

Para pensar o lugar da performance

Joevan Oliveira

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRN

Mestrando - Performance – Pr^{fa}. Dr^a. Naira Ciotti

Bolsa CAPES - Pró-Cultura

Ator do Grupo Graxa de Teatro - Paraíba

Resumo: Tendo em vista a denuncia pós-moderna de superficialização da cultura, caracterizada pela saturação de modelos e gêneros artísticos no cotidiano, aliada as características comunicacionais do sistema de arte contemporâneo que reduzem o objeto artístico a simples signos que circulam no sistema fechado que caracteriza sua rede e a legitimam como mercado de informação, relaciono a ideia de morte da arte com a construção de não-lugares no âmbito artístico. Ao mesmo tempo, identifico a performance, por seu caráter temporal e não reprodutivo como um exemplo de expressão artística que na pós-modernidade ainda consegue criar lugares identitários e relacionais no campo da arte.

Palavras-chave: Performance, Morte da arte, finitude, não-lugar

Na pós-modernidade a superficialidade da cultura, segundo Frederic Jameson (2000), é resultado da sobrecarga sensorial, liquefação dos signos e imagens. Como resultado não há mais distinção ente alta cultura e cultura de massa, no momento em que se banaliza o singular e singulariza o banal. O que se verifica é a existência de um espetáculo de consumo e um consumo de espetáculos, signos de consumo e consumo de signos, deixando rarefeita a distinção entre comercio e cultura, onde o importante é criar desejo de consumo, como afirma Jean Baudrillard (2003).

A consequência desse sistema de circulação criado pelas novas mídias é uma economia transitória, porque o tempo é volátil e efêmero. Na arte, essa perda da temporalidade suscita como critica a falta de sustentação das obras, fixadas nas aparências, nos impactos imediatos.

Discussão que remonta a Friedrich Hegel ao verificar a quebra entre a ideia de arte e sagrado no século XIX e a Escola de Frankfurt ao tratar da perda da aura com a indústria cultural no século XX, a arte contemporânea renova a discussão sobre a morte da arte ao se converter em antiarte, se desestetizando e se desdefinindo. Resposta a um modelo estético já saturado, diluído na vida cotidiana. Para isso, via de regra, procura a desmaterialização, como renuncia do objeto artístico, optando pelo objeto comum, pelo cotidiano, fazendo desaparecer as marcas de grande arte, de identificação de autores e gêneros. O problema é que ao tentar fugir da saturação, ela acaba voltando para o sistema de circulação e distribuição de informação do qual pretendia fugir.

Levando em consideração a definição de não-lugar de Augé (1994) como resultado da superabundância característica da pós-modernidade, estes seriam lugares de passagem criados para o transporte, comércio, tempos livres.

São locais vazios de identidade histórica, vivencial, resultantes da perda de relação afetiva entre o indivíduo, ou comunidade com o espaço, ou seja, não cria uma identidade singular, não é relacional, o que o torna um espaço de solidão e semelhança. “Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional nem como histórico definirá um não-lugar.” (AUGÉ, 1994, p. 73)

Pensando o sistema de Arte Contemporânea a partir do que coloca Cauquelin (2005), como sendo regido pela comunicação, sua lei básica é a mesma que conduz a emissão e distribuição de informação. Diferente do que acontecia na modernidade, o artista contemporâneo lida com signos e com a especulação do seu valor dentro da rede de informação. Tanto o artista quanto sua obra são objetos a serem disponibilizados na rede que caracteriza o sistema de arte.

Desta forma, assim como os não-lugares contemporâneos dedicados a passagem e a circulação, o sistema de arte torna-se o mundo da redundância, mundo do muito cheio e da evidência, onde a constante renovação promove uma repetição, saturação levando obra e artista a uma banalização. Nesse processo, o sistema acaba por dizer ao público o que é ou não arte, independente do que ele pense. Todo conteúdo encontra-se no mesmo plano, na mesma circularidade, homogeneizado, sem diferenças, assim como nos espaços de não-lugar, onde o indivíduo é mais um. Num sistema saturado, o objeto artístico também carece de singularidade e individualidade.

Por isso relaciono a ideia de arte contemporânea a um não-lugar, seja pensando a relação entre artista e obra, ou entre esses e o público dentro do sistema de arte contemporâneo que, como os não-lugares têm como principal função facilitar a circulação e por consequência, o consumo. Por esse motivo não é territorial, não se propõe a criar identidades singulares, relações simbólicas e patrimônios comuns. Para Marc Augé (1994), esses espaços têm um ar de *déjà vu*, são redundantes.

Nesse processo da arte contemporânea de criação de não-lugares, vejo a performance como uma possibilidade de instauração de lugar frente ao sistema de arte. Eu relaciono a performance com uma arte fazedora de lugares na pós-modernidade, justamente pelo seu caráter de acontecimento, no qual os indivíduos participantes são tirados da posição de testemunha anônima e de alguma forma tornam-se parte integrante. Seus sentidos individuais e coletivos são solicitados no imediatismo da ação.

A questão temporal é referência nessa discussão porque o tempo na arte contemporânea, deixou de ser um tema e passou a ser a própria matéria da obra, sua forma zero, sua substância. “Com o apagamento, a pegada mínima, a retirada, a prolongação, parece que é o tempo que governa as atividades artísticas contemporâneas.” (CAUQUELIN, 2008, p.89).

