

A ZONA DE TENSÃO INSTAURADA ENTRE ARTISTA E PÚBLICO DURANTE A PERFORMANCE

Mirela Ferraz¹

RESUMO: O presente artigo visa discutir a problemática que envolve a performance através da ideia de “zona de tensão”, conceito desenvolvido a partir da própria essência indefinível dessa particular arte, a qual tenciona, mescla e rompe as fronteiras entre o artista e o espectador, a arte e a vida, por meio da hibridação das diversas linguagens artísticas. Para isso será refletido sobre a dimensão sensível que é instaurada entre artista e público durante o acontecimento, a qual potencializa esse espaço de tensão, no que se refere à recepção do trabalho, na medida em que a performance, muitas vezes, possibilita a participação do espectador, através de uma experiência caótica, perturbadora e reflexiva.

PALAVRAS-CHAVE: arte/vida. zona de tensão. performance.

RESUMEN: Esta investigación tiene como objetivo discutir la problemática de la performance a partir de la idea de “zona de tensión”, concepto desarrollado a partir de la propia esencia indefinible de esta particular arte, a la cual tensiona, mezcla y se rompen las fronteras entre el artista y el espectador, el arte y la vida, por medio de la hibridación de los diversos lenguajes artísticos. Para esto se verá reflejado en la dimensión sensible que se establece entre el espectador y el artista durante la acción, que mejora este espacio de tensión, en cuanto a la recepción de la obra, en la que la performance, a menudo permite la participación de espectador a través de una experiencia caótica, inquietante y reflexiva.

PALAVRAS - CLAVES: arte/vida. zona de tensión. performance

¹ Rio de Janeiro – RJ: PUC-Rio. Pós Graduação: Mestrado. Orientadora: Cecília Cotrim. Atriz, performer e arte-educadora



O presente artigo refere-se à complexidade da recepção da performance, e visa discutir a sua dimensão interrogativa a partir do conceito *zona de tensão*, termo que será utilizado para denominar algumas das possíveis relações e atritos que se estabelecem no acontecimento performativo. Dessa forma, pretende-se lançar mais um ponto de vista para ampla discussão que envolve a performance, sobretudo, no que diz respeito à particular relação estabelecida entre o artista e o público.

Para isso reflete-se sobre a performance pelo prisma de uma possível tensão instaurada entre artista e espectador, a qual se evidencia através da potencialidade de um campo de forças² que se torna ativado durante o acontecimento.

O vocábulo “zona de tensão” foi desenvolvido em minha pesquisa de mestrado, e pode englobar, a meu ver, alguns problemas centrais que envolvem de forma abrangente a ação performativa:

1. Inicialmente enfatiza-se uma das maiores distinções da arte da performance, a qual se tornou, a mola propulsora dessa discussão. Parte-se do *tensionamento* provocado por sua própria natureza imprecisa, de sua não definição. Discuti-se a inexistência, portanto a problemática, que acompanha sua essência transgressora: daquilo que é volúvel, indomável e incerto, portanto, indefinível. Questão que coloca os pesquisadores do tema, muitas vezes, em uma zona frágil, na medida em que se deve encontrar as frestas e os contornos de cada trabalho performativo para os processos de pesquisas, contando com suas específicas particularidades, evitando a definição, ou a simplificação de uma “fórmula”.

2. Deve-se enfatizar a tensão provocada pela hibridação das linguagens. A performance eclode especialmente por uma “fome antropofágica”, no que se refere a sua constante apropriação de linguagens, de um princípio devorador, já que se alimenta das outras artes para a criação de sua não forma, que é pura instabilidade. Trata-se da noção que engloba a performance como um “fenômeno

de fronteira”, que se manifesta pela transitoriedade do jogo paradigmático, que é ao mesmo tempo, junção e atrito entre as artes do tempo com as artes do espaço. Fatores que enfatizam, no entanto, a especificidade dessa particular arte, que não se domestica aos enquadramentos categóricos.

3. Tal transitoriedade se evidencia, sobretudo, na busca pela não separação entre arte e vida. A performance pretender unir, mesclar, alternar e tensionar essa relação, por meio de um jogo instável e imprevisível. E no cerne dessa hibridez, nota-se a particular dimensão sensível que é criada entre artista e público. Encontro que desencadeia a tensão inerente à recepção da performance, na medida em que se enfatiza a possibilidade do caos, da confusão e a mistura entre os papéis do artista e do espectador. Tal flexibilidade permite outras denominações para o conceito de “espectador”, pois estes não seriam co-participantes, ou talvez nas palavras de Gil, “observadores”³ da atmosfera criada? E se apropriando da consideração beuysiana, levanta-se outra questão, seríamos, portanto, todos artistas durante a performance?

