

04 — VERBO 2010 / VERMELHO
06 — VERBO 2010 / CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

10 — **PERFORMANCES**
26 — VERBO CONJUGADO / SEMINÁRIO
27 — LABORATORIO DE ESCRITA SOBRE PERFORMANCE

32 — **TEXTOS / VERBO CONJUGADO 2009**
32 — APRESENTAÇÃO
Daniela Labra

34 — A CIDADE, A HISTÓRIA E OS MORTOS:
TEMAS DE PESQUISA, TEMAS DE PERFORMANCE
Renato Cymbalista

42 — PERFORMANCE ARTE
Los Torreznos

48 — PERFORMATIVIDADE E NARRATIVA
Cristiane Paoli Quito

50 — MODOS DE SUBJETIVAÇÃO
Key Sawao e Ricardo Iazzetta

52 — DAR DIREITO DE CIDADE À PERFORMANCE
Liliana Coutinho

60 — **CRÉDITOS**
62 — **APOIOS**

05 — **VERBO 2010 / VERMELHO**
07 — **VERBO 2010 / CENTRO CULTURAL SÃO PAULO**

10 — **PERFORMANCES**
26 — VERBO CONJUGADO / SEMINAR
27 — LABORATORY OF WRITING ON PERFORMANCE

33 — **TEXTS / VERBO CONJUGADO 2009**
33 — INTRODUCTION
Daniela Labra

38 — THE CITY, HISTORY AND THE DEAD:
THEMES OF RESEARCH, THEMES OF PERFORMANCE
Renato Cymbalista

42 — **PERFORMANCE ARTE**
Los Torreznos

49 — **NARRATIVE PERFORMATIVITY**
Cristiane Paoli Quito

51 — **MODES OF SUBJECTIVATION**
Key Sawao e Ricardo Iazzetta

56 — **GRANTING CITIZENSHIP TO PERFORMANCE**
Liliana Coutinho

60 — **CREDITS**
62 — **SPONSORS**

VERMELHO
RUA MINAS GERAIS, 350 - SÃO PAULO
TEL.: 11 3138 1520
WWW.GALERIAVERMELHO.COM.BR
♦ ESTAÇÃO CONSOLAÇÃO - LINHA 02/VERDE

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
RUA VERGUEIRO, 1000 - SÃO PAULO
TEL.: 11 3383 3402
WWW.CENTROCULTURALSAOPAULO.SP.GOV.BR
♦ ESTAÇÃO VERGUEIRO - LINHA 01/AZUL

VERMELHO
RUA MINAS GERAIS, 350 - SÃO PAULO
TEL.: 11 3138 1520
WWW.GALERIAVERMELHO.COM.BR
♦ CONSOLAÇÃO STATION - LINE 02/GREEN

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
RUA VERGUEIRO, 1000 - SÃO PAULO
TEL.: 11 3383 3402
WWW.CENTROCULTURALSAOPAULO.SP.GOV.BR
♦ VERGUEIRO STATION - LINE 01/BLUE

A mostra anual de performance VERBO é um festival dedicado a apresentação de ações na área da performance de artistas brasileiros e estrangeiros. Surgida em 2005 com o objetivo de criar uma rede de artistas e público ligados à performance, a VERBO chega a sua 6ª edição e conta novamente com a parceria do Centro Cultural São Paulo.

A VERBO 2010 têm como eixo principal a palavra, tanto escrita quanto falada. Não se trata, entretanto, de um tema escolhido aleatoriamente, mas a partir dos mais de duzentos projetos recebidos para seleção, entre os meses de dezembro de 2009 e março de 2010. Deles, foram selecionadas 11 ações que, junto aos 16 projetos convidados, compõem a 6ª edição da VERBO.

Há formas distintas de compreensão da performance, assim como existem diferentes maneiras de fazer uso dela. Chama a atenção o fato da voz e da escrita aparecerem em tantos projetos não apenas como apoio, mas como temática da ação. Esse fato sugere uma resposta do artista a questões atuais e pode ser apontado como ponto de partida para uma reflexão proposta pela VERBO 2010.

A palavra, que norteia grande parte das 27 ações da VERBO 2010, encontra ressonância nessa publicação, que inclui descrições das ações no idioma original enviado pelos artistas, transcrições bilíngüe [português e inglês] de cinco textos apresentados na edição de 2009 do seminário VERBO conjugado, no Centro Cultural São Paulo, e pelo programa integral da mostra.

Cada nova edição da VERBO exige dos envolvidos em sua realização uma revisão do estatuto da performance na arte atual. As ações que integram a VERBO 2010 sugerem a necessidade de uma reavaliação das nossas formas de diálogo e de comunicação em geral, no sentido de demarcar, re-significar e comunicar as potencialidades dessa prática na arte atual.

**Marcos Gallon
VERMELHO**

The VERBO [VERB] annual exhibition of performance is a festival dedicated to the presentation of actions in the area of performance by artists from Brazil and the rest of the world. An initiative that began in 2005 with the aim of creating a network of artists and other individuals linked to performance, VERBO is now in its sixth edition, once again produced in partnership with the Centro Cultural São Paulo.

VERBO 2010 takes as its main axis the word, whether written or spoken. This theme was not chosen randomly, but rather based on the more than 200 projects received for selection, from the months of December 2009 to March 2010. From these, 11 actions were chosen which, together with the 16 invited projects, make up this 6th edition of VERBO.

There are distinct ways to understand performance, just as there are different manners of making use of it. It is noteworthy that voice and writing appeared in so many projects not only as a support, but as a thematic structure for the action. This fact suggests a response from the artist to current questions, and can be pointed to as a basis for reflection proposed by VERBO 2010.

The word that drives most of the 27 actions of VERBO 2010 finds an echo in this publication, which includes descriptions of the actions in the original language sent by the artists, bilingual transcriptions [Portuguese and English] of five texts presented in the 2009 edition of the VERBO Conjugado [Conjugated VERB] seminar, held at the Centro Cultural São Paulo, and by the program for the exhibition itself.

Each new edition of VERBO demands that the people involved in its realization take a new look at the condition of performance in today's art. The actions that make up VERBO 2010 suggest the need for a reevaluation of our forms of dialog and of communication in general, in the sense of demarcating, re-signifying and communicating the potentials of this practice in the art of our time.

**Marcos Gallon
GALERIA VERMELHO**

Durante todo o ano, a atuação do Centro Cultural São Paulo está baseada em uma programação que envolve Dança, Música, Teatro, Cinema, Artes Visuais e Ação Educativa. A busca pela interdisciplinaridade se reforça, pelo terceiro ano consecutivo, em nossa parceria com a Galeria Vermelho. Durante os dias da VERBO, debruçamo-nos para refletir sobre a performance através do Seminário VERBO Conjugado, com mesas que pretendem discutir questões atuais sobre essa prática.

Três performances da VERBO também integram nossa programação, tendo como recorte curatorial a palavra como suporte e desenvolvimento artístico. Este ano, propomos ainda o Laboratório de Escrita sobre Performance, com o intuito de produzir material reflexivo, crítico e participativo estimulando assim o debate acerca da performance e da produção de textos na área.

Esta publicação, fruto e vestígio das discussões do ano passado, amplia o alcance do projeto com a versão bilíngue impressa e eletrônica. O Centro Cultural São Paulo tem o prazer de realizar parcerias como esta, quando o diálogo e a integração repotencializam e ampliam o campo de ação de nossas propostas.

Diretoria do Centro Cultural São Paulo

Throughout the year, the activities of the Centro Cultural São Paulo are based on a program that involves Dance, Music, Theater, Cinema, Visual Arts and Educational Action. The search for interdisciplinarity is strengthened, for the third consecutive year, in our partnership with Galeria Vermelho. During the holding of VERBO [Verb], we focus on discussion and reflection on performance, by way of the Seminário VERBO Conjugado [Conjugated Verb Seminar], with roundtables aimed at the discussion of current issues involved in this practice.

Our programming also includes on VERBO performances, with the curatorial approach centered on the word as an artistic development and support. This year, we have also proposed the Laboratório de Escrita sobre Performance [Laboratory of Writing on Performance], with the aim of producing reflexive, critical and participative material that will stimulate the debate about performance and the production of texts in this area.

This publication, an outgrowth and record of last year's discussions, enlarges the project's reach through the bilingual printed and digital version. The Centro Cultural São Paulo is pleased to realize partnerships like this one, where the dialog and integration re-empower and enlarge the scope of action of our proposals.

Directorship of the Centro Cultural São Paulo

VERMELHO
RUA MINAS GERAIS, 350 - SÃO PAULO
TEL.: 11 3138 1520
WWW.GALERIAVERMELHO.COM.BR
♦ ESTAÇÃO CONSOLAÇÃO - LINHA 02/VERDE

VERMELHO
RUA MINAS GERAIS, 350 - SÃO PAULO
TEL.: 11 3138 1520
WWW.GALERIAVERMELHO.COM.BR
♦ CONSOLAÇÃO STATION - LINE 02/GREEN

PERFORMANCES /
VERMELHO
2010

ENDURANCE, 3.587 TIMES THE SAME MOVEMENT SEQUENCE

2010
ROSE AKRAS

BRASIL – HOLANDA

"Since my first performance works at VERBO I have been interested in questioning my experiences as a former dancer in regard to movement and interpretation. The research between presence and representation, stillness and movement, action upon space and time and what perceptions and readings this brings has been underlying all my performances since 2005. To walk this path, I had to start purifying my dancing body, and my first participation at VERBO was an installation where my body was not present. The public (one by one) was invited to come into a totally dark and sound proof space and would be locked in for three minutes. The name of the work was *are you experienced?* (1). In the next works I tried to find ways to remain still while perceiving the passage of time (*Body Presence*), then holding poses which would impose on me the act of remaining still (7 to 10 ways to perceive your body), and finally last year I researched for ways to embody sculptures by Bernini (*Similitude*). Here I used music and text (that the public could hear only through earphones) as a support for the process of embodiment, yet the idea was not to create a dramaturgical line. Bernini's works are known for his mastery to make marble look like flesh, eluding our experience: one can "feel" the action in space, the movement, the breath, the action's climax. But most of the postures in Bernini's work are impossible for the real human body and thus the effort that was imbedded in my one-hour work came from the physical struggle to embody these postures, and holding the moment.

My idea was not to search for a symbolic meaning in the movement but to find a way to completely own the action in time and space. The possibility or impossibility to acquire the full experience of presence at each and every moment have been recurrent themes in my latest works.

In this trajectory, I found in the work of philosopher Henri Bergson a ground for these creations. His theory about pure duration and the flow of experience of the states of consciousness, perception, motion, affective and representative sensations are at the basis of my current works. The intention is not to illustrate his theory, but to investigate his principles in the process of the creation.

Adding to Bergson, last year I had the opportunity of working with movement repetition in master classes by Germaine Acogny and was surprised by finding myself being closer to that which Bergson calls pure duration. Germaine Acogny is a worldwide-known master teacher of African Dance, which as a style stands far away from my work. Nevertheless, through this experience I started a subtle research about rituals that involves repetition of movements, beats or words, like the turning Sufis, Candomblé and the Mantras. For Bergson, *absolute* repetition of actions or feelings is an impossible task for human beings because "every sensation is altered by repetition."

It is then interesting to note that in rituals, repetition functions as a frame for the alteration and transformation of states of consciousness and not to keep these states from changing." RA

A ação participa da VERBO 2010 com apoio da Fundação Mondriaan / Holanda.

DIAMANTE

2010

LAURA HUZAK ANDREATO

BRASIL

"A ação explora alguns conceitos aos quais a palavra Diamante é frequentemente associada, como luxo, glamour, brilho, transparência e pureza. Ocorre em espaços de tempo mortos – nos intervalos e ao fim da série de performances do último dia da mostra – e lida com os resíduos gerados por elas". LRA

CAÇA-PALAVRAS

2010

MARCIO BANFI

BRASIL

"Usando palavras como sinônimos do significado de sua obra o artista monta em suas próprias costas um jogo de "caça palavras" contendo dentro as letras espalhadas, as tais palavras escondidas. Com isso, as pessoas vão as encontrando e escrevendo em uma folha colocada ao lado, de modo que assim, observando o trabalho, elas sejam capazes de decifrar seu conceito. O artista permanecerá sentado em uma cadeira ao lado de uma mesinha com as costas nuas e com algumas canetas à disposição para que sejam achadas as palavras. Ao mesmo tempo, o artista também estará fazendo caça palavras, como se buscasse os mesmos significados que propõe em sua obra. A performance acaba quando todas as palavras forem encontradas". MB

TEORIA DA FALA

2009

PEDRO BARATEIRO

PORTUGAL

Com Pedro Barateiro e antropólogo convidado

"O artista Pedro Barateiro e um antropólogo convidado apresentam um estudo acadêmico intitulado "Teoria da Fala criada a partir do estudo de 19 páginas de um diário que pertencia a um indivíduo que viveu numa comunidade onde se terá decidido abolir a linguagem escrita como forma de comunicação. A comunidade que, nos anos de 1950, privilegiava a oralidade sobre a escrita, criou uma forma mais complexa da sua língua através da expressão vocal. Na sessão, serão lidos algumas partes dos manuscritos." PB

PEÇA DE ACERVO

2010

JOANA BASTOS

PORUGAL

"A artista apresenta-se, durante toda a mostra de performances VERBO 2010, como peça de acervo da galeria Vermelho". **JB**

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, Direção-Geral das Artes e Ministério da Cultura (Portugal).

LABIRINTO

2010

CRIS BIERRENBACH

BRASIL

"200 homens vestindo ternos escuros, camisas brancas e gravatas, criam com seus corpos um labirinto humano em uma das salas da galeria". **CB**

QUE MEUS OLHOS TE PROTEJAM

2010

LIA CHAIA

BRASIL

Com Natalya Clua, Fernanda C. Machado e Isadora Frost.

"Corpo no fluxo dos olhares. Corpo que quer enxergar a partir de todos os poros. Múltiplos olhos no corpo para se relacionar com os inúmeros olhares dos outros. Ao mesmo tempo o espectador passa a olhar e ser visto - na multiplicidade de visões. A performance parte não apenas do corpo ativo e presente no seu conjunto, mas também da idéia de "ya aini" que, na cultura árabe, significa "meus olhos", afetividade, amor a performance surge também como amuleto, desejo de dar proteção aos outros, "que MEUS olhos te protejam" ".**LC**

THE PRESENT DOESN'T EXIST IN MY MIND AND THE FUTURE IS ALREADY FAR BEHIND

2009

LILIBETH CUENCA RASMUSSEN

DINAMARCA

"The present doesn't exist... travels between time. Cuenca's texts represent the voice of the future written as songs including two Manifestos: "The Feminists" and "The Artists," while *Surfing the Surface* concerns cyberspace relations. The past is inspired by the writings of Valentine de Saint Point and Mina Loy that reflect on lust, romanticized sexuality, and the subjugation of women. Collaborating with composers Pete Drungle and Brian Bender, motion graphic artist Brian Close, and costume designer Lise Kitten, Cuenca merges choreography, song, architecture and costume in a multimedia performance." **LCR**

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio do Instituto Cultural da Dinamarca no Rio de Janeiro e o Danish Arts Agency/ Dinamarca.

IDENTIDADE

2009

LOUISE D.D.

BRASIL

"Crachás de identificação são utilizados em situações diversas, de lanchonetes *fast-food* a programas de televisão, sempre com o intuito de promover uma maior aproximação entre as pessoas. Baseando-me em experiências pessoais e levando em consideração que no meio de artes visuais é comum conhecermos alguém pelo nome, mas não pessoalmente, pretendo montar um balcão na entrada da galeria durante a mostra e pedir a identificação a todos que chegarem, distribuindo etiquetas com os nomes e assim determinando "quem é quem". A proposta é uma crítica à importância de "ser alguém" na sociedade, em especial no restrito meio das artes visuais. Sua apresentação no espaço é uma paródia das portarias de edifícios comerciais, que exigem identificação de todos os visitantes e lhes fornecem crachás. Também há uma relação com a situação ridícula dos participantes de programas de auditório e dos funcionários de grandes cadeias comerciais, que exibem plaquinhas de identificação como forma de 'humanizar' a empresa e ganhar a simpatia do público". **LDD**

JUST VISITING

2010

HUGO NADEAU

CANADÁ

"Just visiting is planned to be done outdoor in a common city area. I am using typical citizen outfit (wallet, keys, pants, shirt, tie) as well as a set of basic self-made objets (clothes, food) to explore new representations of cultural and economic differences between men." **HD**

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio do Conseil des arts et des letters Québec / Canadá.

MEIN_RAUM

2010

NATHALIE FARI

BRASIL

Cenografia Michaela Muchina

"A performance **MEIN_RAUM** foi concebida pela artista teuto-brasileira Nathalie Fari em parceria com a cenógrafa alemã Michaela Muchina, no contexto de conclusão de seu mestrado em "Space Strategies", na Universidade de Arte Weißensee/ Berlim. Em **MEIN_RAUM** o corpo serve como meio para unir dois espaços diferentes: o biográfico – inquietações e desenvolvimento pessoal, engendrados principalmente pelo contínuo deslocamento entre o Brasil e a Alemanha, e o global – um mundo em transição, no qual os valores de fugacidade, desenraizamento e o reinventar-se constantemente tornaram-se padrão. A partir desta relação, este "corpo-em-crise" possibilita a existência de um outro lugar – uma espécie de habitação, onde o lugar e o si-próprio ou a identidade-local se convergem. A dramaturgia deste lugar forma-se como uma linguagem essencial para a construção de conceitos como Localidade, Adaptação, Migração e Exclusão. Em função desse pensamento, foi criado um objeto de papel (1,00m x 65,00cm), que pode ser instalado e manipulado de diferentes formas. Este objeto é palco de uma ação, que descreve de uma maneira imagética, não linear e associativa os caminhos e desvios de um sujeito, que deixou o seu lugar de procedência e que procura adaptar-se a uma nova realidade -- até que ponto um lugar é "meu lugar" e o "meu lugar", a minha própria vida? A fim de preservar o movimento artístico existente dentro desse processo de deslocamento, surge a performance **MEIN_RAUM** como uma tentativa de encontrar uma outra e nova cartografia desse lugar reinventado, mapeada tanto com as referências de Berlim quanto com o vitalismo próprio de seu lugar de procedência". **NF**

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio da Weißensee Kunsthochschule Berlim (Alemanha), da Embaixada do Brasil (Berlim – Alemanha), Galeria Maud Piquion (Berlim – Alemanha).

2 DA SÉRIE CORPO RUÍDO

2010

PAULA GARCIA

BRASIL

Com Paula Garcia, Joacyr Salles Barros e Iano Ahmed
Criação das estruturas para o corpo e plataforma Haroldo Alves
Som Danilo Araújo

"O trabalho partiu de uma pesquisa que tenho desenvolvido com ímãs de neodímio e retalhos de ferros recolhidos em serrarias. Com esses materiais comecei a propor situações em que meu corpo ficaria parcialmente entrevado em decorrência, principalmente, do peso dos ferros que estavam colados ao meu corpo. Os ímãs 'colam' os ferros no corpo sem deixarem resíduos através da força do magnetismo. O magnetismo, aliás, está presente de várias maneiras em nosso cotidiano, pelas ondas eletromagnéticas como as encontradas nos aparelhos de som e nos transportes. Assim, os ímãs em meu trabalho são elementos para discutir forças, não só subjetivas mas também sociais, que atuam para a consolidação de um sistema de poder que termina por moldar corpos, moldar sentimentos, moldar subjetividades, moldar verdades etc. E o que se vê, na verdade, são corpos em desmontagem, em desmoronamento. Em última instância, o que proponho em minhas ações performáticas é um uso do meu corpo como 'suporte material sobre o qual as formas de conflito se inscrevem'. É um trabalho que lida com forças em conflito entre peso e leveza trazidas pelos ferros e também pelo campo magnético. Trata-se de uma performance sonora em que os ruídos são o resultado das quedas dos pedaços de ferros que, pouco a pouco, descolam de meu corpo; corpo este que está submetido à intensidade, ao peso. O corpo coberto por retalhos de ferro conduz ao enfrentamento do peso e do campo magnético, mas também produz uma noção de espera, de um tempo morto, metaforicamente simbolizado pela onda de peso de intensidade sobre meu corpo. Ou seja, interessa-me provocar um espaço de processamento onde consiga trazer a noção de espera para quem está interagindo com o trabalho. Neste sentido, os ferros quando se descolam do corpo promovem uma sensação de mudança de estado, ou seja, como se o corpo, naquele momento da queda dos ferros, conseguisse sair de sua inércia. Há, portanto, também um movimento de retenção e de expulsão de estados físicos e subjetivos por meio das forças eletromagnéticas". **PG**

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio da Embaixada da Espanha no Brasil, da AECID Centro Cultural e do Centro Cultural de Espanha_São Paulo.

O NOME

2010

MAURÍCIO IANÊS

BRASIL

Com o Coral do Centro Cultural São Paulo e regência de Mara Campos.

"Dezesseis cantores líricos, oito homens (de preferência barítonos e tenores) e oito mulheres (de preferência sopranos), deverão estar espalhados pelo espaço principal da galeria (cubo/ primeiro andar), vestidos com as suas roupas cotidianas, misturando-se ao público. Ao sinal, dado por mim, os dezesseis cantores começarão a cantar juntos, cada um dos oito homens cantando como um mantra, na nota mais grave possível, uma das letras da palavra 'INEFÁVEL'. As oito mulheres farão o mesmo, cada qual cantando uma letra da mesma palavra, na nota mais aguda possível. As letras devem ser cantadas com apenas um pulmão (uma inalação), até que o fôlego dos cantores acabe". **MI**

WAX LATEX MUD

2010

DIRK JAN JAGER

HOLANDA

"The painter as performer, as magician, as shaman, as athlete. In *WAX LATEX MUD* the artist Dirk Jan Jager will explore the complex relationship between the viewer and the work of art by putting his performance-body at the service of painting, where painting becomes both revelation and sacrificial action. The body in question is the Anonymous Body (AB) that lies/beneath the social and autobiographical detail that constitutes Dirk Jan Jager from the Low Countries. The AB is the Homo-Universalis, the unit of one body, the measure of man. The AB is always present, but unrecognized until forced with violence or despair to appear: Marsyas flayed by Apollo, maddened Orestes, and Nan Goldin's drug-addled drag queens of New York. It is the AB that is addressed by both George Bataille and Antonin Artaud, "Joy before death" and the "Body without organs." It is always at the edge of the void that we find the AB, boots on, speechless. But always aware, always in focus, always prepared." **DJJ**

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio da Fundação Mondriaan, Holanda.

