

DO (I)RECONHECIMENTO AO ACONTECIMENTO: A PERFORMANCE ARTE E O SEU PÚBLICO

RITA XAVIER MONTEIRO

inED – Centro de Investigação e Inovação em Educação, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto, Portugal

Resumo

A performance arte inscreve corpos que ritualizam o efémero enquanto paradigma do tempo e da arte, tanto aos criadores que a praticam, como aos espetadores que são co-autores desse espaço de sentido. Atentos a esta trama, propomos analisar os contornos da privilegiada relação entre a performance e o seu público (que se pretende) heterogéneo. Tendo em conta de dificuldades pautadas pelo irreconhecimento, a ausência de critérios legitimadores e a necessária disponibilidade para um compromisso de co-autoria - surgem figuras relacionais possíveis. Como lugar de borda, a performance abala os moldes dos operadores estéticos e impulsiona uma nova reflexão acerca formação de públicos para educação pela arte. Performance é sintoma do reconhecimento do espetador contemporâneo.

Palavras-chave: performance, performance arte, arte contemporânea, educação estética.

Abstract

The performance art inscribes bodies that ritualize the ephemeral as a paradigm of time and art, both to creators who practice it, as to viewers that are co-authors of this meaning. Taking this plot into account, we propose to analyze the privileged relation between performance and audience that intends to be heterogeneous. Inquiring difficulties by lack of recognition, of legitimating criteria and required availability for a commitment to co-authorship - relational figures can appear. As edge place, performance shatters the structures of aesthetic operators and drives a new reflection on public formation to education for the culture. Performance is a symptom of recognition of the contemporary viewer.

Keywords: performance, performance art, contemporary art, aesthetic education.

DO (I)RECONHECIMENTO AO ACONTECIMENTO: A PERFORMANCE ARTE E O SEU PÚBLICO¹

Para pensar os públicos da arte contemporânea tomamos como ponto de partida a performance arte. Para perceber esta teia, importa conceber a performance como lugar de borda, lugar onde se abalam os moldes dos operadores estéticos, impulsionando uma nova reflexão acerca formação de públicos para educação pela arte.

O que se procura aqui é ensaiar uma reflexão acerca da relação triádica entre o público, a performance e o performer. E ensaiar, igualmente, possibilidades de abertura de sentido, que quer a partir do pensamento, quer através da prática performativa ganham a volumetria invisível do sentido que se afasta do redondo, do peremptório - que ganha corpo.

Na performance, onde o acontecimento é marcado pelo jogo enredado de multi-linguagens artísticas existe algo que escapa ao domínio racional, sistematizado. Segundo um tempo e um espaço íntimos exercita-se o desapego da continuidade [passado, futuro] e a celebração da *poièsis* (criação) e da *praxis* (objecto) como absorventes uma da outra.

A performance é forma de arte que força novas possibilidades de sentido no instante do momento de exibição – o (i)repetível - tanto aos criadores que a praticam, como aos espetadores que são co-autores desse espaço de sentido - o comunicar o corpo ao corpo.

A performance pode mesmo ser definida como consequência da presença de observadores, se for “toda a actividade de um indivíduo que ocorre durante um período marcado pela sua presença contínua de um particular grupo de observadores, tendo influência sobre esses mesmos observadores”, como afirma Goffman². É qualidade fundamental dessa relação a partir de um simulacro que funciona como uma *metacomunicação* ou um *frame* que supõe que, em determinado momento e local, está a acontecer uma performance.

Mas e o público? O que é ser espetador?

