



VÍDEO-DUETOS

Intimidade e a Mídia Habitada

Christina Fornaciari e Luciana Tanure

Resumo

Este artigo desenvolve-se a partir de análises de “Vídeo-duetos”, um trabalho duracional de vídeo-performance, criado especificamente para plataforma digital (internet), dentro do contexto da pesquisa de doutorado de Christina Fornaciari. A presente escrita aborda a referida obra lançando luz sobre a relação entre a performance, a tecnologia e as narrativas do “eu”, sob a perspectiva de que a arte autobiográfica engendra políticas e emancipações no âmbito social, emancipando corpos e ativando afetos na rede e na cidade.

Palavras-chave

Performance, arte autobiográfica, política, tecnologia.

Abstract

This article refers to Video-duets, a durational video-performance piece, specifically created for digital platform (internet), conceived within the context of Christina Fornaciari’s PhD research. This writing deals with such work shedding light on the relationship between performance, technology and the narratives of “I”, from the perspective that autobiographical art engenders new configurations of politics, emancipating bodies and activating affections into the network and into the city.

Keywords

Performance, autobiographical art, politics, technology.

O presente artigo aborda a obra *Vídeo-duetos*, a qual concebemos juntas durante pesquisa de Doutorado de Christina, intitulada “Corpo Potência: Presença, Política e Tecnologia na Performance Contemporânea”. Trata-se de uma obra criada especificamente para a plataforma digital (internet). No entanto, antes de mais nada, surge como uma sublimação de um acontecimento pessoal de nossas vidas – ou seja, obra autobiográfica - e como tal, traz em si um potencial político, por debaixo da aparente relação enfiada com o EU das criadoras. Para entender porque situamos essa obra autobiográfica dentro de um recorte político, torna-se necessário introduzir um pouco de nossa visão acerca das obras dessa natureza e de sua relevância no contexto da pesquisa que aqui se apresenta.

De fato, muitos já abordaram a questão da autobiografia como ferramenta para o desenvolvimento da pesquisa em arte, apontando para a relevância de se confrontar o entorno social do artista à sua vida pessoal, em busca de uma maior compreensão de sua produção. Entre eles, o pesquisador Fabio Gatti (2008), afirma que toda obra deveria ser estudada a partir do contexto social em que é produzida, considerando a biografia do autor, um elemento a mais.

Proponho que visitemos esses dois fatores (sociedade e autobiografia), porém, em ordem invertida: parto da intimidade do autor, para então adicionar o contexto social em que tal biografia surge.

Creio que em artes, ao contrário de em matemática, a ordem dos fatores alterará o resultado obtido. A meu ver, quando se parte de uma obra cuja intensidade é o auto-biográfico, a pesquisa naturalmente desenvolve-se para além dos elementos pessoais do autor. A própria obra suplanta esses elementos, revelando parâmetros coletivos, num sentido expandido da obra. Assim, creio que a dinâmica presente nos trabalhos contemporâneos de tendência autobiográfica possua a capacidade de torná-los dispositivos de construção da memória coletiva, sem, no entanto, anular a identidade do artista.

O neuro-cientista comportamental Antônio Damásio (1999) propõe que a memória autobiográfica funciona como um conjunto de memórias que descrevem a pessoa e sua identidade, desenvolvendo registros sobre quem temos sido fisicamente, e quem, em geral, temos sido na esfera comportamental.

Um dos pontos ressaltados por ele é a dimensão fundamental do olhar do outro na constituição da memória auto-biográfica enquanto construção da subjetividade. Na ausência do olhar do outro, resta o vazio. A privação do olhar alheio é mortal. Logo, o caráter produtivo, criativo e subjetivante do olhar do outro é um fator essencial na formação da memória autobiográfica do artista – assim como de todo e qualquer indivíduo.

Deste modo, a própria estratégia de aquisição da informação autobiográfica, dentro do processo criativo, já está por si mesma diretamente amalgamada na relação entre pessoal e coletivo. Isso é uma possível garantia de que o produto estético resultante de processos confessionais não se configure exclusivamente pessoal e inacessível, mas em algo passível de gerar um afeto de identificação e, portanto, de fruição por parte do público.

Logo, as obras autobiográficas podem ser entendidas como formas alternativas de produção de contextos históricos, sendo um dos modos como criamos a nossa memória cultural coletiva.

Tomemos de exemplo o trabalho “Cuide de Você (2007)” da artista francesa Sophie Calle, que ficou conhecida justamente por buscar inspiração em fatos particulares de sua vida. Nessa obra, realizada ao longo de dois anos e documentada em fotografias, vídeos e textos, mais de 100 mulheres foram convidadas por Sophie a interpretar um e-mail recebido por ela, onde o seu então namorado terminava o relacionamento, despedindo-se com a frase-título da obra.



Sophie Calle – Cuide de você (2007)

Por meio de seu trabalho, a artista revela diversos pontos de vista de mulheres de sua época, em relação ao fato de que um homem termina o relacionamento duradouro por e-mail – fato que em si também diz muito da época em que a artista vive. Sem jamais evocar palavras de ordem, como romantismo ou violência, sua obra questiona o lugar dos relacionamentos atuais, e contribui na formação de uma memória coletiva.

Além disso, questiona-se atualmente nas manifestações artísticas que se centram no indivíduo, e não em categorias de representação sócio-cultural, o seu potencial de constituírem o formato privilegiado para uma linguagem transversal, independente, livre de alinhamento a grupos sectários, como religiões, nacionalidade, gêneros, raça, etc., num retorno à questão da visibilidade que escapa às “armadilhas” da representação, que tanto temos afirmado ao logo de toda esta tese.

