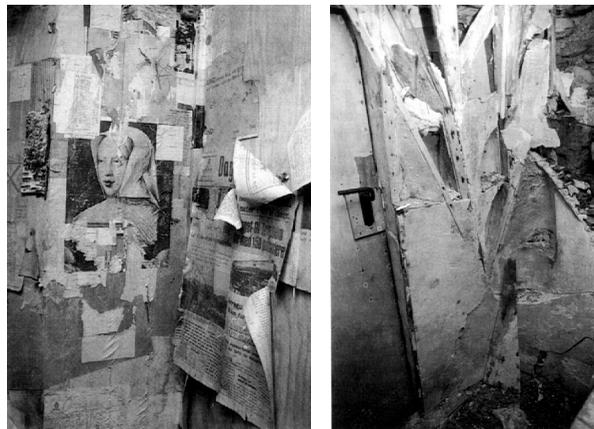
Kurt Schwitters, seguindo a tendência *Dada* em Berlim, viria a desenvolver uma obra que faria do par dicotômico arte/vida uma irrealdade. Estando absolutamente afastado de preocupações como a negação da arte, a morte da arte, ou a anti-arte, assim como das implicações políticas que seus colegas dadaístas compartilhavam na

¹⁰ Idem.

¹¹ CLARK, Lygia. Fragmento extraído de Livro-obra, de 1983. In.: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, p. 233.



6. Hugo Ball recitando o poema sonoro *Karawane*, em 1916, um dos últimos Eventos do Cabaret Voltaire.



7. Interior da *Merzbau* da ilha de Hjertoy, descoberta em 1993.

época, Schwitters inventaria seu próprio movimento artístico: *MERZ*. Partindo de colagens e pinturas nas quais o artista incorporava elementos cotidianos, *Merz* passou a se desdobrar também em leituras de poesias onomatopéicas, em *performances* sonoras, em construções arquitetônicas, tornando o artista não apenas um produtor mas sim um agente propositor da arte.¹²

Desde que artistas como Alfred Jarry, Hugo Ball, Kurt Schwitters e Marcel Duchamp¹³ propuseram uma arte na qual o ato seria o elemento ontológico da própria produção artística, seguiram-se diversos movimentos e artistas que buscariam nesta *arte que é como a vida* a verdade de seus processos criativos. A *performance* começaria a surgir, nesta via, como um procedimento possível e eficaz.

¹² Kurt Schwitters mantivera contato inicial com o movimento *Dada* que Richard Huelsenbeck teria organizado em Berlim, mas seu conceito *Merz* acabaria por ser uma manifestação muito mais abrangente e original. A seriedade com que desenvolveu a sua obra *Merz* faz pensar se não teria ele atingido o primeiro objetivo que moveu os grupos modernos destas três primeiras décadas do século XX, isto é, a construção de uma obra de arte total. Schwitters descreveu a *Merzbau* (casa *Merz*) como o trabalho de sua vida. A enorme importância que o artista dava a este trabalho poderia ser deduzida apenas pelo fato de que, de 1923 em diante, se devotou assiduamente a sua construção, que teve início três vezes: a primeira em Hannover, depois na Noruega, em 1937, e finalmente no seu exílio na Inglaterra, em 1947. A *Merzbau*, para Schwitters, era considerada uma obra em contínuo crescimento, que poderia ser vista não apenas como a materialização formal da *Gezamtkunstwerk*, mas sim como uma obra que remetia aos aspectos ideológicos e sociológicos da época, capaz de reunir todas as formas de arte e possibilidades de criação.

¹³ Apesar de Marcel Duchamp poder ser considerado como tendo transformado toda sua vida em uma performance, parece ser não neste fato, mas no advento por ele promovido do *ready-made* que encontramos elementos que seriam determinantes da transformação da arte, tendo esse, na verdade, sido a maior representação do ato artístico no sentido conceitual ocorrida no início do século XX. O *ready-made* por muitos é considerado como o objeto dadaísta por excelência por exprimir o sentimento deste movimento que pretendia, ao invés de representar, apresentar uma realidade, uma ação. De fato, nas performances dadaístas percebe-se claramente que a linha que divide e que define alguma atitude como artística ou não está, na maioria das vezes, diluída. O *ready-made* seria a reminiscência de uma ação: aquela de apresentar um objeto em um contexto onde ele possa ser visto como obra de arte. Marcel Duchamp, quando questionado sobre a possibilidade de haver uma maneira de considerar o *ready-made* uma obra de arte, responderia: “O

Experimentos nas décadas seguintes foram progressivos e atingiram, após a Segunda Guerra Mundial, seu auge, nos Estados Unidos, onde artistas como Merce Cunningham, John Cage, e Robert Rauschenberg¹⁴, iriam iniciar uma nova tendência que veria na prática artística uma atividade e não mais um objeto, um produto. A presença do público, ainda, passaria a ser vista como mais determinante que a presença do objeto, da obra de arte no sentido tradicional.

Artistas como Allan Kaprow, com seu *18 Happenings in 6 parts*¹⁵, e Ben Vautier, do grupo *Fluxus*¹⁶, com sua proposta de equação *ARTE=BEN*, buscavam ocupar campos e formas de ação que permitissem a ocorrência de processos que não isolariam a arte da vida mas, ao contrário, a influenciariam. Esta demanda por uma ligação entre arte e vida pretendia afrouxar os nós de inflexibilidade e tradição tanto

ready-made pode ser visto como um tipo de ironia, ou uma tentativa de mostrar a futilidade de se tentar definir a arte" (DUCHAMP. "Entretien." In.: *Et tous ils changent le monde*, 1993, p. 30); esta atitude irônica foi, no espírito Dada, o que introduziu o humor em um mundo tão austero e preocupado como o de uma época à sombra da guerra.

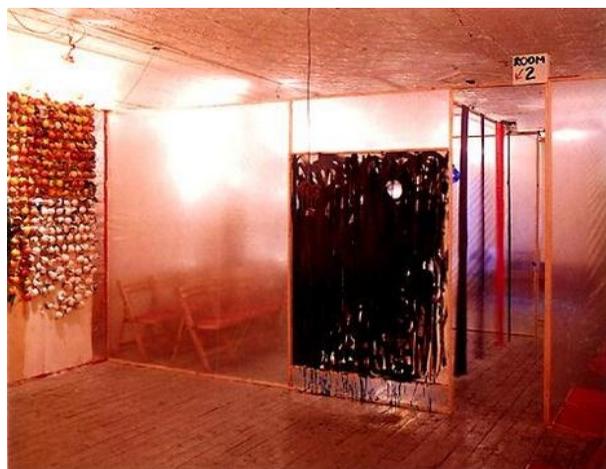
¹⁴ Trabalhando juntos no Black Mountain College na Carolina do Norte nos Estados Unidos, Robert Rauschenberg (cenografia), Merce Cunningham (coreografia) e John Cage (música) se empenhariam em uma duradoura produção em colaboração (figura 7). A Black Mountain foi fundada em 1933 por um grupo de artistas que criariam para ela uma reputação de instituição experimental. Um de seus primeiros professores teria sido Joseph Albers, que traria da Bauhaus a combinação de disciplina e inventividade que haveria caracterizado seus anos na escola alemã.

¹⁵ Embora o *happening* definido, por Allan Kaprow, com as simples palavras "algo acontece" ("*something happens*") não tivesse nenhum resultado predefinido, ainda seria uma aposta no evento de maneira totalmente diferente das composições de Cage. O *happening* trazia um componente crucial para as correntes de vanguarda do século XX o qual Jean-Jacques Lebel descreveu como segue: "*O Happening põe em ação (em oposição a meramente representar) as relações variáveis entre indivíduos e seus ambientes psico-sociais... demanda a intervenção ativa do espectador. Nestas condições, o voyeur, por sua deficiência, não toma parte da ação...*" (LEBEL, In.: STILES, Kristine & SELZ, Peter. p.720.)

¹⁶ Dick Higgins talvez tenha dado a melhor definição do grupo fundado por George Maciunas: "*Fluxus não é um movimento histórico, ou um movimento artístico. Fluxus é uma maneira de fazer algo, uma tradição, e um estilo de vida e morte.*" (In.: <http://www.dragonflydream.com/Fluxusdef.html>) Seguindo a tendência anterior, os artistas do Fluxus geralmente criavam *happenings*, eventos e atividades



8. *Aeon*, de Merce Cunningham, espetáculo da companhia em colaboração com John Cage e Robert Rauschenberg, 1961.



9. *18 Happenings in 6 parts*, de Allan Kaprow, 1959.

na esfera social quanto política, ainda que em sua essência sempre fazendo referência ao indivíduo.

Contingência e continuidade, a abertura e o processo, estes conceitos pretendiam dismantelar os padrões e códigos da produção cultural tradicional. As diversas tentativas artísticas para permitir que uma determinada proposta “acontecesse” culminavam no período por volta de 1968. Entretanto, o ponto crucial inerente a todos estes conceitos era o fato de que estas ocorrências não poderiam ser planejadas. Os artistas solucionariam este problema se voltando ou para ações e *performances* realizadas no palco, ou então para ações especificamente orientadas para uma mídia de registro como o vídeo e a fotografia.

Procedimentos desta natureza apareceriam numa época em que as fronteiras entre as tradicionais categorias artísticas desabavam e surgiam re-combinadas em formas híbridas. Explorando as possibilidades de um procedimento que permitia a documentação de ações efêmeras, os artistas desta geração iniciariam uma tendência de registro das suas próprias ações, determinando uma nova frente na arte da *performance*, que determinaria dali em diante um número extenso de proposições artísticas. Isso se torna evidente, por exemplo, quando observamos os trabalhos de Ann Hamilton, Ana Mendieta, Francesca

que buscavam retirar as coisas de seus contextos usuais (palavras, imagens, sons, comportamentos, regras) e organizá-las ou desempenhá-las de novas maneiras. Um bom exemplo poderia ser a proposta *Magic Trick #2*, de Ken Friedman: “Caminhe em um palco com uma marreta, um ovo e um pequeno gravador cassete. Posicione o ovo de um lado do palco. Posicione o gravador no lado oposto do palco. Ligue o gravador no modo “gravar”. Caminhe novamente até o ovo. Pegue a marreta. Levante bem alto. Espere trinta segundos e quebre o ovo com a marreta. Levante-se e espere. Após quinze segundos, o gravador reproduz o som de uma galinha.” (In.: [Http://www.dragonflydream.com/Fluxusdef.html](http://www.dragonflydream.com/Fluxusdef.html)).



10. *Seashore Circle*, de Francesca Woodman, 1976



11. *Aleph*, de Ann Hamilton, 1992-93

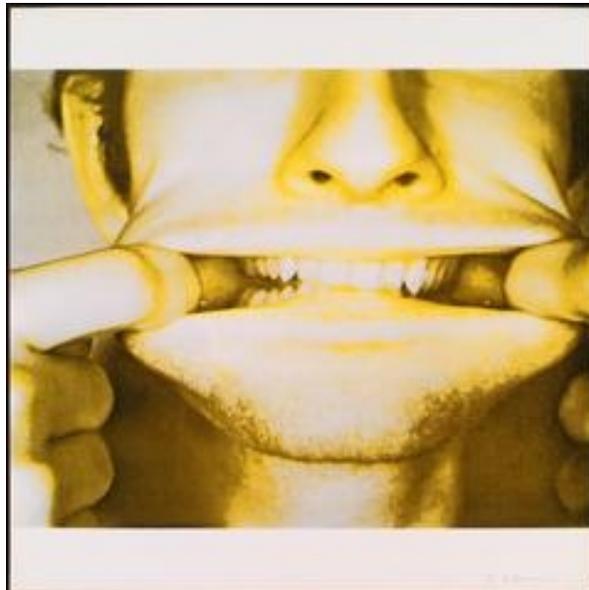
Woodman, Vito Acconci e Bruce Nauman, dentre outros.

Vito Acconci iniciou sua vida artística como escritor já publicado, em 1969, quando realizou seus primeiros trabalhos combinando fotografias com textos, documentando atividades baseadas em tarefas que o próprio artista designava para ele mesmo desempenhar especificamente para a câmera. O diálogo entre objetiva e corpo seria, então, nestas primeiras propostas, anunciado, e tornar-se-ia um aspecto essencial do trabalho de Acconci, particularmente na série de filmes *super-8* e vídeos realizados entre 1969 e 1974. Estas *performances*, filmadas individualmente, também documentadas em painéis de foto e texto, envolviam uma intensa manipulação corpórea, nas quais o artista posicionava seu corpo tanto como sujeito, quanto como objeto. Estes primeiros vídeos seriam a investigação de um potencial auto-reflexivo da câmera como mediadora entre artista e observador. Em *Undertone*, por exemplo, o artista, sentado na extremidade de uma mesa longa, olharia para a câmera e iniciaria um monólogo no qual tentaria convencer a si mesmo de que haveria uma mulher embaixo da mesa roçando as pernas nas suas, ou, alternadamente, que seria apenas o roçar de suas próprias pernas. "Eu quero acreditar que não há ninguém aqui sob a mesa... Eu quero acreditar que há uma mulher aqui." Então, direcionando-se diretamente à câmera, ele inclui o observador nesta fantasia: "Eu preciso que você continue aí do outro lado da mesa. Preciso saber que posso contar com você...".

Bruce Nauman afirmaria, em entrevista à Joan Simon, em 1988, que acreditava em um desejo do artista de apresentação de si - mesmo.



11. *Undertone*, de Vito Acconci, 1972.



