

Especificidades do ensino da *performance* nas artes visuais

Specificities of teaching performance in visual arts

Juliana Martins Rodrigues Moraes¹

Resumo

A arte da *performance*, apesar de híbrida, levanta questões distintas nos campos das artes visuais e das artes cênicas. Nas artes visuais, um dos maiores focos nos estudos e criações em *performance* está na relação entre evento e registro. Se, quando alicerçou-se como linguagem inovadora, nos anos 60 e 70, a *performance* questionava o sistema da arte por ser efêmera e resistir à objetificação, atualmente documentos de ações são comercializados sem constrangimentos. Ademais, surgem questionamentos a respeito do papel do registro, que pode ser coadjuvante do ato ao vivo ou adquirir vida própria pela interferência posterior do artista ou pelo cuidado na captura das imagens. Livros, vídeos, fotografias, desenhos e instalações, derivados ou complementares de ações, são frequentemente incluídos em exposições de *performance*. Em meio a essa realidade, reflete-se sobre o ensino da linguagem, recentemente integrada a alguns currículos de graduação e pós-graduação em artes visuais no Brasil.

Palavras-Chave: *Performance*. Artes Visuais. Registro. Ensino. Criação.

Abstract

Performance art, despite being a hybrid language, raises different issues in the fields of visual arts or performing arts (i.e. dance and theatre). Within the visual arts, a major focus of studies in the field of performance is the relationship between event and documentation. Whereas in its founding years as an innovative language, in the 60s and 70s, performance questioned the system of art by being fundamentally ephemeral and thus resist objectification, nowadays documents are commercialised without constraints. Moreover, there has been questionings concerning the role of registry, which can either have a supporting role or acquire new life by subsequent interference of the artist or by the careful capturing of images. Books, videos, photographs, drawings and installations are often shown in exhibitions of performance. Amid this reality, it is necessary to reflect on issues related to the teaching of the language, recently integrated into some undergraduate and graduate visual arts curriculums in Brazil.

Keywords: Performance. Visual Arts. Record. Education. Creation.

ISSN: 1808-3129

¹ Professora no Departamento de Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.
São Paulo, SP, Brasil
juliana.moraes@belasartes.br

INTRODUÇÃO

Assim como acontece com praticamente todas as inovações artísticas, obras e movimentos que fogem dos limites conhecidos e estáveis são, com o tempo, institucionalizados, tornando-se eles mesmos estáveis. Como escreveu Allan Kaprow (1976), todas as inovações caminham para a "arte-arte": aquela que não se questiona mais como tal e que passa a integrar os espaços privilegiados da cultura: museus, galerias, teatros etc. Entretanto, mesmo que este seja o final para o qual desaguam os experimentos, Kaprow considera ser o dever do artista esticar o paradoxo, abrir frestas no sistema mesmo que elas sejam remendadas pelo tempo.

Com isso em mente, como ensinar *performance* para artistas em formação, em curso de Bacharelado em Artes Visuais? Esse desafio me foi colocado quando o Centro Universitário Belas Artes de São Paulo decidiu reformular o currículo deste curso e convidou-me para ministrar as disciplinas ligadas ao corpo. Pela primeira vez na instituição, alunos acostumados com o estudo da pintura, da escultura, do desenho e da gravura, teriam que investigar procedimentos performáticos e expandir as fronteiras de suas poéticas.

Rapidamente, percebi que os conhecimentos que trazia comigo sobre *performance* nas artes cênicas me eram fundamentais para elaborar exercícios e laboratórios práticos, para fazer com que os alunos reconhecessem seus corpos, suas memórias e os contextos nos quais vivem. Entretanto, na hora de orientar as criações dos alunos notei que meus paradigmas eram falhos, simplesmente porque as questões que a *performance* trazia das artes cênicas não eram as mesmas que meus alunos queriam debater. Sendo assim, tive que buscar novas referências para conseguir dar conta de auxiliá-los em sua formação, ao invés de tentar forçar temáticas minhas que não reverberariam em seus desejos criativos. Vinda da dança, tive que buscar novos horizontes, autores e artistas que fizessem sentido no contexto de meus alunos.

Inicialmente, tive a sorte de contar com os escritos da pesquisadora Regina Melim, que já havia passado por situação similar, mesmo que em contexto diferente. Tendo vindo das artes visuais, Melim fez seus estudos pós-graduados com um dos maiores nomes da *performance* no Brasil nos anos 80, 90 e início dos 2000, Renato Cohen, que era das artes cênicas. Ela percebeu, rapidamente, que suas questões diferiam das de seu orientador e passou a investigar o papel do que ela denominou de formas distendidas de *performance* (2004).