Fato é que esse tipo de produção em artes tem se disseminado de forma extraordinária na contemporaneidade, inclusive com finalidades políticas, visando atingir temas da ordem do coletivo. Entretanto, no passado, aspectos da vida pessoal já haviam sido explorados com intenções que extrapolam o individual. Como um ponto de conversão entre a dimensão da privacidade e o ato político, poderíamos buscar no cinema um exemplo bem explícito. O filme *Milk* (2008), de Gus Van Sant, embora não seja um exemplo da performance, é um claro exemplar de obra de arte que aborda essa questão, já que o filme tem passagens onde essa junção é explícita.

Ameaçados de demissão por serem gays, Milk e outros ativistas iniciam uma mobilização de todos os profissionais homossexuais a “saírem do armário”, colocando exposta sua privacidade em função de uma busca por plenos direitos. Claro que a atitude proposta custou aos personagens bastante constrangimento e dor, já que os engajava em uma resistência política que evoca o ato tão íntimo de revelar a seus familiares, amigos, colegas e mesmo a seus filhos, a sua sexualidade até então considerada anormal. O filme nos dá o contorno desse lugar, onde o privado se torna coletivo, público. Com efeito, os anos 60 e 70 estão cheios de narrativas como essa, que marcaram a história das relações público-privado, em especial no que se refere a conquistas das, então, ditas minorias.

Contudo, é notório na contemporaneidade, que grande parte desse movimento do particular em direção ao compartilhado é feito como mero entretenimento (os programas de reality show), reforçando modelos de consumo e competitividade, e, a todo tempo, explicitando a sujeição da privacidade e do corpo, às forças institucionais de controle e disciplina, por meio da proliferação das câmeras de circuito interno, por exemplo.

Entretanto, para além dessa constatação, sabemos que não se esgota nesses modelos o potencial político das vidas individuais contemporâneas e as formas com que público e privado podem se inter-pelar.

Quando se trata de artes do corpo, a utilização de dispositivos midiáticos de escrutínio e espetacularização da intimidade, são, em muitos casos, utilizados exatamente para questionar ou subverter esse modelo de sociedade, gerando trabalhos altamente confessionais e ao mesmo tempo, produzidos de forma pública e com significado político.

Como exemplo pode-se citar o trabalho “Fonce, Alphonse” (1993), em que o artista norte americano Jeff Guess ultrapassa propositalmente o limite de velocidade com o seu carro na França, no dia do seu casamento, para que o casal de noivos devidamente vestido para a “cerimônia” seja flagrado por uma câmera de controle do trânsito. Com esse dispositivo irônico, o artista se utiliza de um aparato público de controle para gerar o registro de uma performance de seu casamento, transformado em uma performance ultra autobiográfica. É como se essa ação invertesse a seta de poder, onde quem exerce o papel de vítima do mecanismo estatal de escrutínio é o observador, e não o observado.

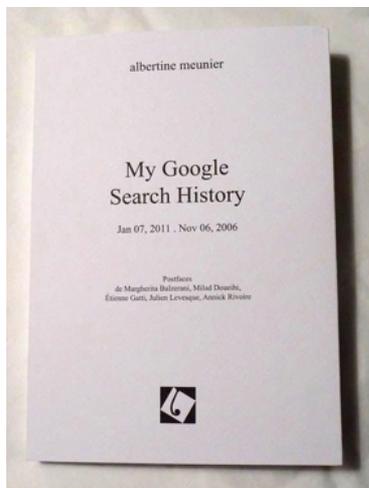


Jeff Guess - Fonce, Alphonse (1993)

Da mesma forma, o FILE Festival Internacional de Linguagem Eletrônica de 2006, em São Paulo, apresentou recentemente o trabalho “My Google Search History¹” (2006) da francesa Albertine Meunier que consiste em uma obra composta de um conjunto de vídeos, sons e inventários de textos com todas as buscas feitas pela artista desde 2006 no site de pesquisa Google. As buscas mostram um auto-retrato completo, que permite que a artista revele em sua obra todas as pequenas coisas que esteve buscando em momentos específicos, dados capazes de revelar detalhes de seu cotidiano e personalidade. Sabemos que a empresa Google também detém esses dados, que poderiam ser usados (e provavelmente são) para monitorar seus usuários.

¹ Albertine Meunier continua aumentando a obra ativamente, até os dias atuais.

No entanto, ao se apropriar da armadilha, a artista transforma a situação de invasão de privacidade num sistema oposto, de retomada e acesso à sua própria privacidade, materializando sua intimidade e assim, tornando-a objetivamente acessível pelo público. A obra prossegue atualizando-se até os dias atuais, tendo sido transformada em livro em 2011, compilando as buscas da artista nesse período e os trabalhos originados a partir delas.



Albertine Mounier – My Google Search History (2006 - 2011)

Estudos e pesquisas sobre as práticas de exposição da intimidade nas novas mídias são desenvolvidos por inúmeros artistas e teóricos, como Paula Sibilia, que lançou recentemente o livro “O show do eu: a intimidade como espetáculo” (2008) que trata das narrativas do eu nos ambientes midiáticos atuais, das novas formas de autoria, da espetacularização da intimidade e do isolamento do indivíduo nos dias de hoje.

Para a autora, temas cotidianos geram uma ampliação dos assuntos e questões pertinentes à política, levando os artistas a encontrarem novas formas de promover suas atuações, em geral operando nas micropolíticas.

Nesse sentido, artistas usam memórias pessoais, próprias ou de terceiros, no intuito de constituir, por vias não oficiais, obras que possam exercer o papel de registros históricos, inerentemente políticos. Permeadas de realidade, essas obras se remetem à realidade social a partir de meios diversos - cartas, fotografias de família - que, não raro, distoam da história oficial.