4. Há ainda o elemento do risco que se faz presente na performance, pois se lida explicitamente com a tensão estabelecida pelo imprevisível do acaso e do efêmero. O performer ao se colocar em estado de risco, junto ao desconhecido, cria a noção do trabalho performativo como algo em constante transformação e movimento, puro devir, já que este se redimensiona a partir das forças ativadas em específicas ações.

Considera-se, ainda, o estado de risco iminente, cuja segurança do artista é desafiada, através de trabalhos permeados pelos frágeis entrelaçamentos entre arte, vida e morte. Essas criações radicais foram típicas, principalmente, nas décadas de 60 e 70, época que a performance eclode de forma especial.

No entanto, diante, de todos esses apontamentos, como poderíamos abordar a linha frágil, que liga e distancia o artista do espectador? A performance, como uma dimensão porosa e sensível, a

² Refere-se ao conceito de força adotado por Deleuze na obra “Lógica da Sensação”, em que a força e sensação possuem uma estreita relação, pois “é preciso que uma força se exerça sobre um outro corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação.” (DELEUZE, 2007, p.63)

³ Compreende como “observar” o sentido adotado por José Gil, o qual engloba os diversos sentidos do corpo para a percepção da arte, em que “olhar” não se limita apenas ao sentido da visão.

qual capta e lança forças entre os participantes, possibilita, como diz Gil, a oportunidade do “experenciar”. Parte-se do pressuposto que agora o espectador não apenas assiste a obra, pois participa ativamente desse acontecimento, como diz o filósofo, passa a “experenciá-la”. Pois se trata de “um <<experenciar>> e uma <<experimentação>> para além da consciência (...) a chave que dá acesso a este novo campo é uma semiótica das pequenas percepções” (GIL, 2005:17).

A experiência que imerge da comunicação entre artista e espectador torna-se muitas vezes movida por essas “pequenas percepções”, terminologia utilizada por Gil para distinguir esse diálogo sensível que habita a arte, processo que para o filósofo se manifesta através de uma linguagem não-verbal, pois:

Entre a visão muda e a linguagem, o olhar vem suprir a falta de pensamento verbal, escavando buracos na superfície da percepção. Como se na articulação das coisas com o corpo uma força se esboçasse, visando uma abertura mais vasta do espaço, com se um apelo à linguagem habitasse já as formas vistas, uma espécie de linguagem não-verbal surge então no interior da própria visão: o olhar. Esta linguagem é a das percepções subtis(ou <<pequenas percepções>> leibnizianas) que procuram o seu caminho para a expressão, caminhando barrado pela inexistência da linguagem verbal. (GIL, 2005, p.51)

Gil compreende o olhar como uma ponte ente o corpo e o mundo, capaz de englobar “atmosferas” dinamizadoras de forças, pois para o filósofo a atmosfera” é, “em primeiro lugar, um certo regime que o olhar traz à visão da paisagem”.(GIL, 2005, p. 48-49). Segundo Gil a “atmosfera” é constituída por uma série de forças que visam a globalização do olhar às coisas, pois,

“se entro na paisagem quando a olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objetos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acabam também por me englobar. Este alguma coisa é vazio animado que vem do sem-fundo do meu olhar e que eu transmito às coisas que vejo; é um espaço vazio onde me venho colocar e que me é oferecido pelo conjunto da paisagem. Reenvia-

me o espaço da atitude do meu olhar: como uma topologia do espírito, uma paisagem exterior de um interior” (GIL, 2005, p. 4)

Para o filósofo o olhar não se restringe apenas a visão, pois engloba todos os sentidos. Assim o olhar se manifesta também de várias formas, por meio de um contágio entre o eu, outro e o mundo, em uma troca contínua, “porque temos corpos-rostro ou corpos-olhar, infinitamente porosos e permeáveis. (...) Vestem-se enquanto ficam nus: é que a nudez é passagem, abre a pele para o interior do corpo, para o invisível; e pode deter-se a diversos graus de profundidades”. (GIL, 2005:57).