Neste artigo procuro dar continuidade à reflexão sobre o ensino da *performance* em artes visuais, atentando para que a linguagem não estacione com regras pré-moldadas e receitas. Ao contrário, intenciono manter o debate e o espaço do contraditório nas orientações das criações artísticas dos alunos, seja nas disciplinas ligadas ao corpo ou nos trabalhos finais de conclusão de curso.

Neste artigo, inicialmente indico questões da linguagem que diferem nos contextos das artes cênicas e das artes visuais, e reflito sobre o importante papel do registro em trabalhos processuais. A seguir, debruço-me sobre o conceito de campo expandido, de Rosalind Krauss (1979), propondo que sua lógica para o estudo dos trabalhos tridimensionais, produzidos a partir da década de 60, possa ser continuada para o estudo da *performance*. Finalmente, apresento alguns trabalhos de alunos que

orientei nos últimos anos, como exemplos do que pode surgir a partir desse pensamento aplicado em processo.

PERFORMANCE NAS ARTES VISUAIS: UMA LINGUAGEM A MAIS

A arte da *performance* é fundamentalmente híbrida, entretanto há especificidades da linguagem se feita no universo das artes visuais ou das artes cênicas. Tal ponto de vista pode ser aparentemente contrário à premissa de recurso a diferentes combinações, todavia meu argumento decorre da experiência de 8 anos de ensino de *performance* para alunos de artes visuais, tendo vindo, eu mesma, do universo da dança, ou seja, das artes cênicas. Ademais, como escreve Boris Groys (mesmo que para outro contexto): “esta mudança é particularmente sintomática de uma transformação mais ampla que a arte atravessa atualmente, e por essa razão merece uma análise aprofundada” (2008, p.53).

Ser híbrida não quer dizer excluir especificidades, e atentar para o que a difere em seus contextos somente ajuda na discussão e elaboração crítica e criativa acerca da linguagem da *performance*. Se, nas artes cênicas, seja na dança ou no teatro, a *performance* é geralmente associada à quebra dos paradigmas tradicionais como divisão palco/platéia, personagem, representação, função narrativa (no teatro), movimento como essência da criação, virtuosismo técnico, relação com a música (na dança) etc., nas artes visuais ela se desenvolveu como uma linguagem a mais, assim como aconteceu com a instalação, a *earth art*, as artes tecnológicas e, atualmente, a arte participativa (BISHOP, 2012).

Na história das artes visuais, novas linguagens, para além da escultura, da pintura, da gravura e do desenho, vêm aparecendo desde o surgimento da fotografia, forçando que o paradigma plástico, que antigamente determinava o “guarda-chuva” do que seria incluído, fosse substituído pelo da visualidade. Hoje em dia, podemos argumentar que o termo “artes visuais” já pode ser, mais uma vez, questionado por não englobar trabalhos sensoriais — Ligia Pape, Lygia Clark e Helio Oiticica seriam somente alguns exemplos. Atualmente, muitos trabalhos pertencem à categoria das artes da experiência.

Vistas como possibilidades poéticas à disposição, a multiplicidade de linguagens permite que os artistas expandam sua criação, por exemplo, do desenho para a instalação, como faz Sandra Cinto, ou da pintura para a instalação e/ou escultura, como faz Adriana Varejão. Há muitos criadores que passeiam por diversas linguagens com absoluta desenvoltura, como, por exemplo, Nuno Ramos, que trafega entre pintura, instalação e literatura; assim como Marcelo Moscheta, que é exímio gravurista e passeia pela escultura, instalação e pintura. Outro exemplo é Geórgia Kyriakakis, que atua nos campos da escultura, instalação e fotografia.

Artistas criadores de algumas das mais importantes *performances* nos últimos anos no Brasil são, inclusive, novatos à linguagem, tendo feito sua carreira em suportes tradicionais, como Tatiana Blass, que, em seu site, inclui na categoria “escultura+instalação” a famosa *performance Metade da fala no chão - piano surdo* (2010), na qual cera é jogada sobre um piano enquanto o pianista toca, até silenciar o instru-

mento. Provavelmente, para Blass, a *performance* integra um pensamento poético maior — assim como para muitos de meus alunos, para os quais a ação muitas vezes deriva da expansão do pensamento pictórico, ou do pensamento do vídeo, da fotografia, da escultura, da gravura, do desenho etc. O fato das disciplinas ligadas ao corpo entrarem no currículo do curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo no quinto semestre é fundamental para que esse pensamento pedagógico funcione, pois os alunos vêm com profundo conhecimento das linguagens mais tradicionais da arte, especialmente pintura, gravura e desenho, para que, na segunda metade do curso, passem também a investigar linguagens mais recentes, como a *performance*, o vídeo, a fotografia e as artes tecnológicas.