12. *Studies for holograms*, de Bruce Nauman, 1970.

"Apresentar a si mesmo através da própria obra evidentemente faz parte do trabalho do artista... Passamos muito tempo dentro do atelier fechado, e, ao apresentar o trabalho, expomo-nos..."¹⁷

Nauman desenvolveria um trabalho de *performance* no qual evocaria o próprio processo criativo através de ações repetidas em atelier e apresentadas em vídeo, evidenciando uma prática no qual a repetição era vista da seguinte maneira:

"Se eu persevero suficientemente [no re-fazer de uma ação qualquer por mim determinada] por um bom tempo, eu re-encontro meu ponto de partida. Eu acho que foi Jasper Johns que disse: 'Às vezes é necessário enunciar as evidências'".¹⁸

Usando seu próprio corpo para explorar os limites das situações cotidianas, e utilizando o quadro da câmera como "palco", Nauman realizaria ações que pareciam não ter nenhuma razão ou causa além de sua prática estética. Afirmaria, ainda, que sua ação como artista nada tinha a ver com a natureza e o mundo, mas sim com uma frustração com relação à condição humana.

Na Europa, Joseph Beuys, com sua famosa expressão " *todo mundo é um artista*", tornar-se-ia o paradigma para toda uma sucessão de artistas na Europa e no mundo, dentre os quais podemos encontrar

¹⁷ NAUMAN, Bruce. "Rompre le silence" In.: *Et tous ils changent le monde*, 1993, p.206.

¹⁸ Idem, p.204.

nomes como Marina Abramović e Rebecca Horn, que se voltariam pra a *performance*, trazendo em toda sua obra a noção de corpo presente ou ausente como temática.

Beuys foi introduzido à *performance* em 1962, quando entrou em contato com os artistas do *Fluxus*, onde reconheceu uma corrente vital que despertou nele novos impulsos - e aqui emerge o outro lado do artista, sua sensibilidade energética e talento para a arena pública. Suas ações são geralmente descritas como carregadas de um intenso repertório íntimo, autobiográfico e político. Durando de 45 minutos a até nove horas, e apesar de não serem ensaiadas, estas ações normalmente seguiam uma espécie de "partitura" (diferente de um roteiro) criada por Beuys na qual ele planejava os objetos que seriam usados e a seqüência da *performance*.

O sentido que Beuys atribui para a expressão *Jeder Mensch ein Kuenstler/ Todo mundo é um artista* estaria ligado ao fato de que em qualquer sociedade surgem diversos problemas e questões, e, não importa se sejamos cientistas, políticos, crianças, músicos, pintores, etc. sempre faremos a pergunta básica: qual a melhor *forma* de lidar com a situação atual? Esta, para Beuys, seria a questão central da arte: a busca da melhor forma. Disto consiste toda a idéia de escultura social, na qual todos estarão participando na medida em que cada membro da sociedade é responsável pelos seus atos e constantemente busca dar forma a eles¹⁹.

O papel que Beuys vai assumir neste processo de criação de uma consciência estrutural/formal - e, portanto, para ele, artística - da sociedade como um todo, será o de *shaman*. Segundo o artista, o caráter

da natureza humana consiste em afirmar as situações traumáticas da existência, "como Nietzsche afirmou: O Homem é a criatura doente (...) O Homem é doente e pode ser doente; devido à sua liberdade ele sempre procura situações que irão colocá-lo em perigo".²⁰

As ações, para Beuys, não seriam uma mera representação recreativa e desordenada, e tampouco experiências formais e desconcertantes. Ao contrário, revelar-se-iam como associações de elementos de ordens contraditórias realizadas através de um poder mágico que acabaria evidenciando o indivíduo Joseph Beuys como uma presença que se daria em uma dimensão infinita, irreduzível e conglomerante, na função de um *shaman* com a missão cósmica da arte - cuja pedra angular é a criatividade de cada um -, missão da qual o artista seria sempre o intérprete, autor e defensor.

A partir do momento em que o artista assume esta postura, por volta de 1968, após as primeiras ações, poder-se-ia pensar que toda a vida de Beuys teria se tornado uma ação de transformação do mundo, ou seja, as ações representadas em âmbitos institucionais da arte como galerias e museus fariam parte de uma ação maior, ao lado de toda a atividade pedagógica e política que o artista desempenharia no intuito de disseminação de sua idéia de escultura social.

Tomemos dois momentos desta trajetória como exemplo: a ação *Como explicar os quadros a uma lebre morta*, realizada em Dusseldorf, 1965;

¹⁹ BEUYS. In.: [Http://athena.formstreng.net/ep/ep971.html#2](http://athena.formstreng.net/ep/ep971.html#2)

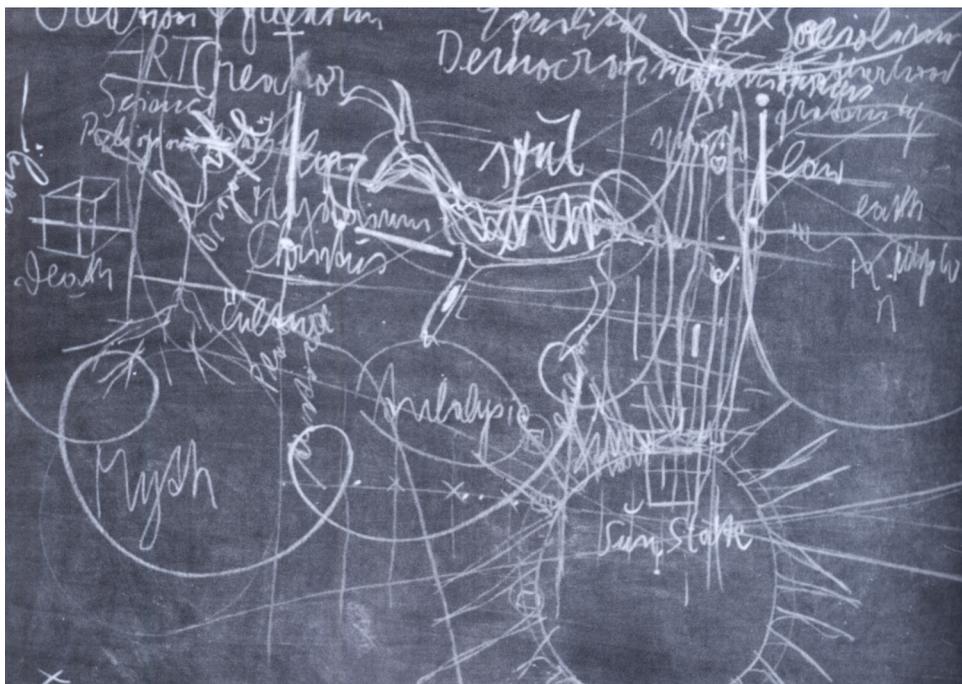
²⁰ Ídem

e sua primeira visita, em 1974, aos Estados Unidos, onde exerceria seu *Energy Plan for the Western Man*.

Energy Plan for the Western Man (Plano Energético para o Homem Ocidental) foi apresentado ao público americano em 1974, durante a primeira visita realizada por Beuys aos Estados Unidos, na qual exporia seu plano no formato de séries de palestras e aulas nas quais incorporava arte, ciência e religião no mapeamento de sua visão para a cura e "endireitamento" da visão ocidental de sociedade. Seu "plano" poderia ser descrito como a exposição de sua teoria de uma arte revolucionária, a qual, a partir de uma expansão radical de seu próprio conceito, seria capaz de influenciar a si mesma e às disciplinas que em algum ponto se relacionam com a arte. Os princípios da Escultura Social por ele proposta foram o ponto central de todas as ações que iria realizar naquele ano de contato com, por exemplo, os americanos do grupo *Fluxus*.

Em livro homônimo ao ciclo de palestras, organizado por Carin Kuoni, Beuys afirmará que

"Esta nova disciplina da arte moderna - Escultura Social/Arquitetura Social - apenas alcançará a fruição quando cada pessoa se tornar um criador, um escultor, um arquiteto do organismo social. Somente assim a arte de ação do *Fluxus* e o *Happening* atingirão seus objetivos. Apenas uma concepção de arte revolucionarizada a este nível pode se transformar em uma força politicamente produtiva, atravessando cada ser humano, e dando forma à história."²¹



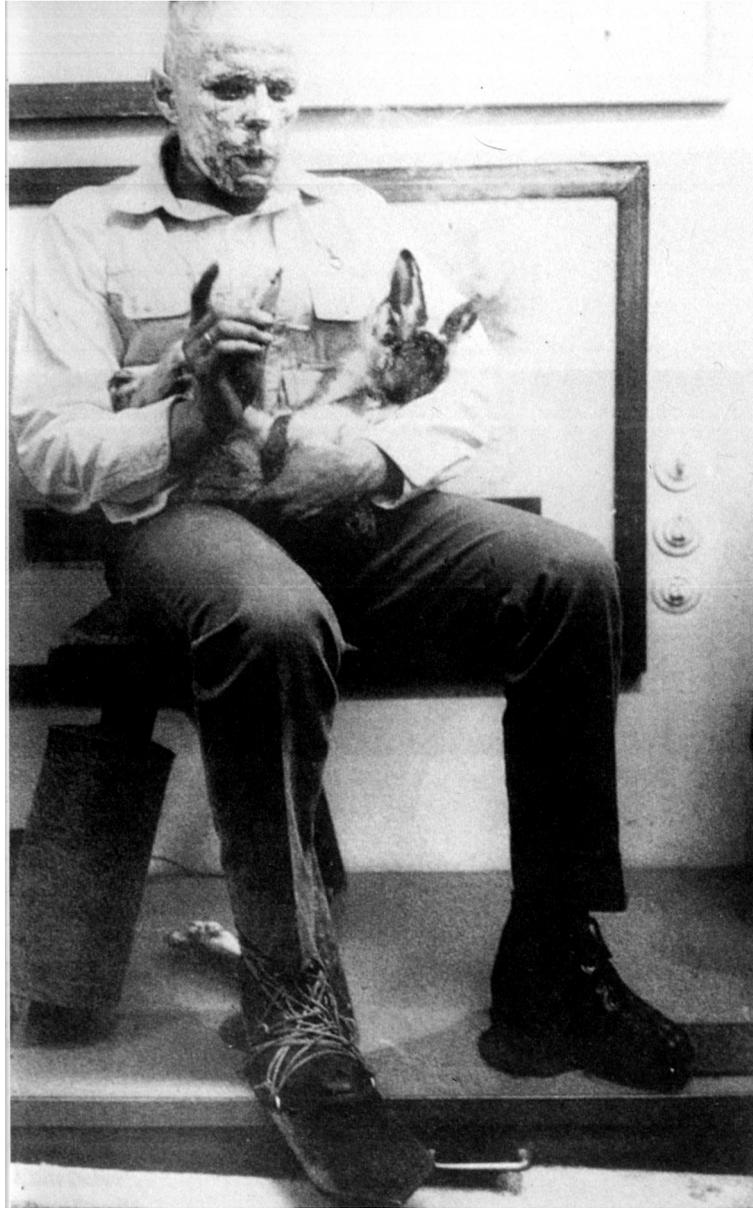
13. *Sun State Blackboard*, resultante da palestra de Beuys no Art Institute of Chicago, em 1974. Em visita aos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã; o artista chamaria sua turnê de palestras de *Energy Plan for the Western Man*.

Beuys diria que o que verdadeiramente lhe interessava em suas ações artísticas era o diálogo com o público. Apenas através de um diálogo aberto é que ele veria o potencial de balanço da unilateralidade da tecnologia e do conhecimento científico ocidental, com a sabedoria adquirida através de um entendimento aprofundado de nossas preocupações mútuas, de quem somos, de quem podemos ser. Este seria o rico e fértil solo sobre o qual o futuro deveria brotar.

Em *Como explicar os quadros a uma lebre morta*, Beuys, durante três horas, com a cabeça recoberta de mel e pó de ouro, sentado em um banquinho, carregaria cuidadosamente em seus braços uma lebre morta, para a qual explicaria o sentido da arte. A galeria onde ocorreu a ação permaneceria fechada para o público, que deveria seguir a transmissão direta da ação por vídeo do lado de fora. Com microfones escondidos em algumas das peças que compunham a cena, ouviam-se os murmúrios incompreensíveis de Beuys à lebre morta. Também se podia ouvir o som dos passos que conduziam o artista aos quadros, montados nas paredes, que explicaria ao animal.

Durante a maioria de suas ações, Beuys evidenciaria sua figura como afastada do público e do mundo por limites sempre discerníveis e esta diferenciação teria por objetivo representar o espaço singular de concentração, o espaço do ritual. Todos os materiais utilizados na composição desta ação, como o mel, o ouro, o feltro (que envolvia um dos pés do banco), o aço ("sola" afixada ao pé direito do artista) e inclusive a

²¹ KUONI, 1993, p.21.



14. Beuys em *Como explicar os quadros a uma lebre morta*, 1965.

lebre, seriam simbólicos em toda a obra de Beuys, e acentuavam em qualquer de seus trabalhos o tom ritualístico que buscava apresentar.