Numa destruição da ideia do documento como algo determinado e imparcial, esses registros incluem o olhar de quem viveu como principal via de acesso à realidade que se pretende documentar - e é justamente aí que o uso da memória pessoal ganha legitimidade.

E a memória pessoal, que na performance tem sido um componente importante, também pode funcionar também em contextos educativos, como mote para que jovens se (re)conheçam, se (re)vejam, falem de seu mundo ou do modo como enxergam a realidade à sua volta, partindo de sua própria vivência, trazida para a linguagem artística.

Feita esta introdução ao tema, trago à tona alguns trabalhos de minha autoria, onde acredito que a abordagem autobiográfica possa ser também analisada por esses pontos de vista descritos acima. Com os meus alunos do CAPUT – Centro de Atenção e Proteção ao jovem Usuário de Tóxico - em uma oficina de performance realizada em 2013, os alunos partiram de suas vivências pessoais em situações de confronto com a polícia para recontar tramas (e traumas) relacionados ao abuso de poder, denunciando de forma anônima esses fatos que fazem parte de seus cotidianos.

Denominado de “O que fazemos quando ninguém está olhando” (2013), a vídeo-performance une a imagem dos jovens dançando ao som de um fone de ouvido, na rua, como se ninguém os visse. Ao lado do monitor, um fone de ouvido é colocado para que o espectador da obra o utilize, mas, para sua surpresa, ao invés de acessar a música que embala os passos de dança dos jovens, o que se ouve é a narrativa de um encontro violento com a polícia.

Nesse sentido, a obra potencializa essas pequenas narrativas por via da tecnologia, levando o espectador a se aproximar através de seus sentidos (olhos, audição) que reportam narrativas desconectadas. Cabe ao espectador unir tais contextos, posto que a imagem mostra os jovens em sua expressão mais ingênua, quase inocente, dançando na rua como se ninguém os visse. Há uma expressão de alegria, de conforto com a rua, de satisfação com o corpo e com a jovialidade, encarnada nos passos de dança desses jovens.

Por outro lado, o som que o espectador recebe, pelo fone de ouvido, mostra esses mesmos jovens narrando situações em que foram espancados, abusados sexual, moral e fisicamente por policiais – mostrando, assim, o que os policiais fazem com naturalidade, quando ninguém os está vendo.



Christina Fornaciari - O que fazemos quando ninguém está olhando (2013)

Desta forma, a obra propõe a partir da performance, um embate e uma subversão da visão que se estabelece socialmente acerca desses atores sociais: jovens pobres, na maior parte negros, dependentes de droga, são presumidamente os marginais, os que usam a rua como lugar para cometer os mais diversos crimes. E, ao mesmo tempo, os policiais ou agentes da lei, são presumidamente os protetores da sociedade, aqueles que justamente promovem o bem estar da população. Ambas as visões caem por terra ao longo do vídeo, desterritorializando esses atores sociais numa performance mediada pelo vídeo e pela paisagem sonora – ou seja, pela tecnologia.

Novamente, percebemos que a obra autobiográfica se alastra ao mundo social, promovendo fenômenos politizantes, onde pre-sunções acerca da alteridade podem ser revisitadas e, quem sabe, melhor analisadas por um ponto de vista novo. A micropolítica que temos tentado defender - como forma de pensar a política na contemporanei-

dade que se instala não nos partidos, não na esquerda ou na direita, mas nos entre lugares dessa polaridade - é feita por indivíduos e seus pequenos grupos, suas realidades, suas biografias, seja na arte, seja na vida comum, em sociedade.

Talvez essa seja a razão por trás do crescente interesse na arte contemporânea pelos pequenos dramas, rituais do cotidiano, desabaços autobiográficos, confissões e todo tipo de pequenez característica do que é íntimo. Talvez um reflexo da falta de senso de comunidade e fraternidade que nossa época experimenta. Talvez resposta ao curto tempo de vida de nossas relações, criadas e desfeitas instantaneamente. Talvez tentativa de encontrar consolo para a própria solidão na solidão do outro.

Seja por que razão for, a potente presença da obra autobiográfica na cena artística atual é inegável e, para encontrá-la, basta um visita por qualquer grande galeria ou museu de arte, um olhar pela de seu carro, ou pela tela de seu PC.

É, portanto, alimentada por essa política do dia-a-dia e por um desejo de experimentar algumas das questões presentes teoricamente nesta tese - em especial a noção de Corpo Potência - que me propus, nos anos finais desta pesquisa, a criação prática de uma obra de arte que pudesse servir como mais uma fonte que forneceria a energia vital para o desenvolvimento e entendimento do que estamos propondo aqui.

A prática passou a ser, para mim, uma ampla ferramenta, com a qual pude adentrar todos os sentidos da pesquisa, nutrindo-me de múltiplos estímulos, intelectuais, sensíveis e conceituais. Assim, decidi alimentar a escrita que aqui resulta com um projeto prático experimental, no qual poderia testar algumas das hipóteses aqui levantadas, e, principalmente, experienciar a nossa noção de Corpo Potência.

Para tal, convidei uma amiga artista para colaborar comigo, a Luciana Tanure. Tanure não reside em Belo Horizonte, mas sim em Brumadinho, cidade situada a aproximadamente 50 km de distância de BH. Oriunda de áreas de formação e criação diversas da minha - formação em jornalismo e atuação artística nos campos do vídeo e do cinema, tendo sido premiada nacional e internacionalmente por seus trabalhos nesses campos - e dona de uma longa experiência no campo da imagem técnica, a colaboração com Tanure viria a somar bastante no projeto que eu tinha em mente. Além disso, ela também havia se tornado mãe recentemente, como eu, trazendo um elemento autobiográfico comum que, pensei, seria um bom pano de fundo para nossa que nossa colaboração tivesse sucesso.