As duas palavras em si traduzem uma abertura à comunidade, aqueles que podem ser observadores e ao mesmo tempo testemunhas do acontecimento. Ser *espetador* implica devolver um olhar atento para aquilo que está a ser exibido – espetador é, na origem latina, *spectator*, aquele que assiste e *specere*, aquele

1 Este artigo é uma versão modificada e atualizada da comunicação realizada no âmbito da programação SINTOMA nº 0 a 4 de maio de 2012 na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

2 Citado por Carlson (2006). P. 35.

que presencia. Constituir *público* é a designação escolhida para os espetadores presentes na plateia de uma apresentação, o lugar que não é o dos camarotes destinados à aristocracia ou até à corte. O termo foi referenciado com este novo sentido pela primeira vez em 1627, antecipando a constituição de um espaço público de discussão do gosto nos cafés, nos *salons* e na imprensa, ao longo do século XVII e consagrando-se com o Iluminismo. No advento da modernidade e das vanguardas a autonomia e liberdade artísticas são postuladas a par da formação de um *mercado de bens simbólicos*, nas palavras de Pierre Bourdieu. Na segunda metade do século reitera-se o fim das grandes narrativas (o pós- modernismo de Lyotard), da arte (desde Hegel e também com Arthur Danto) e da história da arte (com Hans Belting), processo que enceta uma relação difícil da obra de arte com o público na ausência de critérios e rótulos designadores.

Recentemente, numa ida à biblioteca de Serralves um grupo de crianças dos seus 5/6 anos colavam o nariz ao vidro, faziam caretas e o gesto que cumprimenta e diz “adeus”. Lembram imediatamente a performance fotográfica Bruce Nauman, em *First Hologram Series: Making Faces (a-k)*, fazer caretas... (ver imagem 1). Poderia tratar-se de uma performance, mas na ausência do tal *frame artístico*, surge apenas performance no seu sentido de desempenho, um treino somático na perspetiva de Richard Shusterman.



Imagem 1: Bruce Nauman, First Hologram Series: Making Faces (a-k), (1968).

Entram aqui em cheque propósitos complementares: em primeiro lugar, a performance enquanto meio expressivo privilegiado na contemporaneidade. A um nível prático, é a tentativa de resgatar valor ritual ao invés de valor expositivo e a tentativa de recusa da queda na lama de convenções burguesas e especulações de mercado. A ideia teológica da criação hoje, só se limita ou legitima na própria instituição (ou na institucionalização) e no consenso do seu valor cultural e económico. Este objetivo desviante da origem da performance compromete-se com a estética como forma de salvação do profundamente humano, *demasiado humano*, escrevendo com corpo, signo que edifica novos sentidos, novos mundos.

Em segundo lugar, o próprio tempo contemporâneo, o consumo sem memó-

ria atraído pela velocidade, o excesso dos tempos que abriga a ferida infinitamente aberta que nos está na pele, tal como a definiu João Barrento, - “este fantasma que não nos assombra as existências porque alguém hoje se encarrega sempre de fechar o quarto dos fundos...”³. Por outro lado,⁴ como apontou António Pinto Ribeiro numa conversa recente em Guimarães, há necessidade de criar um qualquer acontecimento, o único entre todo este atlas de acontecimentos acelerados.

Por último, uma espécie de culpa generalizada e meio escondida de que os acontecimentos contemporâneos, e designadamente a arte da performance, não são verdadeiramente públicos mas reservados a uma classe de elite “sabi-chona”. Sabemos que o acesso à arte contemporânea possui particularidades que exigem certo conhecimento teórico e histórico. No entanto, o sentido estético é inalienável e a experiência compõe-se potencialmente a partir dessa multiplicidade de sentidos que um trabalho possibilita e o conhecimento que daí resulta. Assim determina-se como necessária a reavaliação das condições para uma educação estética e para a formação de públicos para a arte, com tudo o que isso possa ter de insequente ou até violento. E haveria todo um mundo a dizer e a explorar sobre este tema, a aproximar o fosso que ainda existe entre a academia e a prática artística. Entre a teoria e a arte e seus protagonistas – criadores, performers, programadores, curadores, produtores, críticos, intelectuais, editores de revistas especializadas, galeristas, jornalistas, investigadores, investidores, amantes da arte e, enfim, o público de forma geral... - deve existir um imprescindível envolvimento que promova a interpretação e perpetuação de uma ação performativa. Como nos lembra Adorno no artigo *Crítica Cultural e Sociedade* “nenhuma teoria, nem sequer a que se tem por verdadeira, está segura de nunca se perverter em insânia, se alguma vez la se privar da espontânea relação com o objeto”⁵.