A perspectiva pedagógica de aceitação da linguagem da *performance* como uma possibilidade a mais, dentro de muitas outras que formam a poética do artista, coloca-se em consonância com algo específico da arte contemporânea: o fato dela não se organizar somente em função das mídias e meios, como acontecia até o modernismo, mas sim a partir de uma inversão interessante que faz com que os artistas passem por diferentes linguagens para dar conta de suas motivações — e a própria ideia de poética como um sistema de relações e interesses estéticos e filosóficos, mais do que a identificação do artista com uma linguagem específica¹, seria um exemplo marcante disso.

O modernismo rompeu com várias questões da arte clássica, entretanto não quebrou com a distinção efetuada pelos meios de criação e manteve uma separação bastante clara em função das especificidades técnicas: pintores como Pablo Picasso, Piet Mondrian, Alfredo Volpi, Cândido Portinari, Iberê Camargo, entre muitos outros; escultores como Constantin Brancusi, Alberto Giacometti e Victor Brecheret; gravuristas como Oswaldo Goeldi. É verdade que existiram alguns cruzamentos, como os desenhos de Giacometti, as esculturas de Picasso, as gravuras de Iberê Camargo, mas, ainda assim, manteve-se uma distinção bastante clara em função das linguagens nas quais cada artista se especializava.

Entretanto, a partir dos anos 60, houve uma mudança frente às técnicas. Bruce Nauman, um dos grandes nomes da atualidade, trabalha com *performances*, vídeos, *site specifics*, instalações, instruções etc., assim como Vito Acconci, Cris Burden (que faleceu recentemente) e muitos outros artistas emblemáticos dos anos 60 e 70. Esse novo paradigma de criação, de passeios por linguagens distintas em função da filosofia poética do artista, vem estruturando muito da produção contemporânea, de forma que, atualmente, são raros os puristas que se mantêm fiéis somente a um formato. Obviamente, eles ainda existem e desenvolvem trabalhos importantes, entre os quais podemos destacar as jovens paulistas Marcia de Moraes no desenho, Marina Rheingantz e Mariana Palma na pintura.

Foi em meio ao novo paradigma de hibridismo dos anos 60 e 70 que a *performance* se estabeleceu e, portanto, não é estranho que sejam usados tantos meios diferentes pelos artistas que mais se notabilizaram na linguagem. Entretanto, apesar de ser aparentemente natural o uso de diferentes mídias, a mistura causa ainda certa ansiedade, pois não é fácil abrir mão das classificações pelos meios, como fica

¹ Alguns dos argumentos deste texto foram apresentados em minha participação no Seminário Verbo Conjugado 2014, na Galeria Vermelho, em julho de 2014, em São Paulo/SP.

evidente no uso dos termos foto-performances, vídeo-performances, dança-instalação, instalação coreográfica, escrita performática e tantas outras categorias que se intitulam a partir das mídias utilizadas. Portanto, coexistem no universo da arte contemporânea tanto classificações conceituais, para as quais as mídias importam menos do que os procedimentos, quanto classificações que priorizam as mídias em detrimento dos conceitos de base da obra.

PERFORMANCE NO CAMPO EXPANDIDO

Uma das primeiras tentativas de se estabelecer uma lógica diferente para o pensamento da arte produzida a partir dos anos 60 foi a ideia do campo expandido. Proposta por Rosalind Krauss em artigo na Revista *October*, em 1979, a teoria debruçava-se especificamente sobre escultura, mas abriu as portas para que se pudesse pensar todas as outras linguagens também no campo expandido. A autora propunha o entendimento da escultura contemporânea não mais como monumento, como no Renascimento ou no Classicismo, ou como um objeto autônomo, como no Modernismo, mas como aquilo que não seria arquitetura e não seria paisagem. Ou seja, para se identificar uma escultura, era necessário olhar para o negativo do que havia no espaço: o espaço menos a arquitetura e menos a paisagem, aquilo que sobraria seria a escultura. Ademais, a autora usa o binômio arquitetura/paisagem, e seus negativos, para pensar uma série de novas estruturas lógicas que passariam a dar conta de trabalhos como os de Richard Long e Andy Goldsworthy (exemplos de paisagem e não paisagem), da dupla Christo/Jeanne-Claude (exemplo do binômio arquitetura e não arquitetura) e Robert Smithson (exemplo de paisagem e arquitetura). O interessante é que Krauss não chama tudo de escultura, ela inclusive diz que nomear tudo de escultura seria um equívoco teórico, pois conceitos têm seus limites e, quando esticados em demasia, eles simplesmente se perdem: “parece que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável” (KRAUSS, 1979, p.129).