LA CRÉATION DE L'HOMME COMME READY-MADE

2010

RICHARD MARTEL

CANADÁ

"Proposition issue d'une parodie de la genèse comme commentaire au sujet de la performance et sur celui qui la réalise, une métaphysique des substances se réalisant comme un délire construit, à partir de Pic de La Mirandole." **RM**

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio do Conseil des arts et des lettres Québec / Canadá.

W_W

2010

JACOPO MILIANI

ITÁLIA

"In English TO WAIT and TO WEIGHT have the same pronunciation. The language shows how simple acts or behaviors are based on an archetypical form of knowledge. This particular act of 'waiting-weighting' represents a symbolic gesture and exposure of a thought connected to our contemporary situation. In fact we belong to an era where time is constantly considered as future and the present as a condition of waiting. Marking the evidence of time and the act of waiting is a non-ideological choice, open to the idea of an individual sense of time and space. For this reason three different persons, in three different places and in three different ways, perform the act and there aren't any rules imposed on the way to play/wait". **JM**

A REPRODUÇÃO PROIBIDA

2010
ANA MONTENEGRO

BRASIL

"A artista entra na sala e se posiciona de costas para o público. Dante de um microfone e de uma estante para partitura com um texto, ela inicia uma narrativa sobre a possível imagem frontal desse corpo". **AM**

O dispositivo responde a estímulos químicos, biológicos, radiológicos e nucleares, simula inúmeras situações clínicas, tais quais ataques cardíacos, politraumatismos, descompensações respiratórias e atende, por exemplo, ao uso de mais de 100 remédios e de desfibrilador. Entrei em contato com a representação da empresa no Brasil para uma demonstração em dia e horário determinado. A estratégia é conhecida de longa data: recontextualizar uma informação com o objetivo de gerar novos significados.

O deslocamento não é casual; o estatuto do corpo na performance arte é também questionado no momento em que um robô apresentar os mais gastos clichês desta linguagem: amplificação sonora da respiração, uso de sangue – no caso um simulacro –, fluídos corporais aparentes – lágrimas, suor –, vestimenta preta –bem poderia ser branca...– e pés descalços". **CM**

Agradecimentos: Claudinei Roberto, Edwin Perez, Lula Gouveia, Maíra Aciaya e Tatá Aeroplano.

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio LAERDAL BRASIL.

LIÇÃO DE ANATOMIA

2010
CHRISTIANA MORAES

BRASIL

"Uma empresa norueguesa, Laerdal, desenvolveu um simulador de paciente hospitalar de última geração que, apresentado nas versões masculina, feminina e bebê, emula características e reações do corpo humano. Nomeado SimMan3G, tal simulador vem substituindo a prática da dissecação de cadáveres na formação de médicos, chamando para si um certo discurso sobre as políticas do corpo na atualidade, tensionando a questão ética do uso de mortos para fins educacionais.

O dispositivo responde a estímulos químicos, biológicos, radiológicos e nucleares, simula inúmeras situações clínicas, tais quais ataques cardíacos, politraumatismos, descompensações respiratórias e atende, por exemplo, ao uso de mais de 100 remédios e de desfibrilador. Entrei em contato com a representação da empresa no Brasil para uma demonstração em dia e horário determinado. A estratégia é conhecida de longa data: recontextualizar uma informação com o objetivo de gerar novos significados.

O deslocamento não é casual; o estatuto do corpo na performance arte é também questionado no momento em que um robô apresentar os mais gastos clichês desta linguagem: amplificação sonora da respiração, uso de sangue – no caso um simulacro –, fluídos corporais aparentes – lágrimas, suor –, vestimenta preta –bem poderia ser branca...– e pés descalços". **CM**

Agradecimentos: Claudinei Roberto, Edwin Perez, Lula Gouveia, Maíra Aciaya e Tatá Aeroplano.

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio LAERDAL BRASIL.

f1æs h

2010
GABRIEL BRITO NUNES

BRASIL

Com Gabriel Brito Nunes e assistente

'It's not true I had nothing on. I had the radio on.'
Marilyn Monroe em resposta a sua nudez em um calendário. TIME magazine (1952)

"O que legitima a performance como obra de arte além da presença do corpo físico do artista?

f1æs h penetra na anatomia da cena performática através de um duplo – uma vaca em seus últimos dias, abatida e digerida.

f1æs h ao distorcer fronteiras entre mídias, designa um novo papel narrativo à foto de calendário de Marilyn Monroe para escrever uma estória paralela de como uma imagem é gerada, repetida e incorporada.

f1æs h concebe o espectador aquém, além de seu estado de voyeur da galeria de arte.

f1æs h lança o espectador e performer sobre um mesmo patamar, uma mesma escala, ao tomar partido da sugestão democrática inerente à instituição galeria de arte em detrimento da hierarquia do espaço teatral.

f1æs h entrega-se ao jogo da apropriação da obra de arte e propõe um questionamento sobre a institucionalização do corpo do artista como sujeito e objeto em espaços de exposição originalmente destinados às artes plásticas.

f1æs h é uma jornada de transposição da presença performática para o meio eletrônico de representação da imagem.

f1æs h prioriza a poesia de múltiplas camadas que se desenrolam no aqui e agora do ato performático ao invés de focar sobre a destreza artística por trás da criação ou a crença na idéia de autoria.

f1æs h abre um plano de intersubjetividade onde o sujeito performer se torna o objeto de desejo do espectador.

f1æs h apropria-se até da nudez." **GBN**

MARCANDO TERRITÓRIO

2010
GUILHERME PETERS

BRASIL

"Na ação, o artista anda de skate sobre duas rampas de ferro eletrutadas, um músico cria uma composição sonora a partir da captação do som extraído do skate em movimento e da vibração das duas rampas de ferro". **GP**

POSSESSION AND EXTENSION

2010

MARLÈNE RENAUD-B.

CANADÁ

"Dans l'optique d'une exploration du malaise contemporain, je présenterai une procession, un rituel, un jeu de pouvoir, un jeu de liens, une incursion monumentaliste." **MRB**

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio do
Conselho des arts et des lettres Québec / Canadá.

EL LUGAR Y LA PALABRA. CONVERSACIÓN INTERFERIDA. BEIRUT (DE LA SERIE EL EXILIO Y EL REINO)

2008

FERNANDO RENJIFO
ESPAÑA

Com Alberto Núñez e Renato Linhares

"El lugar y la palabra. Conversación interferida. Beirut es una obra creada a partir de conversaciones mantenidas en Beirut en enero de 2008 con intelectuales, artistas, estudiantes y gente de la calle.

En la obra se escuchan fragmentos de estas conversaciones así como algunos pasajes de poetas relacionados con la región como el sirio-libanés Adonis y el palestino Mahmoud Darwish.

Los discursos se fragmentan, se entrecruzan y descontextualizan, forzando el diálogo entre la palabra espontánea y la palabra pensada, entre la palabra de la calle y la palabra poética para reconstruir un universo histórico e íntimo que parte de una realidad determinada y busca su propia trascendencia.

Se trata de una conversación interferida, o más bien, de una serie de conversaciones interferidas, por la fragmentación y superposición de los discursos, por la multiplicidad de lenguas, por la divergencia de posiciones, por la irrupción de lo poético y por los distintos valores de verdad y sugerencia de la palabra.

Beirut aparece aquí como un lugar muy concreto y muy abstracto a la vez. La proximidad real y dilatada con la violencia, la muerte, el dolor, la pérdida y la destrucción coloca a sus habitantes en un lugar extremo. La historia y la situación actual hacen que Beirut sea un lugar – más que otros – pensado –hablado, escrito – por sus propios habitantes.

Formalmente se trata de un trabajo asimidamente minimalista que transita el cruce del lenguaje teatral con otros lenguajes (vídeo, cine, performance) e investiga sobre otros modos de presencias escénicas. Esta obra es la primera entrega de una serie de trabajos titulada *El exilio y el reino, sobre el dolor y la redención y sobre la poética de la pérdida y lo pequeño*. **FR**

Registros sonoros provenientes de conversas mantidas em Beirute em janeiro de 2008 com Abbas Beydoun, Ziad Chakaroun, Chafa Ghaddar, Christian Ghazi, Ibrahim, Raif Karam, Siham Nasser e Walid Sadek. Textos projetados: Antonio Gamoneda (DESCRIPCIÓN DA MENTIRA). Citações literárias: Adonis (PRÓLOGO A LA HISTORIA DE los Reyes de Taifas e Éste es mi nombre), Mahmud Darwix (Estado de sitio e El fénix mortal) e Ibn Hazm de Córdoba (El collar de la paloma). Colaboração técnica: Pablo Pavillard Produção: La República, 2008. Projeto criado com o apoio de: Instituto Cervantes em Beirute e Casa Árabe. Traducción de subtítulos al portugués: María José Vitorin.

Agradecimientos: Antonio Gamoneda, Federico Arbós, Luz Gómez, Laura Gutiérrez, Unam Documentation & Research, Espacio Off Limits

A ação participa da VERBO 2010 com o apoio da Embaixada da Espanha no Brasil, do AECID Centro Cultural e do Centro Cultural de Espanha – São Paulo.

IMERSÃO, TRANBORDAMENTO E RESISTÊNCIA

2009

MARCO PAULO ROLLA

BRASIL

Com Marco Paulo Rolla, Anderson Gouvea, Mariana Sucupira e convidados.

"Esta performance sugere processos de insistência e esforço como forma de atingir um novo estágio de existência. Homens e mulheres mergulham em seu cotidiano raso para encontrar sua profundidade e transbordar". **MPR**

JIMMY, THE JUNGLE BEAST

2009-2010

BERNARDO STUMPF

BRASIL

Assistência de direção: Cândida Monte

"(...) nutre-se de erva como o boi. Sua força reside nos rins, e seu vigor nos músculos do ventre. Levanta sua cauda como [um ramo] de cedro, os nervos de suas coxas são entrelaçados. Seus ossos são tubos de bronze, sua estrutura é feita de barras de ferro. É obra-prima de Deus, foi criado como o soberano de seus companheiros...". **BS**

Colaboração: Daniel Figueiredo, Micheline Torres e Thiago Gomes

Agradecimentos: Alan Bravo, Álvaro Riveros, Angela Ferreira, Angela Stumpf, Centro de Dança Rio, Centro de Movimento Deborah Colker, Daniela Aubaut, Daniela Ourique, Darly Rodrigues, Maria Elvira Machado, Micheline Torres, Renato Cruz, Roberto Pereira, Rumos Itaú Cultural, Sílvia Soter, Sonia Sobral, UniverCidade.

Essa pesquisa coreográfica foi subsidiada pelo
Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2009/2010.
Lei de Incentivo à Cultura / Ministério da Cultura / Brasil.

ROLÊ

2010

GUILHERME TEIXEIRA

BRASIL

"Escultura feita com compensado, eixos e rodinhas de skate, com capacidade para suportar até dez adultos. A estrutura pode girar muito rapidamente, sem sair do lugar. Ao girar, as pessoas terão que dar apoio umas às outras para se equilibrem e vencerem a força centrífuga. A escultura será instalada no terraço da galeria e poderá ser utilizada livremente pelo público da mostra. *Rolê* é o casamento do skate com o carrossel". **GT**



2010

MARIËLLE VIDELER

HOLANDA

"**ROLÊ** is about the time prior to that which is coming, preparations for an intense encounter or an enigmatic action. **ROLÊ** are situations, research models to which a man subjects himself. It is a series of five performances in which Mariëlle Videler (NL) examines the quest for physical and spiritual beauty and power. She is inspired by the representation of ideals of beauty in art and by exercises and (game)-structures she finds in history and other cultures. The performances are literal copies of her archive that she changes with minimal intervention. By subtle use of color codes as well as sound codes a situation is created where she lets us wait renewed. The series opens with the performance *Kore – made in China* in 2008 that she realized for the occasion of the international performance festival *Something Raw* in Amsterdam (NL). Each performance lasts exactly one hour and is performed by a preselected group of ten participants. In the second instance the audience, which during the performance can walk around freely, also becomes a participant and taken up in the physically created time zone. **MV**

A ação participa da VERBO 2010 com apoio da Fundação Mondriaan / Holanda.



2010

**ALESSANDRA COPPOLA
E DAVID ZAGARI**

ITÁLIA / FRANÇA

"The research on digitalization as well as our interest in gender issues brought us to set one towards the other in a specific physical attitude characterized by a desire to transgress the bodies, as equals, which appeals to a breach of each other's integrity. Each individuality, looking for a way to express itself, searches its own self within the other through a violent movement and finally finds itself confronted with the projection of its own emotions." **AC e DZ**

Agradecimento Pianofabriek.

Ação apresentada na VERBO 2010 com o apoio do Consulado Geral da França em São Paulo, Residência CED (Caieiras) e Recyclart (Bruxelas/Bélgica).

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
RUA VERGUEIRO, 1000 - SÃO PAULO
TEL.: 11 3383 3402
WWW.CENTROCULTURALSAO PAULO.SP.GOV.BR
♦ ESTAÇÃO VERGUEIRO - LINHA 01/AZUL

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO
RUA VERGUEIRO, 1000 - SÃO PAULO
TEL.: 11 3383 3402
WWW.CENTROCULTURALSAO PAULO.SP.GOV.BR
♦ VERGUEIRO STATION - LINE 01/BLUE

VERBO CONJUGADO,
LABORATÓRIO DE ESCRITA SOBRE
PERFORMANCE E AÇÕES
/ CCSP 2010

VERBO CONJUGADO,
LABORATORY OF WRITING ON
PERFORMANCE AND ACTIONS
/ CCSP 2010

VERBO CONJUGADO SEMINÁRIO

MEDIADAÇÃO MARIO RAMIRO

Nesta terceira edição do seminário VERBO Conjugado, a prática da performance arte será abordada a partir de três temas:

IDENTIDADE: SEXUALIDADE, FEMININO E FEMINISMO
Convidados: Paula Braga e Ricardo Oliveros

RASTRO: TELEPRESENÇA, LOCUÇÃO E FALA
Convidados: Marcus Bastos e Maurício Ianês

LABOR: O COTIDIANO E A INSISTÊNCIA DO PRESENTE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.
Convidados: Paulo Bruscky e Luiz Fernando Ramos.

Mario Ramiro é artista multimídia, formado pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Foi integrante do grupo de intervenções urbanas 3NÓS3 e participante do movimento da arte e tecnologia no Brasil nos anos oitenta. O conjunto de seu trabalho inclui a criação de intervenções urbanas, redes telecomunicativas, esculturas e instalações ambientais, fotografia e arte sonora. Participou também dos coletivos Autopsi, Hostilzinhos, Os Macaco e Snervo. É mestre em fotografia e novas mídias pela Escola Superior de Arte e Mídia de Colônia, na Alemanha, e doutor em artes visuais pela Universidade de São Paulo. Trabalha como professor no Depto. de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da USP.

28 de julho - das 15h às 18h
IDENTIDADE: SEXUALIDADE, FEMININO E FEMINISMO
Piso Flávio de Carvalho – Sala Zero - CCSP

29 de julho - das 15h às 18h
RASTRO: TELEPRESENÇA, LOCUÇÃO E FALA
Piso Flávio de Carvalho – Sala Zero - CCSP

30 de julho - das 15h às 18h
LABOR: O COTIDIANO E A INSISTÊNCIA DO PRESENTE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.
Piso Flávio de Carvalho – Sala Zero - CCSP

VERBO CONJUGADO SEMINAR

MEDIATED BY MARIO RAMIRO

In this third edition of the VERBO conjugado seminar, the practice of performance in art will be approached in light of three themes:

IDENTITY: SEXUALITY, THE FEMININE AND FEMINISM
Guests Paula Braga and Ricardo Oliveros

THE TRACE: TELEPRESENCE, LOCUTION AND SPEECH
Guests Marcus Bastos and Maurício Ianês

LABOR: DAY-TO-DAY LIFE AND THE INSISTENCE OF THE PRESENT IN CONTEMPORARY ART
Guests Paulo Bruscky and Luiz Fernando Ramos.

Mario Ramiro is a visual artist, with a master's degree from the Superior School of Art and Media of Cologne, Germany, and serves as a professor with the Department of Visual Arts of the School of Communications and Arts of the Universidade de São Paulo [USP].

July 28 - 3 to 6 pm
IDENTITY: SEXUALITY, THE FEMININE AND FEMINISM
Level Flávio de Carvalho – Hall Zero - CCSP

July 29 - 3 to 6 pm
THE TRACE: TELEPRESENCE, LOCUTION AND SPEECH
Level Flávio de Carvalho – Hall Zero - CCSP

July 30 - 3 to 6 pm
LABOR: DAY-TO-DAY LIFE AND THE INSISTENCE OF THE PRESENT IN CONTEMPORARY ART
Level Flávio de Carvalho – Hall Zero - CCSP

LABORATÓRIO DE ESCRITA SOBRE PERFORMANCE

COM NINA GAZIRE

Encontros para formação de repertório em escrita e crítica de arte, com ênfase na apreciação crítica da produção de performance em arte. Este laboratório é voltado para pessoas interessadas em escrever sobre dança, teatro e artes visuais – áreas que absorvem, de maneiras variadas, o trabalho do performer. Além da presença no laboratório, os participantes deverão acompanhar algumas apresentações durante a Mostra VERBO 2010, que acontecerá na Galeria Vermelho e no CCSP, entre os dias 26 e 30/7. A produção escrita, resultado do laboratório, será publicada no blog do evento.

20 vagas

Inscrições: de 06 a 16/7, por ficha de inscrição preenchida, carta de apresentação e breve currículo. Fichas e texto devem ser enviados para o e-mail dace.ccsp@gmail.com (os selecionados serão comunicados até o dia 19/7, por e-mail).

De 21 a 23 de julho - das 19h às 22h
Piso Caio Graco - CCSP

De 28 a 30 de julho - das 11h às 14h
Piso Caio Graco - CCSP

LABORATORY OF WRITING ON PERFORMANCE

WITH NINA GAZIRE

Meetings held with the aim of forming a repertoire in writing about art and art criticism, with an emphasis on the critical appreciation of the production of performance in art. This laboratory is directed at people interested in writing about dance, theater and visual arts – areas that absorb, in various ways, the performer's work. Besides their presence in the laboratory, the participants should also watch some presentations of VERBO 2010. The written production resulting from the laboratory will be published in the event's blog.

Limited to 20 participants

Sign-up will take place from July 6 through 16, by way of an inscription form, letter of introduction and brief resume. The forms and texts should be submitted by email to: dace.ccsp@gmail.com – the participants selected for the laboratory will be notified by email on or before July 19.

July 21 to 23 - 7 to 10 pm
Level Caio Graco - CCSP

July 28 to 30 - 11 am to 2 pm
Level Caio Graco - CCSP

AGORA EU ERA VOCÊ

2010

FERNANDA CHIECO

Partindo da experiência do desenho com modelo-vivo, a artista Fernanda Chieco posará nua como modelo. Os participantes interessados em desenhá-la também deverão ficar nus. Com esta proposta, a clássica situação de sujeito e objeto, característica deste tipo de prática, fica relativizada através da igualdade que se estabelece a partir da nudez de todos. Durante a sessão de poses a artista irá conversar com os participantes sobre assuntos do universo do seu trabalho plástico.

AGORA EU ERA VOCÊ [NOW I WAS YOU]

WITH FERNANDA CHIECO

Regarding the experience of drawing with a live model, artist Fernanda Chieco will pose nude as a model. The participants interested in drawing her must also be nude. With this proposal, the classic situation of subject and object, characteristic of this type of practice, is relativized through the equality established by the nudity of everyone involved. During the session of poses the artist will converse with the participants about subjects involving the universe of her artistic work.

Quinta - 29 de julho - das 15h às 18:30h
Espaço Cênico Ademar Guerra - CCSP

Thursday - July 29 - from 3 pm to 6:30 pm
Espaço Cênico Ademar Guerra - CCSP

EL LUGAR Y LA PALABRA. CONVER- SACIÓN INTERFERIDA. BEIRUT (DE LA SERIE EL EXILIO Y EL REINO)

2008

FERNANDO RENJIFO

ESPAÑA

Performance criada a partir de conversas que aconteceram em Beirute (Líbano) em janeiro de 2008 e da leitura de obras de alguns poetas árabes contemporâneos relacionados com a região, como o sírio-libanês Adonis e o palestino Mahmoud Darwish.

EL LUGAR Y LA PALABRA. CONVER- SACIÓN INTERFERIDA. BEIRUT (THE PLACE AND THE WORD. INTER- FERED CONVERSATION. BEIRUT.)

FERNANDO RENJIFO

SPAIN

With Alberto Núñez and Renato Linhares

A performance created based on a conversation that took place in Beirut (Lebanon) in January 2008 and the reading of some contemporary Arab poets related with the region, such the Syrian-Lebanese writer Adonis and Palestinian writer Mahmoud Darwish. Formally, this work involves the intercrossing of theater and other languages (video, cinema and performance), investigating the various modes of scenic presence.

Quinta - 29 de julho - 19h
Espaço Cênico Ademar Guerra - CCSP

Thursday - July 29 - 7 pm
Espaço Cênico Ademar Guerra - CCSP

O NOME

2010

MAURÍCIO IANES

BRASIL

com Coral do Centro Cultural São Paulo e regência de Mara Campos.

Dezesseis cantores líricos, oito homens e oito mulheres, espalhados pelo ambiente em meio ao público, cantam uma das letras da palavra "INEFÁVEL". As letras são cantadas com apenas um pulmão (uma inalação), terminando junto com o fôlego dos cantores.

O NOME [THE NAME]

MAURÍCIO IANES

BRASIL

With the choir of the Centro Cultural São Paulo, conducted by Mara Campos.

Sixteen lyrical singers, eight men and eight women, scattered among the public throughout the setting, sing one of the letters of the word "INEFÁVEL" [INEFFABLE]. The letters are sung on just one breath (one inhalation) of air, continuing until the singers are out of wind.

Sexta - 30 de julho - após as 18h
Piso Caio Graco e Flávio de Carvalho - CCSP

Friday - July 30 - 6 pm
Piso Caio Graco e Flávio de Carvalho - CCSP

TEORIA DA FALA

2009

DE PEDRO BARATEIRO

PORTUGAL

O artista e um antropólogo apresentam uma pesquisa feita a partir das 19 páginas do diário de um indivíduo que viveu numa comunidade em que a linguagem escrita seria abolida. A comunidade que, nos anos 1950, privilegiava a oralidade em detrimento da escrita, criou uma forma mais complexa de língua através da expressão vocal. Durante a apresentação, serão lidos trechos dos manuscritos.

TEORIA DA FALA [THEORY OF SPEECH]

PEDRO BARATEIRO

PORTUGAL

Com Pedro Barateiro e antropólogo convidado

The artist and an anthropologist present a research made based on 19 pages of the diary of an individual who lived in a community in which written language was abolished. The community, in the 1950s, gave preference to orality rather than writing, and created a more complex form of language through vocal expression. During the presentation, passages from the manuscripts will be read.