Pode-se pensar que este emblema ritualístico coloca a obra deste artista como tendo uma função representativa a qual a *performance*, ou a ação artística, em seus primórdios, preocupou-se em se livrar, transformando-a com uma função *apresentativa*. Entretanto, vê-se em Beuys o início de uma tendência na *performance* que pode ser observada em artistas como, por exemplo, Marina Abramović, que executaria uma prática auto-ritualística, na qual os elementos simbólicos representados em algumas ações seriam determinantes na construção de sua poética. Neste sentido, é possível perceber um distanciamento destes artistas com relação à prática americana. O papel da história, a criação de uma narrativa, a representação de elementos, volta, nestes artistas, não como aquela representação teatral a qual a *performance* em seus primórdios tomou como antítese na criação de uma linguagem nova, mas como um novo tipo de movimento humano de busca de auto-conhecimento através da inserção do próprio corpo e sua representação simbólica na estrutura política, cultural, histórica e econômica da sociedade.

Marina Abramović, nascida na Iugoslávia, desenvolveria um trabalho com influências que viriam do contato, quando ainda estudante em Belgrado, no final dos anos 60 e início dos 70, com as idéias conceituais de Beuys, Acconci, Kaprow e outros muitos artistas que seriam abertamente estudados pela primeira geração de artistas surgida do novo regime socialista. Abramović também se influenciaria pelas idéias oriundas do oriente, mas seu interesse seria direcionado muito mais ao budismo tibetano do que ao zen budismo, que teria sido

estudado amplamente por artistas como John Cage e Bill Viola. O Budismo tibetano estaria mais de acordo, segundo Chrissie Iles, com a "mente barroca" da artista, que veria a doutrina Zen como muito áspera e estética enquanto a crença tibetana partiria de uma prática mais orgânica de relação com o mundo²². Esta abordagem estaria também próxima, por exemplo, do que Antonin Artaud, com seu *Teatro da crueldade* iria aplicar, acreditando em uma metamorfose das condições interiores da alma através da criação de um teatro de magia curativa e dramática.

Algumas das *performances* de Abramović, realizadas entre 1974 e 75 - muitas intituladas apenas *Rhythm* e numeradas -, eram exercícios de agressão passiva nos quais a artista se submetia a experiências limite, como, por exemplo, *Rhythm 0*, 1975, em Nápoles, performance na qual a artista haveria preparado uma mesa com 72 instrumentos, dentre eles uma arma carregada, convidando as pessoas a usá-los nela como desejassem. Enquanto permanecia parada ao lado da mesa, o público a fez dar voltas, moveu seus braços e pernas, enfiou um espinho de rosa em sua mão, etc. Após três horas, o público já havia retirado toda sua roupa com lâminas de barbear e retirado lascas da pele de seu pescoço. Mais tarde, alguém colocaria uma arma carregada em sua mão, e a empurraria contra seu pescoço. Neste momento, um pequeno grupo se posicionaria ao redor da artista para protegê-la da violência, e finalmente deu fim ao evento.

Marina Abramović desenvolveria, inicialmente em ações

²² In.: MUSEUM OF MODERN ART OXFORD, 1995, p. 21.



15. *Rhythm 0*, de Marina Abramović, 1975.



16. *Rhythm 5*, de Marina Abramović, 1974.

realizadas apenas por ela, e mais tarde em trabalhos em colaboração com seu companheiro Ulay, um trabalho em *performance* que tornar-se-ia paradigma na arte contemporânea. Propondo um tipo de embate corporal com a realidade pleno de uma carga simbólica e orgânica, confirmaria também a crença, herança da influência de artistas como Beuys, por exemplo, em um caráter transformador da arte.

Esta característica no trabalho de Abramović parece ser ainda mais clara em *Rhythm 5*, performance executada em 1974. Uma estrela de cinco pontas, construída em madeira e serragem embebida em petróleo seria o objeto em trono do qual a artista iniciaria esta ação. Primeiramente, jogaria um fósforo aceso que iniciaria o fogo na estrutura construída. Andando ao redor da estrela, começaria então a cortar seus longos cabelos e jogar mechas em cada uma das cinco pontas no fogo. Não percebendo que o calor intenso consumiria todo o oxigênio, a artista deitaria no centro da estrela, e logo perderia a consciência. Na platéia, duas pessoas perceberiam a situação de risco no momento em que o fogo começava a atingir a perna da artista, e a removeriam. Em rituais de experiências que pressionavam os limites do corpo e da consciência, Marina desenvolveria uma obra na qual provocaria, através de ações realizadas por seu corpo, um estado de atenção e consciência na própria platéia, que reagiria às ações inserindo seus próprios corpos na *performance*, na situação criada pela artista.

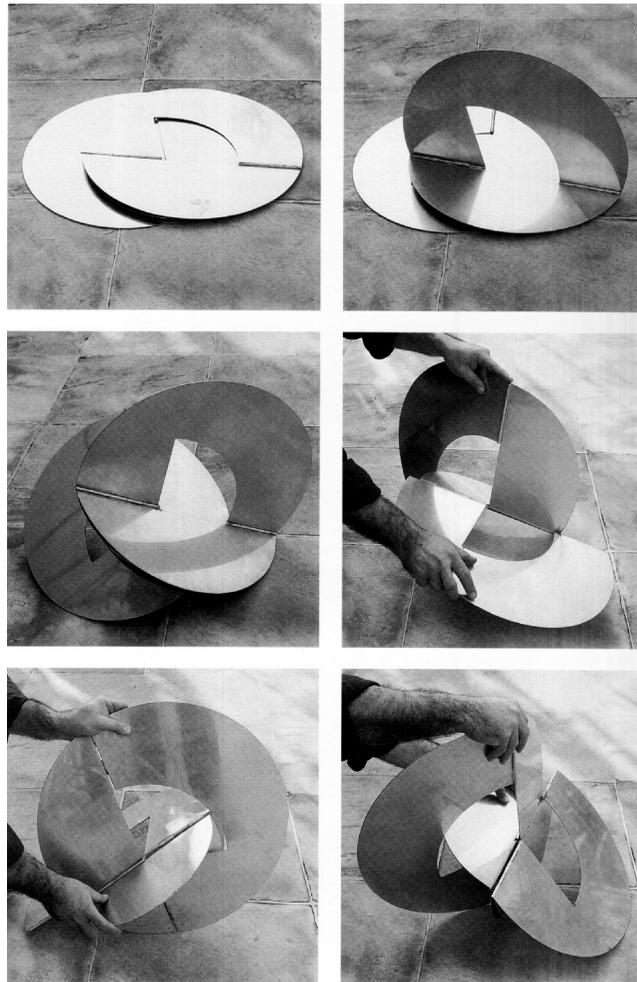
No Brasil, os artistas do movimento neoconcreto²³ se manifestariam, no final dos anos 50, afirmando que não concebiam "a obra de arte nem como a 'máquina' nem como o 'objeto', mas como um quasi-corpus."²⁴ A obra de arte poderia ser comparada a um ser vivo, o

que se evidenciava na ausência de moldura ou de suporte. Desta maneira, a obra não seria mais um recorte de realidade, e sim o próprio espaço real. Uma arte fora de seu pedestal, inserida na vida, que posicionasse o sujeito como parte natural da obra. O sujeito, fazendo e refazendo a obra constantemente, evidenciar-se-ia como corpo-suporte da experiência artística. Ou seja, o suporte deixaria de ser uma convenção para ser o próprio sujeito-corpo. Artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica pretendiam *propor* uma arte - e não criar uma obra, um produto - entre a natureza e a cultura, ou antes dessa, como formulação primeira do real.

O corpo como elemento constitutivo da proposta artística, nas obras de Clark e Oiticica, não seria, portanto, apenas o do artista. A obra, a proposição seria o eixo de relações que se dariam entre artista e público, entre corpos que vivenciam a experiência estética da arte. O mesmo pode ser sugerido quando pensamos no conceito de escultura social de Beuys, ou na reação da platéia às situações limites que Marina Abramoviæ viria provocar com seu corpo. Seria a ação realizada pelo público uma *performance*? Seria a vivência de uma experiência estética o acontecimento da *performance* na arte? Refletindo por este viés, toda a experiência vivida não é também uma experiência estética, e, portanto, uma *performance*?

²³ O movimento neoconcreto estaria procurando outros caminhos, mais sensíveis. O Manifesto Neoconcreto seria o testemunho de artistas que buscavam uma reaproximação, através de suas propostas, do que fora experimentado. Desta forma, a experiência seria o ato se confundindo com o ser sensível. Esta proposta envolveria todo o corpo. O espectador, assim, tomaria consciência de seu papel como agente transformador da obra, através de seu corpo e de sua ação intencional.

²⁴ GULLAR, Ferreira et al., 1959, n.pag.



17. *Projeto para um planeta*, de Lygia Clark, 1963.

O movimento neoconcreto, apoiando-se na filosofia de Maurice Merleau-Ponty, recuperaria o humano, reabilitando o sensível, desqualificado desde Platão, procurando fazê-lo fundamento de um conhecimento real, tendo sempre a intenção de revitalizar o relacionamento do sujeito com seu trabalho.

A *performance* é definida por Roselle Goldberg como "arte viva" praticada por artistas, que trabalham livremente com um número de disciplinas e mídias - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, filme, fotografia e narrativa - combinando-as em uma ação onde o elemento central é o corpo ativo do artista²⁵. Na busca de um terreno no qual pudesse firmar algumas reflexões sobre minhas motivações como artista, reconheço na *performance* um campo conceitual com o qual estabeleço uma relação intensa.

Retornando ao conceito de *performance* de Goffman esboçado anteriormente, no qual podemos estar envolvidos nela sem mesmo percebermos, poderia a experiência de uma proposta artística - sua leitura - ser pensada como uma *performance*, como prática através do corpo? Então, no momento em que o espectador entra em contato com as vídeo-montagens que apresento em conjunto com estas especulações estaria ele realizando uma *performance*? Maria Beatriz de Medeiros dirá que considerar a participação do público (quando este se encontra diante de uma obra de arte, seja uma pintura, uma fotografia, um filme,

²⁵ GOLDBERG, 1988, p.9.

um vídeo, etc.) uma *performance* implicaria em uma dilatação e desaparecimento da mesma.

"Se a participação do espectador for considerada Performance acontecendo na consciência, no imaginário deste, toda obra de arte, toda obra arquitetônica e toda a música pré-gravada e vivenciada, por vezes séculos mais tarde, toda literatura, seria arte da performance. Toda "obra aberta", como quer Umberto Eco seria Performance."²⁶

Partindo do princípio de que a presença do espectador faz parte da obra assim como a paisagem faz parte de uma obra *in situ*, isto é, enquanto elemento estético da obra, Maria Beatriz afirmará que fotografias não podem ser consideradas *performances* por recortarem as ações de seus contextos, desintegrando um elemento imprescindível da *performance*, o tempo. Poderia, então, a captação de ações em vídeo, ser considerada uma *performance*? Segundo a autora, as novas tecnologias criam um novo sujeito receptivo, que reconhece a si mesmo nas imagens geradas tecnologicamente:

"O significado de uma Performance depende de um reconhecimento de si no outro. Quais as possibilidades de envolvimento com imagens, e sons, eletronicamente produzidos e reproduzidos, à posteriori ou ao vivo? Todas as possibilidades. Filmes eróticos excitam, o número de pessoas que visitam as páginas eróticas da WEB é enorme comparado às páginas de assuntos como

²⁶MEDEIROS In.: [Http://www.corpos.org/papers/bordas.html](http://www.corpos.org/papers/bordas.html) . n.pag.

arte, economia, ecologia ou outro.”²⁷

Tão longe quanto os conceitos de *performance* podem chegar nas diferentes áreas de estudo - arte, antropologia, psicologia, sociologia - não soa de maneira alguma estranho refletir, por exemplo, sobre a performance realizada por algum artista em determinado filme, ou até sobre a performance do diretor deste filme, ou seja, neste caso, o processo de criação também pode ser considerado *performance*. Assim, poderíamos tomar toda a produção artística realizada pelo homem como uma *performance*. É neste sentido, de que o conceito de *performance* é um conceito-problema, que alguns autores, como Bert States, por exemplo, tratarão desta perguntando: "o que não é *performance*?"²⁸. Refletindo sobre o conceito como uma palavra-chave cuja aplicação seria problemática por tratar-se de uma metáfora (pois que não se pode pensar no termo *performance* na arte da mesma forma que se pensa sobre a *performance* de uma máquina), States chegaria à conclusão de que a definição de *performance* seria uma impossibilidade semântica.

Michael Kirby comenta, em seu livro *Happenings*²⁹, sobre algo que ele chamará de "atividade", na qual os participantes da proposta artística receberiam uma tarefa de ir a diferentes lugares e fazer coisas diferentes, mas não poderiam se encontrar, e ninguém mais os estaria assistindo. Eles seriam seus próprios espectadores. Ou seja, a posição

²⁷ Ídem, n.pag.

²⁸ STATES, op. Cit., p. 8.

²⁹ KIRBY, 1965.

espetacular seria interna, dirigida ao sujeito-agente.

A *performance*, ainda, se pensada como meio de corporificação de "mitos pessoais", remonta a um tipo de experiência que podemos encontrar na psicanálise e psicologia com os nomes de *psicodrama* e *sociodrama*. O psicodrama pode ser entendido, como o nome sugere, como uma estrutura teatral que é organizada não em benefício de uma audiência, mas de um dos sujeitos que estiver atuando, e, mais precisamente, para modificar a experiência deste sujeito atuante. Já o sociodrama é direcionado também para a experiência de um indivíduo, mas tomará esta experiência como ligada aos relacionamentos que este indivíduo constrói com outros sujeitos. Espécie de ritual de reconhecimento de si, estes exercícios psicodramáticos se aproximam, de certa forma, do exercício da *performance* na arte, com a diferença de que este último é antes de tudo um exercício dialógico com o espectador da obra apresentada.