Observamos, nos últimos cinquenta anos, uma proliferação de termos como *site specific*, *land art*, instalação, intervenção urbana, instrução — palavras que não se preocupam com a especificidade dos meios, mas sim com a lógica estrutural do trabalho. Não importa se uma instalação é feita com tinta, como em *Alviceleste* (2003), da brasileira Marcia X., ou com sucata, como nos trabalhos do suíço Thomas Hirschhorn. Seja qual for o material, uma instalação define-se pela participação do espectador no espaço. Segundo Bishop: “a instalação difere das mídias tradicionais na medida em que se dirige ao espectador como presença literal no espaço, [...] e pressupõe um espectador corporificado cujos sentidos de toque, olfato e escuta são tão aguçados quanto a visão” (2010, p.6). Da mesma forma, instruções participativas podem ser feitas em papel, fotografia, gravação em áudio ou em vídeo, pois é a relação com o espectador, convidado a executar as ações descritas, que define os trabalhos, e não as mídias utilizadas. Portanto, os termos *instalação* e *instrução* são exemplos de nomeações conceituais dentro do amplo “guarda-chuva” da arte contemporânea.

No final do artigo de 1979, no qual Krauss propõe a escultura no campo expandido como lógica de pensamento para algumas proposições da arte contemporânea, ela abre as portas para que outras linguagens sejam discutidas seguindo a mesma linha de raciocínio, e propõe que a pintura talvez pudesse ser pensada a partir do binômio autenticidade/reprodutibilidade. Então, seguindo essa linha, qual seria o binômio da *performance*, se tentássemos pensá-la no campo expandido, como propõe Krauss? Dificilmente seria possível oferecer uma resposta definitiva, mas me parece que talvez seja aquilo que atualmente causa maior ansiedade entre os artistas, críticos, curadores e teóricos no universo da *performance* nas artes visuais: o binômio evento-registro, exatamente o que há de mais instigante em muitos dos trabalhos que venho orientando nos últimos anos.

Considero interessante notar que nos universos da dança e do teatro, muito provavelmente, os termos para se pensar a complexidade da *performance* na contemporaneidade seriam diferentes. Por exemplo, no campo da dança a relação entre evento e registro causa muito pouco conflito, e talvez o que gere discussões mais fervorosas seja a relação entre movimento e pausa. Já no teatro, a relação entre realidade e representação é um dos assuntos que mais gera discussões quando se reflete sobre *performance*. Entretanto, no caso das artes visuais, o binômio evento/registo vem sendo motivo de inúmeros simpósios, seminários, livros, artigos e mostras (como a edição de 2014 de comemoração dos dez anos da mostra VERBO, produzida anualmente pela Galeria Vermelho, em São Paulo, e inteiramente dedicada à *performance* e sua documentação). De fato, essa multiplicidade de eventos não surpreende, pois a aceitação do registro como obra, ou parte dela, faz a *performance* se aproximar do campo objetual, de coisas passíveis de reprodução e comercialização. Ou seja, o hibridismo com mídias que derivam em objetos concretos colocam em xeque a ideia da *performance* como linguagem que resistiria à institucionalização, à categorização, à mercantilização — crenças ainda marcantes para muitos que produzem e refletem sobre *performance*, apesar de antigas e ingênuas (MONROY, 2014).

O estudioso Boris Groys (2008) oferece uma abordagem positiva sobre a relação entre evento e registro no caso da *performance*. Segundo ele, o mundo da arte tem mudado seu interesse do objeto artístico para a documentação de eventos impossíveis de serem levados ao nosso conhecimento de outra forma. Ao invés da arte ser o resultado de um processo de criação, o próprio processo se torna arte, e a única forma de se dividir experiências processuais, além da possibilidade amplamente usada da participação do espectador, seria o registro da experiência. Nestes casos, o documento seria um índice de eventos passados, posto que experiências seriam, por definição, intransferíveis. Outro lado da moeda é colocado pelo jovem crítico de arte brasileiro Thiago Mesquita, para quem o interesse excessivo pela documentação é revelador de uma arte servil, abafada pelo desejo politicamente correto, que pode ser facilmente observada na linha curatorial da 31ª Bienal de São Paulo, para a qual “qualquer papel menos participativo, menos afirmativo, menos normativo não interessa” (<http://www.blogdoims.com.br/ims/megaexposicoes-adesao-e-figuracao>. Acesso em 28.10.2014). O perigo disso seria uma arte que “regreda à função pré-renascentista de carregar questões, sem ser, ela mesma, uma questão” (MAMMI, 2012, p.14).