Assim a percepção da obra de arte está diretamente relacionada ao intenso fluxo de forças que percorrem a “atmosfera” entre o artista e o espectador, as quais se dão por essas “pequenas percepções”, sensações que *a priori* não são interpretadas de imediato, pois primeiramente “impressionam os sentidos sem impressionar a consciência, e quando se fazem lembrar à memória”. (GIL, 2005: 105). Os sentidos da obra e as suas infinitas interpretações poderão ser expressos, portanto, depois de um tempo, que é necessário para que essa reverberação provocada entre o artista, o espectador e a obra ocorra. Logo o primeiro contato com a performance, muitas vezes se dá por meio dessa linguagem não-verbal, ainda não codificada pela linguagem, caracterizada como um “fenômeno de fronteira”, mas que ao mesmo tempo é capaz de traduzir a sua essencialidade por meio de outras linguagens não-verbais, como a corporal. Assim Gil argumenta sobre a transitoriedade desse acontecimento:

De fato, as pequenas percepções desempenham um papel semelhante ao de um operador ou código de tradução, apto a traduzir imediatamente o não-verbal numa outra linguagem não-verbal, as cores nos sons, as figuras nos gestos, a poesia em música, a pintura em poesia ou em música, etc. Estas propriedades do invisível sensível que Merleau-Ponty designava por << Transponierbarkeit>>, <<equivalência>>, <<parte-total>>, etc., são, todas elas, garantidas pelas pequenas percepções; a metáfora e analogia, em particular, não poderiam efectuar-se sem a garantida de <<passagem>> (por uma espécie de <<media-



ção imediata>>) que lhes é fornecida pelas pequenas percepções: só elas permitem perceber as similitudes que ligam os dois pólos dessemelhantes. (GIL, 2005, p.99 -10).

Percebe-se dessa forma, certa perturbação nessa relação entre artista e espectador, a qual possibilita pela noção do “aqui” e “agora”⁴ da performance, a experiência através do “acasalamento [couplés] looping [boucle] pelo dispositivo experimental”, de DUVE, 2001:49.), como cita de Duve, lugar mediado pelo caos, que fazem do performer e do público, sujeito e observador, ao mesmo tempo, ou revezadamente. Espaço de pura reverberação que pode unir, mesclar, ou alternar, arte e vida, confundindo e tencionando as fronteiras entre artista e público. Artista e público tornam-se experienciadores do acontecimento, através do dispositivo da performatividade, que se torna acionado pela tensão das forças.

Nota-se, então, a potência perturbadora da recepção da performance, a qual desencadeia a sensação caótica de dupla observação, pois durante o acontecimento o co-participante se observa e é observado, na medida em que as forças são condicionadas através do contato com a experiência ativa do trabalho.

Conclui-se, portanto, que a recepção da performance está atrelada à experiência, pois o espectador (co-participante) “experiencia” ao mesmo tempo que recebe o trabalho de arte. Isso tensiona a distância entre público e obra, o que nas palavras de Gil, contribuem para o espaço das “pequenas percepções”. Dessa forma, acredita-se que o sentido e a reflexão da performance não são feitas de imediato, já que o co-participante está imerso nas sensações do acontecimento. Isso remete àquela sensação de arrebatamento causada pela arte, como um efeito epifânico, o qual muitas vezes dificulta qualquer tipo de verbalização, pelo menos, no imediato momento que procede a experiência.

Portanto, a fim de concluir esse artigo, coloca-se o problema da recepção da performance como

uma questão aberta, tal qual a própria obra. Acredita-se, justamente, que a particularidade dessa relação se estabelece pelas possíveis aberturas de uma solução não acabada, privilegiando por conseguinte esse espaço para as miríades de “pequenas percepções”, em que o sentido e a linguagem não-verbal, por ora, não conseguem alcançar.

REFERÊNCIAS:

- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia volume 3*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.
- DUVE, Thierry de. *Dan Graham et la critique de l'autonomie artistique - in dan graham - œuvres [cat.]* Paris: MAM de la Ville de Paris, 2001.
- _____. *Essais datés I 1974-1986*. Paris: La différence, 1987.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 1996.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance, do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- ROLNIK, S. *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. Disponibilizado e acessado em março de 2012 em <http://caosmose.net/suelyrolnik/>

⁴ Refere-se ao conceito de Thierry de Duve, já que para o pesquisador “La performance est un art de l’ici et u maintenant, elle implique la co-présence, em space-temps réel, du performer et de son public” (de Duve, 1987: 160)