No terreno filosófico uma importante emancipação da estética desde Descartes conduziu,

finalmente, ao surgimento do *cogito* num espaço de inter-subjetividade e discussão do gosto. Seguiram-se as reflexões de Montesquieu, David Hume, Kant e Schiller, acompanhando o surgimento da crítica de arte nos jornais, a afirmação pública de divergências e a célebre *Querelle des Anciens et des Modernes*⁶.

3 Barrento, João (2006). P. 11 .

4 Ensaio Inaugural - Laboratório de Curadoria, 11 de Março de 2012 - Fábrica ASA, Guimarães Capital Europeia da Cultura

5 Adorno (1986). P. 90.

6 A Querela dos Antigos e dos Modernos, desde 1687, foi uma polémica da Academia francesa que agitou o mundo literário e artístico do final do séc. XVIII opondo os clássicos liderados por Boileau, pela imitação dos antigos e Charles Perrault, pela inovação e o mérito dos criadores desse tempo.

Se partirmos das análises do juízo estético da tradição filosófica e na sociologia, essa utopia de partilha do *prazer desinteressado* kantiana facilmente se transforma num investimento na percepção de formas previamente existentes numa cultura submetida (para o bem e para o mal) a múltiplas ferramentas informativas prévias ou póstumas: desde a divulgação realizada pelos dispositivos mediáticos (jornais, rádio, redes sociais), às sinopses das folhas de sala passando, posteriormente, pelas críticas, às estrelinhas que quantificam de medíocre a excelente espetáculos na atualidade.

Voltando ao já citado Shusterman, esta necessária adaptação dos públicos prende-se com o desenvolvimento do adjetivo *humanidade*, abarcando a prática artística e o saber das ciências sociais numa realização educacional na qual o corpo, a mente e a cultura devem estar completamente integrados, uma *auto-formação criativa*, a Soma-Estética que partilha: “também nós precisamos de um melhor conhecimento somático para melhorar a compreensão e performance nas artes, nas ciências sociais e para o avanço da mestria na mais alta forma de arte - aquela relativa ao aperfeiçoamento da nossa humanidade e ao viver uma vida melhor.”⁷

Desdobra a Soma-Estética em três sub-campos disciplinares. O primeiro - soma-estética analítica - trata sobretudo de questões de conhecimento e acção ao nível mais teórico. No segundo, mais pragmático mas com ligação ao primeiro, são métodos que se realizam com vista a melhorar o uso dos corpos, que podem passar por inúmeras actividades, desde as mais holísticas como as artes meditativas, o yoga, etc. a dietas, dança, *body building* que, portanto, relacionam-se com a performance enquanto desempenho. No último - a soma-estética prática - designa programas de envolvimento efectivo - práticas reflexivas ou corporais da soma ao nível representativo, experiencial e performativo. Estas três áreas confluem-se em Shusterman numa educação que usa o corpo enquanto instrumento de aperfeiçoamento do humano.

Numa ação performativa há uma trajetória caleidoscópica de estados pessoais e colectivos possíveis, desde o irreconhecimento ao acontecimento que seguem o seu movimento natural. Este movimento não joga a performance em níveis básicos de afeição/passividade/rejeição, mas gera cambiantes de envolvimento do público na sua multiplicidade socio-cultural.

Verifica-se incontornável analisar a relação entre a performance e o seu público (que se pretende) heterogéneo. Com a consciência de que um encaixotamento de conteúdos se desmorona perante a complexidade redentora, os fios da meada desta trama e as relações que envolvem, podemos classificar cinco figuras relacionais possíveis: o espetador estrangeiro, o espet-ator, o

7 Shusterman, Richard (2008). P.99.

espetador-espelho, o espetador emancipado, o espetador anjo.

ESPETADOR ESTRANGEIRO

Num supremo esforço de vontade queremos saber interpretar os nossos papeis.

Helena Almeida (1987), *Frisos*.