Entretanto, para a pesquisadora Regina Melim (2008), a equação se complica

ao observamos artistas que registram atividades poéticas no campo *performance*, mas que interferem no material coletado, editando-o posteriormente ou tomando o cuidado, no momento do registro, com a qualidade do que é capturado. Consequentemente, o documento torna-se, novamente, objeto autônomo, como um livro, uma fotografia, um vídeo, uma instalação etc. — cujas qualidades poéticas o sustentam por si mesmo.

Alguns dos trabalhos que venho orientando nos últimos anos seriam exemplos puros de registros de experiências, aproximando-se do argumento de Boris Groys, enquanto outros seriam exemplos do que Regina Melim descreve, posto que os alunos interferem no material de registro para criar obras autônomas, que não são somente índices de eventos vividos, mas objetos para os sentidos do presente. Se, por um lado, o excesso de preocupação com a qualidade visual da documentação pode comprometer a qualidade da experiência (nada mais ridículo do que uma *performance* pretensamente despojada sendo filmada por inúmeras câmeras, que chegam a cobrir o corpo do artista), por outro registros mal coletados correm o risco de impossibilitar o acesso à experiência por parte do espectador. Obviamente, essas opções denotam, além de preocupações estéticas, vieses muitas vezes políticos, entretanto esse assunto complexo merece um texto exclusivo, e não nos cabe, no momento, mergulhar nessa importante, mas espinhosa, questão.

EXEMPLOS DE TRABALHOS ORIENTADOS EM *PERFORMANCE*

Como exemplo da abordagem pedagógica que venho trilhando ao longo dos últimos anos na linguagem de *performance* no curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, gostaria de descrever 4 trabalhos de alunos, sendo dois apresentados como trabalhos de conclusão de curso e dois para a disciplina Linguagem da *Performance* II. Escolhi-os por complicarem a relação entre evento e registro, pois em todos os casos os artistas se propuseram a marcar um território específico com suas ações, abrindo-se para diversas experiências e fazendo uso do vídeo, do desenho e da escrita como formas de registro.

A obra *Experimentações da lama* foi desenvolvida por Lilian Fontenla como trabalho de conclusão de curso e apresentada em 2011. A aluna viajou para o interior de São Paulo e efetuou uma série de experimentos em uma jazida de argila. Nua, seu corpo foi passando da verticalidade à horizontalidade, do movimento à pausa, até chegar ao limite de relacionar-se intimamente com a matéria, como se esta fosse, de fato, um corpo que pudesse ser acariciado e que retornasse o toque. Se, inicialmente, a artista imaginava que a experiência a levaria a ter uma sensação prazerosa, quando se colocou realmente no espaço ela percebeu que a jazida era, na realidade, uma ferida aberta, cavoucada por tratores e escavadeiras. Essa percepção modificou toda a experiência do corpo no território, que foi aos poucos perdendo seus limites e contornos a ponto de mesclar-se inteiramente com o barro.

Lilian gravou em *full HD* quatro investigações na jazida, sempre colocando a câmera sobre tripé e escolhendo, cuidadosamente, o plano, a luz e o enquadramen-

to antes de dirigir-se à ação. Sendo assim, a artista atuou tanto como a diretora dos filmes quanto como a *performer* capturada pela câmera. Os quatro vídeos, apresentados separadamente e sem nenhuma edição, são, ao meu ver, de extrema beleza visual, pois a paisagem é explorada formalmente nas cores e texturas, além do enquadramento demonstrar profundo conhecimento da linguagem fotográfica. Ademais, a paisagem também é explorada pelo seu significado: um buraco gigantesco aberto no solo, uma ferida que revolve a terra.

Ao se colocar nua e aberta à experiência, Lilian conta ter sentido como se o barro se vingasse do abuso humano investindo contra seu corpo impotente e sozinho. A ela, sobrou escutar a solicitação do espaço e tentar acalmá-lo como podia: através do afeto. O trabalho de Lilian é uma *performance* feita numa jazida de argila que não poderia, de forma alguma, ser reconstruída em outro ambiente. Portanto, ela faz uso do registro como forma de compartilhar algo que, de outra forma, perder-se-ia para sempre. Entretanto, o cuidado formal com a qualidade da imagem faz com que os vídeos tornem-se novas obras de arte, não somente documentos de eventos passados, mas visualmente potentes para a sensibilidade do espectador que os assiste.