Como uma prática de auto-experiência, reconheço no processo criativo uma espécie de monólogo, ou antes, um exercício dialogal comigo mesma - ou, talvez, de apresentação de mim mesma a mim mesma - que se dá através da criação de auto-imagens. Este é um processo solitário, que realizo com e através de minha individualidade, e que percebo como reconhecimento de meu "estar" no mundo. Desta maneira, este exercício parece se aproximar de certa forma, dos exercícios do psico ou sociodramas como os descrevi anteriormente. Ao reconhecer na minha atividade como artista, nas escolhas que realizo como artista, as mesmas escolhas que realizo como pessoa - pois que arte e vida se equivalem - as fronteiras entre um exercício psicológico se

confundem com uma prática expressiva, de busca de comunicação e diálogo, comigo mesma e com os outros.

Não intento desnovelar, com estas reflexões, os nós que surgem durante o processo criativo, nem tampouco esmiuçar a prática de diálogo que busco através do meu trabalho. Acredito que o entrelaçamento entre motivações e possibilidades também irá construir o que penso a respeito da experiência artística. Este pensamento sobre o que faço é sem dúvida também construído durante as reflexões que procurei realizar acima sobre alguns trabalhos e artistas que me interessam.

Partindo deste ponto, gostaria de, a seguir, exercitar uma reflexão que se divide em duas instâncias - de criação e apresentação de auto-imagens - nas quais tento transmitir um olhar que direciono a meu trabalho, olhar este que certamente capta certas particularidades de meu trabalho, mas que, sem dúvida, deixa escapar muitas outras.

2. Auto-experiência: a criação de auto-imagens

Sobre fotografia e auto-imagem

Minha prática artística se dá no processo de definir uma ação, a ser realizada em um determinado local, fotografá-la e filmá-la. O registro desta ação, em fotografia ou vídeo, será feito, geralmente, de maneira solitária. Enquadramento, luz e ação, assim como o que faço, como faço e duração deste fazer, são elementos que irão definir as situações que gerarão diferentes imagens. Estas etapas, que apresento a seguir mais detalhadamente, fazem parte da prática, em meu trabalho artístico, que denominarei, neste texto, de criação, ou construção, de *auto-imagens*.

Para discutir esta prática, iniciarei trazendo algumas imagens que percebo como originárias deste trabalho que hoje desenvolvo. Refiro-me às imagens às quais fiz menção na introdução desta dissertação, surgidas de dois procedimentos desligados: 1) ação de fotografar-me e 2) registro fotográfico de instalações efêmeras.

A primeira começou a ser realizada em 1999, e tinha por principal objetivo uma auto-análise de meu corpo e de minha imagem. Nestas experiências, nas quais eu fixava a câmera e me posicionava na frente da objetiva, ativando-a com um disparador, eu não tinha como intenção a criação de um trabalho a ser apresentado, mas sim a criação de uma auto-



18. Paula Krause. *Sem título*, 1999. Fotografia.



19. Paula Krause. *Experiência Case*, 2001. Fotografia.

imagem, que possibilitasse uma análise pessoal da imagem de meu corpo. Para tanto, as captações repetidas se prestavam para que eu tivesse acesso a um olhar sobre as diversas possibilidades de minha presença em determinado contexto. As ações quase sempre eram planejadas a partir do enquadramento. Por fim, a ação/posição seria determinada e repetida em variações que dependiam de uma disponibilidade de material, isto é, por exemplo, uma ação específica era repetida 36 vezes, de acordo com as 36 poses de um filme fotográfico. Este aspecto, que a princípio seria casual, passaria a determinar um tipo de prática que definiria minha produção artística futura.

O registro de instalações efêmeras passou a acontecer por volta de 2001; e o que me levou à realização destes registros foi uma necessidade de "captar" algumas instalações que eu estava realizando em atelier e que rapidamente desapareciam devido ao uso de materiais perecíveis, principalmente água e óleo. Assim, estas fotografias criavam, também, a seqüência de uma ação por mim desenvolvida, e as imagens resultantes, como nos auto-retratos, serviam para uma análise desta situação, de minha ação quando trabalhando com estes materiais, assim como da ação dos próprios materiais em movimento. Durante a realização destes registros, portanto, percebia a fotografia como meio de captação de momentos efêmeros.

O que aproximou estas duas ações desligadas, mas muito próximas em termos de pesquisa e investigação de meus processos artísticos, foi um reconhecimento de que cada vez mais meu corpo se posicionava como algo ao lado dos materiais com que eu procedia. Passei a perceber que meu corpo poderia ser tratado como a matéria com

que vinha trabalhando, sendo meus movimentos mínimos equivalentes, pela sua efemeridade, aos movimentos dos materiais que eu arranjava em instalações no atelier. Esta correspondência, que vi como evidente nas imagens resultantes, parecia vir ao encontro das intenções que sempre foram presentes em meu trabalho, e para tratar destas intenções gostaria novamente de recorrer a algumas palavras de Allan Kaprow.

No texto já referido anteriormente, *A experiência real*, Kaprow afirma que, para ele, dentre todos os jogos que a arte que é como a vida pode propor - por exemplo, dentro da educação, da política, das comunicações, da organização social - não existe nenhum tão fundamental quanto aquele que pode ser chamado de "conhecimento de si mesmo"³⁰. "Isto que eu chamo de 'conhecimento de si mesmo', quer dizer a passagem do eu separado do mundo para um eu despojado de ego".³¹

A fotografia seria, nestas ações, um modo de visualizar algo que de outra maneira seria percebido apenas como uma ação interna, de meu corpo, sensação da qual eu não poderia aperceber-me sem o apoio de uma espécie de "espelho que fixa uma situação", que eu via como possibilidade na fotografia. Assim, em um primeiro momento, a fotografia possuía a função específica de registrar algo - no caso, meu corpo em ação ou executando as instalações - para que estas "realidades" captadas pudessem ser analisadas pelo meu olhar, como imagens que de outra maneira eu não poderia ter acesso, pois que estaria sempre "no

³⁰ KAPROW, Allan. "L'expérience réelle" In.: *Et Tous Ils Changent Le Monde*, 1993, p.130.

³¹ Idem. P.131.



20. Paula Krause. *Cabin*, 2003. Fotografia.

interior" da imagem que estaria sendo construída. Assim, a fotografia me serviria, como artista, na realização de uma auto-experiência: conhecimento de mim através da prática artística.

François Soulages dirá que "O objeto a fotografar não permite compreender a especificidade da fotografia", mas em seguida, lança a questão: "Uma reflexão sobre o *sujeito-que-fotografa* seria mais esclarecedora?". O ato fotográfico, continua o autor, definirá apenas em parte a fotografia, ou seja, "na verdade, este sujeito corre o risco de se iludir em sua pretensão de conhecer a si mesmo," através da ação de fotografar. Uma análise de si através da fotografia seria mera "racionalização ou fábula", pois que "fotografar é fotografar uma relação".³²

As teorias que vieram compor um pensamento sobre a fotografia, desde o século XIX, são apresentadas por Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, como partes de uma história dialética, que terá como síntese a idéia da fotografia como traço, *índice* do real. Com esta informação, o autor remonta ao caminho que foi explorado desde o surgimento da técnica, quando era sustentada a tese de que a fotografia seria um espelho da realidade, e, mais tarde, o levantamento da antítese, ou seja, a fotografia como transformação do real, como reveladora não do mundo como ele é (objetivo), mas de um "mundo subjetivo", construído pelo olhar do fotógrafo, transformador da realidade.³³

Susan Sontag dirá que "Toda fotografia é memento mori", ou seja,

³²SOULAGES, n.pag..

³³DUBOIS, 1986.

"tirar uma fotografia é participar da mortalidade, vulnerabilidade, perenidade, mutabilidade das coisas. Precisamente por recortar este momento e congelá-lo, toda fotografia é um testemunho do escorrer contínuo do tempo"³⁴. A fotografia, como meio de registrar estes momentos que se perdem, mas ainda como um objeto que possui uma composição formalista, pode ser lida, segundo Sontag, como presença e ausência. Experimentamos a fotografia como uma presença por si só - um objeto de arte formalista - e uma presença significando a ausência virtual de alguma experiência a priori.

Villém Flusser afirmaria que o gesto fotográfico é um gesto filosófico, pois que exercer este gesto é exercer o gesto de ver, e, ainda, diria que qualquer gesto humano, e especialmente o fotográfico, deve ser descrito com conceitos filosóficos (reflexivos), pois que o homem que realiza este gesto "sabe o que faz"³⁵. "A fotografia", diria Flusser, "é o resultado de um olhar para o mundo, e simultaneamente uma modificação neste mundo: algo novo"³⁶. Segundo o filósofo, o gesto de fotografar engloba três aspectos: a busca de uma posição, a manipulação da situação a ser fotografada e a distância crítica, que permite ao fotógrafo verificar o sucesso ou não da situação construída. Este exercício revela uma tensão tanto interna quanto externa (objetivo do fotógrafo e situação dada) de relação entre observador e cena, entre sujeito e objeto, que se evidencia como o próprio movimento cartesiano

³⁴ SONTAG, p.133.

³⁵ FLUSSER, p. 104.

³⁶ Idem, p.105.

da dúvida.

Que possibilidade de conhecimento de si e do mundo, entretanto, demonstra-se possível quando fotógrafo e sujeito a ser fotografado se equivalem? Seria este um gesto filosófico? Se entre fotógrafo e sujeito a ser fotografado é estabelecido um diálogo, pois que a pessoa fotografada reage à manipulação do fotógrafo, que espécie de diálogo é este em que um é o outro? Por outro lado, ao me fotografar, estou na posição do fotógrafo? Ou sou o objeto a ser fotografado?

Flusser comentará que a câmera fotográfica possui um espelho, no qual a situação a ser fotografada é refletida. O fotógrafo, ao exercer a captação da situação que constrói, portanto, exerce uma "reflexão". Outro tipo de reflexão, continua o filósofo, é aquela em que o espelho que é colocado a nossa frente reflete a nós mesmos. A imagem que resulta, entretanto, do ato de fotografar, é o olhar do fotógrafo em um espelho que reflete uma realidade externa. O olhar do fotógrafo, em outros termos, reflete a realidade. Este olhar é, inegavelmente, o olhar do fotógrafo, reflexo/reflexão do fotógrafo, e não de um aparato mecânico (câmera fotográfica).

Ao me fotografar, então, não estaria transformando o espelho da objetiva em um espelho subjetivo? Partindo desta possibilidade, então, de fato, o mundo - que vejo refletido neste espelho - é um mundo interno. O que vejo, está dentro de mim. Meu olhar constrói a imagem, premedita um resultado; minha percepção se confunde com o objeto percebido.

Segundo Merleau-Ponty, o corpo



21. Paula Krause. *Delusão*, 2001. Fotografia.
Realizado em colaboração com André Severo

"é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o "outro lado" do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo."³⁷

E, seguindo nesta reflexão:

"Visível e móvel, meu corpo ... é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofo do corpo."³⁸

O corpo fotografado, então, é um corpo em ação.

Sobre o corpo em ação

Ao pensar como sujeito que constrói imagens de si mesmo, percebo que este exercício não se dará apenas com o ato de vidente de fotografar meu corpo, mas também no fato de que sou este corpo visível

³⁷ MERLEAU-PONTY, In.: OS PENSADORES, VOL. XLI, 1975, p.278

³⁸ Idem, p.279.



22. Paula Krause. Auto-experiência I, 2001. Fotografia.

em ação. As *performances*, portanto, são constituintes de uma auto-imagem que ensejo ao realizar este trabalho artístico. O sujeito que constrói é o sujeito fotógrafo e o sujeito fotografado. Trata-se, assim, de refletir não apenas sobre o ato fotográfico, mas sobre a própria *ação*, ou melhor, sobre o corpo em ação.

Ação denota acontecimento. Uma ação acontece, ocorre, tem início, meio e fim. A ação de ver, de ouvir, de andar, de cair, é um conceito temporal, um evento. O tempo é percebido em nossas ações, como verbo, isto é, o tempo não é um ente, mas sim uma percepção, que se dá através da memória; resumidamente, o tempo não *é*, o tempo *se dá*. Viver é uma ação, e a noção de duração pode ser pensada como a percepção de diversas vivências que se plantam na memória e nos dão a sensação de que uma ocorrência passada de fato existe.

No momento que formulo constatações com relação ao conceito de ação acabo por gerar novas especulações sobre a maneira como minhas próprias *performances* são realizadas: uma apreensão da minha duração, espécie de projeção de si e para si, ocorre não apenas no gesto fotográfico, mas na própria ação, repetição de um movimento ou posição que determino em uma situação específica. Desta maneira, entendo por "ação" tanto um movimento corporal como a deliberação de uma posição, de maneira que realizo, em minha prática artística, diversas ações: a ação de fotografar, a ação de me pôr em movimento, a ação de enxergar a mim mesma, a ação de determinar uma posição e um enquadramento, etc., ou seja, uma ação, a meu ver, denota o ato de agir, sendo que agir é exercitar algo. Assim, penso também nesta especulação que aqui desenvolvo como um exercício, isto é, como uma ação de meu

corpo.

As ações que realizo no processo de criação de auto-imagens carregam uma particularidade que se evidencia no momento em que, ao refletir sobre elas, percebo o que chamaria de uma "repetição", "insistência" ou "variação" de uma ação. Assim, ao me fotografar, repito uma postura diante da câmera com variações de fotograma a fotograma. Ao me filmar, repito um movimento determinado por mim.