O (i)reconhecimento ou uma certa apatia relativamente ao sucedido não deixa de ser uma reação. Contrariamente, o direito de recusa implica um assumir de posição, é uma relação de rejeição com o sucedido. Já Duchamp considerava os célebres *ready-mades* como um desafio ao gosto, onde ideia de cultura passa a ser um sofisma, situando-se a indiferença entre o bom e o mau gosto. Como na sátira que faz o filme *Sem Título* (2009) de Jonathan Parker, questionando o negócio da arte contemporânea, em que um músico experimental que bate em latas e rasga folhas de jornal se recusa a apresentar-se numa galeria, por considerar que o trabalho do artista aí exposto não tem qualidade.

ESPET-ATOR

O espet-ator é aquele que adquire uma postura estética. Ele é sujeito atento, o seu campo perceptivo vigilante capta a forma da exibição performativa existindo uma barreira psíquica - aquilo a que Bullough definiu como *distância psíquica* - “é como o ligar momentâneo de uma nova corrente, ou como um raio de uma luz mais brilhante que ilumina a aparência dos objetos mais comuns e familiares - uma impressão que experimentamos, por vezes, em instantes de uma urgência extrema, quando o nosso interesse prático rebenta como um fio elétrico de pura sobretensão e ficamos a observar a consumação de uma catástrofe iminente com a despreocupação maravilhada de um mero espectador”⁸. Este sujeito aprecia cognitivamente aquilo que sucede, há uma análise distanciada da realidade, embora comprometida. Podemos mostrar este jogo relacional com a estratégia de estranhamento de Brecht, a quarta parede destruída em que o observador não é passivo, como o espetador estrangeiro, mas cria uma dimensão nova de apreciação singular da arte em si, enquanto forma, técnica. Assim sendo, ele desdobra-se em ator do próprio fenómeno artístico ao qual assiste.

ESPETADOR-ESPELHO

*Olhe no espelho
Pelo tempo que for necessário
Para seu rosto desaparecer
Não coma a luz.*

8 Bullough, Edward in Moura, Vitor, coordenação, (2009). PP. 76-77.

Marina Abramovic (1996). *Spirit Cooking with essencial aphrodisiac recipes*
No espetador-espelho a relação triádica é oposta ao espetador-ator. Há por isso um envolvimento emocional e uma empatia estética com a performance que, nos moldes de uma realidade já de si ficcionada, pretende injetar momentos de *anti-ficção*, diria Marquard.

A série de trabalhos de Pistoletto *Trans Border Trans Limit Trans Gression* (2008) é uma interessante abordagem ao espectador enquanto objeto artístico nessa transparência corpo-da-obra e corpo-do-espectador que se faz por meio do uso do reflexo do espelho como tela. Na Bienal de Veneza em 2009, Pistoletto coloca vinte e dois espelhos com uma moldura dourada na instalação-performance *Twentytwo less two* e na inauguração quebra dois deles, numa alusão à inscrição humana do presente no interior da universalidade sugerida pelo reflexo do espelho. No trabalho de Judith Barry (exposto em 2010 no Museu Berardo), *Study for Mirror and Garden* (2008), à semelhança de Pistoletto, o espelho serve de suporte para trazer o observador à instalação, animá-la e torná-la performática, cruzando-a também com os vídeos, ao mesmo tempo projetados em telas translúcidas e refletidos nos espelhos gerando um espaço misterioso para quem lá entra.

Nesta intimidade partilhada, há fusão plena com o acontecimento performativo, um fascínio estético. Parece quase absurdo falar em educação artística realizada nos padrões atuais para fazer reforçar este sentimento de fascínio.

O compromisso pessoal pode mesmo traduzir-se na diluição dos valores estéticos nos valores morais: em acções de risco como nas conhecidas peças de Burden (1971) e Abramovic (1974) é testada a passividade do observador quando os performers são propositadamente colocados em situações de perigo extremo, em risco da sua própria vida. No estudo de Kathy O'Dell, este tipo de performances implicaria uma espécie de contrato do performer com o público, em *Shoot* (1971) "os membros do público escolheram não interromper o disparo, da mesma forma que o próprio atirador escolheu não recusar o pedido de Burden"⁹. Digamos que houve uma supressão momentânea do juízo ético compactuado entre o público e o atirador, o que não aconteceria em situações normais, criando uma "zona cinza numa arena de responsabilidade"¹⁰. O envolvimento é por demais evidente na mais recente e comovente performance de Marina *The Artist is Present* (2010) que fez filas intermináveis de espetadores no MoMA para permanecerem no tempo diante daquela figura, calada, que lhes devolvia o olhar.