Lilian Fontenla. *Experimentações da lama*, 2011.

O trabalho apresentado por Lucas Takahashi para a disciplina de Linguagem da *Performance II*, do Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, no primeiro semestre de 2014, trata de um tema bastante caro ao aluno, posto que deriva de sua própria realidade: o fato dele passar grande parte de seu dia no transporte público, dividindo-se entre trajetos de trem e metrô. Lucas observa, especialmente na volta para casa no final do dia, o cansaço extremo expresso nos rostos, posturas e gestos dos passageiros, quase todos negros ou pardos, que às vezes chegam a ficar até 5 horas por dia dentro de vagões coletivos. Com uma câmera em forma de caneta, pregada no bolso da camisa, ele registrou sua ação de oferecer pequenas litogravuras com imagens dos usuários dos trens da CPTM (Com-

panhia Paulista de Trens Metropolitanos), que ele produziu a partir de 8 fotografias de retratos que ele mesmo tirou dentro dos trens, sem que os passageiros percebessem. Cada litogravura é embalada em plástico, junto com o texto: “Essa gravura foi feita sobre pedra, e o tema é você que utiliza e sofre nesse trem. Aceito o valor que me oferecer apenas para difusão dessa arte”. No final do dia, Lucas havia vendido 16 obras e recebido 25 reais. Para a exposição do trabalho, o artista escolheu projetar os vídeos documentais de sua ação juntamente às pequenas litogravuras. Caberia ao espectador juntar todos os elementos para compreender e acessar o evento.



Lucas Takahaschi. *Sem título*, 2014.

Com este trabalho, Lucas Takahashi questiona vários pressupostos da arte, como o mercado restrito aos colecionadores em galerias particulares, e a necessidade de aprovação de órgãos públicos e privados de financiamento, via editais ou convites para circulação de obras. O artista também questiona o valor da arte ao aceitar qualquer quantia em troca das gravuras, assim como fazem os ambulantes que vendem balas. Ademais, o trabalho considera que qualquer pessoa pode acessar uma obra de arte, não importando seu nível educacional. Nesse aspecto, Lucas desafia um

dos maiores pressupostos da arte contemporânea, ancorado na ideia de que quanto menos escolarizadas menos capazes as pessoas se tornariam de entender e apreciar obras de arte. Ao atravessar barreiras e ir direto ao encontro dos sujeitos cansados dentro do trem, Lucas emancipa os espectadores assim como defende o filósofo francês Jaques Rancière (2014), para quem tanto a arte quanto a educação devem evitar abrir os abismos embrutecedores entre os que sabem e os que desconhecem. Lucas não pretende “preencher” a falta de conhecimento sobre arte dos indivíduos no trem, ele não age com o paternalismo nem com a panfletagem característicos de boa parte dos artistas que fazem arte socialmente engajada. Lucas entrega uma gravura e espera que, em alguns casos, o passageiro se interesse e a compre, dando em troca o valor que lhe convier.

O artista Luiz Fernando Bueno vem trabalhando, há alguns anos, com a questão da caminhada. Em 2013, ele desenvolveu um projeto no qual pregava placas de metal em seus calçados, caminhava em diferentes combinações do número 25 (sua idade na época), e depois imprimia as placas criando uma série em papel. No mesmo ano, na disciplina de Linguagem da *Performance II*, no curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, Bueno executou o projeto *Migrar*, no qual ele mesmo registrou em vídeo os cinco dias que levou para percorrer a pé a distância entre sua cidade no interior, Nazaré Paulista, e o marco zero da cidade de São Paulo, na Praça da Sé. Consigo, carregou poucos pertences e uma mala de seu avô com terra de sua cidade, que ia sendo despejada ao longo do percurso através de um buraco no fundo da valise. Após terminada a experiência de travessia, o aluno elaborou um vídeo documental com o material gravado, no qual podemos acompanhar e apreciar sua experiência. Muitas vezes com cenas longas e praticamente sem falas, o vídeo torna-se uma nova obra, que se dobra sobre a experiência do artista trazendo-a à tona, sem se submeter ou tornar-se inferior a ela.