Sexta - 31 de julho - às 19h
Espaço Cênico Ademar Guerra - CCSP

Friday - July 31 - 7 pm
Espaço Cênico Ademar Guerra - CCSP

TEXTOS
/ VERBO CONJUGADO
2010

TEXTS
/ VERBO CONJUGADO
2010

APRESENTAÇÃO

VERBO Conjugado 2009

A segunda edição do seminário VERBO Conjugado, organizado pelo Centro Cultural São Paulo e pela Galeria Vermelho na Sala Zero, apresentou quatro mesas que discutiram questões da cultura contemporânea a partir da performance. As temáticas das mesas abordaram os seguintes assuntos: Espaço e Acontecimento, Performatividade e Narrativa, Modos de Subjetivação e Inserção Institucional da Performance.

A reunião de profissionais de áreas distintas, oriundos da dança, urbanismo, psicanálise e artes visuais, teve como resultado uma discussão que ganhou contornos variados. O corpo na cidade, a memória do habitante, o ator em cena, a intenção do dançarino, a reflexão política sobre nossa história recente, as possibilidades comerciais e institucionais da performance, entre outras questões, foram abordadas nas falas.

Apesar dos diferentes métodos e meios de trabalho dos convidados, no geral o encontro refletiu essencialmente sobre a existência e a convivência humana - temas primordiais que permeiam a pesquisa de qualquer performer e de boa parte da produção de arte contemporânea. Ao se falar da performance arte, discute-se também a principal condição e contradição do próprio fazer artístico hoje, que é o fato dele ter ficado tão próximo da vida, tornando a fronteira com o ordinário quase invisível.

De acordo com o professor e diretor teatral Richard Schechner, criador do Departamento de Estudos de Performance da Universidade de Nova York (NYU), "Hoje, dificilmente existe atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar. De modo geral, a tendência do século passado foi dissolver as fronteiras entre performance e a não-performance, a arte e a não-arte. De um lado desse espectro está muito claro o que é performance, o que é uma obra de arte; do outro, essa clareza não existe mais".¹ A partir de então, a discussão sobre arte e vida vai se desenvolver cada vez com mais força.

No seminário foi então possível perceber os assuntos se mesclando e confluindo para uma discussão plural a partir da - e para a - performance arte, sem haver um grande afastamento de temas da vida cotidiana. Acompanhando o mesmo movimento, os textos publicados aqui versam sobre o que foi levado a público pelos debatedores convidados e completam o ciclo de discussões ocorrido no ano passado.

Este impresso se apresenta, portanto, como mais uma contribuição para a reflexão das práticas performáticas e artísticas atuais, ainda carentes de teoria em meio às múltiplas práticas de artistas que engrossam um circuito profissional das artes nesta primeira década do século 21.

Daniela Labra

Daniela Labra é crítica e curadora independente graduada em Teoria do Teatro na Uni-Rio, especializada em Comunicação e Arte pela Universidade Complutense de Madrid e Mestre em Artes na Unicamp. Criou com a Galeria Vermelho (SP) a mostra de performance arte VERBO, em 2005, e dirige o festival de performance e novas mídias Performance Presente Futuro, no Oi Futuro, RJ. Curadoras recentes (seleção): Investigações Pictóricas, MAC Niterói, RJ (2009); Performance Presente Futuro, Oi Futuro, RJ (2008); Espaços Reversíveis, Museu Histórico de Sta. Catarina, SC (2008); Fabulosas Desordens, Caixa Cultural, RJ (2007); Juha Nenonen e Miklos Gaál, Centro Mariantonio, SP (2006); Perambulação, 2a Bienal de Arquitetura de Rotterdam (2005). Membro editorial da Revista Número (SP) de 2003 a 2008. Professora do depto. de Teoria e História da Arte do Inst. de Artes da UERJ em 2006-2007. Curadora-residente na FRAME (Helsinki, Finlândia) em 2005 e no IASPIS -International Artists Studio Program in Sweden (Estocolmo), 2007. Mantém o site www.artesquema.com. Vive no Rio de Janeiro.

¹ SCHECHNER, Richard. O Que é Performance. In: Revista O Percevejo nº 12, p. 25-50. Rio de Janeiro: CLA, UNI-RIO, 2003.

INTRODUCTION

VERBO Conjugado 2009

The second edition of VERBO Conjugado [Conjugated Verb], held by the Centro Cultural São Paulo and by Galeria Vermelho in the Sala Zero, presented four roundtables that discussed questions of contemporary culture in light of performance. The themes of the roundtables concerned the following subjects: Space and Happening, Performativity and Narrativity, Modes of Subjectivization and The Institutional Insertion of Performance.

These meetings brought together professionals from diverse areas, with backgrounds in dance, urbanism, psychoanalysis and the visual arts, giving rise to a multifaceted set of discussions. The body in the city, the memory of the inhabitant, the actor on stage, the intention of the dancer, political reflection on our recent history, the commercial and institutional possibilities of performance, among other questions, were dealt with during the talks.

Although the roundtable participants work with a range of different methods and means, the meetings generally reflected essentially on human existence and shared experience – primordial themes that pervade the research of any performer and a good part contemporary art production. When one talks about performance art, one also talks about the main condition and contradiction of artistic practice today, which is the fact that it has become so close to life, making the border with the ordinary nearly invisible.

According to theater director and professor Richard Schechner, creator of the Department of Performance Studies at the University of New York (NYU), "At present, there is hardly any human activity that is not a performance for someone somewhere. Generally, the tendency of the past century has been to dissolve the boundaries separating performing from not-performing, art from non-art. At one end of the spectrum it's clear what a performance is, what an art work is; at the other end of the spectrum no such clarity exists."¹ Ever since then, the discussion on art and life has been gaining increasing force.

At the seminar it was therefore possible to perceive the subjects blending and flowing together for a plural discussion based on – and directed toward – performance art, without there being any great distancing from the themes of everyday life. Accompanying the same movement, the texts published herein concern what was brought before the public by the invited debaters, completing the cycle of discussions that took place last year.

This publication is presented, therefore, as a further contribution to the reflection on current performative and artistic practices, which still lack a sufficient theoretical framework in respect to the multifold practices of artists who are participating in the professional art circuit in this first decade of the 21st century.

Daniela Labra

Daniela Labra is a critic and independent curator with a degree in theater theory from Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. She completed a specialization program in communication and art from Universidad Complutense de Madrid, and holds a master's in arts from Universidade Estadual de Campinas. Together with Galeria Vermelho (SP), she created the performance-art show VERBO [Verb], in 2005, and directs the festival of performance Performance Presente Futuro [Performance Present Future], at Oi Futuro, RJ. Her recent curating projects have most notably included: Investigações Pictóricas [Pictorial Investigations], MAC Niterói, RJ (2009); Performance Presente Futuro, Oi Futuro, RJ (2008); Espaços Reversíveis [Reversible Spaces], Museu Histórico de Santa Catarina, SC (2008); Fabulosas Desordens [Fabulous Disorders], Caixa Cultural, RJ (2007); Juha Nenonen e Miklos Gaál [Juha Nenonen and Miklos Gaál], Centro Mariantonio, SP (2006); Perambulação [Perambulation], 2a Bienal de Arquitetura de Rotterdam (2005). She served as an editor of the magazine Revista Número (SP) from 2003 to 2008, and as a professor with the Department of Art Theory and History of the Arts Institute at UERJ in 2006–2007. She participated as a resident curator for FRAME (Helsinki, Finland) in 2005 and at IASPIS – International Artists Studio Program in Sweden (Stockholm), 2007. She maintains the Internet site <www.artesquema.com>. She lives in Rio de Janeiro.

¹ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. London, New York: Routledge, 2002, p. 32.

A CIDADE, A HISTÓRIA E OS MORTOS: TEMAS DE PESQUISA, TEMAS DE PERFORMANCE

Introdução: um convite inesperado

A palavra certa é surpreendido: fui pego de surpresa pelo convite feito pela VERBO 09, abrindo a oportunidade de minha participação no seminário VERBO Conjulado, dedicado ao debate sobre a performance no contexto das artes plásticas. Afinal, nos meus anos de trajetória profissional, não me considerava qualificado para tratar dessa temática, não pertencendo sob qualquer viés ao meio das artes ou da crítica de arte. Minha formação de arquiteto e urbanista me levou a outros caminhos, os da investigação sobre a cidade e seus territórios, os atores sociais que os constituem, em permanentes articulações e tensões, os instrumentos políticos e simbólicos por eles construídos para defender suas posições na cidade. É certo que todos esses elementos são possíveis insusos para a prática da performance, mas evidentemente a VERBO 09 não precisava de mim para tomar consciência disso, pois são muitos os artistas que vêm utilizando referências do espaço urbano, da história da cidade e da política urbana para a construção de suas performances. Tampouco me parecia que os participantes do seminário precisavam de fundamentação teórica vinda dos estudos urbanos para a realização de seu trabalho. Todos sabemos que teoria demais atrapalha e, além disso, os artistas que trabalham com performance no espaço urbano sabem buscar bastante bem seus referenciais teóricos, quando é o caso. Em suma, justificar minha presença no seminário constituiu-se para mim um grande desafio.

Após algum tempo de reflexão, optei por uma participação de caráter menos analítico, e mais autobiográfico: trazer para o VERBO Conjulado um aspecto de minha experiência de compreensão e registro do território urbano, que vem orientando parte de minha trajetória de pesquisa e intervenção no debate sobre a cidade. Há mais de 15 anos venho pesquisando, por diversos caminhos, as relações entre vivos e mortos no espaço urbano. Com essa pesquisa, venho mostrando que – ainda que no século 19 os vivos tenham expulsado os mortos do seu convívio cotidiano – nosso dia-a-dia continua permeado de relações com os mortos: corpos e relíquias de santos operando milagres, locais onde ocorreram mortes considerados sagrados ou mal assombrados, lugares de comunicação com o mundo dos mortos... Para onde quer que olhemos, os mortos estão por aí. Com esse trabalho, procuro combater a ideia de que nossa sociedade encontra-se integralmente secularizada: as relações de religião e espiritualidade continuam fazendo-se muito presentes no espaço das cidades.

Recuperar aspectos de minha própria trajetória como pesquisador do território urbano, e colocar minhas reflexões em discussão no seminário, tem para mim uma função de duplo sentido: por um lado, oferecer matéria-prima para aqueles que trabalham com performance, que talvez se interessem por desenvolver ou desdobrar alguma referência que coloco no debate. Por outro lado, refletir sobre os instrumentos pela pesquisa no espaço urbano: registrar, associar, apresentar aspectos da vida urbana que, sem nosso trabalho, permaneciam escondidos. Esses não são instrumentos tão estranhos ao mundo da performance. São vários os artistas que operam com esses procedimentos.

INICIANDO UMA VIAGEM RUMO AOS TERRITÓRIOS DOS MORTOS

Iniciei minhas pesquisas nos territórios dos mortos com um objeto bastante singelo: os túmulos coloridos dos cemitérios do interior de São Paulo, que me intrigavam justamente por não se encaixarem em nenhuma das fôrmas a partir das quais eu havia aprendido a analisar a arquitetura. Enquanto estavam claramente desvinculados das formas e instituições eruditas, eram também desligados das modalidades tradicionais ou vernaculares, pois apresentavam uma intensa elaboração de informações vindas de todos os lados, de materiais mais e menos industrializados, de estilos e linguagens também múltiplos. Por outro lado, parecia-me inegável a capacidade de síntese dos elementos à disposição, resultando na produção de formas criativas. Eu percebia também as conversas que as linguagens dos túmulos estabeleciam entre si, revelando modalidades próprias de circulação do saber arquitetônico e decorativo que aconteciam de maneira específica em cada cemitério. Foi com esse objeto de pesquisa que realizei minha pesquisa de mestrado.

Logo descobri que os autores daqueles túmulos eram pedreiros e mestres-de-obra que mobilizavam seus repertórios para construir-

los, usando muitas vezes os mesmos materiais de que dispunham para construir as casas dos vivos. Eu achava que tinha encontrado uma mina de ouro: "arquitetos" formados fora das instituições, que elaboravam em cada túmulo suas próprias sínteses, produzindo algo como estilos próprios, distantes a um só tempo dos estilos eruditos e das tradições vernaculares. Investigando em profundidade a forma como esses profissionais – autores de uma síntese verdadeiramente brasileira, distante dos modelos importados e colonizados – criavam suas linguagens e edifícios, eu poderia avançar no conhecimento da arquitetura real e majoritária que se constrói nas nossas cidades. Iluminar esses procedimentos significaria ajudar a elucidar aspectos de uma arquitetura nacional e não-tributária das escolas ditas "eruditas".

Hoje a hipótese acima chega a parecer inocente. Não levou muito tempo para que eu descobrisse que minhas hipóteses iniciais eram falhas. Conforme encaminhava o trabalho de campo, visitando mais e mais os cemitérios, entrevistando os artesões e fotografando suas obras, percebia que aqueles construtores populares não trabalhavam de forma autônoma em relação às representações da élite. Ao contrário, os túmulos dos mais ricos eram os modelos mais frequentes para as reinterpretações populares.

Outro tombo: por mais que perguntasse, jamais consegui encontrar um pedreiro ou mestre-de-obra que reconhecesse em seu próprio trabalho um estilo ou linguagem pessoal, uma síntese autoral específica a partir da qual se posicionaria na comunidade. Na verdade, todos, sem exceção, diziam que os responsáveis pela forma final dos túmulos eram sempre as famílias dos mortos. "Mas você não dá nenhum palpite?" Nada. No máximo, uma volta pelo cemitério, para a família sem ideias se inspirar e escolher um modelo próximo do que queria. Pior: o trabalho de pedreiro no cemitério nada tinha de prestigiado. Era malvisto na comunidade, confundido com os coveiros.

Mas o principal dos golpes foi outro. Percebi que os túmulos que inicialmente chamaram a minha atenção como os mais criativos eram antigos: décadas de 1920, 1940, alcançando a década de 1970. Com algumas exceções, quanto mais contemporâneos, mais os túmulos tendiam para a simplicidade, a horizontalidade, a não-diferenciação.

Estava perdido o meu arquiteto nacional e popular, substituído por alguém que delegava todas as decisões estéticas (e não parecia sofrer nada com isso), que não extraía prestígio algum de sua atividade profissional, e ainda por cima estava deixando de fazer a arquitetura que eu considerava de maior interesse. Em outras palavras: em campo, minhas hipóteses iniciais haviam levado uma surra do objeto de pesquisa.

Não sabia que a dificuldade em reconhecer, em campo, o objeto que eu tinha idealizado era, na verdade, o início de uma nova trajetória, dessa vez orientada por aquilo que a pesquisa realmente mostrava. Fui aos poucos encontrando elementos e relações que me sequestraram da rota inicial e me mostraram novos caminhos, que a primeira abordagem jamais permitiria percorrer.

Em primeiro lugar, os caminhos do tempo, da História. A constatação de que a arquitetura que inicialmente me encantara estava em vias de desaparecimento despertou-me para o fato de que se tratava de um objeto historicamente constituído. Lancei-me, portanto a uma pesquisa histórica, procurando identificar o recorte temporal que havia viabilizado a produção arquitetônica que me interessava. Acabei trilhando a trajetória da própria constituição dos cemitérios paulistas.

Durante os três primeiros séculos da colonização portuguesa no Brasil, as cidades apresentavam uma convivência íntima entre vivos e mortos, sepultados nas igrejas no centro do território e da vida cotidiana. Tal situação estava plenamente vigente até o início do século 19. Durante o século 19, vários setores das élites agregam-se em uma série de discursos, que iam da salubridade à decência, todos convergindo no sentido de condenar os costumes tradicionais de morrer e enterrar. A construção social, que em nome da "civilização" segregava os mortos dos vivos, estabeleceu um só lugar para eles na cidade: o cemitério periférico e público. Mas resolvendo-se a tensão do ponto de vista urbanístico, surgem novas tensões e contradições. A interface entre vivos e mortos de todas as cores e classes sociais em um só território engendrou novas maneiras de diferenciação entre os vários grupos da sociedade. Entra em cena a arquitetura, mobilizada em todo o seu potencial de atribuir aos túmulos uma posição específica na sociedade.

Mas o esforço que fiz de enxergar e sistematizar a forma arquitetônica híbrida dos túmulos nos cemitérios do interior do estado de São Paulo como criação e não como desvio, não me levou ao encontro de linguagens "legítimas", "genuínas", "de resistência". Ao contrário: de maneira geral, identifiquei um sentido persistente nas criações e apropriações formais. A capacidade propulsiva de novas formas – e, portanto, certo

controle sobre a obsolescência das antigas – parte quase sempre dos mais ricos em direção aos mais pobres, e o cemitério é campo privilegiado para identificar esse movimento. Tal desigualdade era verdadeiramente incômoda, pois eu resistia a aceitar que os mais pobres tivessem um papel tão periférico nos cemitérios.

Pude dar uma resposta a essa inquietação, graças à teimosia de alguns mortos, que me perseguiram desde o início do levantamento, aparecendo recorrentemente sem serem chamados e que acabaram por merecer todo um capítulo, o terceiro e último, da dissertação de mestrado. Trata-se de um conjunto de túmulos de "santos populares", presentes em praticamente todos os cemitérios, lugares aos quais a população recorre para pedir favores ou para agradecer por milagres alcançados. Túmulos que constituem espaços de devoção e, em alguns casos, quase de romarias e peregrinações, estabelecendo janelas de interface e comunicação entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Tais relações e territórios colocam em cheque a própria separação radical entre o mundo dos vivos e o dos mortos, conquistada pelas élites "civilizadoras" com tanto esforço no século 19. A matriz popular, que procurei inicialmente nos pedreiros e artesões, apareceu em sua maior potência em um lugar que, a princípio, sequer fazia parte do campo de pesquisa: a persistência das antigas interfaces, trocas e comunicação entre o mundo dos vivos e o dos mortos que, percebi, estavam longe de terem sido extintas.

A trajetória acima está mais bem explicada em meu livro *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morta nos cemitérios do Estado de São Paulo* (Ed. Anna Blume/FAPESP, 2002), que, mais do que aplacar minha curiosidade sobre os territórios dos mortos, levantou novas questões, que desenvolvi em trabalhos posteriores.

AS RELAÇÕES ENTRE VIVOS E MORTOS: UM OBJETO HISTÓRICO

Um dos principais saldos da pesquisa sobre os cemitérios do interior do estado de São Paulo foi uma grande inquietação com uma documentação que havia encontrado no percurso de pesquisa. Fontes que eu mal comprehendia, mas que mostravam suas potencialidades acerca da produção de conhecimento sobre o território e as cidades. Tratava-se de não mais que cinco ou seis passagens de documentação dos séculos 16 ao 18, nenhuma delas inédita, que revelavam que, em alguns casos, os mortos chegaram antes dos vivos nos princípios da urbanização das cidades paulistas. O cemitério ou o túmulo de um personagem especial parecia não só preceder, mas até mesmo orientar, condicionar, posteriores assentamentos permanentes, alguns dos quais se tornaram grandes cidades.¹

Seria possível? Teriam os mortos participado, por assim dizer, ativamente da urbanização no Brasil? As pessoas e as cidades já teriam se comportado dessa maneira, tão radicalmente diferente das maneiras como nos relacionamos com o território atualmente? Responder a essas perguntas pressupunha um mergulho bem mais intenso no instrumental da História, e foi esse o desafio que encarei em meu processo de doutoramento.

Os caminhos percorridos levaram-me bem mais longe do que havia suspeitado, tanto do ponto de vista geográfico (incluindo uma fundamental passagem por alguns acervos portugueses e espanhóis), quanto do ponto de vista acadêmico, exigindo uma radical incursão fora de minha formação e disciplina. Os documentos que tanto me fascinaram eram, na verdade, testemunhos de um mundo que há muito deixou de existir e que teve seu maior vigor no início da Idade Moderna. Sem haver planejado, voltei meus estudos ao território dos séculos 16 e 17 e tornei-me algo como um especialista nos aspectos territoriais da América Portuguesa, identidade inicialmente um pouco incômoda para um pesquisador tão próximo dos debates do contemporâneo. Ainda assim, encarei esse desafio intelectual com toda a radicalidade.

Para dar conta das minhas inquietações, tive que aprender a me aproximar de um mundo de imensas diferenças com relação ao nosso. Um mundo onde nossas verdades ajudam muito pouco a desvendar, se a ideia for entendê-lo em seus próprios termos. Os principais parâmetros que nortearam o trabalho foram dados pela religiosidade. No início da Idade Moderna era impensável para o homem cristão pensar, percorrer ou produzir o território de forma laica. Um mundo cuja porta de entrada é a total integração entre o religioso e o social, onde não havia dúvida que a força maior de construção do mundo era a providência divina. Deus comandava e controlava todas as coisas. Tudo estava em Suas mãos. A vida material era a revelação de uma dimensão espiritual e divina, sem qualquer questionamento. Não se tratava de negar que os atores da época tivessem razões econômicas ou de ordem pragmática para seus atos, mas de identificar outra racionalidade, de base espiritu-

al e religiosa, que também orientou a produção do território. Mais do que isso, tratava-se de desfazer uma associação, para nós automática, que define a esfera da espiritualidade como um âmbito "simbólico", privado da esfera "real" ou do "material", quando analisamos o desenvolvimento territorial em qualquer período. Ao contrário, para o cristão do início da Idade Moderna, conceitos como Deus, Diabo, pecado, céu, inferno, purgatório e outros eram "realidades reveladas pela esfera divina e, portanto, mais reais do que os fugazes aspectos temporais de suas vidas".² O resultado desse trabalho foi consolidado no livro *Sangue, Ossos e Terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro* (Ed. Alameda/FAPESP, 2009).

Os dois primeiros capítulos do trabalho procuram mostrar que nos séculos 16 e 17 a conformação territorial, tanto na Europa Católica quanto na América Portuguesa, era altamente mediada pelos corpos sagrados dos santos e pelos lugares e relatos de mártirios. Não me refiro aqui à representação mais recente e etérea dos santos em imagens gloriosas, mas à presença física de seus corpos na Terra, dos sinais materiais de sua passagem por este mundo antes de partirem para variar da companhia de Deus. Essa investigação foi ganhando mais e mais espaço conforme caminhava o trabalho, e isso aconteceu porque fui me deixando seduzir pela interminável documentação que descobri, cujas problemáticas abriam-se em leques. Trata-se de campo de estudo quase inesgotável, mas o estudo realizado me permitiu afirmar algumas coisas sobre a presença dos corpos dos santos no território.