As primeiras auto-imagens, assim sendo, resultavam do ato de me fotografar. Como já expus anteriormente, posicionava-me em frente à câmera, disparava a objetiva repetidamente, esta focalizando um mesmo enquadramento, uma mesma situação. Meu corpo era registrado, não em uma seqüência de movimento, mas executando variações de uma posição determinada. O ato de disparar a objetiva era repetido; a posição, o ato de "estar" naquela posição, era explorado.

Este gesto resultava em séries de fotografias onde a paisagem era constante e meu corpo aparecia em uma variação de posição. O processo de filmagem de ações irá partir de uma prática de repetição, portanto, surgida no ato fotográfico, a partir das especificidades deste procedimento, deste meio de captação de imagens. A introdução da câmera de vídeo em meu processo criativo acabaria transformando minha própria ação frente à objetiva: de um ato de posicionar-me em variações, na maioria das situações, fixamente em frente à câmera, passaria a movimentar meu corpo em uma ação que se repetiria diante desta.

A câmera de vídeo é um dispositivo que automaticamente capta imagens a partir do movimento contínuo da fita; a continuidade de uma



23. Paula Krause. *Falling II*, 2003. Vídeo.

ação captada é percebida a partir do próprio movimento da fita, que é dividida em *frames* que por sua vez dividem cada segundo de movimento em 30 imagens fixas. Cada *frame*, portanto, é uma unidade temporal da imagem em vídeo. Assim, ao incorporar em minha prática a filmagem de situações, o movimento corporal passaria a ser pensado de outra maneira. A decorrência, o acontecimento de uma ação seria agora registrado, sendo que agora eu repetiria não uma posição, mas um movimento. Qual a função, afinal, de uma imagem que se repete?

Repetir é desempenhar uma ação mais de uma vez, sendo que a variação entre uma ação e a sua repetição é o que evidenciará esta ação como não sendo *a mesma* ação, e sim sua repetição. O sentido etimológico de repetição será de uma "ação de subir até a origem", o que se poderia interpretar como ação de recomeçar, de retornar ao começo. Começo, origem, são figuras temporais. Entretanto, repetição não é reprodução. A repetição evidencia a singularidade do fenômeno. De acordo com Gilles Deleuze, a repetição paradoxalmente estabelece a originalidade única do que é repetido. A repetição pode ser vista como uma estratégia retórica para a produção de ênfase, esclarecimento, amplificação, continuidade ou de um efeito emocional. Na atividade poética, portanto, surgirá como possibilidade discursiva, seja através da expressão de uma mesma idéia por meio de imagens diferentes, seja através da repetição dos principais elementos de uma composição, seja através da insistência em um mesmo movimento do corpo em uma *performance*, etc.

Gostaria de me concentrar, entretanto, na repetição do movimento como estratégia em uma auto-experiência que proponho em

meu trabalho, ou seja, como um discurso que realizo primeiramente para mim mesma.

Ao repetir alguma ação convivo com a memória da ação anterior. Repito esta ação, portanto, buscando a experiência de refazer um movimento ou postura, de experimentar o movimento, tendo em mente e em meu corpo a memória desta ação. Esta repetição, em meu trabalho, resulta, antes de tudo, em uma ênfase da *performance* e da auto-imagem que tento construir a partir das ações de fotografá-la repetidamente e filma-la. Esta auto-imagem reflete meu "estar" no mundo, evidencia, nas variações, minha própria duração.

Viver uma ação, assim, se diferencia de ver uma ação. Ao realizar minha ação vidente, não tenho como me ver em ação, a não ser através das imagens que produzo. Entretanto, uma auto-experiência não é possível na simples visão de mim mesma nas imagens, mesmo porque nelas o meu corpo é só um indício de mim. Portanto, ao tentar esclarecer minha prática e minhas motivações, torna-se difícil situar qual a ação original, ou de onde partem os desdobramentos. As ações estão intrincadas, são dependentes umas das outras, e se desenrolam formando nós entre si. Como uma potência que as move, percebo apenas meus questionamentos quanto a minha própria existência, quanto ao meu "estar" no mundo.

Desta maneira, rolar por uma parede, cair no chão, confundir-me com as cadeiras, deitar-me nas pedras, são ações, por mim realizadas, que refletem uma maneira de "estar" em algum lugar, de reconhecer este lugar, e, a partir deste reconhecimento, atribuir um significado existencial às próprias ações. Com esta afirmação, pretendo expor que as



24. Paula Krause. *Olive trees II*, 2003. Vídeo.

propostas que realizo para mim mesma não se dão ao acaso; são determinadas, intuitivamente, a partir de uma *vivência*, que ocorre em algum lugar, a partir de uma intuição de minha própria duração - ou seja, de minha vida e morte. Assim, enxergo muitas das ações como construídas a partir de uma *crença* de que sou a reflexão das contradições que percebo no mundo. Percebo que o que me motiva, então, é não apenas o entendimento de quem sou, mas o entendimento do mundo através de meu corpo. Seguindo o que diria Leon Bloy, "se vemos a Via Láctea, é porque ela verdadeiramente existe em nossos corações"³⁹, se o mundo está dentro de mim, então, olhando para mim mesma, vislumbro a realidade.

Os lugares onde estas ações serão realizadas são, como afirmei anteriormente, determinantes na definição do movimento. Merleau-Ponty afirmará que

"As coisas coexistem no espaço porque estão presentes ao mesmo sujeito perceptivo e envolvidas na mesma onda temporal... O fenômeno do movimento não faz senão manifestar de uma maneira mais sensível a implicação espacial e temporal."⁴⁰

Assim, minhas ações são a conjunção de meu corpo com o espaço em que elas são realizadas. Na verdade, o espaço de ocorrência destas ações não está desligado delas, mas é também ação, reflexo do que sou.

³⁹ BORGES, 2000, p.109.

⁴⁰ MERLEAU-PONTY, 1999, P.371.

Espécie de mimetismo poético com a realidade interna/externa ao sujeito, a ação artística produz uma auto-experiência na qual realizo, simultaneamente, um encontro comigo mesma e com a paisagem, com o mundo. Este encontro é projeção, é intuição.

Sobre auto-projeção e intuição

Como parte do exercício especulativo que proponho nesta pesquisa, abordarei alguns conceitos que Henri Bergson nos apresenta, como *intuição* e *duração subjetiva*, que me parecem servir para a invocação de uma reflexão filosófica que percebo como exercício implícito na construção desta auto-imagem.

Em *Introdução à metafísica*, Bergson irá expor, inicialmente, duas maneiras possíveis, segundo o autor, de conhecer algo. A primeira seria movimentando-se em torno de um objeto. Desta maneira, um sujeito se coloca *em relação* a este objeto, isto é, *analisa* este objeto a partir de seu *ponto de vista*. A outra maneira seria se projetar para o interior deste objeto e conhecê-lo a partir dele mesmo. Mas como seria possível esta introdução no cerne da própria coisa a ser apreendida? Bergson dirá que a metafísica, ao contrário da ciência positiva que estuda as coisas a partir de uma análise, seria o meio para obter este conhecimento. O instrumento que a metafísica utilizará para tal projeção é a *intuição*. Nas palavras do pensador: a intuição seria uma "simpatia pela qual nos

transportamos para o interior de um objeto, para coincidir com o que ele tem de único (inexprimível)"⁴¹. E ainda:

"Há uma realidade... que todos apreendemos de dentro, por intuição e não por simples análise. É nossa própria pessoa em seu fluir através do tempo. É nosso eu que dura."⁴²

Imaginemos um rio, por exemplo. Bergson diria que o pensamento científico, que sempre se põe a analisar algo de um ponto de vista exterior, veria este rio a partir da margem, e analisando cada parte do rio saberia descrever o movimento do rio em detalhes, pois teria realizado a análise a partir de um ponto de vista fixo. O rio, para este cientista, seria uma linha composta de diversos obstáculos, pedras que definiriam o contorno, um rio que vem da nascente, desenha um trajeto, e desemboca no mar. Bergson proporia que nos instalássemos na realidade móvel do rio, isto é, que ao invés de observar o caminho que a água faz, que seguíssemos o mesmo caminho - não observando de fora, mas mergulhando na água e *vivenciando*, desta maneira, o rio -, assim *sentindo* os obstáculos que desviam o meu movimento, o mesmo que o da água. Desta maneira, me instalaria na duração do rio, que é também a minha. A intuição bergsoniana pode ser tomada como esta espécie de projeção, ou seja, como uma ação de deslocamento do sujeito que somos para o interior do que queremos conhecer. Intuir, diria o filósofo, é intuir

⁴¹ BERGSON, In.: OS PENSADORES, Vol.XXXVIII, 1974, p. 20

⁴² Idem, p.21.

a duração.

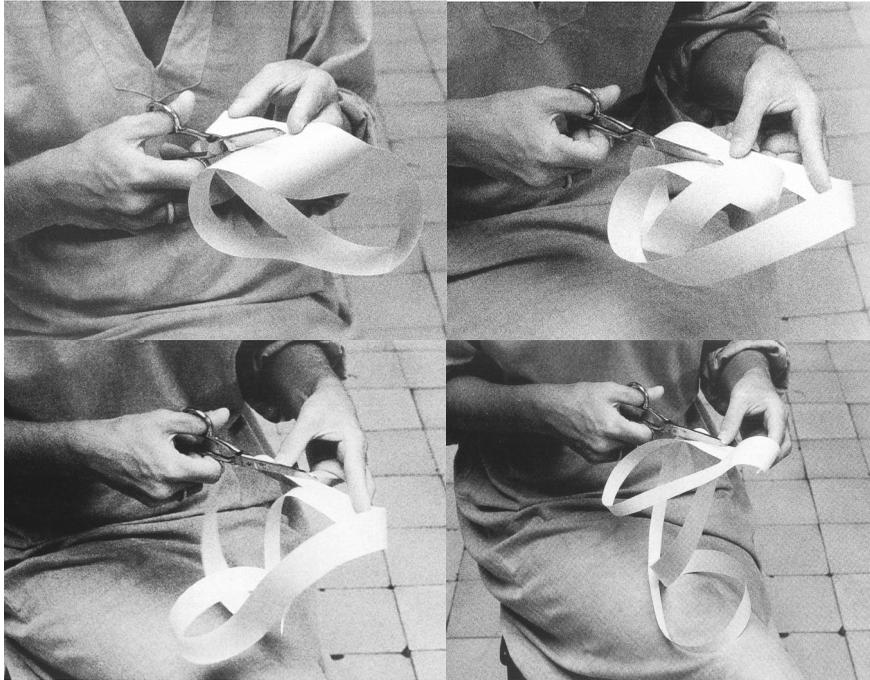
"Nosso espírito... pode se instalar na realidade móvel, adotar a mesma direção incessantemente mutável, enfim, apreendê-la intuitivamente."⁴³

Percebo que as imagens que produzo podem ser pensadas como receptáculo desta intuição que possuo, inicialmente, de minha própria duração. Ou seja, o exercício de auto-experiência que me proponho, antes de ser um exercício de auto-análise, é um exercício de intuição, de auto-experiência, de projeção de si e para si. No momento em que me fotografo, não me vejo, e, quando me vejo, não realizo uma simples análise: antes disso, projeto-me para o interior da imagem, intuo uma experiência, experiência esta que é memória neste corpo que, de fora da imagem, observa. A duração subjetiva, ou duração interior, conceito de base para o pensamento de Bergson, é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, o que parece eliminar uma possível imagem do instantâneo. O tempo não é feito de instantes. O tempo é duração, passado sempre presente no agora. O agora é memória do passado.

Lygia Clark traria outra imagem relativa a esta na realização de

⁴³ Idem, p.38.

⁴⁴ Caminhando (figura) consistia em uma proposta que a artista fazia diretamente ao público: "Faça você mesmo sua... fita de Moebius." (151) A seguir, era sugerido que, com uma tesoura, fosse iniciado um corte no sentido do comprimento da fita, e, no momento em que fosse encontrado o início do corte, que fosse feita a escolha entre cortar à direita ou à esquerda. O ato faria a fita se transformar em desdobramentos dimensionais, denotando uma experiência sem limites temporais e espaciais, motivo da escolha por uma fita de Moebius, segundo Clark. "Cada Caminhando é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor" (CLARK, In.: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, p.151)



25. Lygia Clark. *Caminhando*, .



26. Paula Krause. *Piscina*, 2003. Vídeo.

*Caminhando*⁴⁴, trabalho no qual proporia a fabricação de uma fita de *Moebius* e o corte longitudinal desta, contínuo, realizado pelo participante. Este ato, que não se encerra, mas que se prolonga infinitamente, é comentado pela artista:

"O instante do ato não se renova. Existe por si mesmo: repeti-lo é dar-lhe um novo significado. Ele não contém nenhum traço de percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que acontece, é já uma coisa em si".⁴⁵

Lygia Clark é a artista que, a partir do movimento neoconcreto, irá gradualmente perder a crença no objeto artístico como portador de uma qualidade de imanência/transcendência, transferindo esta função ao ato artístico. Este ato seria tomado a partir de uma proposição, feita pelo artista, que sozinho não existiria. A proposição seria um diálogo entre objeto e participante. O ato imanente, para a artista, seria aquele que permite todas as possibilidades ligadas à ação em si: a escolha, a imprevisibilidade, "a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto"⁴⁶.