A imagem física do corpo em frente ao espelho é sempre imagem distorcida do *eu* - o meu corpo é para mim *desarticulado* na apreensão como todo (José Gil) - os olhos estão fixos na parte da frente da cabeça e não podemos ver o que se passa às nossas costas, nem focar a atenção simultaneamente para a esquer-

9 O'Dell, Kathy cit. por Bernstein, Ana (2003). P. 381.

10 A expressão é de Franz Warden cit. por Bernstein, Ana (2003). P. 386.

da e direita, cima e baixo, frente e trás – o espelho na performance é o psíquico e metafísico, e esse concede-nos uma certa transparência.

ESPETADOR EMANCIPADO

No espectador emancipado a sensação de fruição artística surge da compreensão, numa percepção e interpretação conscientes da performance, geralmente associada a essa elite-público. É um explorador, cruza ideias acionadas pelo corpo, associa-as à sua experiência coletiva e individual, (re)constrói. Todas as possibilidades de comunicação, de transposição dessa exterioridade passiva (do lugar do observador), fazem dele um participante, na interpretação do *espetador emancipado* de Rancière. Para Kaprow ou no teatro-*happening* de Kantor a audiência simplesmente não existe visto que todos somos participantes do *happening* – conscientes da situação, o público manifesta-se livremente. Em *Panoramic Sea Concert* (1967) - na Imagem 2-, Kantor convida Edward Krasinski para dirigir, tal como um maestro, as ondas do mar, posicionando-se de costas para o público, repensando as construções da realidade e concebendo um espetáculo fora do convencional ambiente fechado do teatro.

Já em Abramovic o público pode ser conduzido implicitamente para a criação, protagonista de uma acção, quando sob determinadas condições uma situação onde nada acontece impõe que o outro-activo atue ou faça algo como em *Modus Vivendi* (1979) e *Communist Body/Fascist Body* (1979), ambas com Ulay.

O *espetador emancipado*, na sua relação com o criador, gera um terceiro elemento, algo que escapa aos dois porque está entre a ideia do artista e a compreensão do espectador - é a performance em si, o poema, e isso fazemo-lo cada um de nós: “a emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção.”¹¹



Imagem 2:

Tadeusz Kantor, *Panoramic Sea Happening* (1967), fotografia de Eustachy Kossakowski.

Em última análise, performer é espectador de si próprio, explorador emanci-

11 Rancière, Jacques (2008), p.22

pado na consciência da sua ação, autognose e, portanto, chega-se. Ainda ontem ouvia o seguinte: “se não chegarem a horas, paciência, eu faço performance na mesma. Não preciso de público para fazer performance.” (Re)inventa-se no momento, ressoa o que foi planejado previamente (pensado), mas ecoa o sentido, nada se pode esperar concretamente. E mesmo no limite, a performance não exprime nada, ela é próprio sentido, expressividade pura. Este terceiro é o elemento crucial que une a relação triádica entre o público, a performance e o seu performer. Complementa este movimento equívoco do (i)reconhecimento do estrangeiro até ao acontecimento no qual se encaixa o espetador-anjo.

ESPETADOR ANJO



Imagem-still 3: Asas do Desejo (1987), realização Wim Wenders, argumento Peter Handke, Wim Wenders.

O espetador-anjo presencia o acontecimento, a experiência estética, a viagem que transcende o caminho vulgar da consciência, esse *instante quase sem tempo* em que aparece um inalienável derramamento de ser-no-mundo (o *Da-sein* de Heidegger), o *ser-aí*. Todos deveríamos ser marcados por esta experiência do sublime, pelo menos uma vez na vida. É corpo próprio, sensível que é preenchido pelo corpo do mundo; marca que excede o individual para o expor ao existencial. Numa espécie de júbilo experimenta-se o exercício da liberdade essa ambígua grafia do corpo – não o *clarifica distintamente* mas antes *escreve o corpo e escreve ao corpo* a partir duma poesia que o capta como vivo na sua intensidade mais profunda: uma metafísica dos corpos, o corpo na sua nudez inaugural e existencial e a sua conseqüente queda mundana e civilizacional:

“Será que inventamos o céu com o único fim de fazer cair os corpos?”¹². É o oposto da queda do anjo Damiel no filme de Wenders *Asas do Desejo* (1987) e dos corpos sós que se arrastam vertiginosamente e sem rosto, as multidões, o ódio, os andróides pairando na realidade -“os corpos devem por os pés no chão”¹³. Pelo contrário, o *querer* que o corpo exista plenamente vivo nessa realidade finita é objetivo de Damiel, anjo caído para sentir intensamente aquilo que a humanidade se esqueceu ou se habituou, a maravilha do efêmero. Nesse gesto sobre si mesmo que se transforma numa dança peculiar no interior da sua própria existência, afirma-se o humano em toda a sua fragilidade. Em Damiel é sinónimo de Amor. E esse Amor é sinónimo de ter frio, de sentir o calor do café, o sabor do cigarro e a cor do sangue, o apaixonar-se - a contingência e ingenuidade de tocar a realidade como *quando a criança era uma criança*, no poema de Rilke que acompanha o filme. A trapezista por quem se apaixonou - Imagem 3 - simboliza esse risco do vivencial, numa experiência sempre em (des)equilíbrio entre o que é, afinal, a vida e a morte.

Como aponta Maria Teresa Cruz no artigo *Arte e Experiência Estética*(1992), podemos afirmar contra Gadamer que não há assim tanto a compreender em arte, que em vez de hermenêutica se deveria ceder lugar a uma *erótica arte* que a interpretação foi sufocando, como para Susan Sontag no célebre texto - *Contra a Interpretação* (1966). Mas podemos igualmente sugerir, contra Sontag, que já não há assim tanto a sentir em arte, voltando à velha querela sensitivo/inteligível, intuição/razão.

Para os públicos mais latos, importa, sobretudo, quebrar com os processos de aproximação socio-cultural perversos, minimizando o choque cultural e as fronteiras de certas expressões, como a performance. É preciso promover o respeito e a liberdade interpretativa, ao mesmo tempo que se preservam os mais complexos códigos estéticos veiculados pelas práticas criativas.

Para o espetador-anjo, opera-se uma espécie de conversão pela performance, que se torna o lugar onde o humano repousa:

descobri o lugar onde o corpo e a mente pernoitam fora do tempo.
Al Berto (2000), *O medo*.

As palavras de Al Berto sugerem-nos não o ensaio, mas antes, a descoberta. Cabe-nos também a nós, enquanto público, ao espetador contemporâneo, reconhecer esse sintoma.

12 Nancy, Jean-Luc (2000). P..8.

13 Nancy, Jean-Luc (2000). P.10.

BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, Theodor (1984). *Notes sur la littérature*, trad. Fr. Sibylle Nulle, Flammarion, Paris.
- BARRENTO, João (2006). *O arco da palavra: ensaios*, Escrituras Editora, São Paulo.
- CARLSON, Marvin (2006).
- CONDE, Idalina, coordenação (1992). *Percepção Estética e Públicos da Cultura: Compilação das Comunicações apresentadas no colóquio*, Centro de investigação e Estudos de Sociologia, Departamento de Sociologia do ISCTE, Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE.
- MOURA, Vitor, coordenação, (2009). *Arte em Teoria: uma antologia estética*. Humús, Universidade do Minho.
- O'DELL, Bernstein, Ana (2003). "Marina Abramovic: Do corpo do artista ao corpo do público", in *Vozes Femininas*, organizado por Flora Sússekind, Tânia Dias e Carlito Azevedo.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *O espectador emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa: Orfeu Negro.
- SHUSTERMAN, Richard (2008). Pensar através do Corpo, educar para as humanidades: Um apelo para a Soma-Estética, trad. Liliana Coutinho in *Marte*, revista.

FILMOGRAFIA:

- Asas do Desejo* (1987). Wim Wenders, Peter Handke, Berlim.
- Sem Título* (2009). Jonathan Parker.