A idéia que se concretizou é bastante simples e, talvez por essa mesma razão, tenha nos possibilitado um espaço de experimentação riquíssimo. Criamos um blog com duetos em vídeo abordando o tema da maternidade, numa obra que denominamos de “Vídeo-duetos”. É um projeto de arte e, como tal, tem uma abertura para várias leituras, desde o lugar político que as mulheres têm buscado diante da transformação do momento do parto em mais um item de consumo na sociedade capitalista, até uma abordagem mais poética da experiência de cada uma nessa aventura de ser mãe.



Christina Fornaciari e Luciana Tanure – Vídeo-duetos (2013)

Nós trabalhamos com a ideia de uma vídeo-performance duracional, materializada através da produção de vídeos curtos (de 2 minutos de duração), produzidos quinzenalmente, durante 6 meses ininterruptos. Essas criações eram produzidas individualmente por cada artista em seu ambiente próprio, sem combinações prévias – as obras, portanto, se alinhariam numa plataforma online sem que a gente planejasse de antemão o que seria feito em cada um dos vídeos. Havíamos estabelecido um horário para postagem dos vídeos, de forma que eles se encontrariam no mundo virtual, ficando lado-a-lado na tela do blog, sem que precisássemos editá-los juntos, unindo-os.

O nosso foco era que a obra tivesse “vida própria”, ou seja, a gente não controlaria o resultado final, já que uma não teria conhecimento sobre o que a outra produziu até os vídeos estarem juntos, na plataforma online. Desta forma, não cabe uma escolha por parte das artistas no intuito de combinar os vídeos para que “façam sentido” juntos. Ao contrário, o sentido entre os vídeos surge da interpretação que cada espectador vai dar ao conjunto que se forma. Isso nos permitiria uma fuga da velha questão da “autoria” fechada, dando um respiro para que o acaso, as não-representações pudessem entrar em jogo, assim como as diversas leituras dos espectadores.

Pudemos perceber que a plataforma online funcionou como casa para essas obras, servindo de galeria itinerante acessível a todo espectador que tivesse acesso à internet, o que por si democratizaria o nosso fazer artístico bem como sua acessibilidade – configurando uma instância por nós identificada com a noção de Corpo Potência.

Porém, mais que isso, percebemos que a plataforma online ativou em nós uma outra abrangência da noção de Corpo Potência, já que nos possibilitou colaborar à distância, oferecendo uma solução criativa inclusiva para nós, mães recentes, cuja natural limitação em relação a deslocar-se para encontrar a parceira para produzir nossos trabalhos poderia minar uma possibilidade de produção artística.

Nossa distância física foi totalmente suplantada durante o projeto, demonstrando e potencializando a concretude da noção de Corpo Potência, em plena ação, graças à atuação artística mediada pelas vias tecnológicas.

Poder criar coletivamente, sem barreiras geográficas e respeitando as necessidades nossas e de nossos bebês de não sair de casa, revelou-se uma condição altamente democratizante do fazer artístico. Para nós, duas mulheres artistas com filhos pequenos, essa democratização torna-se ainda mais explícita nos próprios vídeos que realizamos ao longo do projeto. Os meus vídeos, por exemplo, foram quase todos filmados em casa mesmo ou na casa de campo que nossa família possui na região metropolitana de Belo Horizonte, onde costumamos passar os finais de semana. O âmbito familiar, doméstico e autobiográfico foi adicionado à nossa rotina de criação, e vice-versa. A mesma coisa ocorreu com Tanure. Alguns de seus vídeos são antigos “super 8” que seu pai havia gravado 20, 30 anos atrás, e os quais estavam guardados em gavetas de seu ateliê. Para acessá-los, Tanure precisaria apenas de tempo para rever as imagens antigas, selecioná-las e em alguns casos sobrepor-las a vídeos recentes. O projeto pôde se moldar às nossas necessidades, sem impor deslocamentos, horários fixos, encaixe de agendas para encontros presenciais e outros entraves que são comuns em projetos coletivos.

Além disso tudo, o projeto tem ainda a maleabilidade de “viajar” com a gente, a tiracolo, numa verdadeira extensão de nosso corpo. Tanure produziu um de seus vídeos em Portugal, pois uma das datas de postagem dos duetos coincidiu com uma viagem que a artista realizou para Porto durante esse período. Da mesma forma, eu pude levar minha viagem à China, realizada durante o projeto, para dentro dele. Essa facilidade de comunicação, troca e acesso possibilitada pela opção por realizar a obra numa plataforma online, colaborando com outro artista sem a necessidade de encontros físicos mostrou-se deveras revolucionária para nós, por mais óbvia que a ideia possa parecer.

Pude compreender a partir da vivência experimentada no corpo que a noção de Corpo Potência é, certamente, um elemento de ampliação das possibilidades de fazer e fruir artístico na contemporaneidade. O fato de poder ser acessado em qualquer lugar, desde que haja conexão com a internet, ampliou em muito as nossas possibilidades de criação.