Suely Rolnik dirá que

"O que Lygia Clark quer é que o festim do entrelaçamento da vida e da morte extrapole a fronteira da arte e se espalhe pela existência afora. E procura soluções para que o próprio objeto tenha o poder de promover este

⁴⁵ Idem, p.155.

⁴⁶ Idem, p.151.

⁴⁷ ROLNIK, In.: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, p.343.

desconfinamento."⁴⁷

O objeto de Lygia Clark, entretanto, depende de uma ação. A ação do sujeito que se relaciona com a obra, que a experimenta, transformando o objeto em uma potencialidade de ação, que será ou não atualizada pelo espectador.

Lygia Clark buscava aquilo que outros tantos artistas, como Joseph Beuys e Allan Kaprow, também iriam preconizar: o diálogo com o público. A partir de uma proposição de diálogo, o artista se colocaria a mercê do receptor. Em certa ocasião, confessaria que *Caminhando* a deixava

"... dentro de uma espécie de vazio: a iminência do ato, o abandono da transferência ao objeto, a própria dissolução do conceito de obra e artista, tudo isso provocava em mim uma grande crise a qual, inconscientemente, eu buscava há muito tempo."⁴⁸

Talvez a arte que é como a vida, aquela de que nos fala tão bem Allan Kaprow - quando coloca que não podemos estar certos de que um artista que pratica esta arte seja, de fato, um artista - seja aquilo que Lygia Clark exercitaria neste lugar tão indistinto. Talvez a linha que separa arte e vida, ao desaparecer, evidencie para cada artista a sua solidão, a sua condição única, de indivíduo que, simplesmente, escolhe um

⁴⁸ CLARK, In.: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, p.187.

caminho - à direita ou à esquerda do corte na fita de *Moebius* - e constrói uma prática de existência.

A relação entre o ato de me fotografar ou filmar e a ação corporal, afinal, são o que percebo, em minha prática, como um processo de exploração dos limites de meu corpo e de minhas ações, para através deste exercício de auto-experiência engendrar o que reconheço como possível na arte: o conhecimento do que sou. Espécie de projeção de si e para si, a construção de uma auto-imagem, portanto, não se dá apenas durante o ato fotográfico, mas no ato fotográfico em conjunção com as ações desenvolvidas. Interagir com os contextos em que me encontro é o que gera as situações, os enquadramentos desta auto-imagem que construo.

Dentro deste enquadramento surge, no entanto, um lapso: é o olhar, é o ponto de vista que tenho quando realizando cada ação que é registrada. Este ponto de vista é memória de meu corpo, e é também a partir dele que realizarei este encontro comigo mesma, no momento em que relembro, em que percebo no corpo que sou hoje as marcas da ação que realizei em dado momento. Este é um diálogo, antes de tudo, solitário, uma experiência artística que percebo, portanto, como particular. Outro tipo de experiência artística, entretanto, pode ser pensada quando as imagens, único produto resultante destas ações, são apresentadas ao outro. É desta instância coletiva que trato no capítulo a seguir.

3. Encontro com o outro: a apresentação de imagens

Sobre a importância do encontro

Até o momento, exercitei, neste texto, uma série de especulações a respeito da elaboração de auto-imagens, ou seja, sobre meu processo artístico, assim como sobre os artistas e pensadores com os quais sinto uma proximidade. Como já afirmei anteriormente, penso nesta etapa de minha prática artística como um momento de experiência particular (não pública), senão, na maioria das vezes, solitária. Por este motivo, percebo que algumas questões que discuto acima, como o fato de as imagens resultarem em *auto-imagens*, imagens que eu reconheço como de meu corpo, captadas em situações que se inserem em minha memória e em meu corpo como vivências, como experiências no mundo, são coerentes apenas quando penso que sou eu espectadora de mim mesma. Ora, identifico que o processo de criação, de descoberta de uma linguagem artística, coloca o artista, involuntariamente e sempre, neste lugar: de observador de si mesmo. Não apenas por estar trabalhando com um procedimento no qual utilizo meu próprio corpo verei esta prática como provedora de um contato maior comigo mesma que qualquer outro processo criativo praticado por outro artista. Acredito que qualquer prática artística coloca o artista nesta posição, e é desta maneira que vejo minhas intenções próximas das de alguns artistas que



27. Paula Krause. *Sem título*, 2003.
Montagem fotográfica.

mencionei anteriormente.

O que identifico como uma segunda etapa no meu processo criativo é o que apresentarei neste capítulo, e defino-a como o momento em que decido expor, isto é, apresentar, pôr à vista, exhibir, colocar em evidência, estas imagens. Aqui, percebo que a comunicação comigo mesma transforma-se em uma comunicação com o outro. Chamo esta comunicação de *encontro*, não apenas no sentido de que eu estaria "me encontrando" com o outro "virtualmente", através de minha imagem, mas principalmente pela idéia de convergência entre sujeitos, e de *descoberta* que a própria palavra "encontro" denota.

Agrada-me a imagem que construo de um diálogo no qual o entendimento da coisa a ser comunicada se dá no momento em que ocorre um sentimento de similitude, e uma "imagem" ou "idéia" se forma entre sujeitos, a qual ambos acessam e compreendem. Vejo esta como a imagem de um encontro. Um encontro que se dá quando ambas as partes intuem o que está sendo pensado, sentido por uma das duas. Neste momento de entendimento ocorre uma correspondência, que poderíamos pensar como aquela da intuição bergsoniana, quando um entende o outro, quando um percebe, sente o que o outro percebe e sente, quando um *quase* é o outro. Esta correspondência coloca o pensamento que se dá entre ambos não como sendo originário de um dos sujeitos, mas sim como algo que ocorre entre os dois, como um pensamento, sentimento, reflexão, coletivo.

É fundamentalmente esta vontade de encontro com o outro que percebo como principal motivação quando exponho minhas imagens. Obviamente o modo de apresentar este trabalho poderia se desdobrar



28. Paula Krause. *Sem título*, 2001. Fotografia.

em diversas outras possibilidades, mas reconheço neste tipo de encontro e possibilidade de troca com o outro o que me move a realizar esta apresentação. Os trabalhos que apresento, portanto, são construídos sobre esta convicção de que possam gerar este tipo de encontro.

No momento em que exponho as imagens, penso estar promovendo a possibilidade de encontro do outro comigo, através de minha produção artística. As imagens que produzo, entretanto, não se apresentam ao outro como se apresentavam anteriormente para mim, pois não são imagens do outro, isto é, não são, para o outro, auto-imagens. O outro - espectador - as encontra como imagens de uma situação - não mais como auto-imagens, isto é, estas imagens específicas só são *auto-imagens* para a pessoa que foi fotografada, ou seja, eu mesma. Deve-se levar em consideração este ponto, já que não estarei mais especulando sobre o processo de produção de auto-imagens, mas sim sobre o processo de recepção, experimentação destas imagens. Como afirmei anteriormente, não obstante, considero o processo de recepção também como um processo realizado através do corpo sensível, e acredito que qualquer leitura de obra poética - entenda-se aqui assistir a um filme, ler uma poesia, ouvir uma música, assistir a um vídeo artístico - pressupõe a possibilidade de *encontro* daquele que lê com aquele que *criou*, através do próprio ato de apreensão estética - que pode ser pensada tanto como leitura, escuta, visão, quanto como simples percepção ou ação dentro de alguma experiência proposta, ou seja, como experiência corpórea.

Tomarei aqui emprestadas as reflexões de três artistas que podem

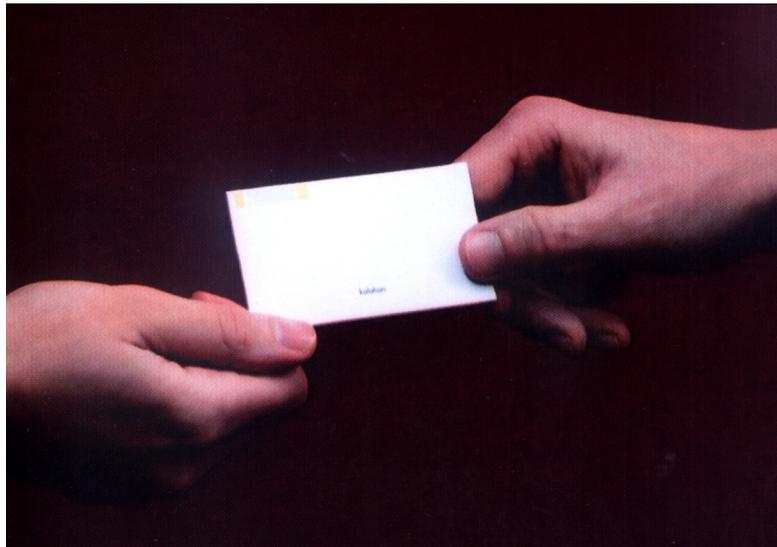
me auxiliar na sustentação de tais argumentações. Primeiramente, assinalo as palavras de Hélio Ferverza, ao comentar *Apresentações do deserto*⁴⁹, trabalho que apresenta em conjunto com *anotações instáveis* em *O+é deserto*, terceiro volume da série *Documento Areal*:

"Os cartões são uma proposição. Algo pode ocorrer no momento de sua entrega: diálogos, observações, idéias (...). Isto é trabalho. (...) o trabalho pode não ocorrer. Isto também está implícito. Há uma fronteira instável na possibilidade de aparição da arte. Ela pode não ocorrer. Ou, se ela ocorre, quando ela ocorre? (...) A proposição dos cartões não busca resultados mas possibilidades no contexto da relação (...) é difícil dizer onde começa o trabalho, onde ele termina. Sua possibilidade de existência mesma esta em jogo."⁵⁰

Ferverza comenta este trabalho como uma possibilidade no contexto de relações, como uma vivência e não como um objeto ou um resultado que gere reações. Acredito que qualquer proposta artística se inscreva neste contexto de relações possíveis de que nos fala o artista - seja um livro, um filme, uma obra de arte. A leitura da obra é, a meu ver, uma relação entre sujeito-autor e sujeito-espectador. Na verdade, nos interstícios onde se dão os encontros possíveis nestas leituras, o discurso não é mais unidirecional - de autor para espectador. A via é de mão dupla, no espaço de encontro. O encontro é *correspondência* - nem resposta, nem pergunta.

⁴⁹ Ferverza se refere neste texto ao trabalho "Apresentações do deserto", que consistia na distribuição de dois cartões de apresentação, um com nome e endereço e outro com o nome de um deserto.

⁵⁰ FERVENZA, 2003, p.49, 50 e 51.



29. Hélio Ferverza. *Apresentações do deserto.*

Esta dissolução do objeto artístico em uma proposição, em uma idéia, em um diálogo, coloca a arte como algo que ocorre - ou não -, como algo que se dá - ou não -, como Marcel Duchamp sugere quando propõe uma analogia desta com o fenômeno da eletricidade: "A definição [de eletricidade] prévia não é necessária." ⁵¹ Sabemos o que a arte faz sem precisarmos dizer o que ela é.

Os outros dois artistas que comentam um tipo de visão similar a que proponho a respeito da apresentação de seus trabalhos são Lygia Clark e Jorge Luis Borges, que, durante uma conversa da qual tive a chance de participar como ouvinte ⁵², teciam comentários do tipo:

Lygia Clark: "toda forma de arte, proposições, toda forma de religião, a droga e mesmo o amor no grande sentido, procuram o que se chama comunicação... divido a proposição e aceito a invenção do outro. Grande instinto de morte colado à grande vitalidade." ⁵³

Ao que Borges responderia

"A obra que perdura é sempre capaz de uma infinita e plástica ambigüidade; é tudo para todos, ... é um espelho que delata os traços do leitor e é também um

⁵¹ DUCHAMP. "Entretien" In.: *Et Tous Ils Changent Le Monde*, 1993, p.34

⁵² Refiro-me aqui a um trabalho que realizei por ocasião de uma disciplina durante o curso de mestrado, ministrada por Elida Tessler, no qual propus, através do relato como ouvinte e leitora destes dois autores/artistas, um diálogo entre os escritos de Lygia Clark publicados no catálogo da Fundació Antoni Tàpies, anteriormente citado, e os textos de Borges de seu livro *Outras Inquisições*, presente no volume II das obras completas, publicadas pela editora Globo, em 2000.

⁵³ CLARK, In.: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, 1998, P. 271 e 268.

mapa do mundo." ⁵⁴

Borges situa a obra como algo que está entre o mundo e o leitor, como um espelho, ou um vidro translúcido, que o coloca em contato com a virtualidade e atualidade da realidade. Este contato se dá na leitura, através deste vidro, mas não como algo externo ao leitor; é algo que o faz visualizar o mundo. Assim, não é difícil chegarmos à conclusão de que cada olhar, olhando através deste vidro que pode ser esta obra que perdura, vê uma realidade diferente, não uma realidade pronta proposta pelo autor, mas uma relação que se dá entre dois sujeitos que buscam a comunicação e o entendimento da realidade a cada momento, entendimento este que se transforma a cada vez em que são estabelecidas novas relações intersubjetivas.