Em seu projeto de TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), *Cruzeiro*, defendido no segundo semestre de 2014, Luiz escolheu aprofundar-se ainda mais na questão das caminhadas e percorreu a pé as quatro mais importantes romarias do Estado de São Paulo (Bom Sucesso, Pirapora do Bom Jesus, Aparecida do Norte e Tambaú), saindo sempre de sua casa, na cidade de Nazaré Paulista. Assim como em *Migrar*, o registro é feito por ele mesmo, com câmera de vídeo *HD* cujo material é, posteriormente, editado na elaboração de quatro vídeos, um para cada percurso. Dessa vez, Luiz não leva terra de sua cidade para marcar o trajeto, ao invés disso, ele recolhe objetos que encontra pelo caminho para os entregar, no final da jornada, nas salas de milagres das igrejas. Esses objetos, perdidos ao acaso ou em acidentes, têm, através da ação do artista, o mesmo destino de milhares de ex-votos de pessoas que pagam suas promessas. Entre os objetos que Luiz encontrou e escolheu levar consigo estão um pé de meia de bebê, uma ferradura de cavalo, uma rodinha de rolimã, uma blusa, um cartão de entrada de empresa, um pé de tênis, uma placa de carro de Lins-SP, uma chave de carro, uma placa de moto de Atibaia-SP, um rolo de filme com algumas imagens, uma fita vermelha e um pente marrom. Somente os objetos que o artista acredita carregarem alguma história pessoal são recolhidos, como se um pouco das pessoas anônimas chegasse às salas de milagres.

No caminho, Luiz faz inúmeros conhecidos e vive diversas experiências depois

narradas em um diário. Seria impossível definir onde estaria a obra de Luiz, se na caminhada, nos vídeos editados ou em seu diário. A potência criativa da obra deriva, em parte, justamente pela imbricação e pelo uso de variadas mídias na criação de subprodutos, que permitem que os espectadores apreendam a potência e ousadia da *performance* do artista. Ao invés de somente nos contar que o artista viveu algo surpreendente, seus vídeos e seus diários possibilitam fruição estética no presente.

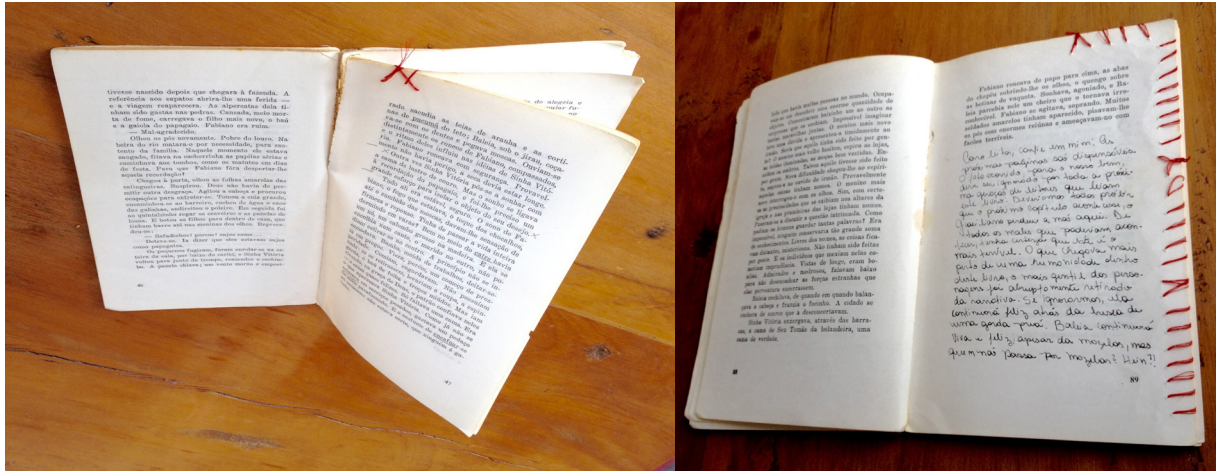


Luiz Fernando Bueno. *Cruzeiro*, 2014.

Em 2013, Paloma Durante desenvolveu projeto de TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) em *performance* no curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Intitulado *Isto (não) é uma ficção*, consistia em alterar livros comprados em sebos (todos romances já lidos por ela), cujas histórias eram modificadas com tinta, caneta, ou lápis. Além disso, Paloma interferia costurando ou colando páginas. Seu interesse dava-se em aproximar as narrativas daquilo que ela desejava que acontecesse, forçando os leitores a se depararem com novas histórias. Por exemplo, no livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a artista costurou todas as páginas referentes à morte da cachorra Baleia, e escreveu uma pequena nota ao leitor na qual se lê: "Caro leitor, confie em mim: as próximas páginas são dispensáveis. O fato ocorrido, para o nosso bem, deve ser ignorado por toda a próxima geração de leitores. Deveríamos todos proibir que o próximo capítulo acontecesse. Se ignorarmos, Baleia continuará viva e feliz".