O primeiro capítulo trata de alguns mortos muito especiais: os mártires cristãos, cujas trajetórias de sofrimento transformaram os locais de sua morte e sepultamento em lugares investidos de significados excepcionais. Nesse capítulo, reconstruo as relações de identidade entre o culto aos mártires e a ordem territorial cristã, para mostrar que no início da Idade Moderna, a narrativa do mártir era dotada de grande significado, alavancada pelo poder pedagógico das inúmeras mortes de fundo religioso que ocorreram na Europa das Reformas e pela circulação da informação a respeito dos mártirios de missionários nas novas regiões. Os mártirios foram também eventos pleno de significados para os índios que os portugueses encontraram na América. O capítulo mostra também a disposição dos missionários – Jesuítas e Franciscanos – a morrer em prol da expansão da fé cristã.

O segundo capítulo trata das relíquias sagradas, os restos materiais dos corpos dos santos, principalmente seus ossos. Diferente dos locais de mártirio, que eram fixos e permanentes, as relíquias eram objetos móveis, que podiam ser tratados de maneira bastante diversificada. Podiam adormecer escondidas por séculos até serem redescobertas, e isso aconteceu extensivamente na Península Ibérica nos séculos 16 e 17, após a reconquista do território pelos cristãos. Também na América e na Ásia houve esse movimento, principalmente envolvendo as relíquias de São Tomé, apóstolo que teria pregado naquelas terras. O início da Idade Moderna foi provavelmente o período de mais intensa mobilidade das relíquias, por diversos processos que aconteciam simultaneamente: no Norte e Centro da Europa, as reformas protestantes negaram o seu poder de mediadoras entre o mundo divino e o terreno, destituindo as igrejas de suas relíquias e não raro destruindo-as. Na Europa católica, em contraponto, seu culto foi exaltado. Inúmeras relíquias trocaram de mãos e de cidades naquele momento, e as cerimônias de traslado e recebimento de relíquias assumiram um porte grandioso. Os transportes de relíquias se deram também em escala global, pois era fundamental integrar as gigantescas novas terras à narrativa simbólica cristã, e a chegada de relíquias nas colônias eram grandes acontecimentos enobrecedores e até mesmo formadores das cidades na América Portuguesa.

Enquanto os dois primeiros capítulos dão prioridade às maneiras como o clero relacionou-se com o território, a pergunta básica do terceiro capítulo é: quais relações eram promovidas pela Coroa no que diz respeito à territorialização da morte? Focado nos reis aos quais a América Portuguesa esteve sujeita no século 16, "O corpo do Reino" mostra, por um lado, que os procedimentos relacionados aos mártirios e ao trânsito e colecionismo de relíquias estavam inteiramente legitimados pelos reis. Por outro lado, verifica o importante processo de territorialização e monumentalização do local de sepultamento dos reis, mostrando a progressiva afirmação da figura real por meio desses mesmos sepulcros, parte integrante de um processo de centralização do Estado. Os túmulos reais foram também fundamentais para a legitimação das cidades capitais – que nesse caso são duas: Lisboa e Madri – o que acabou por produzir uma nova hierarquia territorial para os impérios.

O quarto capítulo, "A comunidade dos vivos e dos mortos", mostra que não eram apenas os santos e mártires os mortos capazes de influir sobre a sociabilidade e a organização do território. Os mortos comuns tinham também seus poderes. Nesse capítulo, procuro investigar os laços de dependências e reciprocidades que ligavam vivos e mortos, most-

rando a poderosa capacidade de agregação sobre o território que os mortos possuíram no início da Idade Moderna, constituindo-se quase como um grupo social, uma "faixa etária". A geografia do além fazia parte da vida das pessoas como as ruas, casas e templos da cidade, e existiam vias de acesso claras e amplamente aceitas entre esses dois mundos. Foi dada importância especial ao purgatório, que dentre os territórios do além sem dúvida era aquele que tinha mais interfaces com o mundo dos vivos.

A ocupação católica do Brasil significou também um gigantesco choque de territorialidades fúnebres, talvez o mais profundo que a humanidade jamais assistiu. Os habitantes nativos do Brasil atribuíam significados que não podiam mais ser distintos daqueles que os portugueses davam à morte e ao território. O quinto e último capítulo do livro, "Os índios, sua terra e seus mortos", é integralmente dedicado a eles, procurando entender a maneira como os índios, especificamente os Tupi, articulavam em seus próprios termos as relações entre morte e território. Nesse sentido, relaciona aspectos aparentemente disíspares, como a pouca importância dada aos locais de sepultura, o nomadismo, a antropofagia e atitudes corporais.

A CIDADE, OS MORTOS, A HISTÓRIA E A VERBO 09

Minha trajetória pelos territórios dos mortos está longe de terminar. Atualmente, estou conduzindo uma pesquisa no IFCH-UNICAMP, com bolsa de pesquisa da FAPESP, sobre a função dos martírios como elemento de sacralização do território, fundamental para a conversão do sertão povoado por índios e demônios ao catolicismo, nos séculos 16 e 17.

Não me considero um especialista no passado. Pelo contrário, toda essa pesquisa tem como finalidade legitimar formas de construção e ocupação do território baseadas na religiosidade e na espiritualidade, que estão longe de terem sido extintas - talvez estejam até mesmo em ascensão. Eventos contemporâneos como a globalização, os ataques terroristas de 11 de setembro, o crescimento dos chamados "fundamentalismos" no Oriente Médio e em todo o mundo, tornam urgente refletir sobre os filtros que foram sucessivamente sendo impostos à nossa sociedade, como, por exemplo, o do Estado Nacional, o da sociedade regida pela técnica, ou da separação entre ciência, política e religião. Reconhecer a potência das lógicas religiosas na disputa e ocupação do território possui um significado que não se encerra em si mesmo. No início do século 21, lograr conhecer e reconhecer um mundo e uma humanidade cujas ações são motivadas pela religiosidade e pela espiritualidade não é um capricho, mas uma urgência.

Voltando às considerações que fiz no início deste texto, me parece que os percursos que tenho feito apresentam algumas semelhanças com a forma como alguns artistas constróem trabalhos de performance, principalmente aqueles que têm como objeto o espaço urbano e seus agentes. Uma inquietação com um problema que no início parecia pouco mais do que uma intuição, um esforço de documentação e sistematização, uma perspectiva de intervenção em um debate de caráter mais público, a preocupação em restituir dignidade a inúmeras pessoas cujas vidas foram - e ainda são - estruturadas por valores que para nossos olhos técnicos e contemporâneos podem parecer superados, folclóricos, obscurantistas, pude identificar tudo isso como preocupações que circulam no meio da performance.

O formato que venho encontrando para dar vazão a essas preocupações tem sido eminentemente acadêmico, mas talvez isso se deva muito mais às minhas próprias preocupações, inseguranças, oportunidades e talentos do que a uma maior eficácia do meio da pesquisa em dar respostas aos desafios a que me propus enfrentar. Certamente, uma investigação de caráter mais artístico, mais livre, sobre os mesmos objetos, assuntos e documentos, traria novas possibilidades de problematizar e fazer circular as questões com as quais me preocupo.

Renato Cymbalista

Renato Cymbalista é arquiteto e urbanista, mestre e doutor pela FAU-USP. Pesquisador de pós-doutorado do IFCH – UNICAMP no projeto temático "Dimensões do Império português". Pesquisador (licenciado) do Instituto Polis. Autor de livros e artigos sobre história urbana e política urbana, entre alguns títulos estão: *Cidade dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios no estado de São Paulo* (Anna Blume/FAPESP, 2002); *São Paulo, Panorâmica em 360°* (com Helmut Batista – Panaview, 2006); e *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro* (Alameda Editorial/ FAPESP, 2009).

1 Renato Cymbalista, *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo*. (São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002), pp. 27-30.

2 Brad S. Gregory, *Salvation at stake: christian martyrdom in early modern Europe*. (Cambridge, Harvard University Press, 1999), p. 10.

BIBLIOGRAFIA

CYMBALISTA, Renato. *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios paulistas*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2002.

CYMBALISTA, Renato. "Territórios de cidade, territórios de morte: urbanização e atitudes fúnebres na América Portuguesa". In: FLEURY, Marcos e CALIA, Marcos, *Reflexões sobre a morte no Brasil*. São Paulo: Paulus, 2005.

CYMBALISTA, Renato. "Relequias sagradas e a construção do território cristão na Idade moderna". *Anais do Museu Paulista* vol. 14, n2, jun-dez 2006.

CYMBALISTA, Renato. "Um roteiro pelos territórios da morte em São Paulo". In: CYTRINOWITZ, Roney (org). *Dez roteiros históricos a pé em São Paulo*. São Paulo: Narrativa um, 2008.

CYMBALISTA, Renato. "De cidades e sangue: imagens de martírios e construção do território católico no século XVI". In: CARDOSO, Selma Passos, PINHEIRO, Eloísa P. e INS, Elyane (orgs.) *Arte e cidades: imagens, discursos e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008.

CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro*. São Paulo: Alameda Editorial/FAPESP, 2009.

THE CITY, HISTORY AND THE DEAD: THEMES OF RESEARCH, THEMES OF PERFORMANCE

Introduction: an unexpected invitation

The right word is surprised: I was caught by surprise by the invitation made by VERBO 09 [Verb 09], opening the opportunity for my participation in the VERBO Conjugado [Conjugated Verb] seminar, dedicated to debates concerning performance in the context of the visual arts. After all, throughout my professional career, I had never considered myself qualified to deal with this theme, not belonging, from any point of view, to any field of the arts or art criticism. My training as an architect and urbanist has led me along other paths, involving the investigation of the city and its territories, the social actors that constitute them in permanent articulations and tensions, as well as the political and symbolic tools they construct to defend their positions in the city. Certainly, all these elements are possible sources for the practice of performance, but evidently VERBO 09 did not need me to become aware of this, since there are many artists who have been using references to the urban space, the history of the city and urban politics for the construction of their performances. Neither did it seem to me that the participants of the seminar needed a theoretical basis derived from urban studies for the realization of their work. We all know that too much theory gets in the way and, moreover, the artists who work with performance in the urban space know very well how to search for their theoretical references, when this is the case. In short, justifying my presence at the seminar presented a big challenge for me.

After some time of reflection, I opted for a participation with a less analytic and more autobiographical character: to bring to VERBO Conjugado an aspect of my experience in the comprehension and register of the urban territory, which has been guiding part of my research and intervention in the debate on the city. For more than 15 years I have been researching, along various paths, the relations between the living and the dead in the urban space. With this research, I have been showing that – even though in the 19th century the living expelled the dead from their day-to-day life – our everyday life continues to be permeated by relations with the dead: bodies and relics of saints operating miracles, places where deaths considered sacred or particularly eerie or sinister occurred, places for communication with the world of the dead... Wherever we look, the dead are there. With this work, I seek to combat the idea that our society is totally secularized: the relations of religion and spirituality continue to be very present in the space of the cities.

For me, the recovery of aspects of my own trajectory as a researcher of the urban territory, and putting my reflections into discussion in this seminar, can function in two ways: on the one hand, it offers raw material for those who work with performance, who are perhaps interested in developing or unfolding some reference that I inject into the debate. On the other, it reflects on the instruments for research in the urban space: registering, associating, presenting aspects of urban life which, without our work, would remain hidden. These instruments are not so strange to the world of performance. There are various artists who operate with these procedures.

BEGINNING A VOYAGE TOWARD THE TERRITORIES OF THE DEAD

I began my researches into the territories of the dead with a very simple subject: the colored tombs in the cemeteries in the smaller towns and cities of São Paulo state, which intrigued me precisely for not fitting into any of the forms in terms of which I had learned to analyze architecture. While they clearly bore no connection to erudite forms and institutions, they were also unconnected with the traditional or vernacular modalities, since they presented an intense elaboration of information from a wide range of sources, were made using more or less industrialized materials, and also evinced multiple styles and languages. On the other hand, I noticed an undeniable capacity for synthesis of the available elements, resulting in the production of creative forms. I also perceived the conversations that the languages of the tombs established among themselves, revealing modalities proper to the circulation of architectural and decorative knowledge that took place in a specific way in each cemetery. This research and these considerations constituted the subject of my master's thesis.

I soon discovered that the authors of these tombs were bricklayers and construction contractors who resorted to their overall repertoires in

constructing them, often using the same materials they used to build houses for the living. I felt that I had discovered a gold mine: "architects" trained outside institutions, who elaborated their own syntheses in each tomb, producing something akin to personal styles, removed from both the erudite styles and the vernacular traditions. By investigating more deeply the way in which these professionals – the authors of a truly Brazilian synthesis, distant from imported and colonized models – created their languages and buildings, I would be able to further my knowledge of the real and mainstream architecture used in the construction of our cities. Shedding light on these procedures meant helping to elucidate aspects of a national architecture that owed nothing to the so-called "erudite" schools.

Today, the foregoing hypothesis is clearly seen to be ingenuous. It did not take me long to discover that my initial hypotheses were wrong. As I progressed in my field work, visiting more and more cemeteries, interviewing the participants and photographing their works, I perceived that those popular builders did not work autonomously in relation to the representations of the elite. On the contrary, the tombs of the richest people served as the most frequent models for the popular reinterpretations.

Another upset was that with all my interviews, I never managed to find a bricklayer or construction contractor who recognized in his own work a personal style or language, a specific authorial synthesis based on which he positioned himself in the community. Actually, they all, without exception, said that the people responsible for the final form of the tombs were always the families of the deceased. "But don't you give any suggestions?" Nothing. At most, a family without any prior ideas would take a walk around the cemetery and choose a model close to what they wanted. What was worse, the bricklayer's work in the cemetery brought him no prestige. He was seen by the community in a shadowy light, confused with the image of the gravedigger.

But the major upset was still another. I perceived that the tombs that had initially caught my attention as being the most creative were the older ones: from the 1920s, 1940s, up to the 1970s. With some exceptions, the more contemporary the tomb, the more it tended toward simplicity, horizontality, and nondifferentiation.

My national and popular architect was lost, substituted by someone who delegated all the aesthetic decisions (and seemed not to suffer because of this), who did not obtain any prestige from his professional activity, and furthermore was tending to no longer create what I considered to be the most interesting architecture. In other words: as my field work progressed, my initial hypothesis took a beating from the object of my research itself.

I was not aware at that time that my difficulties in recognizing my original hypothesis in the findings of my field work would start me down a new course, this time oriented by what my research was actually revealing. I gradually found elements and relations that led me away from the initial route and showed me new paths, which the first approach would never have allowed me to follow.

First of all, the paths of time, of History. The discovery that the architecture that had initially charmed me was gradually disappearing awakened me to the fact that it was a historically constituted object. I therefore initiated a historic research, seeking to identify the temporal context that had given rise to the architectural production that interested me. I wound up studying the historical beginnings of the cemeteries in the state of São Paulo.

During the first three centuries of Portuguese colonization in Brazil, the living and the dead lived in close proximity in the cities, the dead being entombed at churches in the center of the urban space and everyday life. This situation prevailed until the early 19th century. During the 19th century, various sectors of the elites began setting forth a number of considerations, ranging from health to decency, all converging on the idea of condemning the traditional customs of death and burial. The social construction, which in the name of "civilization" segregated the dead from the living, established a single place for them in the city: the public cemetery at the city's periphery. But once the tension from an urbanistic point of view was resolved, new tensions and contradictions emerged. The interface between the living and the dead of people of all colors and social classes in a single territory gave rise to new manners of differentiation between the various groups in society. Architecture entered the scene, mobilized in all its potential to attribute to the tombs a specific position in society.

But my efforts at perceiving and systematizing the hybrid architectural form of the tombs in the cemeteries of small cities and towns of São Paulo State as creations, rather than deviations, did not bring me to the encounter of "legitimate," "genuine," languages "of resistance." On

the contrary: generally, I identified a persistent sense in the creations and formal appropriations. The capacity for proposing new forms – and, therefore, a certain control on the obsolescence of the old ones – begins almost always from the richest people, moving toward the poorer ones, and the cemetery is the privileged field for identifying this movement. This inequality was truly disquieting, because I found it hard to accept that the poorer people had such a peripheral role in the territory of the cemeteries.

I was able to obtain a response to this uneasiness, thanks to the insistence of some of the deceased, who followed me ever since the outset of the survey, who appeared recurrently without being called, and wound up deserving an entire chapter, the third and last chapter, in my master's dissertation. These were a set of tombs of "popular saints," present in practically all of the cemeteries, places the population resorted to in order to ask favors or to express their thanks for miracles received. Tombs that constitute spaces of devotion and, in some cases, are nearly the destination of pilgrimages, establishing windows of interface and communication between the world of the living and the dead. These relations and territories impugn the radical separation between the world of the living and the dead, brought about by the strenuous efforts of the 19th-century "civilizing" elites. The popular matrix, which at the outset I had sought among the bricklayers and artisans, appeared in its greatest force in a place which initially had not even been part of the field of research: the persistence of age-old interfaces, exchanges and communication between the world of the living and the dead which, I perceived, are far from extinct.

The foregoing trajectory is explained in more detail in my book *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo* [Cities of the Dead: Architecture and Attitudes in Regard to Death in the Cemeteries of the State of São Paulo] (Ed. Anna Blume/FAPESP, 2002), which, rather than merely satisfying my curiosity concerning the territories of the dead, raised new questions, which I developed in later works.

THE RELATIONS BETWEEN THE LIVING AND THE DEAD: A HISTORIC OBJECT

One of the main outcomes from the research on cemeteries in smaller cities and towns in the state of São Paulo was a great uneasiness in regard to the documentation that I had found throughout the course of my research. Sources that I hardly understood, but which revealed their potential concerning the production of knowledge about the territory in the cities. These consisted of five or six passages of documentation from the 16th to 18th centuries, all previously published, which revealed that, in some cases, the dead had arrived before the living at the outset of the organization of cities in the state of São Paulo. It seems that sometimes a cemetery or the tomb of a special person would not only precede, but even guide and condition, later permanent settlements, some of which became large cities.¹

Could this be possible? Had the dead participated, so to say, actively in the urbanization of Brazil? Had the people and the cities behaved in this manner, so radically different from the way we relate with the territory nowadays? Answering these questions presupposes a more intense delving into the instrumentation of History, and this was the challenge that I faced in the process of earning my doctorate.

The paths I had tread had brought me far from what I had at first suspected, both geographically (including a fundamental visit to some Portuguese and Spanish archives) and academically, demanding a radical foray into areas outside my training and discipline. The documents that so much fascinated me were, actually, reports from a world that has long since ceased to exist, and which reached its peak at the beginning of the Modern Age. Although it had not been in my plans, I began studying the territory of the 16th and 17th centuries, and became something of a specialist in the territorial aspects of Portuguese America, an identity somewhat uncomfortable for a researcher so close to the debates concerning contemporaneity. Even so, I took up this intellectual challenge with the utmost intensity.

To satisfy my uneasiness, I had to learn to get on closer terms with a world that was immensely different from ours. A world our truths help little to reveal, if the idea were to understand it on one's own terms. The main parameters that guided the work were given by religiosity. At the beginning of the Modern Age it was unthinkable for a Christian man to think, move through or produce the territory in a secular way. It was a world whose entrance portal was the total integration between the religious and the social, where there was no doubt that the greatest force for constructing the world was divine providence. God commanded and

controlled everything. Everything was in His hands. Material life was the revelation of a spiritual and divine dimension, without any questioning. The aim here is not to deny that the actors of that time had economic or pragmatic reasons for their acts, but rather to identify another rationality, with a spiritual and religious basis, which also guided the production of the territory. Moreover, it involves the undoing of an association, which for us is automatic, that defines the sphere of spirituality as a "symbolic" realm, a poor cousin of the realm of the "real" or the "material," when we analyze the territorial development in any period. The situation was very different at the beginning of the Modern Age, when for the Christian, concepts such as God, the devil, sin, heaven, hell, purgatory and others were "realities revealed by the divine realm and, therefore more real than the fleeting temporal aspects of our lives."² The result of this work was consolidated in the book *Sangue, Ossos e Terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro* [Blood, Bones and Lands: The Dead and the Occupation of the Luso-Brazilian Territory] (Ed. Alameda/FAPESP, 2009).

The first two chapters of that book seek to show that in the 16th and 17th centuries the conformation of territory, both in Catholic Europe as well as Portuguese America, was highly mediated by the sacred bodies of the saints and by the places and reports of the martyrs. Here, I do not refer to the more recent and ethereal representation of the saints and glorious images, but to the physical presence of their bodies on the Earth, of the material signs of their passage through this world before they departed from here to be with God. This investigation took on more and more space as the work progressed, as I allowed myself to be seduced by the unending documentation of what I discovered, whose problematics opened up like a fan. This has turned out to be a nearly inexhaustible field of study, yet it has allowed me to affirm some things about the presence of the bodies of saints in the territory.

The first chapter concerns some very special dead people: the Christian martyrs, whose paths of suffering transformed the places of their death and burial into places invested with exceptional meanings. In this chapter, I reconstruct the relations of identity between the worship of the martyrs and the Christian territorial order, to show that at the beginning of the Modern Age the narrative of martyrdom was endowed with great meaning, leveraged by the pedagogical power of countless deaths in the context of religious strife in Europe during the Reformation, coupled with the circulation of information in regard to the martyrdom of missionaries in the new regions. The martyrdoms were also events full of meanings for the Indians that the Portuguese found in America. This chapter also shows the willingness of the missionaries – Jesuits and Franciscans – to die for the sake of the expansion of the Christian faith.

The second chapter concerns the sacred relics, the material remains of the bodies of the saints, especially their bones. Unlike the places of martyrdom, which were fixed and permanent, the relics were mobile objects that could be treated in a very diverse way. They could sleep hidden for centuries until being rediscovered, as occurred extensively on the Iberian Peninsula in the 16th and 17th centuries, after the reconquest of the territory by the Christians. This movement also took place in America and in Asia, mainly involving the relics of Saint Thomas, an apostle who had preached in those lands. The beginning of the Modern Age was probably the period of greatest mobility for the relics, due to various processes that occurred simultaneously: in Northern and Central Europe, the Protestant reforms denied their power of intermediation between the divine and earthly realms, depriving the churches of their relics and not rarely destroying them. Conversely, in Catholic Europe their worship was exalted. Countless relics exchanged hands and moved from city to city at that time, and the ceremonies for the movement and reception of the relics took on grandiose importance. The movement of the relics became worldwide in scope, since it was fundamental to integrate the vast new lands within the symbolic Christian narrative, and the arrival of the relics in the colonies were momentous, ennobling events that could even influence the settlement of cities in Portuguese America.