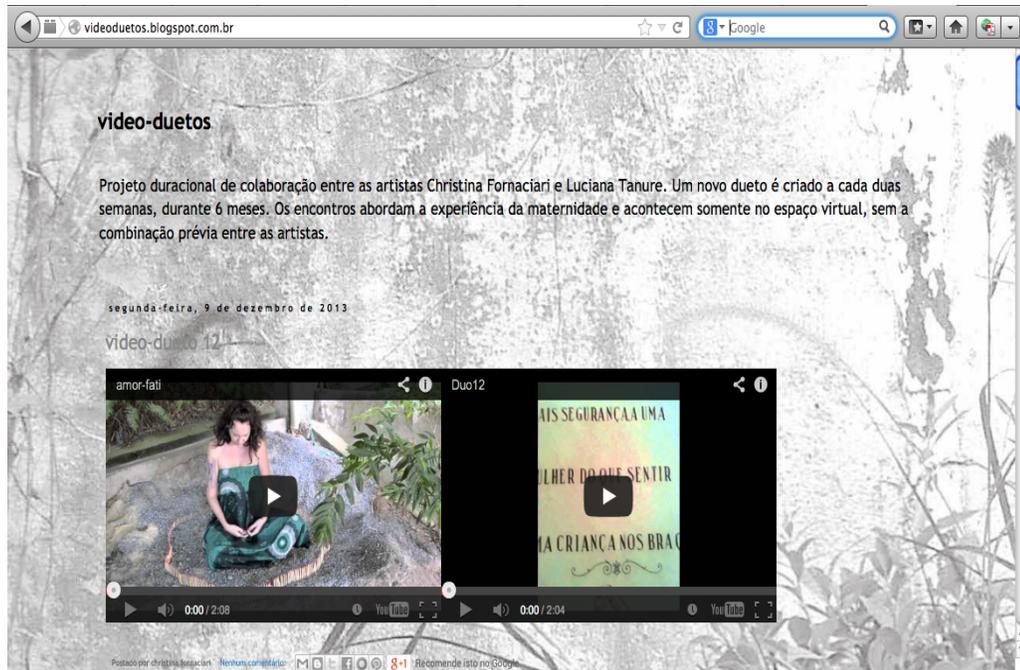
Para além dessas constatações, feitas pelo ponto de vista do artista/criador, optamos por abrir ao máximo a interatividade da obra também para nossos espectadores. A escolha por não acoplar os vídeos numa edição única, mas sim mantê-los separados em duas molduras ou quadras independentes, ampliaria a liberdade da platéia ao fruir a obra, possibilitando uma ativação única para cada espectador. Ele – o público – é que definiria o modo de fruição da obra: assistir somente a um dos vídeos ou assistir ambos, simultaneamente; assistir apenas um deles em tela cheia enquanto o outro roda apenas em som; pausar uma ou ambas as imagens e perceber ali novos sentidos; poder retirar o som dos vídeos ou adicionar a trilha de um sobre o outro e assim por diante.

Postados de forma independente, os vídeos passam a abrir possibilidades de autoria ao usuário/espectador, ao passo que, se editássemos os vídeos juntos, retiraríamos essas escolhas do público, impondo apenas um modo de ver o trabalho. Nossa escolha teve em mente o caráter político dessa abertura: ao darmos mais espaço para o espectador agir e se expressar por meio da impressão de sua visão pessoal no trabalho, viabilizaríamos ainda mais oportunidades para que a noção de Corpo Potência se concretizasse na obra experimental.

Outro fato sobre o qual trazemos nossa reflexão foi a criação de uma fan-page na rede social Facebook para divulgar o projeto e compartilhá-lo com nosso círculo de amizade e com o público em geral. As respostas que obtivemos por essa via revelam que o projeto atinge muitas pessoas, mães e não mães, artistas e não artistas, devido ao fato de “habitar” um espaço virtual. Acreditamos que a facilidade, gratuidade e comodidade de acesso propiciadas ao espectador pelo fato de a exposição ocorrer na plataforma online foi decisiva para o número de pessoas que o visitaram. Foram mais de três mil pessoas ao todo, sendo que a média de visitas diárias em cada postagem foi 300 acessos.

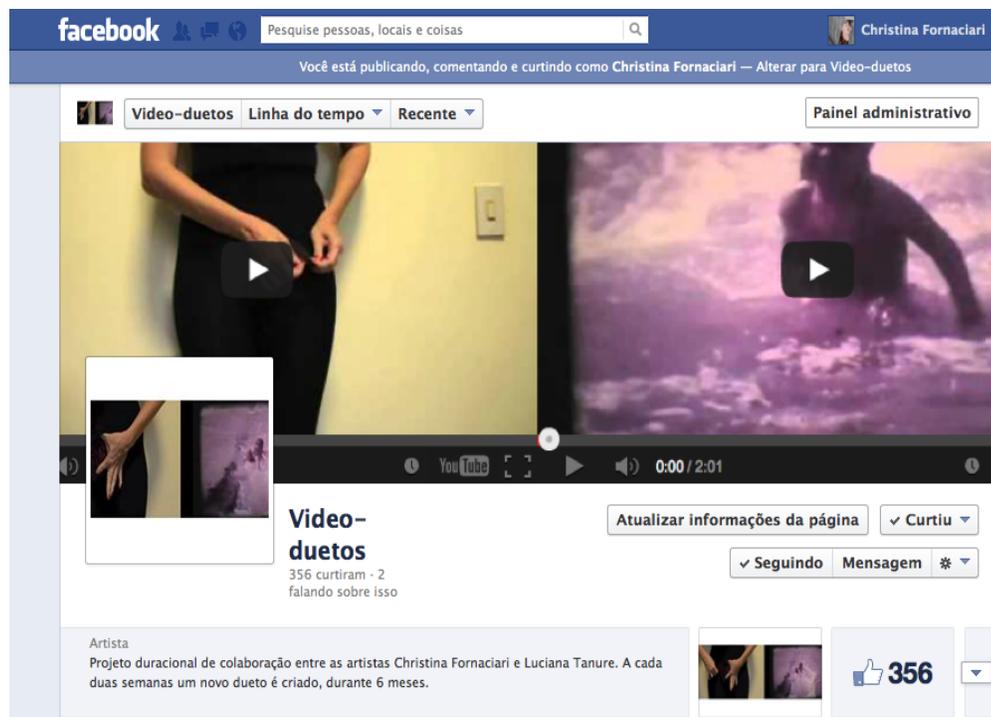
Ao fato de ser realizado na internet creditamos também a grande troca dialógica que mantivemos com nosso público, ao longo de todo o trabalho. As pessoas se manifestavam conosco, em mensagens deixadas tanto nos comentários do blog quanto em mensagens privadas na fan-page. A aferição/medição espontânea da recepção da obra, geralmente tão difícil em situações de fruição artística convencional, torna-se quase automática quando se trata de obra em exposição na plataforma virtual. O hábito com que os internautas expressam suas impressões acerca de quase tudo no âmbito da rede não poderia deixar de estar presente também na manifestação relativa à obra de arte que acabaram de vivenciar.