Tendo explanado a razão que acredito me levar à exposição de meus trabalhos, posso iniciar a tessitura de algumas considerações sobre a maneira como os exponho neste momento, isto é, o formato que escolhi para apresentar as imagens captadas. De fato, poderia pensar que a simples captação da ação através da fotografia e do vídeo seria uma maneira de apresentar esta ação. Assim, o formato escolhido seria o de vídeo-montagem, ou a elaboração das imagens captadas em uma edição e montagem em uma linha de tempo, como *documento* de uma ação. Não obstante, desta maneira as imagens seriam apenas o registro de uma ação performática que eu pretendesse apresentar, quando na verdade

⁵⁴ BORGES, 2000, p.83.

sua construção se confunde com a construção da própria ação, exatamente no momento em que não somente capto uma situação proposta, mas modifico o tempo de captação, seleciono o tempo de exposição de cada *frame* em detrimento de outro, ou seja, da mesma forma que componho uma situação, da mesma maneira que delibero uma determinada ação, e que determino um enquadramento e uma exposição de luz para a imagem que será captada, irei compor também um vídeo a ser apresentado, isto é, todas estas são partes que compõem o processo criativo como um todo. A seguir, exercitarei algumas especulações sobre este processo, que realizo tendo como finalidade a apresentação destas imagens ao outro.

Sobre a imagem e a experiência receptiva

A elaboração de um conjunto de imagens em uma apresentação na forma de vídeo pressupõe um processo de edição - escolha - e montagem, assim como de manipulação do tempo de exposição⁵⁵, processo de construção no tempo que irá gerar vídeo-montagens feitas a partir das fotografias e dos vídeos, ou seja, as imagens em fotografia são acrescentadas de uma dimensão temporal e as imagens em vídeo são manipuladas em

⁵⁵ refiro-me aqui não à exposição da objetiva da câmera à luz para sensibilização do filme fotográfico, mas ao tempo que as imagens são disponibilizadas na linha de tempo da montagem/edição videográfica.

uma linha de tempo. É já evidente que, neste momento, demonstra-se essencial uma discussão não mais sobre uma *auto-imagem* e mais propriamente sobre a natureza da *imagem* por si só. Para uma melhor compreensão, faz-se necessária uma reflexão sobre minhas razões na escolha deste meio de apresentação.

A deliberação por montar estas imagens em vídeo, onde eu poderia manipular os tempos de exposição e transição entre as imagens (montando um caminho pré-determinado de visualização das mesmas) é vista por mim como apenas uma das possibilidades de desdobramento expositivo destas imagens. O que percebo é que esta construção esta estreitamente ligada às intenções que possuo quando pensando na experiência receptiva destas imagens, ou seja, penso nestas vídeo-montagens como um produto elaborado a partir das imagens que restam de um processo de criação de uma auto-imagem. Como já afirmei anteriormente, não percebo o processo criativo de captação das imagens como mero registro das performances. Vejo as imagens que dele restam, antes, como reminiscências de uma prática, possíveis de serem utilizadas em uma experiência de encontro com o outro.

Poderia dizer que me interessa, neste momento, que estas imagens sejam vistas apenas como imagens por si só, isto é, que não estejam ligadas a um suporte físico específico que dependesse do espaço de exposição para a definição de uma montagem específica. Obviamente não se pode desconsiderar que mesmo o espaço virtual de projeção ou reprodução destas imagens, pois que as apresento em vídeo-montagens que podem ser reproduzidas ou projetadas em qualquer local, também seja um espaço físico e significativo, e deve ser considerado como lugar



30. Paula Krause. *Falling I*, 2003. Vídeo.

específico tanto quanto consideramos qualquer outro lugar selecionado na composição de uma proposta artística. Seria importante, então, comentar algumas questões sobre a natureza da imagem, na discussão sobre uma possível imanência ou potencial transcendente⁵⁶ da imagem. O que entrevejo, entretanto, como possibilidade na imagem virtual do vídeo projetada ou reproduzida seria algo que talvez se aproxime daquilo que a imagem em movimento, ou melhor, que a *imagem-tempo* do cinema, como afirmaria Gilles Deleuze, potencializa como prática reflexiva que a aproxima da própria metafísica no sentido bergsoniano.

Quando Deleuze traz este pensamento à tona nos livros *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, estará falando do cinema como um órgão que aperfeiçoa uma nova realidade. Apesar de não reconhecer nos trabalhos que aqui apresento o que pode ser entendido como cinema enquanto criação de uma narrativa - e não pretendo direcionar as reflexões que seguem para uma discussão sobre as infinitas possibilidades no cinema de criação de uma narrativa - percebo nos vídeos que produzo algo que, se surge como uma nova possibilidade nas artes visuais a partir das décadas de 60 e 70, já possui uma história centenária de experiências em montagens de imagens, e esta é a história do cinema.

Deleuze, nos livros acima mencionados, irá classificar dois momentos no cinema do século XX que servirão na sua reflexão sobre a idéia, construída sobre o conceito de duração de Bergson, de uma

⁵⁶ Merleau-Ponty comentará que os conceitos de imanência e transcendência são catalisados como unidade através do corpo presente, que não verá na realidade do mundo a verdade, assim como também não a verá na realidade subjetiva. O corpo, por “estar” no mundo, condensa esta dicotomia transcendência-imanência.

imagem-movimento e de uma imagem-tempo. Estes dois momentos seriam o cinema americano pré-segunda guerra (tratado em *Imagem-Movimento*) e o cinema europeu pós-segunda guerra (discutido no segundo livro, *Imagem-Tempo*). A mudança central é o deslocamento sobre um cinema que se definia primeiramente através do movimento para um cinema preocupado mais especificamente com o tempo. A imagem-tempo se moveu para além do movimento ao se libertar de uma sensibilidade mecânica em direção a uma imagem puramente óptica e sonora (tátil). Esta emancipação dos sentidos se daria a partir de uma relação direta entre pensamento e tempo. A imagem-tempo, ou *imagem cristal*, como denominaria o autor, será discutida neste livro a partir de muitos conceitos que Deleuze toma de Bergson, principalmente de *Matéria e Memória*.

Interessa-me, particularmente, neste contexto de análise de meu processo de construção no tempo, a idéia de *imagem cristal* que nos traz Deleuze, que poderia ser pensada como o choque entre o passado de captação da cena e a ação presente de vislumbre desta imagem. Poderíamos retomar aqui o pensamento de Roland Barthes sobre a fotografia, quando reflete sobre esta, em *A Câmara Clara*, como a essência do "isto foi", o que a coloca na posição de inauguradora de uma relação que ficaria mais bem descrita como uma relação entre imagem e morte, e que daria, de certa maneira, às imagens captadas, uma vida.

A *imagem cristal* de Deleuze seria aquela unidade indivisível que se dá entre a imagem virtual e a imagem atual. A imagem virtual é aquela à qual a imagem atual remete, que é memória. Já a imagem atual, aquela que é vista, que se dá ao olhar, a imagem percebida, presente. A *imagem*

crystal é o que Deleuze identifica como o que está no limite entre uma e outra, é esta imagem que não é memória, mas que convida o sujeito à rememoração. O autor afirmará que esta imagem-tempo se operacionaliza, no cinema, através de cortes irracionais, que colocam lado a lado imagens que não obedecem a uma ordem racional da imagem-movimento, presente no cinema-movimento americano, no qual a montagem se dá a partir de uma ação, de um movimento, isto é, um corte se encerra no fim de uma ação e se encaixa na ação subsequente. No cinema de vanguarda europeu, o interstício entre duas tomadas - ou entre duas séries de imagens captadas - não mais faz parte de nenhuma das duas séries, pois que uma não é a continuação de um movimento iniciado na outra. A edição irracional (presente, por exemplo, nos filmes da *Nouvelle Vague* e de Andrei Tarkovski) determina a incomensurabilidade das relações entre as imagens.

A partir destes pressupostos, poderíamos pensar na imagem e na construção no tempo como discurso, que se daria a partir de elementos ausentes, silenciados da própria imagem. Gostaria de voltar, então, à idéia que exponho anteriormente sobre encontro, que entrevejo como possibilidade na leitura de qualquer obra artística. Ler uma imagem é diferente de ler uma palavra: a imagem vale enquanto imagem que é - e é neste sentido que me interessa a veiculação no formato que aqui disponibilizo de montagens em vídeo destas cenas. A edição destes quadros, feita a partir de cortes ou manipulações temporais, é o que operacionaliza a tessitura deste discurso não-verbal dos mesmos. Vejo este pequeno intervalo que forma estas imagens ausentes como uma idéia análoga àquela de encontro que apresento na primeira parte deste

capítulo, o que poderia ser também descrito como a interpretação do discurso visual por um efeito de sentidos que se institui entre o olhar, a imagem e a possibilidade de recorte.

Esta interpretação, que produz outros quadros, se dá a partir do que acredito ser um caráter de incompletude inerente às montagens que apresento. Um aspecto presente nas imagens que produzo, e que levanta outro tipo de especulação, é novamente trazido neste segundo capítulo, e trata da semelhança entre elas (pensemos nas fotografias e nas seqüências de *frames* dos vídeos captados), o que não apenas possibilita montagens irracionais (no sentido deleuziano), mas que produz, na reprodução destas, uma memória de uma para a outra. Uma imagem é a memória da outra. Dois processos, o primeiro, de animação de cenas captadas fotograficamente, possibilitando diferentes transições na visualização de cada seqüência; o segundo, de edição de segmentos videográficos, com possibilidade de manipulação do tempo original de captação, resultam em diferentes montagens que percebo como possibilidades de apresentação. São objetos temporais que podem gerar um tipo de experiência, um tipo de relação com o observador, e é sobre esta experiência que intento traçar algumas considerações. Importante lembrar que não estou mais analisando a ação que gerou as imagens, mas sim as imagens como objetos, como possibilidade de experiência para o outro. Ora, qualquer evento ou objeto existente possui uma dimensão espaço-temporal; entretanto, há de se diferenciar entre um tempo que está no mundo e deixa marcas nas coisas concretas do mundo e outro que está na imagem individual e é capaz de gerar diferentes ritmos, movimentos, sensações. Há ainda um tempo que



31. Paula Krause. Sem título, 2001. Fotografia.

acontece na relação de uma imagem com outra imagem, e a relação entre estes dois quadros gerará um outro tempo, ritmo, movimento que não estava naquelas cenas quando estas apresentavam-se sozinhas no mundo.

Lúcia Santaella estabelece três tempos que estariam ligados à imagem: um tempo intrínseco a ela, um tempo extrínseco, e um tempo intersticial. Este último se daria no

"cruzamento entre sujeito perceptor e um objeto percebido, quer dizer, o tempo que é constituído na e pela percepção. Em todos os seus níveis, a percepção é feita de tempo"⁵⁷.

Este tempo da percepção ainda se distingue em três outros tipos: o tempo fisiológico, interior àquele que percebe, o biológico, exterior àquele que percebe, e o tempo lógico, uma síntese deste acontecimento. De certa forma, este pensamento remete à idéia de *imagem cristal* de Deleuze, representação que reúne em si a virtualidade e atualidade, reflexo que se dá através de uma "quebra" na continuidade de um movimento, na edição irracional de imagens.

Entretanto, as montagens que apresento aqui captam um movimento que se repete, mas apresentam-se, quando montadas e animadas em uma linha de tempo, como continuidade (provocada pela câmera fixa) de um movimento corporal. Desta maneira, torna-se mais

⁵⁷ SANTELLA & NÖTH, 1998

interessante uma abordagem da idéia de um tempo lógico, como nos propõe Santaella, que se dá em um interstício entre sujeito que percebe e imagem, idéia análoga à que me refiro quando penso no encontro que a arte é capaz de proporcionar, do que a idéia de uma imagem intersticial que se forma nas montagens que apresento. O aspecto "irracional" das imagens, no caso das montagens feitas a partir das ações captadas em vídeo, estaria relacionado muito mais a uma não-funcionalidade da própria ação executada. Isto é, estes vídeos são apresentados muitas vezes sem que haja qualquer manipulação temporal explícita, além de, neles, o corte ser dispensado. Ou seja, os quadros são apresentados em sua continuidade, sem que seja feita uma montagem entre "cenas".

Jacques Aumont levanta a tese de que "aquela alguma coisa a mais" que não está na imagem seria um saber sobre a sua gênese, sobre seu modo de produção. Sei, por exemplo, que uma fotografia de um carro em movimento indica a passagem de um carro pela objetiva da câmera porque conheço as possibilidades do procedimento fotográfico. Sob esta ótica, poderia pensar que aquele encontro que penso ser possível na leitura de uma das propostas que apresento seria uma espécie de reconhecimento realizado pelo espectador do próprio processo criativo da obra.

Os trabalhos, da maneira como os apresento aqui, portanto, possibilitam o acontecimento deste encontro, deste diálogo entre eu e o receptor, por propor uma experiência temporal - percebida através do corpo - que irá proporcionar um reconhecimento, no momento de apreensão estética, da experiência criativa. Imagens que se formam entre as imagens, tempos que se dão entre o meu tempo, o tempo de

reprodução das imagens e o tempo de leitura de um trabalho evidenciam este tempo "outro", que não é nem meu nem do outro, nem de um objeto e nem do sujeito. Um tempo intersticial, uma imagem intersticial, destacam um cristal, que ao mesmo tempo reflete e absorve o corpo e a realidade, colocando a obra de arte como "um momento de estética dentro da dinâmica cosmológica de onde viemos e para onde iremos"⁵⁸.