While the first two chapters give priority to the ways that the clergy was related with the territory, the basic question of the third chapter is: what relations were promoted by the Crown in regard to the territoriality of death? Focused on the kings to which Portuguese America was subject in the 16th century, the chapter entitled "O corpo do Reino" [The Body of the Kingdom] shows that while on the one hand the procedures related to the martyrdoms and to the transport and collection of relics were entirely legitimated by the kings, on the other, there was an important process of territorial isolation and monumental isolation of the place where the kings were buried, showing the progressive affirmation of the royal figure by way of these tombs, an integral part of the process of the State's centralization. The royal tombs were also fundamental for the legitimization of the capital cities – which in this case were two: Lisbon and Madrid – which ended up producing a new territorial hierarchy for the empires.

The fourth chapter, "A comunidade dos vivos e dos mortos" [The Community of the Living and the Dead], shows that the dead who were able to influence the sociability and organization of the territory included more than only saints and martyrs. The common dead also had their powers. In this chapter, I seek to investigate the bonds of dependencies and reciprocities that linked the living and the dead, showing the powerful capacity for aggregation on the territory that the dead possessed at the beginning of the Modern Age, constituting nearly a social group, an "age bracket" of citizens. The geography of "the beyond" was part of the life of the people, as were the streets, houses and churches in the city, and there were clear and widely accepted paths of access between these two worlds. Special importance was given to purgatory, which among the territories of the beyond was certainly the one with the most interfaces with the world of the living.

The Catholic occupation of Brazil also signified a massive clashing of funeral territorialities, perhaps the most profound that humanity has ever witnessed. The meanings attributed to death and to territory by the native inhabitants of Brazil could not have been more different from those of the Portuguese. The fifth and final chapter of the book, "Os índios, sua terra e seus mortos" [The Indians, Their Land and Their Dead] is wholly dedicated to the indigenous peoples, seeking to understand how the Indians, specifically the Tupi, articulated the relations between death and territory in their own terms. In this sense, it relates apparently disparate aspects, such as the little importance given to the places of burial, nomadism, anthropophagy and attitudes toward the body.

The city, the dead, and the history of VERBO 09

My path through the territories of the dead is far from over. Currently, I am conducting research at the Institute of Philosophy and Human Sciences at Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP), with a research grant from FAPESP, about the role of the martyrdoms as an element for the sacralization of territory, which was fundamental for the conversion of the sertão [backlands], inhabited by Indians and demons, to Catholicism, in the 16th and 17th centuries.

I do not consider myself a specialist in the past. On the contrary, all of this research is aimed at legitimizing forms of construction and occupation of territory based on religiosity and spirituality, which are far from being extinct – perhaps even on the rise. Contemporary events such as globalization, the terrorist attacks of 9/11, and the growth of the so-called fundamentalisms of the Middle East and around the world, make it urgent that we reflect on the filters that were successively imposed on our society, such as, for example, the National State, technicist society, and the separation between science, politics and religion. Recognizing the power of the religious logics in the dispute and occupation of the territory bears a meaning that extends into other fields. At the beginning of the 21st century, achieving a knowledge and recognition of a world and a humanity whose actions are driven by religiosity and spirituality is not a whim, but an urgency.

Returning to the considerations that I made at the beginning of this text, it seems to me that the paths I have taken present some similarities with the way that some artists construct performance works, principally those who take the urban space and its agents as their subject. All these things – an uneasiness with a problem that initially appeared to be little more than an intuition, an effort of documentation and systematizing, a perspective of intervention in a debate of a more public character, the concern for restoring dignity to countless people whose lives were (and still are) structured by values that to our technical and contemporary eyes might appear outdated, folkloric or obscurantist – are all concerns that also circulate in the context of performance.

The format that I have been finding to give vent to these concerns has been eminently academic, but perhaps this is owing more to my own concerns, insecurities, opportunities and talents than to a greater effectiveness of the method of research in providing answers to the challenges that I have sought to face. Certainly, an investigation of a more artistic and freer character, concerning the same objects, subjects and documents, would offer new possibilities for problematizing and disseminating the questions that concern me.

Renato Cymbalista

Renato Cymbalista is an artist and urbanist, with a master's and PhD from FAU-USP. A postdoctoral researcher with IFCH – UNICAMP in the project "Dimensões do Império português" [Dimensions of the Portuguese Empire]. A fully instated researcher with the Instituto Polis. Author of books and articles about urban history and urban politics, including *Cidade dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios no estado de São Paulo* [City of the Dead: Architecture and Attitudes in Regard to Death in the Cemeteries of the State of São

Paulo] (Anna Blume/FAPESP, 2002); *São Paulo, Panorâmica em 360° [São Paulo, a 360° Panorama]*, (with Helmut Batista – Panaview, 2006); and *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro* [Blood, Bones and Lands: The Dead and the Occupation of the Luso-Brazilian Territory] (Alameda Editorial/FAPESP, 2009).

1 Renato Cymbalista, *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do Estado de São Paulo*, (São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002), pp. 27-30.

2 Brad S. Gregory, *Salvation at stake: christian martyrdom in early modern Europe* (Cambridge, Harvard University Press, 1999), p. 10.

BIBLIOGRAPHY

CYMBALISTA, Renato. *Cidades dos vivos: arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios paulistas*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2002.

CYMBALISTA, Renato. "Territórios de cidade, territórios de morte: urbanização e atitudes fúnebres na América Portuguesa." In: FLEURY, Marcos and CALIA, Marcos. *Reflexões sobre a morte no Brasil*. São Paulo: Paulus, 2005.

CYMBALISTA, Renato. "Relíquias sagradas e a construção do território cristão na Idade moderna." *Anais do Museu Paulista* vol. 14, n. 2, June–December, 2006.

CYMBALISTA, Renato. "Um roteiro pelos territórios da morte em São Paulo." In: CYTRINOWITZ, Roney (ed.). *Dez roteiros históricos a pé em São Paulo*. São Paulo: Narrativa um, 2008.

CYMBALISTA, Renato. "De cidades e sangue: imagens de martírios e construção do território católico no século XVI." In: CARDOSO, Selma Passos, PINHEIRO, Eloísa P. and LINS, Elyane (eds.) *Arte e cidades: imagens, discursos e representações*. Salvador: EDUFBA, 2008.

CYMBALISTA, Renato. *Sangue, ossos e terras: os mortos e a ocupação do território luso-brasileiro*. São Paulo: Alameda Editorial/FAPESP, 2009.

LOS TORREZNOS

Texto para mesa redonda en São Paulo, Brasil.

Julio 2009

Contexto performance arte / las artes escénicas

Rafa: Podemos situar nuestro trabajo en la historia reciente de la performance, dentro del arte contemporáneo, aquí en Madrid, en España. Estamos hablando de una trayectoria de 25-30 años donde se ha evolucionado de una situación bastante precaria en la que el trabajo estaba poco o nada valorado (mediados finales de los 80 y principios de los 90) a una situación ahora, en el año 2009 donde digamos que, por lo menos, se tiene en cuenta y, en algunos casos, se valora, se favorece y se difunde el trabajo de performance.

Esa trayectoria, desde una situación inicial donde lo que primaba en un 100% era la autogestión y el trabajo sin ningún recurso y desde la propia iniciativa de las personas que estaban interesadas en trabajar la performance, creo que en nuestro caso ha servido para dar un fundamento y una manera de trabajar que al menos siempre tiene la referencia de lo que se desarrolla sin necesidad de una aceptación ni de un apoyo exterior. Este es un factor que creo muy favorable para nosotros.

Jaime: Yo creo que el arte presencial a día de hoy tanto en España como en el extranjero tiene un auge dentro de lo que es el sistema de las artes; del arte contemporáneo. Somos conscientes de los movimientos pendulares del sistema y, seguramente, ahora estaremos en uno de los puntos álgidos de lo que es el arte inmaterial; el arte que trabaja con el tiempo, con el cuerpo, con la presencia del artista. Esto nos permite desarrollar estrategias, proyectos, ideas y colaboraciones que hace 15 años eran impensables.

Impensables porque, o las planteábamos directamente nosotros alquilando el espacio, planteando el proyecto o nadie nos iba a poner sobre la mesa ninguna propuesta ni proyecto. Esto nos está permitiendo concentrarnos mucho más en lo que es un trabajo presencial y dejar de lado otras facetas como: pensar las estructuras de exhibición, repensar los modos de trabajo y de creación y reflexionar sobre el universo artístico y no artístico; esto que nos ha llevado casi 15 años de trabajo, al día de hoy ocupa una parcela muy pequeña. Al día de hoy estamos concentrados absolutamente en lo que es, digamos, un trabajo hacia afuera, no hacia adentro.

El contacto con generaciones nuevas a través de los trabajos hechos en distintos sitios de este país o a través de cursos que seguimos impartiendo, nos refuerza esta idea de la importancia de lo presencial, de lo hecho directamente, sin ningún tipo de filtro mediático, de filtro audiovisual.

Creo que hay un gran atractivo en este momento en Madrid y en general en este país por ver cosas hechas en directo, sin mediación de ningún tipo de maquinaria, ni ningún tipo de engranaje; incluso en el ámbito del teatro también se nota. Es una paradoja que, prácticamente a finales de la primera decena del siglo XXI, el público esté tan sediento de cosas hechas en directo y cosas hechas absolutamente sin nada como es nuestro caso. Esta característica nos permite tener un nivel de difusión que hace 10 años era impensable.

Rafa: Creo que en este sentido, ligado con lo que estás comentando para contextualizar nuestro trabajo, podemos plantear el tema de las fronteras. Las fronteras en este momento dentro de lo que hacemos nosotros: estamos en el ámbito de la performance, del teatro contemporáneo, la danza experimental, el arte sonoro... Todas estas definiciones, estas parcelas, desde nuestra perspectiva como gente que está creando cosas, no son tan útiles porque justamente donde nos interesa estar es en la frontera entre una supuesta forma, o un supuesto formato, y otro. Probablemente, hace 20 años no había mucha frontera porque no había nada cuajado. En estos años se han configurado determinados ámbitos, disciplinas, incluso en las distintas universidades, pero a la hora de ponerse a trabajar, nuestro trabajo se desarrolla en una zona fronteriza entre lo que puede ser la performance, y lo que pueden ser las artes visuales, el teatro contemporáneo, y nos invitan también de otros lugares que pertenecen más a la danza o al arte sonoro.

Creo que esta es una situación en principio muy interesante, que a veces también genera conflicto y no aceptación por parte de personas que tienen un planteamiento muy cerrado en lo que debe ser una disciplina concreta. Pero pensamos, estamos trabajando en un territorio que tiene un substrato experimental, un substrato de investigación y, desde esa perspectiva, la tendencia a la clasificación y parcelación nos parece, no sé si ridícula, pero al menos poco operativa para esa necesaria exploración.

8.30. Jaime: Yo creo que, por avanzar un poco en esta idea, con los años nos hemos ido colocando en una posición donde el aspecto comunicativo del trabajo ha adquirido mucha importancia. Paralelamente los comportamientos artísticos de los años 60 y principio de los 70 nos siguen interesando mucho, precisamente por este carácter radical en cuanto a investigación de determinados aspectos de la realidad. De cómo profundizar en formas y maneras, de poder hablar sobre temas de otro modo.

Talvez, estas posiciones radicales de los 60-70 que son muy claras, a nosotros, en algunos casos nos resultan ineficaces al día de hoy porque no tienen en cuenta aspectos que consideramos esenciales a la hora de enfrentarnos con un público en directo. El público tiene que ser capaz de entender un reto pero también tiene que ser capaz de hacer el viaje contigo. Y ésta actitud absolutamente loable de los artistas de lo 60-70, peca por exceso, desde nuestro punto de vista, de esta separación entre el emisor y el receptor.

Por el devenir de las cosas, estamos en un momento en el cual este fluir entre el que emite y el que recibe a nosotros nos resulta primordial. El artista construye pero el receptor tiene que ser capaz de reconstruir esta emisión de datos, emociones, experiencia en definitiva. De poco nos serviría plantear un reto si el espectador, al poco tiempo de verlo, desconecta. Para nosotros no es una estrategia a tener en cuenta. Evidentemente tenemos compañeros que siguen en esta dirección donde el público, en cuanto desconstructor del mensaje, tiene una importancia mucho menor: el público es una mera presencia frente a una acción; esto es una actitud absolutamente interesante, loable e incluso en algunos casos muy fructífera, pero creo que nuestro devenir laboral nos ha llevado a una situación donde el público tiene que ser capaz de entender una propuesta que puede ser polisémica pero que tiene que tener un anclaje, no puede perderse. Este es el recorrido de 10 años de trabajo en el que nos encontramos ahora.

SEGUNDO PUNTO: QUE SOMOS LOS TORREZNOS

Rafa: Los Torreznos somos un mecanismo de comunicación y de creación con una voluntad o una intención de traducción al lenguaje contemporáneo de contenidos que afecta a todo el mundo.

Queremos subrayar esta idea de la accesibilidad. El arte contemporáneo, la performance o lo que sea, no tiene por qué ser un espacio cerrado, crítico. Creo que esa crípticidad se justifica desde la intención de que una pieza, una obra, es más coherente o es más pura si sólo piensa en sí misma; parece que, cuánto más cerrada está sobre sí misma, más coherente es una pieza. Esta es una posición que tiene mucha gente y que es respetable y hay, evidentemente, muchos trabajos interesantes desde esa óptica. Pero creo que la óptica del tipo de trabajo que generan Los Torreznos reside en que la coherencia de la pieza está en la relación que establece entre el contenido que tiene y la transferencia que se da con la gente. Es otra forma de definición de lo que es un trabajo, una performance o una pieza. Es verdad que desde esta posición que tiene en cuenta la comunicación, que tiene en cuenta al público, que tiene en cuenta por lo menos algunos niveles de acceso, se nos puede achacar y se puede interpretar como cualquier mecanismo de comunicación de masas, como la televisión, como un programa de entretenimiento, cualquiera de estos medios que tiene en cuenta el público para captar su atención o para poder llamar la atención.

Nosotros evidentemente utilizamos recursos que están en medios de masa pero, lógicamente, lo hacemos desde una perspectiva, unos presupuestos ideológicos y un tipo de lenguaje que tiene muy poco que ver con el "lenguaje dominante".

Jaime: Llevo tiempo pensando que, para entender a LOS TORREZNOS, hay que retrotraerse al mundo del Circo. Nosotros, hace 10 años teníamos un circo experimental, conceptual, formado inicialmente por 12 personas, que se llamaba el CIRCO INTERIOR BRUTO.

El CIRCO INTERIOR BRUTO nació entre otras cosas por una necesidad de juntar a individuos creativos, y poder desarrollar un trabajo presencial en donde el aspecto conceptual, el aspecto cerebral, primase sobre el aspecto técnico. De aquel experimento que duró unos 6 años, surgió un grupo de trabajo que desarrollaba funciones circenses inicialmente cada 2-3 meses y, con el paso del tiempo, con menor frecuencia, en un local que habíamos alquilado en el barrio de Lavapiés en Madrid.

Lo que planteaba el CIRCO INTERIOR BRUTO era un laboratorio de investigación en donde se ponían a prueba determinados temas que se sometían a un análisis y una serie de puestas a punto. Todo esto provocaba una amalgama más o menos organizada por el llamado "maestro de ceremonias" y daba como resultado una función

de anticirco. Al día de hoy, paradójicamente, el circo tradicional en España, por lo menos en Madrid y Barcelona, de repente se está abriendo a procesos no tan cercanos al circo clásico. Hace 10 años era algo absolutamente impensable.

Dentro de este contexto surgen LOS TORREZNOS.

LOS TORREZNOS, el nombre, nace fundamentalmente influenciado en este contexto circense al igual que los Tonetti o los hermanos Popoff; surge un nombre que nos parece inicialmente divertido por el contraste que puede generar. Es un nombre que funciona por contraste, es un nombre que funciona como un guiño, es un nombre que intenta pillar desprevenido al espectador. Es también un nombre soez, basto, graso y lo que pretende es mostrar justamente todo lo contrario: pretende desde la simplicidad máxima sacar el máximo partido a una idea.

Pero creo que esto todavía se entiende muy mal en España. Es un nombre que nos está acarreando muchísimas consecuencias, nos podríamos llamar Lamata & Vallaure y sería mucho más elegante, más chic, y ese problema nos lo quitaríamos del medio, tendríamos otros pero al menos nadie se pondría las manos a la cabeza: "los Torreznos, quiénes son esta panda de impresionables?". Como Torrente, tiene incluso la misma sonoridad.

Y sin embargo nosotros sabemos que no vamos en esta dirección, y determinada gente que nos sigue desde hace tiempo también lo sabe; claro hay que convencer a mucha otra de que nosotros no vamos allí, sino que es un juego, un guiño, una triquiñuela. Nos gusta este tipo de triquiñuelas, pero nos está costando caro arrastrar un nombre de este pelaje.

De hecho, también lo hemos dicho muchas veces, creo que de todos los nombres que hemos creado en los colectivos, de las posibilidades, éste es el peor, en cuanto que es el que mayor confusión y ruido puede generar en el ámbito nacional.

Y bueno, ya lo decían algunos: "con este nombre es imposible triunfar en el extranjero". Bueno, pues de todos los proyectos que hemos tenido, no es que hayamos triunfado con éste, pero por lo menos sí es cierto que tenemos mayor visibilidad fuera de este país. Pero también es cierto que es con el que tenemos mayores problemas aquí dentro; parece como que desde un nombre como LOS TORREZNOS se es incapaz de hacer algo decente. En este país un coche que se llame «el coche del pueblo» no podría pensarse como un coche de lujo y, sin embargo, es lo que sucede con la Volkswagen, que no tiene ningún problema en crear coches de lujo para ejecutivos y llamarse «el coche del pueblo».

Creo que en este país hay una relación muy interesante entre cómo se nombran las cosas y qué significan estas cosas nombradas; yo todavía no he conseguido desentrañar el misterio.

Rafa: Yo creo que esto es interesante porque, de alguna manera, me parece que pone de manifiesto que, por lo menos aquí en nuestra cultura, el arte contemporáneo "de verdad", el arte contemporáneo "importante" tiene que tener necesariamente un componente elitista. Si por algún lado se desinfla este componente elitista, por algún lado se desinfla también el valor de lo que estás haciendo. No puede ser compatible y aunque nunca se va a decir de esta manera, hay algo en el análisis, en la reflexión, en la valoración de lo que se hace que cuando no se juega desde una posición elitista por críptica, elitista por cara, elitista por círculo cerrado, ya se está desvirtuando el valor de lo que se hace, y es curioso que una cosa tan tonta como un nombre pueda cobrar "tanta importancia".

A mí hay otro tema que me parece coherente con el del nombre, a parte de lo que ya se ha dicho, y es la idea de que hay una pobreza, hay una simplicidad en los elementos con los que se juega, hay una tosqueda.

Creo que Los Torreznos son un elemento tosco, aparentemente tosco, que se pelean consigo mismos, que están enfurruñados, tienen cierta incomodidad contra sí, contra lo que les rodea, creo que ese es un posicionamiento que, por lo menos a nosotros, nos sirve para tratar las cosas y poder tratarlas desde un intento de "sinceridad". Se nos puede achacar, y de hecho se nos achaca, el que podemos ser un poco teatrales, pero a pesar de todas estas formalidades, (en cuanto a qué forma tomamos si es más performática, más teatral...), creo que en nuestro trabajo hay como un intento de sinceridad, esa sinceridad, esa evidencia del Torrezzo, esa evidencia de decir "no estoy jugando un papel", una pose, de las poses dominantes, de las poses poderosas. Podemos tener una pose pero es una pose que se mueve en otro territorio, más a ras del suelo, no sé si es verdadero pero creo que es sincero y creo que eso tiene que ver con el nombre

y, evidentemente, tiene que ver con el tipo de trabajo que nos interesa desarrollar.

Si hemos hablado del tema comunicativo, de lo circense y el nombre, creo que un tercer elemento evidente, pero que no por ello haya que dejar de nombrar, es el asunto de la dualidad. La estructura de la dualidad, de las dos personas que, o bien a favor o bien en contra, presentan y ponen de manifiesto los distintos temas con los que jugamos. Creo que eso, para mí, tiene distintos valores; tiene un valor inicial, que es el valor de decir una cosa evidente que ya hemos jugado desde otros espacios colectivos y que es el no defender la creatividad como un espacio de genialidad individual, que es lo más apropiado y es lo más aceptado, se diga lo que se diga, en los medios de arte con "mayúsculas". Entonces siempre jugar a una manera de decir "son dos", ya desvirtúa, te rebaja tu valoración a nivel oficial. Sin embargo, ideológicamente, creo que tiene una potencialidad sencilla, pero tan sencilla que dice "mira se puede crear desde el diálogo", y se puede mostrar la creación desde un diálogo, ya no es un monólogo de uno que se monta su película sea interesante o aburrida. No, estamos planteando de forma permanente un diálogo, con todo lo difícil, interesante y complicado que tiene. Nunca va a ser ni la opinión de Jaime ni la opinión de Rafa, siempre va a tener que ser la opinión mezclada, la opinión dialogada, la opinión cibada, como se quiera decir. Yo creo que esto es una posición, no sé si radical, pero desde luego determinante...

LOS REFERENTES

Jaime: A partir de allí, conectaría con una característica muy nuestra que es la poca atención al arte contemporáneo. A la hora de trabajar parece que hay, en general, en los cursos o la gente que se acerca, una demanda de referentes, de cuál es tu inspiración, cuál es tu lugar; una especie de avidez que en realidad nosotros no tenemos; mejor dicho, no es que no la tengamos, es que no la necesitamos; no la empleamos porque nuestro trabajo surge por si mismo, no necesita de nadie para inspirarse, para apoyarse, para colocarse, sino que el mismo proceso de trabajo hace surgir formas, maneras, modos. Unas veces están más cercanos a la danza, pero en realidad nosotros no somos expertos en danza, no vemos danza contemporánea, vemos lo que puede ver un espectador medio en el ámbito del ARTE. Lo mismo en la escena contemporánea, incluso lo mismo en la performance, como espectadores de performance estamos muy lejos de haber visto muchísimas performances, a pesar de que hemos visto cantidades desde hace 20 años. Qué pasa cuando alguien crea desde una posición que no tiene nada que ver con el entorno, con el clima, con la moda, incluso con el caldo de cultivo general? Bueno, pasa que a veces el caldo de cultivo se acerca más a tu manera de trabajar como es ahora, pero hace 15 años no era así, y seguramente dentro de 10 volverá a pasar otra vez lo contrario.