Após alterar uma dezena de livros, a artista os inseriu, anonimamente, em estantes de grandes livrarias e bibliotecas da cidade de São Paulo, para que possam ser encontrados por outras pessoas no futuro. Todas as modificações feitas nos livros foram registradas através de fotografias, fichadas e guardadas em envelope. Um envelope foi feito para cada livro, e todos eles foram guardados dentro de um criado mudo de madeira. Sobre o móvel, foi colocada uma xícara com chá. Durante a ex-

posição, víamos pessoas abrindo a gaveta, observando o conteúdo das fichas e, não raro, dirigindo-se à biblioteca da faculdade onde encontravam-se alguns dos livros modificados. Há ainda muitos livros em estantes a serem descobertos pela cidade, já que, para Paloma, o que importa é que sua obra sobreviva e encontre pessoas em pleno anonimato.



Paloma Durante. Isto (não) é uma ficção, 2013.

Ao invés de escrever um texto acadêmico tradicional como parte de seu trabalho de conclusão de curso, Paloma Durante escolheu transformar seu artigo em conto, no qual narra suas ações e as contextualiza. A artista torna-se personagem principal da história, misturando autobiografia, teoria e ficção em prosa solta e agradável.

“Porra Paloma! O que é isso? Fui ler o livro e estava todo fodido! Não entendi nada do que estava escrito, tem branquinho para tudo quanto é lado, o que você está fazendo? DE NOVO?”

Preciso esclarecer um fato: meu nome é Paloma, só Paloma, não Porra Paloma. Minha mãe repete tantas vezes “Porra Paloma” (assim, nessa rapidez que não permite vírgula), que em alguns momentos cheguei a ter certa dúvida se no meu nome não havia mesmo Porra, assim como esses nomes compostos esquisitos. E bem, como narrado, minha mãe me deu um flagrante, e não tive a chance de dizer que não havia sido eu. Chegou na sala e eu estava assim: com o livro aberto e um branquinho na mão, deslizando o pincelzinho e apagando uma série de frases: havia páginas reescritas, manchas de nanquim pelas folhas. Mea culpa, mãe.

Difícil dizer onde está a obra de Paloma, se nos livros alterados, na ação de espalhá-los anonimamente por estantes pela cidade, no criado mudo exposto como objeto artístico ou em seu artigo em forma de conto. Assim como no caso de Luiz Fernando Bueno, sua obra é tudo, e, ao mesmo tempo, cada parte possui qualidade para ser apreciada individualmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, pretendi traçar alguns conceitos que permeiam o ensino de *Performance* no contexto do curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universi-

tário Belas Artes de São Paulo. Como faz pouco tempo que a linguagem vem sendo incorporada nos currículos, escolhas pedagógicas dão-se no limite da experimentação. De minha parte, acredito que a liberdade que a *performance* solicita deva ser amparada por caminho que reflita as contradições inerentes à linguagem na contemporaneidade, especialmente no tocante à sua relação com o registro. Além disso, demonstra-se produtiva a ideia de que a *performance* pode ser ensinada como mais uma linguagem à disposição da poética do artista, e que cabe ao curso oferecer as condições para que cada aluno possa encontrar seu próprio jeito de expressar aquilo que lhe move, fazendo uso do que que melhor lhe convier. Assim, mesmo que os aspectos técnicos se mantenham importantes, instiga-se no indivíduo um questionamento mobilizador maior, ou seja, o desenvolvimento de uma forma particular e intransferível de criar no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISHOP, Claire. Delegated Performance: Outsourcing Authenticity. *OCTOBER* 140, Spring 2012, The MIT Press, p. 91-112.

_____. **Installation Art: A Critical History**. Londres, Tate Publishing, 2010.

GROYS, Boris. **Art Power**. Londres e Cambridge (Massachusetts), The MIT Press, 2008.
Allan Kaprow, A Educação do A-Artista. *MALASARTES* 3, abril-maio-junho/1976. Rio de Janeiro, p. 34-36.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *OCTOBER* 8, Spring 1979, The MIT Press, p. 30-44.

MAMMÌ, Lorenzo. **O que resta: Arte e Crítica de Arte**. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 2008.

MELIM, Regina. Formas distendidas de performance. *Arte em Pesquisa: especificidades*. 13º. ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, Brasília, 2004. Anais ANPAP. p. 422-426.

MESQUITA, Tiago. Megaexposições, adesão e figuração. Blog do Instituto Moreira Sales. <http://www.blogdoims.com.br/ims/megaexposicoes-adesao-e-figuracao>. Acesso em 28.10.2014

MONROY, Carlos. Pensamento em Re-formance (imitações, pastiches, picaretagens e outros truques do artista). Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. ECA-USP 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo, Martins Fontes, 2014.