Muitos foram os relatos, comentários e retornos recebidos ao longo dos seis meses em que mantivemos ativa a produção dos duetos, sendo que ainda hoje, finalizadas as postagens de vídeos, ainda nos chegam relatos de pessoas que visitaram nossa obra. Diante dessa resposta positiva, decidimos abrir o projeto para que outras mulheres possam enviar seus vídeos, abrindo uma segunda etapa do projeto. Trata-se de uma convocatória aberta para artistas mães de todo o Brasil. As regras são as mesmas: vídeos de dois minutos, com o tema da maternidade. Desta vez sim, exerceremos o papel de organizadoras do material, numa espécie de curadoria online dos vídeos recebidos.



Visão do blog Video-duetos – Christina Fornaciari e Luciana Tanure – 2013

Assim, sentimos que há bastante espaço para que esse tipo de prática possa se alastrar pela rede, tornando-a cada vez mais um espaço compartilhado, um espaço de criação colaborativa, de multiplicidades de vozes e, portanto, um campo de atuação típico do Corpo Potência.



Uma das respostas que obtivemos é particularmente interessante, pois está ligada à questão da disseminação da obra pela rede. Uma Doula, profissional que assiste as mulheres durante os partos humanizados, a Bel Cristina, disse que passou a usar o projeto em suas palestras e aulas com as futuras parturientes, realizadas em hospitais e clínicas da grande BH.

O uso social que ela deu ao projeto é relevante neste estudo, por revelar a introdução do projeto de arte em um contexto estritamente interdisciplinar, quais sejam os universos médico e da educação, ambos espaços de grande influência no dia-a-dia das populações de qualquer sociedade, e locais onde o politicum se instaura de forma perigosamente invisível, dissimulada. Bel enviou-nos diversas mensagens pelo facebook na página do projeto. Numa delas, diz: “Tenho mostrado (o projeto) muito por aí em minhas aulas! Acho bem interessante as respostas, há pessoas que já visualizam logo algo ligado ao parto, outras não... Uma falou-me que viu uma mãe segurando o filho e, que para ele nascer, ela precisava soltá-lo... outra achou forte e significativo para sua experiência de parto um tanto traumática(...). Essa obra tem sido tema de longos debates em nossas aulas, surgem depoimentos muito diferentes. Grata por compartilhar e permitir que o mostre!”²

Trazemos sua fala neste momento, por acreditarmos que nela encontra-se revelada uma dualidade histórica que separa política e arte, numa tentativa que estimula a racionalização e interpretação do objeto, um fato que a nosso ver, não condiz com o que presenciamos com as inúmeras respostas que recebemos ao projeto, e especialmente a essa colocação específica da Doula Bel Cristina.

Segundo esse autor, a experiência do receptor é assinalada por um constante trânsito entre instantes de abertura de sentidos e instantes de análise crítica e compreensão, sendo esses últimos concretizados a uma certa distância temporal do objeto estético, em momentos posteriores à fruição. Essa ambigüidade seria característica do deslocamento próprio à arte: um deslocamento que se assemelha à própria potência da filosofia, por se apresentar em uma quebra do pragmatismo cotidiano. Entretanto, diferente da filosofia, no caso da arte essa quebra e sua conseqüente potência são produzidas por forças que não se dão a conhecer, e que, ao contrário, são mesmo fugidias a toda tentativa de apreensão. De fato, percebemos pelos relatos recebidos que a recepção do projeto Vídeoduetos ocorre por vias das mais distintas, sendo uma tarefa quase inútil a tentativa de manejar e controlar totalmente esse fenômeno.

Por esse motivo, a recepção estética vem sendo encarada com desconfiança por parte do pensamento logocêntrico, impossibilitando a própria concepção tradicional da filosofia da arte de cumprir seus papéis de produtora e tutora do saber. Essa visão tradicionalista sempre agiu no sentido de desviar o foco dessas forças não apreensíveis para algo concreto, algo que pudesse explicar a influência da arte na sociedade, satisfazendo uma aplicação junto à realidade empírica.

² Mensagem trocada na página do projeto dentro da rede social Facebook em 23/11/2013.

Assim, a condição de puro acontecer da fruição artística vem sendo negada em favor de uma submissão a submetida a finalidades externas a ela própria, condicionando-a a normatividades que não dão conta de sua incontornabilidade, de seu elemento catártico.