Claro que eso provoca una sensación bastante extraña, como que uno hace su carrera y llega hasta donde puede llegar; pero no hace esta carrera porque le llaman a hacer esta carrera; ni hace esta carrera porque piense que está en un grupo con el que hay que correr; lo hace porque piensa que es el trabajo que tiene que desarrollar. El caso es difícil de explicar como artistas; el no tener referentes, inspiraciones, modelos. Yo creo, sinceramente, que nuestros modelos están fuera del arte y ni siquiera los traemos a la mesa de trabajo, sino que son las cosas que nos gustan a cada uno, cosas de nuestro ámbito privado, a nivel personal. Creo que esto es difícil de entender hoy en día: el artista que va sin sus referentes, el artista que no tiene su lista de 20 artistas preferidos, el artista que no te obliga a ver este libro, aquel catálogo o esta exposición, el artista al que le gustan cosas que normalmente a los artistas no les gustan.

Esto descoloca; genera inquietud, malestar.

Rafa: La sensación que tengo yo desde mi punto de vista, ahora que cuentas esto, es que claro que hemos tenido referentes y claro que nos hemos interesado, pero eso ha servido en un momento dado, probablemente hace 15 años, para colocarnos en una tesitura, en un terreno que nos interesaba. Creo que el punto de partida de donde hemos salido sí que está soportado por una serie de decisiones, elecciones, dejar atrás cosas, que pudimos seguir en base a gente y que nos interesaban. Pero es verdad que a partir del momento en que te colocas en una posición, que ya estás en el punto de partida de tu camino, de tu desarrollo, allí ya... "tira millas", allí es lo que tú has descrito.

Tú podrías haber hecho videoarte, yo podría haber seguido con las instalaciones y, en un momento dado en base a gente que nos interesaba, pues vas tomando decisiones y te vas alejando de ese tipo de lugares y vas empezando tu propio caminito a tu aire. Y allí, cada vez que vas más en el caminito a tu aire, cada vez menos tienes en

cuenta las modas del arte. Te gustan las cosas que te gustaron en su momento y que te hicieron salirte de una posición o de otra, pero es verdad que estas cosas no las tienes encima de la mesilla de noche para ver por dónde tiras. No, tienes que seguir por tu propia cuenta.

Jaime: Sí, es un poco paradójico, no... porque creo que hemos vivido una época en España a finales de los 70 y principios de los 80, donde hemos pasado de no tener ningún tipo de información artística a tener de golpe toda la información artística. Hemos pasado de ser un país donde no había ningún museo de ARTE CONTEMPORÁNEO en ninguna ciudad, a estar ahora saturados de Centros de Arte.

Esto, creo que generó -tú lo viviste en tu época de "A Ua Crag" y yo en mi época post-facultad- el artista de revista; es decir, había que estar permanentemente mirando el FlashArt, o el Art in America, a ver que coño pasaba aquí. De repente, igual que la moda, el arte tenía sus flujos y sus reflujo y, claro, eso provocó una inmersión absoluta en lo que eran las corrientes de arte internacional de las cuales, anteriormente a los años 80, este país estaba al margen. También lo que provocó fue una necesidad de estar a la moda que ha generado muchísimo daño, que ha creado unos movimientos muy artificiales, muy falsos, de copia de la copia de la copia. Nosotros hemos crecido en este ambiente y por circunstancias nos hemos salido.

Se ha producido por el camino un efecto paradójico: a pesar de que nuestra adscripción inicial podría ser en el terreno español el grupo ZAJ, y en el terreno internacional el grupo Fluxus, la situación en la que estamos ahora es que somos antiZAJ y somos antiFluxus. Bueno, en cierta manera se nos podría denominar así, ya que desarrollamos estrategias que ni ZAJ ni Fluxus admitirían nunca como herramientas de trabajo.

Sin embargo, creo que es un orgullo. Prefiero partir de un sitio e ir a un lugar sin tener que repetir un catecismo, a estar permanentemente repitiendo una normativa que ni siquiera es la que uno ha descubierto; en realidad, es la herencia de mis abuelos. Bienvenida sea, pero creo que uno tiene que evolucionar, tiene que arriesgarse, tiene que ser capaz de enfrentar a los contrarios, de trabajar con las contradicciones. En definitiva ese es el trabajo creativo, saber solucionar las contradicciones; tener en claro que el camino es por el Norte pero sin embargo darse cuenta de que por el Sur también se va bien. Como conjugas esto, que en la vida occidental es imposible, en la vida de los negocios, o vas por arriba o vas por abajo pero no vas por los dos sitios a la vez. Ójala el arte o la creación pueda, si no solucionar, al menos plantear una posibilidad de recorrido Norte/Sur simultáneamente.

Es un poco triste que determinados artistas sigan empeñados en determinados presupuestos que, por muy antiartísticos que hayan sido, al final se acaban convirtiendo en dogma.

Rafa: Yo creo que un punto clave que nosotros hemos incorporado en el bagaje que podíamos traer en relación a nuestras referencias originales, es el tema del público. Es decir: LOS TORREZNOS tienen en cuenta al público y la performance en términos dominantes y generales no tiene en cuenta el público.

Para mí es una elección importante, interesante y muy esencial, en el sentido de que tener en cuenta al público significa que el trabajo que hacemos se completa o se realiza realmente en relación con el público. Esto se puede decir de cualquier cosa, pero una cosa es que se diga a posteriori y otra que se tenga en cuenta a priori; en el sentido de que nosotros cuando construimos una pieza, un trabajo, estamos teniendo en cuenta cómo manejamos la atención del público para que la experiencia que queremos plantear pueda producirse. No que se entienda literalmente en el sentido de qué decimos, porque no jugamos en un lenguaje literal prácticamente nunca o, si lo utilizamos, siempre tiene una doble lectura y siempre es un engaño; Con el público no trabajamos para explicarle o mastigarle lo que queremos decir. Aunque a veces parezca esto, lo que se está intentando es crear un campo de interpretación posible y un campo de interpretación donde cada cual va a poder sacar muy diferentes lecturas. De hecho también sabemos que nuestros trabajos son odiados o son amados, pero casi no hay zona intermedia; creo que tiene que ver con esta oferta que hacemos, te vamos a plantear este campo de juego, no es que yo piense mi obra y haga una cosa bonita o fea, aburrida o divertida, no, es que te estoy planteando un campo de juego en el que tienes que entrar. De alguna manera creo que, por allí me parece que hay un elemento clave y diferencial nuestro en relación al contexto performático, al contexto de dónde venimos. Incluso en las Artes Escénicas porque lo teatral, aunque haga este juego de la comunicación con el público, suele jugar en otros niveles de literalidad.

Jaime: Hace poco repasábamos ese libro tan fantástico de entrevistas con Marcel Duchamp, porque de hecho Marcel Duchamp es como el antiMarcel Duchamp, es un libro que parece que está escrito por el enemigo de Marcel Duchamp, y es muy bonito por eso, no? Él decía que la idea del aburrimiento en el arte le parecía una idea fantástica, pero claro, estamos hablando de los años 50; ójala se le hubiera ocurrido a él hacer una cosa aburrida, pero claro, a esa idea llevamos 50 o 60 años dándole grasa. Sí, está muy bien, pero hay otras ideas también. Seguir apoyando el interés en el aburrimiento es un arma de doble filo porque se aburre quien se aburre y depende de lo que hayas visto te puedes aburrir o no y, evidentemente, un espectador poco avezado en estas cosas seguramente se aburrirá mucho más que otro que está un poco más informado, leído. Para nosotros, en una situación digamos intermedia, esa incidencia en el aburrimiento ha dejado de tener sentido. Frente a esta estrategia hemos desarrollado otras.

Hemos desarrollado el humor como un arma de trabajo, de acercamiento y de comunicación. Hemos desarrollado la restricción como mecanismo que ya viene de la poesía clásica y de lo que es toda la poesía europea: en cuanto una mayor normativa impuesta, una mayor capacidad de poder encontrar en el desierto lo inencontrable, una especie de reto. Hemos desarrollado también la síntesis, la simplificación, la eliminación absoluta de todo tipo de aparataje con el cual se estaba cargando de peso la performance durante todos estos años. Nosotros hacemos cosas solos prácticamente sin nada, con nosotros mismos: llegar allí implica un enorme esfuerzo por quitar. Una de las cosas que primero se aprende es que es mucho más fácil hacer cosas añadiendo que quitando, salen mucho antes: pones juntas una grabadora, un proyector, un teléfono, una mesa y una silla lo mueves todo y ya tienes algo ¿? Nuestra manera de concebir la creación ahora es justo al revés: quitas todo, te quedas con nada y a ver qué sale, a ver qué puedes hacer desde ahí ...

Frente a esta estrategia del aburrimiento, del autismo del performer post años 70, nosotros nos hemos colocado en una posición radicalmente opuesta. Esto nos plantea desde afuera muchas críticas, muchas dudas de cuál es, dónde está realmente nuestro territorio. Mientras sean territorios que a nosotros nos sigan dando cancha, bienvenidos sean. Cuando dejen de serio, ya veremos.

PUNTO ELEMENTOS CLAVES EN NUESTRO TRABAJO

El Humor . La Intensidad. La Energía. La Repetición. El Límite. La simplicidad. La presencia, que es evidente porque es como la propia condición, etc...

Rafa: Sobre esta base que tenemos, yo creo que todos estos puntos funcionan, entre otras cosas, porque van en la misma dirección de la que venimos hablando: la voluntad de hacer un ejercicio de comunicación con toda la ambigüedad que puede llevar el tema. Por ejemplo, el humor: no somos cómicos, nos somos humoristas, ya nos decían "si cedierais en algunos detalles podríais estar en la televisión" (evidentemente es un comentario de doble filo por lo menos, sino triple).

Creo que no. No sé si podríamos o no estar en la televisión pero es que la sensación de este tipo de comentarios es que nos parecemos a díos de humoristas. Entonces no se ha entendido el tipo de trabajo que se hace o se ha entendido muy parcialmente. Lo cual entra dentro de lo posible con muchísima frecuencia, probablemente sea lo más habitual. Pero ya que tenemos la posibilidad de decir lo que pensamos... Está claro que nuestro manejo del humor es un manejo meramente estratégico. Para poder conducir a las personas a un lugar que nos interesa, para poder conducir una reflexión o un campo de reflexión a una zona que nos interesa. Está bien que sobre el trayecto alguien, el público, se lo pueda pasar bien o le pueda resultar absurdo, irónico, patético, todos estos elementos que manejan. Pero en el fondo todo este trayecto que se hace más confortable, y que se hace más atento por el uso del humor, en realidad lo que pretende es que las personas, "sin darse cuenta", se coloquen en posiciones, en situaciones o en campos de reflexión que son las que nos interesan. Nuestro objetivo no es ser graciosos. Creo que en general esto lo tenemos claro fundamentalmente porque no pensamos las cosas desde un punto de vista humorístico, de hacer gracia, sino pensamos las cosas desde el punto de vista de cómo crear una situación, cómo trabajar un contenido, cómo poner en juego un tema y desde allí jugamos con la ambigüedad, con la ironía etc.

Qué piensas tú del humor?

47,33. Jaime: Creo que como una de nuestras claves es la accesibilidad, a gente que o bien no le interesa el ARTE CONTEMPORÁNEO,

o bien le interesa poco, esa accesibilidad hay que conseguirla de alguna forma. El humor, sin ser nosotros personas humorísticas, es una estrategia que surge del trabajo dual: hay una chispa que nace de una relación entre dos individuos, pero lo interesante es que va más allá de nuestras personalidades. La pareja de cómicos es algo que está instaurado, forma un arquetipo, no hay el trío de cómicos, es raro que haya un trío de cómicos. Creo que este acercamiento al humor, que no ha sido algo intencionalmente buscado sino que ha sido natural, nos permite esta accesibilidad a mucha gente, y también nos permite introducir más allá del humor este aspecto más ácido, más molesto que puede tener el Arte Contemporáneo de contar una verdad, una serie de verdades, una serie de pensamientos de otra forma. Te ríes, pero sé consciente de que te ríes de algo que no es para reírse aunque nos ríamos todos.

Todos los mecanismos, las herramientas que has citado, nos permiten poner en pie trabajos que lo que buscan es un público cómplice, pero también lo que buscan es no ser cómplice con el público. Es un territorio muy difícil y a veces uno acierta más y unas veces acierta menos; este es el riesgo que estamos corriendo: podemos acabar siendo unos malos cómicos o unos malos artistas, pero merece más el riesgo ésto que ser unos artistas postfluxus, aburridos y sin discurso propio. No nos interesa, no tiene el más mínimo interés seguir en este cajón. Creo que con el paso de los años estamos muy lejos del trabajo de nuestros referentes. Para mí es un logro a pesar de que no nos entendamos; lo considero una muestra de "ser consecuente con lo que uno hace". Creo que hay que intentar que los referentes no quemen, no invadan, no consiguan coartar el margen de libertad, de terreno; y luego, también es cierto que nos movemos en un territorio, el español, muy dado a los prejuicios, muy poco permeable a mezclar, a jugar, a tontear, si se quiere, en el mejor sentido de la palabra.

Hay una cosa que estaba pensando al principio que es el caso de Sorolla; ahora hay una exposición de Sorolla en el Prado. Siempre ha sido un pintor desprestigiado desde la crítica contemporánea y es interesante porque ahora se está como intentando recuperar a Sorolla como un gran pintor. Al menos lo que yo he leído digamos que sí, Sorolla está en el Prado, por fin los lienzos que pintó para la Real Sociedad Española en Nueva York que nunca se llegaron a exhibir en el Prado, que era una de las condiciones por las que los pintó, se exhiben en el Prado. Realmente se pueden ver pinturas de Sorolla que no es el pintor de las playas y de las señoritas con sombreros; pero claro, es como que se reivindica Sorolla desde Sargent, que es el pintor inglés del XIX, gran virtuoso de la pintura. Sargent y Sorolla, grandes maestros de lo que es la luz. Pero el problema es que nadie encuentra realmente una razón de peso para contradecir a Unamuno que era uno de los grandes críticos de Sorolla frente a Zuloaga. Vamos, son tonterías caseras, pero creo que son unos ejemplos perfectos de cómo, todavía hoy en día, 100 años más tarde, no se encuentran razones de peso para decir "mira este pintor es un pintor fabuloso, pero es un pintor fabuloso por las razones que nosotros vamos a decir, no porque se parezca a éste o aquél y porque estos en su país son famosos". Bueno, da la sensación de que a los pocos que aquí consiguen despuntar, les lleva una vida entera, como es el caso de Valcárcel Medina, o como el caso de Luis Gordillo, que a mí me parece un pintor en extremo interesante, y con esas, somos incapaces de transportar este valor hacia fuera, fuera de las fronteras de nuestro país. Nosotros al menos tenemos la suerte de poder salir afuera ...

NARRATIVAS DE LOS TORREZNOS

Rafa: Si tenemos que describir o ilustrar cómo es nuestra narrativa en relación al tipo de trabajo que hacemos, cómo es nuestro proceso de creación, de construcción de una pieza? En este sentido, nosotros partimos de un tema; el eje conceptual es prioritario para nosotros en términos generales. Normalmente hay una fase de exploración conceptual en la que contrastamos, dialogamos las distintas posibilidades, asociaciones, derivaciones que tiene esta idea, este concepto, llámese el dinero, llámese la cultura, llámese el poder...

En función de lo que se haya decidido y a partir de tener un mapa de ideas, de referencias, de posibilidades, de asociaciones conceptuales, empezamos un trabajo de improvisación: cómo traducimos estas ideas, qué formas les podemos dar, qué formas admiten; y allí ya se empieza a ver, a poner en juego, a practicar y, sobre lo que se hace, se sigue pensando, se empieza a seleccionar hasta que finalmente seleccionamos ideas y acciones en general en 2 direcciones:

ØD. en una posibilidad de construcción de piezas que llamamos de carácter sumatorio como es «la cultura» que es una pieza que se va construyendo como una suma de acciones organizadas por dis-

tintas temáticas, en una secuencia que nos parece interesante ØD. y otro tipo de construcción de ideas que sería más esencial, el paradigma igual de nuestro trabajo en este sentido son «35 minutos» donde solamente se cuenta etc , pero en todo caso después de este trabajo se construye la pieza.

Podríamos hablar de BAJO QUÉ CRITERIO HACEMOS el itinerario , LA SECUENCIA, esa narrativa que no es un narrativa literal pero sí que tiene una lógica.

Jaime: Se podría decir que los temas que nosotros elegimos son temas intencionalmente universales de los cuales podría hablar cualquier persona. Ahora estamos pensando trabajar sobre el clima, sobre el desierto, sobre el público. Son cosas sobre las que cualquier persona que se sentase a pensar un poco podría decir muchas cosas, no se necesitan ni conocimientos ni habilidades especiales. Eso nos gusta, que el territorio de trabajo sea muy amplio, esto es lo que permite entrar en una conexión mucho más inmediata con la gente, es algo que todo el mundo conoce.

Y eso lo que también nos permite es que con una herramienta tan específica de análisis se pueda incidir en aspectos que bien por contraste, bien por decisión, bien por duración, se salen de lo que es la normativa. Pero que, paradójicamente, siguen teniendo que ver con el tema principal: es como si uno tuviese un bisturí para analizar La cultura; por dónde le entro?, por dónde la pincho?... pues pruebas. En esto también consiste la metodología de la improvisación que es una herramienta que nosotros traemos e incorporamos del mundo performático.

Lo que pasa es que, mientras la performance ortodoxa la hace pública, nosotros la hacemos privada. Nosotros hacemos mucho trabajo performático de puertas adentro. Lo que se ve es el resultado de mucho trabajo previo. Hay cosas que podrían haber sido públicas, pero por decisión propia pensamos que no están suficientemente elaboradas desde lo que es nuestra perspectiva. Creo que en este sentido, el tamiz conceptual, el filtro crítico y el análisis "dramático" del material es fundamental. Nosotros pasamos todo lo que hacemos por una criba que lo que hace es permitir una destilación, a veces más interesante a veces menos, pero este jugo que queda como resultado de un trabajo, para nosotros es fundamental. En esto nos diferenciamos mucho de un trabajo donde la improvisación como herramienta fundamental de conexión con el mundo es lo que prima. Hace tiempo que dejamos de hacer esto, hace tiempo que le hemos dado más cancha, más importancia a lo que es el análisis de los diferentes hallazgos. Y tal vez por que lo que en un principio puede parecer una fuente de libertad, de mayor conexión con el mundo interior, en perspectiva lo que provoca es una repetición permanente con las mismas cosas, es como que si todo este trabajo espontáneo sin filtro no tuviera una reflexión posterior, no consiguiese madurar, avanzar, dar un paso. ...

Rafa: Yo creo que a todos los que llevan tiempo haciendo cosas se les puede decir que se repiten, a nosotros se nos puede decir que en muchos sentidos nos repetimos; Pero ya que nos repetimos, vamos a repetirnos bien, vamos a hacerlo de una manera explícita y premeditada, no vamos a hacer como que estamos haciendo una cosa, como tú decías, improvisada o espontánea, cuando este carácter espontáneo en frente de un público es una cosa tan resbaladiza y que tan fácilmente cae en un sistema de repetición no consciente.

En nuestro caso, el hecho de preparar, de trabajar sobre una partitura, de trabajar con una preparación cada pieza, de análisis y de medida, una construcción por partes, creo que organiza un lenguaje, un estilo que en cierta medida se repite. Pero en todo caso el valor de un trabajo no está en el hecho de que sea completamente distinto a lo anterior que has hecho. Eso puede ser un valor, pero no es el valor que más me importa; el valor que más me importa es que, independientemente de que tenga el mismo estilo o no, me esté contando algo, me esté transmitiendo, me esté emocionando, me interesa porque tiene elementos de interés en si mismo. Que utilice lenguajes que ya ha utilizado, estéticas que ya ha utilizado, esto va en opciones que a mí no me parecen las principales en lo que es una tarea de investigación. Quizás en un momento de tu proceso de trabajo personal sí. Cuando estás empezando, igual no lo sé, entonces sí que cuanto más pruebas, cuantas más cosas hagas, más diferentes, pruebas con todas las herramientas que están a tu alrededor; pero no sé si yo diría esto hace 20 años.

quería añadir 2 cosas

Una es: en este proceso de creación, de construcción de narrativa nuestra y en relación a los contenidos, creo que trabajamos con los tópicos, creo que hay una predilección por el tópico, una predilección por el lugar común, una predilección por la evidencia. Y lo que puede

llegar a ser interesante en nuestro trabajo es que, trabajando con el tópico, con el lugar común o evidencia, por nuestra insistencia, por nuestra repetición, conseguimos darle la vuelta.

Un poco la idea que decía Miguel Copón de trabajar sobre la estupidez: hacer evidente lo evidente, creo que ese es un mecanismo importante nuestro.

el otro tema es el tema del ritmo. Creo que en cuanto a la forma de construcción de nuestros trabajos, la estructura y el ritmo son dos elementos que tenemos muy en cuenta, esto igual visto desde determinados ojos dice "no sé dónde se ve, donde se encuentra el ritmo". Puede parecer muy pesado, pero no desde nuestra óptica.

Jaime: Creo que hay un componente de trabajo musical pero no desde el ámbito del solfeo sino desde un ámbito mucho más estructuralista, de cómo se entiende la construcción musical: una sucesión de pautas ordenadas de una determinada forma lógica que acaba generando una sonoridad audible, reconocible. Claro, esto lo que nos hace es estar en las fronteras, supuestamente, del arte sonoro, de la poesía fonética, territorio que conocemos pero que tampoco tenemos ningún interés en meternos de cabeza; son ámbitos que están allí y que no nos interesan más allá del poder disfrutarlos como espectadores.

También lo que es interesante es que todos estos ámbitos, de la música, de la ejecución, del gesto, de la interpretación están hechos desde lugares también muy comunes; no hay una formación ni musical, bueno actoral en tu caso sí, pero no creo sea algo que traes aquí, no está presente en un sentido dramático; eso hace que el intérprete trabaje desde un lugar muy normal, desde lo que uno es, y supuestamente esto nos permite un nivel de naturalidad que para un actor es extraño, un territorio ajeno.

Rafa: Si afináramos mucho, es una trampa, ejercemos una naturalidad como para crear esta complicidad de la que se hablaba antes, pero está claro que es una naturalidad premeditada y deliberada; no es una naturalidad espontánea, aunque muchas veces lo parece, pero está todo interpretado. Es una interpretación natural, lo que pasa es que estas palabras que hemos dicho, cuando las leemos o si las lee otra persona se puede hacer una idea completamente diferente de lo que realmente hacemos. Es complicado; no sé si realmente la manera de describir lo que hacemos podría ser la de Rodrigo García, o la de cualquier artista de escena, no sé; es difícil describir lo que se hace para que quien lo lee o lo escucha no se haga una idea del tipo: "bueno, pues claro, una partitura, pues sí, como todo lo que tiene que ver con el teatro, con la música, con la danza". Y, sin embargo, para nosotros es una herramienta muy concreta y diferencial de otro tipo de cosas que conocemos, pero bueno eso es un problema que tenemos que ir afinando.