Para mim, portanto, a experiência de leitura de uma obra não é diferente da experiência de percepção da realidade, e é somente a partir de minha própria experiência como espectadora que posso afirmar isto. Ou seja, minha percepção de uma obra se dá através do mesmo corpo sensível que percebe as outras coisas, de maneira que a arte não me coloca em algum outro estado perceptivo diverso e próprio da experiência artística. Esta constatação implica no reconhecimento de que a experiência estética não é desligada da experiência criativa, ou seja, diálogos e encontros, tempos intersticiais, imagens-cristais, são produzidos a todo momento, e não apenas em uma das instâncias (apresentação) do trabalho. E, ainda, a percepção do mundo, sua apreensão estética, é o que acredito como geradora, em minha prática, de uma auto-experiência.

Neste sentido, posso afirmar que novamente a visão de Kaprow me parece certa, pois que dirá que a arte que é como a vida poderia ser tomada como ajuda na atividade meditativa, e esta seria uma grande mudança na visão de arte que possuímos, pois que ela passaria

⁵⁸ CLARK, In.: FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, p.111.

"Do fato de ser um fim para ser um meio, do fato de oferecer uma promessa de perfeição em determinado domínio ao fato de realizar a demonstração de uma maneira de viver plena de sentido em um domínio unificado"⁵⁹.

⁵⁹ KAPROW, Allan. "L'expérience réelle" In.: *Et Tous Ils Changent Le Monde*, 1993, p.131.

Conclusão

Acredito que a busca de auto-conhecimento e de uma auto-imagem é constante na construção de qualquer trabalho artístico, no sentido de que o mundo e os objetos com os quais nos relacionamos pode ser tomado como um reflexo de nós mesmos. Assim, quando me relaciono e construo coisas no mundo externas ao meu corpo estou também me relacionando com o que tenho de mais íntimo. Qualquer escolha que realizo no mundo, afinal de contas, é íntima. Qualquer escolha nos coloca no mundo como sujeitos livres, que determinam e especificam dia a dia a vida que escolhemos viver.

Borges fala de um livro eterno que está sempre sendo escrito, sendo a literatura um grande livro no qual se inserem todos os livros que já foram escritos e que ainda o serão⁶⁰. Desta maneira, não estamos livres, mas sim exercendo uma prática que já está "escrita". Diria que simpatizo muito com esta idéia, no sentido de que sinto constantemente que minha prática como ser vivo - tomemos aqui mais especificamente minha prática artística - é a repetição do que muitos já fizeram, e do que muitos vão fazer, isto é, as preocupações e as razões que me levam a realizar o

⁶⁰ Esta é uma idéia que será explanada por Borges em diversos de seus textos. Em A flor de Coleridge, publicado em Outras Inquisições, por exemplo, o autor comenta, na página 16, sobre a literatura como sendo "a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único autor" (p.16). Mais adiante, no mesmo livro, agora no texto Magias Parciais de Quixote, comentará que "em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e procuram entender, e no qual também são escritos." (P.50)

que realizo me parecem, ao entrar em contato com outras produções, serem preocupações comuns a muitos outros artistas.

A ação de um corpo inevitavelmente irá marcar este corpo, seja uma ação ao acaso ou premeditada. Assim, o corpo está repleto de marcas de nossas ações passadas. Nosso corpo, como matéria, tem um tempo, e a percepção da memória do corpo evidencia a condição humana de deterioração. Esta consciência de corpo que nasce, vive e morre, gera um tipo de busca de entendimento de nós mesmos e do mundo que nos rodeia.

Merleau-Ponty verá o corpo não como um objeto, assim como também não tomará a consciência que se tem dele como um pensamento.

“O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.”⁶¹

A arte, para mim, é a vivência através da qual exerço esta experiência de mim, local onde sou, lugar onde mora o mundo e onde, com minha prática artística, mergulho.

Os trabalhos que apresento em conjunto com este volume na forma de uma compilação de vídeos foram elaborados a partir de uma prática de produção e apresentação de imagens que foi discutida e

⁶¹ MERLEAU-PONTY, 1999, p.14.

explorada no corpo desta pesquisa. Auto-experiência e encontro com o outro, é o que acredito estar realizando quando passo por estes dois processos. A comunicação, a reflexão sobre o que sou e sobre os diálogos que percebo como possíveis através de minha produção, são, repito, o que reforçam a minha convicção de que minha prática criativa equivale à minha vida.

Ao mencionar, entretanto, convicções, crenças, constatações, não posso deixar de notar, e levantar aqui, o caráter impreciso do próprio encadeamento destas idéias, pois que a dúvida ameaçou por muitas vezes a continuidade destas especulações. Dúvida esta que percebo como fundamental, e que se refere ao próprio ato de escrever sobre minha produção artística. Como conceituar, como relatar, como analisar uma prática a qual sinto realizar exatamente pelas particularidades das coisas mais indizíveis e inexprimíveis presentes nela? Isto é, como dizer o indizível, como analisar o indecifrável, como esclarecer em um texto aquilo que é dúvida fundamental na minha prática? Esta dúvida é: por que faço isto? O que me leva a realizar certas escolhas e não outras?

Ao pensar na arte como vida, entendo que estou questionando, então, minha própria existência, meu próprio estar no mundo. Esta confusão, sei, me levou em muitos momentos a especulações muito específicas, e em outros a deixar de lado, a não enxergar obviedades em meu trabalho que poderiam inclusive ser mais representativas como objeto de discussão. Desta maneira, ao analisar finalmente a própria produção destas reflexões em texto, enxergo fendas, rachaduras, pensamentos por vezes mais densos e por outras mais rarefeitos. Enxergo uma estrutura que foi construída por um tempo de reflexão que

está ligado com meus pensamentos hoje, com meus interesses hoje. Ou seja, mais do que produção de pensamento, percebo este texto como um olhar, uma ponderação sobre algumas questões que cruzaram meu caminho durante estes dois anos de experiência acadêmica.

Sendo um documento de artista, este texto não pretendeu responder todas as questões que surgiram, principalmente porque percebo que, na prática artística, sou questionador e questionado. Uma análise desta produção, por mim mesma, como comentado anteriormente, pareceu ser uma utopia. Tentei realizar este olhar - o texto - sobre o meu olhar sobre mim mesma como uma simples especulação, e percebo este volume não como experiência artística, mas como exercício reflexivo. Sinto, entretanto, que a simplicidade de um pensamento reflexivo não é mais que uma construção criativa, humana; refletir é uma atividade existencial. Desta maneira, dentro da lógica que criei na explanação de minhas reflexões, na qual coloquei como base o pensamento de que arte, para mim, é vida, seria insincero, ou ao menos duvidoso, o estabelecimento de uma linha que novamente separa a arte de minhas reflexões sobre esta.

A partir destas considerações, prefiro, então, assumir estas aberturas, reconhecendo que "olhar" é, para mim, não mais que "voltar os olhos para algo". Ao voltar-me para alguma coisa, conseqüentemente perco de vista as outras. Disto resta aquela pergunta de Merleau-Ponty: "que seria da visão sem nenhum movimento dos olhos, e como o

⁶² MERLEAU-PONTY, In.: OS PENSADORES, Vol. XLI, 1975, p.278.

movimento destes não haveria de baralhar as coisas...?"⁶²

Ainda como projeto, como continuidade a estas reflexões, gostaria de trazer algumas palavras de Rainer Maria Rilke, que aconselhava ao jovem poeta:

"Não busque por enquanto respostas que não lhe podem ser dadas, porque não as poderia viver. Pois trata-se precisamente de viver tudo. Viva por enquanto as perguntas. Talvez, depois, aos poucos, sem que o perceba, num dia longínquo, consiga viver a resposta."⁶³

Percebo que a minha prática artística, ao final destas modestas reflexões que aqui expus, é, para mim, a maneira mais adequada para realização de uma compreensão das motivações que me levam a sua realização. Estas motivações são, no entanto, indizíveis. Como verbalizar o sentimento de compreensão de mim mesma e da realidade, como dizer o que sinto quando uma ação simples de deitar-se no chão reúne tudo o que sou, todo meu passado e todas as possibilidades de futuro? Como explicar que as escolhas que faço não se dão ao acaso, quando este entendimento não se dá através de uma lógica, mas de uma intuição de que não tenho outra escolha?

Com a certeza de que, ao concluir este texto, as questões se multiplicaram, afirmo finalmente que acredito que o trabalho que exponho pode ser muito mais esclarecedor do que estas palavras, não

⁶¹ RILKE, 2001, p.42.

apenas para mim, mas para o outro - leitor, espectador de meus trabalhos. É esta certeza que guardo quando submirjo deste mergulho especulativo, e percebo a prática artística pulsante. Os trabalhos que apresentei aqui geram novas possibilidades, e a produção guia minhas perguntas e repostas; as dúvidas são mais simples, simplicidade esta que tanto almejei para este texto, e que percebo dele tão distante. Buscando respostas, assumo que a imagem que resta é a seguinte: a prática artística, para mim, equivale a nada mais do que escolher entre seguir à esquerda, ou à direita, no corte da fita de *Moebius*.

Bibliografia

- ARCHER**, Michael. *L'Art depuis 1960*. Paris : Thames and Hudson, 1997.
- ARGAN**, G. C. *Arte moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT**, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Editora Papirus, 1993.
- BARTHES**, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHELOR**, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- BAZARIAN**, Jacob. *O problema da verdade*. São Paulo: Círculo do Livro S. A.
- BENJAMIM**, Walter. *Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo : Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- BERNARDES**, Maria Helena; **SEVERO**, André (org.) *Eu e você Karin Lambrecht*. Santa Cruz do Sul : Edunisc, 2002.
- BERNARDES**, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo : Escrituras, 2003.
- BORGES**, Jorge Luis. *Obras Completas volume 2*. São Paulo: Globo, 2000.
- BOIS**, Yve-Alain; **KRAUSS**, Rosalind. *Formless : a user's guide*. New York : Zone Books, 1997.
- BORER**, Alain. *The essential Joseph Beuys*. Cambridge : The Mit Press,

1997.

BRITES, Blanca & **TESSLER**, Elida (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1998.

DANTO, Arthur C. *La transfiguración del lugar comum*. Barcelona : Piados; 2000.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Braziliense, 1990.

_____. *A Imagem-Movimento. Cinema I*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Editora 34, 1998.

DOCTORS, Marcio (org.). *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Pairus, 1993.

FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003.

FLAM, Jack. *Robert Smithson : the collected writings*. Berkeley : University of California Press, 1996.

FLUSSER, Villém. *Los Gestos: fenomenologia y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo : Martins Fontes, 2000.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art from futurism to the present*. Yugoslavia: Thames and Hudson, 1988.

HARRISON, Charles & **WOOD**, Paul. *Modernismo em disputa: a arte dos anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo : Edições Loyola, 1992.

KIRBY, Michael. *Happenings*. New York: Dutton & Co, 1965.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge : The Mit Press, 1998.

KUONI, Carin (org.). *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man. Writings by and Interviews with the artist*. New York: Four Walls Eight Windows, 1993.

LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

LEE, Pamela M. *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta Clark*. Cambridge: The Mit Press, 2000.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "Textos escolhidos". In.: *Os Pensadores* vol. XLI. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1975.

_____. *O Primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papyrus Editora, 1990.

_____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

_____. *A prosa do mundo*. São Paulo : Cosac & Naify, 2002.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1995.

PLATÃO. *Primeiro Alcibíades*. Lisboa: Inquérito. sd

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. São Paulo: Globo, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1994.

SANTAELLA, Lucia & **NÖTH**, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Alexandre e **SANTOS**, Maria Ivone dos. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

SAYRE, Henry M. *The object of performance*. Chicago: University of

Chicago Press, 1992.

SEVERO, André. *Consciência errante*. São Paulo : Escrituras, 2004.

STILES, Kristine; **SELZ**, Peter (org.). *Theories and documents of Contemporary art : a sourcebook of artists' writings*. California : University of California Press, 1996.

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys : we go this way*. London : Violette Editions, 1998.

Catálogos:

ET TOUS ILS CHANGENT LE MONDE. *Catálogo da 2^a Bienal de arte Contemporânea de Lyon*, 1993.

Kurt Schwitters. **CENTRE GEORGES POMPIDOU**. Paris: 1994.

Marina Abramovic, objects performance video sound. **MUSEUM OF MODERN ART OXFORD**. Oxford: 1995.

Hélio Oiticica. **PROJETO HÉLIO OITICICA**. Rio de Janeiro:

Bruce Nauman: Exhibition catalogue and Catalogue raisonné. **WALKER ART CENTER**. Minneapolis: 1994.

Bill Viola. **WHITNEY MUSEUM OF MODERN ART**. New York: 1999.

Lygia Clark. **FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES**. Barcelona: 1998.

Artigos:

GULLAR, Ferreira et al. *Manifesto Neoconcreto*. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical. Rio de Janeiro: 1959.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C., e **GUSMÃO**, Rita. "Performance, Tecnologia e Sociedade". In.: *Performance, Cultura e Espetacularidade*. Brasília: Editora UnB, p.9-14, 2000.

TESSLER, Elida. "Formas e formulações possíveis entre a arte a a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters". In.: *Revista Porto Arte*, v.1, nº1, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, junho 1990.

SOULAGES, François. "A Fotograficidade". Texto originalmente escrito para publicação na *Revista Porto Arte*, Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, no prelo.

VIOLA, Bill. In response to questions from Jörg Zutter. In: *Bill Viola catalogue "Unseen Images"*, Düsseldorf, 1992.

Dicionários:

Dicionário eletrônico **Houaiss** da língua portuguesa, versão 1.0. Editora Objetiva: dezembro, 2001.

Páginas na internet:

<http://athena.formstreng.net/ep/ep971.html#2>

<http://www.dragonflydream.com/Fluxusdef.html>