Como a performance não tem a finalidade de permanecer, de deixar um objeto artístico concreto, até mesmo para não participar do sistema de circulação reprodutivo da arte, parto da ideia de que é na sua capacidade de desaparecimento que ela cria um espaço de identidade e afetividade, ou seja, cria um lugar.

Segundo a Peggy Phelan (1993), a única vida da performance é o presente. Sua reprodução não é possível e por isso ela se mantém fora do sistema econômico de circulação. Isso acontece porque faz uso da imediatividade do presente, não para torná-lo um presente eterno, mas para no dado fragmento de tempo que ocupa, conseguir se conectar com o que a cerca, já tendo em vista o seu futuro que é a desapareição.

Partindo desse princípio, a autora propõe a sua efemeridade, como caráter ontológico, mantendo seu princípio de irreprodutibilidade por meio de seu desaparecimento. O que faz a performance ir além do que propõem os conceituais é que a desmaterialização do objeto se dá à medida que se desenvolvem as ações, desta maneira não resta nada além dos vestígios de memória de quem participou. “Mesmo performando novamente, essa repetição marca a si própria como diferente” (PHELAN, 1993, p. 146).

Essa diferença se dá por seu caráter metonímico, ou seja, funciona por associação e adição. O corpo performático não assume o lugar de nada, nem representa algo ausente, ele se coloca em situação, associando-se a diversos outros fatores, flutuando de acordo com as relações que se estabelecem no espaço/tempo de sua realização. Diferente da metáfora que ao colocar o objeto com outra coisa, fixa uma hierarquia e nega a diferença. Como coloca Cauquelin (2008) na metáfora o objeto vincula-se ao termo e isso a faz deslizar incessantemente para o mimético, colocando a expressão na obrigação de representar o gesto que o termo invoca. Como não se propõe a representar nada, a fixar significados, a performance resiste à reprodução dos discursos dominantes.

E é nesse movimento de desaparecer que ela propõe um exercício de memória, por meio da reconstituição do que passou só que a partir das experiências individuais de cada um, que recriam por si seus próprios significados, suas próprias intertextualidades.

Ao esquecer o objeto, sua ausência força o espectador a lembrar-se dele e assim cria em si uma rede de significações pessoais e associações. O objeto não é recuperado em sua materialidade, mas gera significados para o objeto e para o fruidor que dele se lembra. Por isso resgatar a experiência *a posteriori* de uma performance é uma experiência de subjetividade própria. Isso acontece no momento em que ao se reconhecer uma ausência parcial, também se reconhece uma presença, igualmente parcial. Na performance quando o sujeito/objeto desaparece, ele o faz no intuito de ser lembrado.

A performance implica o real através de corpos vivos. Ao acontecer ela torna-se visível e desaparece na memória, na invisibilidade, fugindo a

qualquer controle ou regularidade. Não reprodutiva, não pretende conservar nada, se gasta durante sua existência (PHELAN, 1993, p. 148).

A diferença entre o vazio espacial e temporal que a performance evoca, em relação, por exemplo, a arte conceitual que desmaterializa o objeto, é que esse vazio espera por um preenchimento para torna-se lugar não apenas pela sua ocupação, mas pela criação de uma relação afetiva, sensorial calcada na ação.

A desmaterialização não se dá apenas no campo do signo, das significações que a expressão pede, mas pela concretude física que a performance evoca. Isso acontece porque, ao necessitar da ação do público, cria-se um tempo aberto na performance, um “tempo vazio”¹ que pode ou não ser preenchido por ações. Na performance de Marina Abramovic realizada em 1974 e chamada “Ritmo 0”, por exemplo, a performer se colocou frente ao público, junto com uma série de objetos, totalmente esvaziada de qualquer expressão e ação, esperando que o público preenchesse esse vazio com suas ações.

Nesse sentido, a performance ao mesmo tempo em que se coloca vulnerável a falta de valor e ao vazio, tão característicos da pós-modernidade e do atual sistema de arte, também tem o poder de valorizar o vazio, relativizando-o. A partir da ausência a performance procura impedir qualquer tentativa de territorialização permanente. É exatamente nessa independência de sua linguagem em relação a referentes externos que a performance ganha força.

Ao apelar para um agora, tempo que não pode ser retido ou repetido, o território da performance se constitui como o do não pertencimento a outros territórios da arte, é de passagem, se configura como o diferente. Ela propõe uma experiência de valor num determinado espaço/tempo, sem deixar rastros visíveis. Dessa maneira, ela dribla o circuito de trocas da economia de mercado, próprio do contexto de reprodução, criando uma relação afetiva com o público, construindo assim uma identidade de pertencimento no momento de sua realização, de maneira a criar um lugar para quem participa da experiência que ela propõe dando à arte um novo sopro de vida, efêmero e único.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papyrus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa, edições 70, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea – uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

¹ Termo utilizado tendo como base a análise do pensamento estoico sobre os incorporais, na contemporaneidade, proposto pela filósofa francesa Anne Cauquelin.

_____. *Frequentar os incorporais* – contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo, Perspectiva, 2002.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus*. A invenção do gesto na era democrática. São Paulo, Almeida, 2003.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo, 1987.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo, Ed. Loyola, 2003.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo*. A lógica cultural do capitalismo Tardio. São Paulo, Ática, 2000.

PHELAN, Peggy. *Unmarked* – the politics of performance. London, Routledge, 1993.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*, São Paulo, Cosac Naify, 2002.