Criticamos essa visão da filosofia da arte tradicional diante da constatação, em nosso projeto, de que não se pode impor à recepção do fenômeno artístico uma interpretação lógica baseada na presunção de homogeneidade do receptor. Nossa experiência mostra que isso prejudicaria não apenas a poiesis – da produção e da recepção – característica da arte, mas também impossibilitaria o que estamos chamando de “desvio da armadilha do visível” que consideramos ser o alvo final de nossa experimentação no projeto Vídeo-Duetos.

Ora, ao nos preocuparmos com a atividade do espectador de nossas vídeo-performances, estamos justamente abrindo mão da presunção de que a obra possa impor sua própria recepção – ao contrário, depositamos no fruidor a posição de atividade para, a partir dela, encontrarmos significados para os trabalhos.

No nosso entender, ainda corroborado pelo pensamento do filósofo Pedro Dolabela (2005), somente entendendo a relação obra-receptor como uma interação dinâmica e individual, pode-se conceber a valoração política da obra de arte, posto que essa deva girar em torno de uma gama incontornável de elementos, desviando assim das armadilhas montadas pelos estratos mais óbvios e “aparentes” da representação.

Devemos, antes, atentar para o fato de que a experiência estética tensiona a semântica (interpretação, imputação de sentido) e não necessita da atenção enquanto ação consciente (ao contrário, a falta de atenção lhe é inerente, já que o estado de alerta seria apenas um dentro tantos estados mentais possibilitados pela experiência estética).

Mesmo a concepção de comunicação, que facilmente caberia nesse caso, revela-se problemática, pois, a princípio, não há que se falar em separação entre um “pólo emissor” e um “pólo receptor”, uma vez que o receptor ou fruidor da obra é colocado em posição de imersão nessa obra, situando-se dentro dela e, sendo portanto, parte integrante do processo de interação. Não há mensagem a ser decodificada, mas sim uma troca sensível, onde a racionalidade é subtraída em prol de uma experiência estética igualmente potente.

Dentro desta dinâmica, a política existe prescindindo do filtro da razão; ela é, acima de tudo, um acontecimento não-hermenêutico, que independe de sua interpretação para alçar vôos, conforme já preconizaram Deleuze e Guattari (1972) em “O anti-Édipo”. Voltamos a citar esses autores por serem deles as teorias que melhor conduzem nossa pretensão acerca da relação entre arte e política neste estudo.

Para Deleuze e Guattari, onde há arte, há desterritorialização: a arte coloca em movimento instâncias até então paralisadas, estáticas; ela teria a capacidade de, ao desterritorializar, forçar um novo posicionamento da realidade, evitar o sedentarismo, quebrar a segurança do território do que é familiar, ordinário, rotineiro. Desta forma, a arte, para esses, autores é capaz de um poderoso desvio na habitualidade cotidiana e suas impregnações.

Para os dois autores, o politicum efetivo reside na alteração da relação com o dado, que é em si uma alteração do próprio dado, seja ele de qual ordem for. Portanto, afirmam eles que o próprio movimento (desterritorialização) é político por si só. No caso específico do projeto Vídeo-duetos escancara-se a desterritorialização, não apenas pela diversidade de recepções com que a obra é vivenciada pelos espectadores, mas sobretudo, pelo fato de ser uma obra constituída na alteração da relação com o dado (relação com a internet) alterar o próprio dado (internet).

A proposta gerou uma obra tão desterritorializante, ao ponto de escapar ao controle dos próprios artistas. Nós mesmas éramos fruidoras do projeto, uma vez que não sabíamos de antemão o que iria ocorrer a cada novo dueto - nem mesmo podíamos controlar o que a colaboradora iria criar, como esse vídeo ressonaria ao encontrar com o nosso -muito menos os alcances desses diálogos visuais junto ao público. Éramos, enquanto criadoras, também lançadas dentro da experiência estética tão desarmadas quando os próprios espectadores!

Alem disso, o fato de ser uma colaboração totalmente realizada à distância, mediada pelo aparato tecnológico, amplia a noção de movimento contida na obra, em razão do nomadismo e do constante “não-lugar” que essa produção ocupava em termos espaciais, físicos. Tanto o alcance do público é multiplicado – pelo número de pessoas com acesso à internet, de modo geral, e específico por aqueles que receberam nossos convites virtuais de eventos e que compareceram às nossas instalações, com seus *Corpos Potência* – quanto nossas possibilidades de interação enquanto artistas também se multiplicam, diante da perspectiva de incontrolabilidade da obra e de sua “portabilidade”.

Há desterritorialização em Vídeo-duetos porque essa obra impedia, a todo tempo, para todos os envolvidos, que se instalassem estados - para Deleuze e Guattari (1972) quando se configura um estado qualquer, capaz de ser caracterizado como tal, isso se deve ao fato de que a relação entre pessoas e coisas ocorre por dois motivos: ou em virtude de uma vontade de dominação e controle, ou, em uma segunda hipótese, sufocado pelo senso comum a tal ponto em que a possibilidade de diferença se torne inviável.

Com efeito, a vontade de dominação esteve ausente ao longo de todo projeto, como se percebe desde sua origem, na própria proposta de inclusão do acaso na organização e combinação dos vídeos. Sufocamento pelo senso comum seria também improvável, uma vez que os produtos concebidos escapam da maioria dos padrões vigentes, a começar pela adoção de uma plataforma online como ambiente de fruição da obra. Tomamos um espaço adotado pelo capitalismo como um local de relações mercantis, de propaganda e de tentativa constante de obter lucro de quem desavisadamente navega, e transformamos esse espaço em um lugar de relação afetiva, de troca não financeira, de vivência de uma pausa do frenesi da rotina. Como um oásis em meio ao deserto, o espaço virtual do projeto Vídeo-duetos apresenta uma outra forma de relacionar-se com a rede (alteração da relação com o dado), o que, a nosso ver, reconfigura a própria rede (alteração do dado).