Jaime: Si tu lees a Pasolini o a Godard hablando sobre sus películas, y no has visto nada de ellos no te puedes imaginar en absoluto el resultado, te haces una imagen que no tiene nada que ver con el trabajo real. Pasolini hablaba muchísimo de religión en su época de la Pasión según San Mateo, y desde ahí eres incapaz de imaginarte la película. Godard es más complejo todavía, es imposible visualizarlo desde su propio discurso; lo puedes empezar a entender si has visto su trabajo.

Creo que esta reflexión tiene que estar acompañada después de haber visto nuestra obra, sino es complicado, es muy ambigüo todo lo que se cuenta. Una partitura sí, para nosotros es fundamental. No podemos hacer un trabajo sin partitura, pero ¿qué es realmente una partitura?

Rafa: Es un guión pero ¿cómo se define este guión?, porque claro, la gente cuando ve un trabajo nuestro dice "pero lo estás improvisando" siempre cabe la duda de que sea una improvisación

Jaime: Pero creo que esto es una cosa a tomarse bien,

Rafa: Por supuesto, sí. Sin embargo estamos diciendo, porque es así, que es una partitura, pero cuando se ve es difícil identificar esta partitura,

Jaime: Yo creo que es una partitura que al día de hoy, si no está leída por nosotros, es difícil que otros puedan sacar toda la información. No hay claves suficientes como para que se pueda entender.

PERFORMATIVIDADE NARRATIVA

Passei momentos a me perguntar: "o que seria, afinal, 'Performatividade Narrativa', e por que eu?!" Fui à pesquisa! Externa e interna, em mim... Será que, nesse início de século 21, o que faço é denominado "performatividade narrativa"? Porque nenhuma borda me cabe... Em princípio, o termo já guarda em si uma explosão de "cores". Como se "explodíssemos" um quadro renascentista e sua "narratividade pictórica". Daí a "explosão de cores". Em meio a tantas rupturas e reconstruções, vivemos instantes de contradições.

Teatro pós-moderno e teatro pós-dramático, aqui, ganham o nome de "performatividade". Talvez por incluir a arte no cotidiano: a não-representação, mas o ser, o fazer, o revelar, trazer o "acontecimento" para o real. As sensações e os sentidos mais fortes que o significado. A interação e interfaces das outras artes. O Fim da causa e consequência. O efêmero. A criação, o processo, e o resultado em carne viva; performer e espectador em risco.

Narrativa... narrativa?! Narrativa é a história em si! Mas isso não foi quebrado no teatro pós-moderno/pós-dramático? A estrutura clássica da narrativa sim, com relação a personagem, hierarquia dos fatos, mesmo espaço e tempo. Hoje, a narrativa não se obriga a uma linearidade, muito menos uma relação de tempo e espaço: ela se abre para um jogo de "desconstrução" para que múltiplas leituras possam ser feitas. O que seria um "ponto de vista" é, hoje, a aceitação das diferenças. As maneiras de ver são infinitas. A narrativa pode se abrir a infinitos prismas. A arte se abre, permitindo ecoar novas percepções.

Você pode não ter mais personagem, ou tempo linear, mas fato você tem: sua presença já é um "fato". Será que daí não se parte uma narrativa? Ou a narrativa estaria no tema, no fato? De repente, o retorno à uma estrutura clássica: uma contradição, uma incongruência. Posso ter a estrutura, mas em ruptura. Vivemos em um mundo contraditório, incongruente. Dessa natureza do "conflito", ou do teatro, é que nasce a cena. Ou do atrito que nascem as coisas.

Seria o "retorno à narrativa" uma "necessidade de comunicação"? Talvez pelo encantamento da "borda entre ficção e real". Muitas vezes, a narrativa trata da ficção. Na maioria das vezes, a crueza e o desinteressante do cotidiano não nos apresentam o "lúdico para o vôo". Então, depois de termos nos desrido de "personagens", das relações de conflitos evidentes, dos gabinetes, e ido para o "nada", para o espaço vazio (das relações, dos "sem tempo"), realizamos um renascimento do enlevo, da condução entre "falso e verdadeiro", ou "mentira e verdade", ou ainda "lúdico e realidade". Encontramos espaço de liberdade sem o aprisionamento das personagens rígidas e suas histórias; para os depoimentos "inverídicos/verossímeis"; ou depoimentos "verdade/ilusão" dos intérpretes.¹ Performers que trazem, carregam toda a sua história pessoal para se apropriarem de outros temas da vida.

Minha prática tem sido encontrar, na história desses intérpretes, movimento poético que se reorganiza a partir de uma relação temática e estruturas técnicas. O que vem de fora – tema e técnicas – e o que vem de dentro – história de vida – entram em síntese para a comunicação.

O que importa aqui é a necessidade de expressão, que não se limita mais a se encaixar nos modelos ou "denominações de segmentos de linguagens", e sim conduzir/convocar o espectador a participar desse ritual das interfaces das artes. Que ele não seja apenas uma interrogação permanente e intocada, mas "comunicado", cúmplice da criação. Será?

Cristiane Paoli Quito
Cristiane Paoli Quito é formada em direito pela Faculdade Mackenzie. Há 30 anos dedica-se ao teatro, trabalhando como atriz, produtora, iluminadora e diretora. Dirige, desde 1996, a Cia. Nova Dança 4 em São Paulo e, dirigiu o espetáculo teatral Aldeotas de Gero Camilo, pelo qual recebeu o Prêmio Shell 2004. É sócia-fundadora da Pimba Produções Artísticas. Atualmente é professora do projeto Estúdio Nova Dança e da Escola de Arte Dramática/ECA/USP - onde foi diretora no período de março de 2005 a março de 2009.

¹ Em meu trabalho, o performer é o "intérprete-criador".

NARRATIVE PERFORMATIVITY

I spent some moments asking myself: "What, after all, is Narrative Performativity," and why me? I started researching! In external sources and within myself... Could it be that, at this beginning of the 21st century, what I do is called "narrative performativity"? Because I don't fit into any category... The term already essentially implies an explosion of "colors." As though we were to "explode" a Renaissance painting and its "pictorial narrativity." Thus, the "explosion of colors." Among so many ruptures and reconstructions, we experience instants and contradictions.

Here, postmodern theater and postdramatic theater go under the name "performativity." Perhaps for including art in day-to-day life: nonrepresentation, yes, but also the being, the doing, the revealing, the bringing of the "happening" to the real. Feelings and senses that are stronger than the meaning itself. The interaction and interfaces of other arts. The End of cause and effect. The ephemeral. The creation, the process, and the result in living flesh; performer and spectator at risk.

Narrative... narrative?! The narrative is the story itself! But wasn't this broken in the postmodern/postdramatic theater? The classic structure of the narrative was broken, yes, with relation to character, the hierarchy of facts, and even space and time. Today, the narrative does not have to be linear, nor follow a fixed relation with time and space: it is open to a game of "deconstruction" so that multiple readings can be made. The former "point of view" is, today, the acceptance of differences. The manners of seeing are infinite. The narrative can be open to infinite viewpoints and approaches. Art is opened, allowing for the echoing of new perceptions.

You may no longer have character, or linear time, but you still have fact: your presence is itself a "fact." Could it be that this itself gives rise to a narrative? Or would the narrative lie in the theme, in the fact? We suddenly have the return to a classic structure: a contradiction, an incongruence. I can have the structure, but in rupture. We live in a contradictory, incongruent world. It is from this nature of "conflict," or of theater, that the scene is born. Or from the friction that gives birth to things.

Would the "return to narrative" be a "need for communication"? Perhaps due to the appeal of the "border between fiction and the real." Often, the narrative concerns fiction. Most of the time, the rawness and uninteresting aspect of everyday life does not present us with the "playfulness for flight." Therefore, after we have taken our leave of the "characters," of the relations of evident conflicts, of the stage settings, and gone into the "nothing," into the empty space (of the relations, of the "timeless"), we bring about a rebirth of delight, of the transport between "false and true," or "lie and truth," or even "playfulness and reality." We find a space of freedom without the imprisonment of rigid characters and their stories; for the "untrue/true" statements; or the "truth/illusion" statements of the interpreters.¹ Performers who bring, who bear their entire personal history in order to appropriate other themes of life.

My practice has been to find, in the story of these interpreters, a poetic movement that is reorganized based on a thematic relation and technical structures. What comes from the outside – themes and techniques – and what comes from within – the story of life – enter into symbiosis for the communication.

What is important here is the need for expression, which is no longer limited to fitting into one of the models or "denominations of segments of languages," but which rather conduces/invites the viewer to participate in this ritual of interfaces among the arts. So that the viewer is no longer only a permanent and untouched question, but rather an integral element of communication, an accomplice in the creation.

Now I discover that what I do can be called "narrative performativity." At Cia. Nova Dança 4, and in other works carried out under my direction, the relation of thematic improvisation is the fulcrum of the realization. It is what I believe is denominated here as "narrative performativity." Could it be so?

Cristiane Paoli Quito

Cristiane Paoli Quito earned her degree in law from Faculdade Mackenzie. For the past 30 years she has dedicated herself to theater, working as an actress, producer, lighting technician and director. Since 1996 she has directed Cia. Nova Dança 4 in São Paulo, and she directed the theatrical play Aldeotas by Gero Camilo, which was awarded the Prêmio

Shell 2004. She is a founding member of Pimba Produções Artísticas. She currently serves as a professor with the project Estúdio Nova Dança and with the School of Dramatic Arts of the School of Communication and Arts of the Universidade de São Paulo, where she was director from March 2005 to March 2009.

¹ In my work, the performer is the "interpreter-creator."

um homem entra numa sala

de fato o homem está lá (?)

a sala... estava lá antes do homem entrar?

o homem entrou na sala?

a sala entrou no homem?

o fato do homem entrar na sala modifica a sala?

o fato da sala poder ter entrado no homem modifica o homem?

homem sala e entrar podem formar uma unidade de ação em si?

outro homem entra na mesma sala, e o primeiro homem lá segue estando.

agora são dois?

um mais um é dois nesse caso?

uma ação seguida da outra formam quantas salas?

podem um homem, mais um homem, mais uma sala, mais dois entrarem comporem uma unidade de ação?

agora são dois homens na mesma sala, um diz ao outro, você pode me amar?

o outro permanece em silêncio por um minuto.

e diz: você pode me amar?

o primeiro permanece em silêncio por outro minuto.

quanto tempo eles somados permaneceram em silêncio?

pode uma sala adentrada por duas vezes, mais dois homens, mais dois minutos comporem uma unidade de ação?

quanto tempo cabe no primeiro minuto de silêncio?

quanto tempo cabe no segundo?

quanto tempo cabe em cada homem?

quantos homens cabem no primeiro minuto?

e no segundo?

.....

um homem se senta e começa a rezar.

o outro segue seu pensamento pela luz da janela de uma lembrança.

ambos têm uma experiência de fé.

seriam eles o mesmo homem.

a sala está vazia.

a sala não tem janelas.

a sala está vazia dela mesma.

a sala não está.

os homens não estão.

seriam eles o mesmo homem.

a tela está branca.

um olho.

no olho um pequeno marear.

quem observa a presença de Deus na quase lágrima?

ou na tela?

ou no branco?

Ricardo Iazzetta

Ricardo Iazzetta e Key Sawao são parceiros artísticos desde 1996 e desenvolvem sua pesquisa em dança focada na pesquisa de linguagens e suas inter-relações. Dirigem a key zetta e cia. que convida artistas colaboradores para integrarem os processos criativos.

[a man enters a room](#)

[the man is in fact there \(?\)](#)

[the room... was it there before the man entered it?](#)

[did the man enter the room?](#)

[did the room enter the man?](#)

[does the fact of the man's entering the room modify the room?](#)

[does the fact that the room may have entered the man modify the man?](#)

[can man, room and entering form a unit of action in and among themselves?](#)

[another man enters the same room, and the first man remains there.](#)

[are there two now?](#)

[is one plus one two in this case?](#)

[one action followed by another form how many rooms?](#)

[can one man, plus one man, plus one room, plus two enterings compose a unit of action?](#)

[now there are two men in the same room, one says to the other, can you love me?](#)

[the other stays silent for a minute.](#)

[and says: can you love me?](#)

[the first one stays silent for another minute.](#)

[how long is the sum of their silences?](#)

[can a room entered twice, plus two men, plus two minutes compose a unit of action?](#)

[how much time fits in the first minute of silence?](#)

[how much time fits in the second minute?](#)

[how much time fits in each man?](#)

[how many men fit in the first minute?](#)

[and in the second minute?](#)

.....

[one man sits down and starts to pray.](#)

[the other follows his thought by the light from the window of a memory.](#)

[both have an experience of faith.](#)

[they would be the same man.](#)

[the room is empty.](#)

[the room does not have windows.](#)

[the room is empty of itself.](#)

[the room is not there.](#)

[the men are not there.](#)

[they would be the same man.](#)

[the screen is white.](#)

[an eye](#)

[an eye a bit dizzy.](#)

[who observes the presence of God almost in tears?](#)

[or on the screen?](#)

[or in the white?](#)

Ricardo Iazzetta

Artistic partners since 1996, Ricardo Iazzetta and Key Sawao develop their research in dance focused on the research of languages and their interrelations. They direct zetta e cia., which invites collaborating artists to take part in the creative processes.

DAR "DIREITO DE CIDADE" À PERFORMANCE

"Never mistake motion for action" E. Hemingway

Na última edição da VERBO, em 2009, e no seguimento do lançamento da revista MARTE #3¹, tive a oportunidade de participar de uma mesa redonda da VERBO Conjulado cujo tema era a institucionalização da performance. A partir da experiência desenvolvida por cada um dos participantes, conversou-se sobre como é que as instituições têm lidado com essa prática. As reflexões que lança neste texto partem dessa conversa e de questões que foram então levantadas (sabendo no entanto que elas só poderão ser respondidas na prática concreta da curadoria e da produção). Começarei aqui por propor uma reflexão sobre a prática da institucionalização e sobre as razões que nos levam a levantar agora essa questão. De seguida, recorrendo, como eixo de articulação de várias questões apresentadas, ao exemplo concreto de uma obra performativa - Water Walk, de John Cage -, e porque a minha participação nessa discussão foi motivada por uma experiência de coordenação editorial, concentrar-me-ei no papel desempenhado pela actividade editorial na institucionalização da performance.

Várias perguntas se colocam na discussão sobre a institucionalização da performance. Em primeiro lugar, uma pergunta de base: porquê essa discussão? O que está a acontecer que implique que ela tenha lugar? As respostas variam segundo os contextos nos quais elas tomam forma, impedindo assim uma resposta única. A história, as práticas, a vivência das artes em Paris, em Lisboa, em São Paulo, só para citar alguns locais, é singular a cada cidade, a cada instituição, a cada projeto. No entanto, penso que existem razões comuns que aproximam essas mesmas singularidades de maneira profíqua. Essa discussão situa-se em uma reflexão mais vasta sobre modos de mediação e sobre como é que os procedimentos de produção artística relacionados às estruturas museológicas, de galerias, teatrais e de espaços de produção crítica, condicionam ou não as próprias condições de produção do objeto de arte em si. Quando confrontados com projetos que não obedecem às regras habituais de exposição, os mediadores são conduzidos a uma reflexão sobre a sua própria prática, e sobre a possibilidade de abrir um lugar nas estruturas de produção nas quais operam, para que essas práticas artísticas tenham lugar. Para além de fazer parte de uma dinâmica própria à renovação das estruturas artísticas, tal pode constituir também uma oportunidade para se refletir sobre o lugar e a ação da arte e dos seus lugares no âmbito do quadro das interacções sócio-culturais que desenham uma comunidade.

ESTRUTURAS

Quando falamos de instituições e de arte, falamos de uma série de lugares que desenham com as suas leis e regras de funcionamento um enquadramento para as propostas artísticas que apresentam, colaborando assim para o seu bom desenvolvimento. Não sendo a performance uma disciplina, mas um campo para o qual concorrem vários modos de expressão e de conhecimento, como é que uma galeria, um museu, um teatro, ou um centro cultural vão lidar, na prática, com a transversalidade e a miscigenação de formas de pensamento e de fazer implicadas na diversidade concreta que albergamos sob o conceito de Performance? Além disso, serão mantidas as referências disciplinares como forma de estruturar uma programação ou um sistema de apoios? Como serão implicados os colecionadores e a dinâmica de mercado?

Mais do que regras rígidas, as instituições têm hábitos que advém das características do material artístico com o qual se vão confrontando e para o qual abrem um espaço possível. Talvez aqui, ao falar dos modos como as instituições se organizam para receber a experiência artística, seja interessante lembrar a definição de lei dada por Hannah Arendt nas suas notas sobre política: "Nós estamos tão habituados a interpretar a lei e o direito no sentido dos dez mandamentos, enquanto mandamentos e interdições cuja significação exclusiva consiste no dever de obediência, que deixamos cair no esquecimento o carácter originalmente espacial da lei. Cada lei cria antes de tudo um espaço onde ela é válida, e esse espaço é o mundo no qual nos podemos mover em toda a liberdade."² Arendt não estará aqui muito longe do Manifesto Antropofágico, que a certa altura define o direito como a garantia do exercício da possibilidade.

Institucionalizar é equivalente a "dar direito de cidade". Quer dizer, oficializando, criar condições para que algo exista e se possa desenvolver no seio de uma comunidade social. Para tal é necessário, simultaneamente, que se reconheça um valor na experiência dessa mesma comunidade, algo que, até agora, tinha acontecido de modo intermitente em relação à performance. No entanto, é importante lembrarmo-nos

que a performance tem existido sem estar à espera das instituições convencionais - veja-se o que conta Guillermo Gomez-Pena, na MARTE #3, sobre a relação entre Performance e instituição. Ela, como outras práticas em outros momentos da história da arte, tem sabido afirmar e defender o seu próprio valor. Assim, ela tem sido um campo interessante de observação da ação no tecido social e da forma como cada um de nós pode criar um espaço para viver e para criar, bastando para isso criar os seus próprios sistemas de agenciamento, ou canais de ligação, com a realidade a que pertence. Isso sem ter forçosamente de passar pelos meios convencionais. Senão, o que teria sido o dadaísmo sem as ações e os encontros no Cabaret Voltaire em Colonia (Alemanha), o Judson Dance Theatre sem a pequena sala multiusos na traseira da igreja Judson Church, no sul de Manhattan, ou as performances do Salão Olímpico, que deram lugar a muitas outras, sem o canto da cave que serve de sala de bilhar no fundo do café Olímpico, no Porto? No fundo, na sua história, essa prática tem estado associada a uma institucionalização que se faz do interior. Ou seja, o direito de cidade é criado pela sua própria mão: faz-se porque não se pode deixar de fazer. Afirma-se e constrói-se um lugar e não está à espera que lhe criem um.

Se criar as condições necessárias para criar pode começar por iniciativas movidas pelos próprios artistas – individual ou colectivamente –, existe toda uma economia de produção na qual são implicados outros agentes, trabalhando na mediação artística, ligados a museus, galerias, teatros, centros culturais. Em relação à performance, o interesse manifesto por esses espaços é patente em iniciativas como a inclusão de peças de dança de Trisha Brown num programa de intervenções nas salas de exposição da sua coleção, ou a organização do Nouveau Festival³, no Centro Georges Pompidou, em Paris; ou quando a Fundação Cartier, na mesma cidade, integra a Performance num horário semanal na programação dos espaços expositivos, ou ainda, em 2009, a reformulação do departamento de novas medias do MoMA, em Nova Iorque, de forma a incluir essa prática artística.

Essa situação altera forçosamente, não só as condições de produção, como os propósitos subjacentes ao fazer artístico, não impedindo que certos artistas continuem a trabalhar com outros lugares - com a "especificidade do lugar" para aproveitar uma expressão sugerida pela artista e investigadora portuguesa, Gabriela Vaz Pinheiro, para evocar todas as características implicadas na experiência vivida e concreta de um lugar: geográficas, sociais, culturais, arquitectónicas, estéticas, políticas, económicas. Afinal, cada obra de arte é o inicio de um diálogo e um diálogo tem sempre vários intervenientes. Um exemplo claro do modo como a performance se apropria também das suas novas condições institucionais está presente na obra de Tino Seghal que, nas suas Situações Construídas, transforma os vendedores de bilhetes de entrada de museu e os seguranças das exposições em performers inesperados. Formado em dança e economia política e pretendendo ligar esses dois mundos pelas suas ações, ele apresenta o seu trabalho em salas de museus, joga com a experiência e com o comportamento típico de um visitante de museu e instaurou um novo paradigma de mercado na relação museu-performer. As suas situações não se guardam a não ser na memória. O que o museu compra e proporciona é uma experiência. Aqui, já não falamos de uma economia de mercadorias, objetos físicos, transportáveis, coisas, mas sim de experiências, que se ancoram em espaços, objetos e instituições, transformando-os em material de trabalho.

EXPERIÊNCIA

Parte da relevância dessa reflexão sobre a institucionalização da Performance se dá, a meu ver, no fato de que ela surge, não só dos artistas, ou do público, mas dos produtores e curadores (nesse caso, a discussão ocorrida em 2009, reuniu programadores, galerista, curador, responsáveis por programas de apoio às artes). São as próprias instituições que aceitam interrogar-se e fazer um trabalho de reflexão sobre os modos como têm trabalhado com as condições espaciotemporais de uma obra de arte; sobre como é que hábitos de produção podem oferecer uma estrutura de mediação e de desenvolvimento para a arte suficientemente maleável para interagir com o que vai emergindo da prática artística que, como se sabe, há muito tempo deixou de obedecer a regras que enquadram as suas práticas em campos específicos e facilmente delimitados.

Surge a seguinte questão: como reconhecer e dar seguimento ao diálogo e à ação que essas propostas artísticas iniciam? Responder implica tomar uma posição sobre o tipo de espaço que se vai criar e para que tipo de obras. Uma reflexão que é tanto de carácter artístico, como social, económico e político. Ela refere-se tanto ao trabalho que se vai desenvolver no amplo território da artística, como ao tipo de relações de mediação que se vai estabelecer entre a prática artística e a sociedade.