Nesse sentido, quando esses autores afirmam a arte contemporânea desterritorializa, significa dizer que o elemento poético é o agenciamento que, enquanto permite a ruptura da rotina, gera a irrupção da diferença. Como demonstraremos na citação abaixo, os autores delimitam o lugar da diferença como sendo estritamente político, pois que não se subjugam à estabilização do significado, sendo antes uma potência (desejo), gerando movimentos que não eram previstos nem para a sociedade, nem para os próprios indivíduos que os vivenciam:

(...) dizemos (...) que a arte e a ciência têm uma potencialidade revolucionária e nada mais, e que essa potencialidade aparece tanto mais quanto menos querem saber o que elas querem dizer do ponto de vista dos significados ou de um significante que estão forçosamente reservados aos especialistas; mas que eles fazem passar nos fluxos cada vez mais descodificados e desterritorializados, em que toda a gente repara, que obrigam a axiomática social a complicar-se cada vez mais, a saturar-se ainda mais, a tal ponto que o artista e o sábio podem ser determinados a juntarem-se a uma situação objetiva revolucionária como reação às planificações autoritárias de um Estado incompetente por essência, mas sobretudo castrador. (DELEUZE e GUATTARI, 1972: 398).

Para Deleuze e Guattari, caso tal acontecimento fosse interpretado, se estaria reduzindo-o novamente ao lugar de controle. Pois, a potência do desejo é justamente sua incontrollabilidade, sua impossibilidade de ser assimilado pelo pensamento estabelecido.

“(...) a identidade de natureza da produção social e da produção desejante e a sua diferença de regimes, de modo que a forma social de produção exerce uma repressão essencial sobre a produção desejante, e a produção desejante (um “verdadeiro” desejo) pode potencialmente fazer a forma social ir pelos ares.” DELEUZE e GUATTARI, 1972: 121).

Para concluir, devemos ressaltar que, para os autores, não há obra política ou indivíduo político per se, pois o que há de político, seja na obra ou no indivíduo, é o acontecimento que brota de seu encontro.

Sabe-se que o rizoma se instala no decorrer deste acontecimento, mas não há como saber sua direção, sua natureza, nem se serão politicamente “corretos” – e mesmo que o possamos identificar após ter ocorrido, não há como prever sua durabilidade, quanto tempo levará para que novamente se instale uma rotina, que deverá novamente ser alterada por um novo acontecimento-desejo.

O que se sabe é que este novo paradigma nos força a entender o político não fora da relação, mas sim na relação - seja entre as pessoas e a arte, as pessoas e as coisas, as pessoas entre si. E acreditamos que a relação que construímos com Vídeo-duetos seja uma relação política, não pela obra em si mesma, nem somente pelas pessoas que a acessaram, mas pelo fato de a relação com a obra se configurar no espaço virtual, desterritorializando a própria internet e democratizando a experiência artística para que ela possa ser colocada “em relação” com um número maior de pessoas, de forma ampla e pessoal para cada uma delas.

Em outras palavras, nossa noção de Corpo Potência é evocada ao longo de todo o processo de criação e fruição de Vídeo-duetos, deslocando o foco do politicum para fora da obra de arte, voltando-se para as relações que decorrem da obra: o encontro do indivíduo com a proposição artística, o encontro da proposição artística com o ambiente da internet, o encontro das artistas colaboradoras, o encontro dessas com seu público.

Para finalizar este sub-capítulo, já introduzindo nossas considerações finais, citamos um pequeno trecho do historiador e crítico de arte francês Jacques Rancière (2005):

“A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política, isto é, antes de mais nada no seio desse duplo movimento que, por um lado, a conduz para sua própria supressão, de outro, aprisiona a política da arte na sua solidão. Ela os produz ocupando essas formas de recorte do espaço sensível comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade, que são os espaços-tempos do teatro ou da projeção, do museu ou da página lida. Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos”. (RANCIÈRE, 2005: 34)

Valendo-nos da citação de Rancière, voltamos a reafirmar, finalmente, a noção de Corpo Potência como uma forma de reconfiguração da experiência artística que, enquanto reconfigura a experiência comum e suscita novos dissensos artísticos, torna-se elaboradora de formas de subjetivação políticas.

Referências

- DAMASIO, Antonio. O mistério da Consciência. São Paulo: Editora Sumaré, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. V.5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- GATTI, Fabio. O método Autobiográfico como ferramenta para o desenvolvimento da Pesquisa em Artes Visuais Contemporâneas. Apud GIPECIT, Nº 18. Org. Ciane Fernandes Andréia Maria Ferreira Reis. Coord. Armando Bião. Salvador: PPGAC, 2008.
- GUATTARI, Félix e Rolnik, Suely. Micropolítica, cartografias do desejo, Petrópolis: Vozes, 1986.
- PÉLBART, Peter Pál. Vida capital: ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. The Emancipated Spectator. Artforum March 2007. New York: Artforum, 2007.
- SIBILIA, Paula. O show do eu: A intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

Sobre o Autor

Artistas visuais residentes em Belo Horizonte e Brumadinho, respectivamente. Christina interessa-se pela prática e teoria da performance, enquanto Luciana está voltada para o campo do audiovisual e da literatura. Juntas, conceberam o projeto Video-duetos, o qual é a base comum para as presentes reflexões. Para mais informações, acesse: www.christinafornaciari.com e www.access.com