Podemos pensar aqui, e com razão, que essa reflexão diz respeito a todo

o campo artístico e que não é exclusiva da performance. Dito de outro modo: que é uma discussão antiga. Concordo, achando que existem discussões antigas cuja chama deve, para proveito dos tempos presentes, ser mantida bem acesa. Aqui, o campo da Performance tem pelo menos contribuído para a reconfiguração da discussão, ou seja, para apresentar outras perspectivas, outros pontos de vista, que poderão ser bastante úteis. Lembremo-nos apenas de dois exemplos: o trabalho desenvolvido pelo norte-americano Richard Schechner, e a centralidade que o corpo tomou na prática e na recepção da performance. O corpo já não modelo, imagem de um ideal estético. É um foco de convergência de linhas de fuga históricas e culturais que o desenham. Ele torna-se assim um ponto de viragem, uma charneira, a partir da qual a proposta artística entra em relação com o campo extra-artístico. O outro exemplo dá seguimento a esse movimento de influência recíproca. Schechner apresenta uma formulação teórica da performance como um campo que nos impele a sair para fora da arte, em direcção a outras formas de expressão social e de ação comunitária. Ele sugere que analisemos qualquer gesto como Performance. Uma ação política, religiosa ou artística, ressalvando os diferentes modos de agir de cada campo, contribui enquanto artes do fazer constituindo tanto o indivíduo como a comunidade.

A complexidade que vem à tona quando tomamos a Performance como objeto de reflexão, leva-nos a pensar que se trata de um campo no qual se transfere a importância do objeto artístico analisado e concebido de forma autónoma da experiência, para a experiência em si. Quando se pensa sob o ponto de vista da experiência, coloca-se vários problemas. Por exemplo, em relação às práticas curatoriais e de conservação desenvolvidas por um museu: como fazer arquivos de experiências? Como transformar a experiência em objeto representativo, sem trair a natureza das obras em si? Qual o estatuto dos objetos relacionados com ações performativas: documentação, instruções, rastros de uma experiência, ou apresentam efetivamente alguma autonomia enquanto objeto artístico? Por exemplo, o que acontece ao Parangolé, de Hélio Oiticica, "anti-arte por excelência", pendurado numa sala de museu? O Parangolé, não era só um objeto em movimento, era um objeto em ação porque era próprio dele exercer uma força que o fazia sair de si próprio e transformar-se num objeto relacional, comportamental, a viver e a experimentar de forma incorporada. Dessa dinâmica de relações, o que permanece, devido à efemeridade da experiência, é o que restou na memória, o que se inscreveu no corpo dos que incarnaram Parangolé.

MEMÓRIA

É próprio da memória estar em constante transformação. À história de arte, às instituições, são confiados os objetos que não são mais (mas isso já é fundamental!) do que pontos de ancoragem do movimento, da transformação, da experiência. A sua construção é feita de perdas mas também de atualizações no momento presente, noutros materiais, noutras épocas, com outras pessoas, mas ligado, com certeza, pela capacidade que temos de criar um sentido entre as coisas, a essas outras ações passadas que ajudaram a construir um lugar para o presente.

Olhemos então para um momento importante na criação do espaço artístico performativo: 1959 e John Cage, cujo trabalho na área da composição musical foi influente nas mais variadas disciplinas artísticas, contribuindo assim para criar um espaço de diálogo e de tensão produtiva entre elas. Nesse ano, Cage apresentou a performance histórica Water Walk. Trata-se de uma peça com a duração de três minutos, apresentada em Milão pela primeira vez em janeiro de 1959 no concurso televisivo "Lascia O Raddoppia". A versão a que tive acesso é a apresentada no concurso televisivo "I've got a secret", da cadeia americana CBS, em janeiro 1960⁴. Nessa peça, Cage faz uso de um meio de apresentação e de produção popular: a televisão. A arte entra de rompante na vida do quotidiano dos espectadores, sem que para isso eles tenham feito alguma coisa, um pouco como uma oferenda. Não é só dessa forma que Water Walk interpela o quotidiano. Cage apresenta-nos uma peça musical – aqui a música define-se como um território de exploração sonora – na qual intervêm instrumentos como: uma panela de pressão, uma batedeira, uma jarra de água, uma banheira, um piano e um conjunto de rádios que são atirados para o chão porque uma discussão acerca de quem teria autoridade para os ligar à tomada eléctrica impediu o seu funcionamento normal.

Os instrumentos são objetos do nosso quotidiano, e toda a peça musical, pelas próprias condições de produção às quais recorria, era um ato de transfiguração: nunca mais o apito de uma panela de pressão souu sem que eu pensasse que ele poderia ser um acontecimento no seio de uma música mais vasta, na qual, esquecida, mergulho todos os dias sem saber.

Para o assunto que aqui começamos a discutir, penso que já tivemos a oportunidade de ver uma das utilidades desse exemplo: Cage fez uso

de um meio, de uma instituição popular, não só para vincular a sua produção artística, mas também para agir sobre essa mesma instituição (a televisão) e sobre as vidas quotidianas que ela ajuda a modelar. É importante reparar que Cage não o faz sozinho. A certa altura do programa, o apresentador do concurso pergunta ao produtor televisivo: "Should we skip the game?". Quer dizer, devemos interromper o rumo habitual do concurso, alterar as suas regras, para dar a possibilidade a Cage de fazer o que tem a fazer? O produtor aquiesce (não sei se isso aconteceria nos dias de hoje...). Esse breve incidente é ilustrativo da congregação de forças e de decisões necessárias para que algo tenha lugar.

Um outro incidente relevante para a nossa discussão: adivinhando a estranheza de um público pouco habituado aos meandros da arte experimental, o apresentador avisa a John Cage de que ele iria, durante a sua performance, ouvir risos provenientes da audiência em estúdio. Cage diz-nos que mais vale ir do que chorar, e que o público pode fazer como quiser. De facto, como acontece com certas oferendas, por vezes não sabemos muito bem a utilidade do que nos é proposto experimentar e hesitamos sobre qual comportamento adoptar. O riso serve para acomodar uma perturbação que vem da desadequação do acontecimento às regras habituais do concurso e a preconceitos tecidos através de antigas experiências, os quais nos dizem o que é a música, como é que ela deve ser feita e com o quê.

Para ajudar a resolver esse desconforto na recepção da peça, a certa altura, o apresentador do programa tira do bolso uma tira de jornal, e lê: "Herald Tribune takes him seriously". Um critico de um jornal de referência norte americano (Herald Tribune) levava o trabalho de John Cage a sério. Com esse gesto ele quis, por um lado, justificar a presença do compositor na televisão, e por outro, preparar os espectadores no sentido da aceitação da obra que estava prestes a ser apresentada.

EDIÇÃO

Chegamos nesse momento ao que me trouxe inicialmente a essa discussão, mas que tardou a ser explicitado: o papel da atividade editorial e da escrita na institucionalização da performance. No exemplo dado, a escrita serve para justificar uma experiência artística junto do grande público. No entanto, justificar não é a única forma de agir no espaço de ação e de aceitação social no qual a obra se apresenta. A escrita pode ser uma zona de resgate dos múltiplos sentidos que são abertos pela experiência artística, nesse caso pela experiência da Performance. Uma maneira de resgatar uma experiência sem a aprisionar, prolongando a sua vivência por outras formas, e também de traçar pontes entre os hábitos do público e a experiência artística.

Sendo que qualquer espaço editorial é um espaço aberto à discussão pública, ele torna-se um instrumento importante no processo de dar direito de cidade às propostas artísticas. Permitindo a propagação da experiência artística inicial e a percepção das ressonâncias que essa pode tecer com outras instâncias da vida, a prática editorial pode assim dar continuidade a um fluxo aberto pela ação, que não deixa que a efemeridade da performance seja análoga ao esquecimento. Ela é a continuação do diálogo que se pode declinar de diversas maneiras e em relação ao qual todo o objeto de arte não é mais do que um ponto de partida. Escrever e editar sobre performance pode ser uma forma de congregar conhecimentos e zonas de experiência, despoletados por cada experiência artística. Servindo assim como uma mediação que ajuda a traçar as linhas comunicantes que vão da performance artística a uma experiência mais alargada, como criar revistas, publicações temáticas, panfletos, que têm ainda o papel prático de aumentar o potencial crítico e de fruição (falamos aqui de prazer também) tanto do público como dos artistas. Através dessa atividade, vão também sendo criadas referências, as quais são importantes como material pedagógico e educativo.

Como referi no inicio do texto, penso que a discussão sobre a institucionalização da performance só pode ser feita por um diálogo próximo da prática, pela troca de experiências concretas, impossíveis de extrapolar dos seus contextos específicos, culturais, geográficos, de atuação. Assim, o que salta à vista em primeiro lugar, é a multiplicidade que está na base das práticas artísticas e de produção. Multiplicidade que se deve ter em conta quando se programa, se edita, se escreve, precisamente para que se possa tomar uma posição singular consciente, a partir da qual entrar em diálogo frutífero com outras posições, com outros contextos. Essa multiplicidade não está longe da encontrada por Judith Butler, quando, desafiada para escrever sobre as implicações da sua teoria da performatividade na construção da identidade, em relação com a materialidade e a suposta "naturalidade" do corpo, escreveu: "Comecei a escrever esse livro tentando examinar a materialidade do corpo, mas rapidamente percebi que o pensamento da materialidade levava-me invariavelmente em direcção a outros domínios. Apesar de todos os meus esforços de disciplina, não conseguia pousar-me nesse

assunto; não podia compreender o corpo como se compreendem os objectos de pensamento simples. Não só eles tendiam a fazer sinal em direcção a um mundo para lá deles mesmos, como esse movimento para lá das suas próprias fronteiras, esse movimento da fronteira ela mesma, pareceu-me absolutamente central ao que eles "eram". Eu perdia constantemente o fio do sujeito e tornava-me reticente a toda a disciplina. Inevitavelmente, acabei por me perguntar se esta resistência a fixar o assunto não era na realidade essencial ao objecto que eu me esforçava por apreender.”⁵

Não será então por acaso que o corpo surge como um ponto chave na discussão sobre a Performance. Há uma continuidade de questões entre um campo e outro. Em termos editoriais, e tomando o exemplo da MARTE #3: De que falamos quando falamos de performance, na qual usamos precisamente esse eixo de discussão, quisemos tomar uma posição num campo que não se pretendeu definir de forma determinada (falo no plural porque se tratou de um projeto que não teria visto a luz do dia se não fosse um importante trabalho de equipa). Pensámo-la como um eixo de discussão e de investigação acerca da ação das obras de arte e da experiência estética, inclusive dentro do campo das disciplinas tradicionais ligadas à representação pictórica e à criação de objectos. Publicamos intervenções de artistas que foram convidados a pensar o espaço da revista como um espaço de criação artística, investigação histórica, filosófica e de teor antropológico. A publicação foi vista como um espaço de intervenção e de exploração das ressonâncias da prática performativa no viver em conjunto (nas práticas sociais e políticas). Pensando também que a performance é muitas vezes um lugar de contaminação e diálogo entre disciplinas e de contato entre artistas, quisemos abrir um espaço de visibilidade para a linha de metamorfose que vai de uma obra a outra, de uma disciplina a outra, de um artista a outro, de um meio a outro.

Algo muito curioso, e gratificante, que aconteceu na vida dessa revista, foi que, apesar de ter sido pensada para responder a algumas necessidades muito particulares do contexto no qual emergiu, ela acabou por interessar um público mais vasto do que o pensado inicialmente. Foi assim que a MARTE #3 viajou até São Paulo. Penso que tal só pode ter acontecido precisamente porque nos concentrámos no lugar de onde partimos: na falta de publicações em Portugal, e em língua portuguesa, sobre esse tema (isso para não falar do mesmo problema em relação a outros assuntos, artísticos ou não); na vontade de colocar em diálogo produção teórica e artística, nacional e internacional; na vontade de servir, através de alguns textos ensaísticos, as necessidades de uma comunidade académica e artística e na vontade em montar um projeto editorial e passar por todas as resistências (mas também algumas facilidades) que se encontram em tal caminho, num país onde se considera haver pouco público para esse tipo de publicações. Houve uma ideia estruturante que nos acompanhou: quando não existe, faz-se. Penso que essas questões e necessidades, tão singulares em relação ao contexto que nos serviu de ponto de partida, encontraram um eco em outro local – em São Paulo – e foi então possível trabalhar em conjunto.

Comecei esse texto por pensar algumas questões subjacentes à institucionalização da Performance, fazendo equivaler esse processo à criação de condições de desenvolvimento dessa prática artística. Agora, em jeito de conclusão, surge-me uma pergunta: essa discussão não deveria centrar-se também nas formas de instituir lugares para a atividade editorial, tão importantes no caminho de dar direito de cidade à Performance ou a qualquer outra prática artística?

Liliana Coutinho

Liliana Coutinho é doutoranda na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Investigadora e curadora em arte contemporânea, colaboradora da revista portuguesa L+Arte. Foi responsável pela coordenação editorial da revista MARTE #3, sobre Performance.

1 A revista MARTE #3, foi lançada inicialmente em Lisboa, Portugal, e no festival VERBO, em 2009. Sendo que cada número é dedicado à um tema escolhido pelos alunos que dirigem a revista, com o coordenador editorial por eles convidado, esse terceiro número foi dedicado ao tema da Performance. Mais informações aqui: <http://revistamarte.blogspot.com/>

2 Em Arendt, Hannah, « Qu'est-ce que la politique », Seuil, Paris, 2001.

3 Trata-se de um festival organizado pelo curador francês Bernard Blistène, intitulado "Le nouveau festival du centre Pompidou", iniciado em 2009 e cujo objectivo expresso da direcção do museu é de colocar as artes performativas no centro da actividade museológica.

4 http://blog.wfmu.org/freeform/2007/04/john_cage_on_a_.html (consultada a 19 março 2010)

5 "J'ai commencé à écrire ce livre en essayant d'examiner la matérialité du corps, mais je me suis bientôt aperçu que la pensée de la matérialité me déportait invariablement vers d'autres domaines. Malgré tous mes efforts de discipline, je ne parvenais pas à rester sur ce sujet; je ne pouvais pas saisir les corps comme des objets de pensée simples. Non seulement ils tendaient à faire signe vers un monde au-delà d'eux-mêmes, mais ce mouvement au-delà de leurs propres frontières, ce mouvement de la frontière elle-même, paraissait tout à fait central à ce qu'ils "étaient". Je perdais constamment le fil du sujet. Je m'avérais rétive à toute discipline. Inévitablement, j'en vins à me demander si cette résistance à fixer le sujet n'était pas en réalité essentielle à l'objet que je m'efforçais d'appréhender." Butler, Judith, *Ces Corps qui comptent – de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Editions Amsterdam, Paris, 2009, p.11.

GRANTING CITIZENSHIP TO PERFORMANCE

"Never mistake motion for action" E. Hemingway

In the last edition of VERBO, in 2009, and following the release of the magazine MARTE #3¹, I had the opportunity to participate in a round-table at VERBO Conjunto whose theme was the institutionalization of performance. Based on the experience developed by each of the participants, the discussion was about how institutions have approached and dealt with this practice. The reflections that I present in the present text are based on this discussion and the questions raised by it (knowing, however, that any real response to them can only be made through the concrete practice of curating and production). I will begin here by proposing a reflection on the practice of institutionalization and on the reasons that have brought us to raise this question now. Following this, resorting to a concrete example of a performative artwork – Water Walk, by John Cage – as a means of articulating the various questions presented, since my participation in this discussion was motivated by an experience of editorial coordination, I will focus on the role played by editorial activity in the institutionalization of performance.

Various questions are involved in the discussion on the institutionalization of performance. First of all, there is the basic question: why this discussion? What is about to happen, which implies that this discussion should take place? The responses vary depending on the context in which they take form, thus preventing a single answer. The history, the practices, the experiences of the arts in Paris, Lisbon and São Paulo, to cite a few examples, is unique to each city, each institution, each project. Nevertheless, I think that there are some reasons they share in common, which approximate these same singularities in a useful way. This discussion is couched in a wider reflection on modes of mediation and about how procedures of artistic production related to museological structures, galleries, theaters and spaces of critical production either influence or not the conditions for the production of the object of art per se. When confronted with projects that do not conform to the normal rules of exhibition, the mediators are prompted to reflect on their own practice, and on the possibility of opening a place in the structures of production in which they operate, in order for these artistic practices to gain a place. Beyond being part of a dynamic proper to the renovation of artistic structures, this can also constitute an opportunity for reflecting on the place and action of art and its places within the framework of sociocultural interactions that make up a community.

STRUCTURES

When we talk about institutions and art, we are talking about a series of places that configure with their laws and rules the functioning of a framework for the artistic proposals they present, thus encouraging their development. As performance is not a discipline, but rather a field to which various modes of expression and knowledge contribute, how will a gallery, a museum, a theater or a cultural center deal with, in practice, the transversality and miscegenation of ways of thinking and doing implied in the concrete diversity that we lump together under the concept of Performance? Besides this, will the disciplinary references be maintained as a form of structuring a programming or a system of supports? How will collectors and market dynamics be involved?

More than rigid rules, institutions have habits that arise from the characteristics of the artistic material with which they are confronted and for which they open a possible space. Perhaps here, in talking about the ways in which institutions are organized to receive the artistic experience, it would be interesting to remember the definition of the law set forth by Hannah Arendt in her notes on politics: We are so used to interpreting law in the sense of the Ten Commandments, as commands and interdictions whose exclusive meaning consists in the obligation of obedience, that we forget about the original spatial character of law. Each law creates, before anything else, a space where it is valid, and this space is the world in which we can move in total freedom.¹² Here, Arendt is not very far from the Manifesto Antropofágico [Anthropophagist Manifesto] which at a certain point defines law as the guarantee of the exercise of possibility.

To institutionalize is the equivalent of "granting citizenship," which means to professionalize, to create conditions so that something can exist and can develop in the shelter of a social community. For this to happen, there must be a simultaneous recognition of a value in the experience of this same community, something which, up to now, has happened intermittently in relation to performance. However, it is important to remember that performance has existed autonomously in relation to

the conventional institutions – note what Guillermo Gomez-Pena states in MARTE #3 concerning the relationship between performance and the institution. Like other practices at other moments in the history of art, it has known how to affirm and defend its own value. It has thus been an interesting field for the observation of action in the social fabric, and of the way that each one of us can create a space for living and creating; to do this it is enough that we create our own systems of agency, or channels of linkage, with the reality we pertain to. This, without having to forcibly pass through the conventional media. Otherwise, what would dadism have been without the actions and the meetings at the Cabaret Voltaire in Cologne (Germany), the Judson Dance Theatre without the small multiuse room at the back of the Judson Church, in South Manhattan, or the performances of Salão Olímpico, which gave way to many others, in the corner of the basement that serves as a poolroom at the back of the Olímpico Café, in Porto? Fundamentally, in its history, this practice has been associated to an institutionalization that is realized from within. That is, its citizenship is created by its own hand: it is made because it could not be otherwise. A place is affirmed and constructed; it does not wait for someone to create it one.

While creating the conditions necessary to create can begin with initiatives set into motion by the artists themselves – individually or collectively – there moreover exists an entire economy of production in which other agents are implied, working in the artistic mediation, linked with museums, galleries, theaters and cultural centers. In relation to performance, the interest manifested by these spaces is evident in initiatives such as the inclusion of dance pieces by Trisha Brown in a program of interventions in the exhibition rooms of their collections, or the organization of the Nouveau Festival³, at the Centre Georges Pompidou, in Paris; or when the Cartier Foundation, in the same city, includes performance on a weekly basis in the programming of its exhibition spaces, or furthermore, in 2009, the reformulation of the Department of New Media at MoMA, in New York, in order to include this artistic practice.

This situation forcibly alters not only the conditions of production but also the proposals that underlie artistic practice, not preventing that certain artists continue to work with other places – with the "specificity of the place" to use an expression suggested by the Portuguese artist and investigator Gabriela Vaz Pinheiro, in order to evoke all of the geographical, social, cultural, architectural, aesthetic, political and economic characteristics implicit in a given place's lived, concrete experience. After all, each artwork is the beginning of a dialog, and a dialog always has various intermediaries. A clear example of the way that performance also appropriates its new institutional conditions is present in the work by Tino Seghal who, in his Situações Construídas [Constructed Situations], transforms the ticket sellers at the museum's entrance and the security guards of exhibitions into unexpected performers. With a background in dance and political economics, and aiming to link these two worlds through his actions, he presents his work in museums, plays with the typical experience and behavior of a museum visitor, and installs a new market paradigm for the museum-performer relation. His situations have no permanence, except in one's memory. What the museum buys and provides is an experience. Here, we no longer speak of an economy of merchandise, physical, transportable objects, things, but rather of experiences, that are anchored in spaces, objects and institutions, transforming them into the material of the artwork.

EXPERIENCE

Part of the relevance of this reflection on the institutionalization of performance lies, in my view, in the fact that it arises not only from artists, or the public, but also from producers and curators (in this case, the discussion that took place in 2009 brought together programmers, a gallerist, a curator, and people responsible for programs for the support of the arts). It is the institutions themselves that are open to questioning themselves and carrying out a work of reflection on the means by which they have worked with an artwork's spatial-temporal conditions; on how it is that the habits of production can offer a structure of mediation and development for the sufficiently malleable art to interact with what is emerging from artistic practice which, as is known, has for a long time now disobeyed the rules that would seek to restrict its practices in specific and easily delimited fields.

The following question arises: how to recognize and give continuity to the dialog and the action that these artistic proposals begin? Any response presupposes a standpoint in regard to the type of space that will be created, and for which type of works. The nature of this reflection is as much artistic as it is social, economic and political. It refers as much to the work that will be developed in the wide territory of the artistic as to the type of relations of mediation that will be established between artistic practice and society.

We can think here, and with reason, that this reflection concerns the entire artistic field and is not exclusive to performance. In other words, is a very old discussion. I agree, thinking that there are old discussions whose flame should be kept burning for the benefit of present times. Here, the field of performance has at least contributed to the reconfiguration of the discussion, that is, it has served to present other perspectives, other points of view, which could be very useful. Two noteworthy examples are the work developed by the North American professor/artistic director Richard Schechner and the centrality that the body assumed in the practice and reception of performance. The body no longer a model, an image of a static ideal. It is a convergence point for the historical and cultural lines of perspective that configure it. It thus becomes a turning point, a hinge, based on which the artistic proposal enters into relation with the extra-artistic field. The other example lends continuity to this movement of reciprocal influence. Schechner presents a theoretical formulation of performance as a field that drives us outside of art, in the direction of other forms of social expression and community action. He suggests that we analyze any gesture as performance. A political, religious or artistic action, regardless of the different modes of acting in each field, contributes as an art of doing, constituting both the individual as well as the community.

In light of the complexity that arises when we take Performance as an object of reflection we are led to think that it concerns a field in which the importance of the artistic object analyzed and conceived autonomously in the context of the experience is transferred to the experience per se. When we think from the standpoint of the experience, various problems are raised. For example, in relation to a museum's curatorial and conservation practices: how can experiences be archived? How can the experience be transformed into a representative object, without betraying the nature of the works themselves? What is the nature of the objects related with performative actions: documentation, instructions, the traces of an experience, or do they effectively present some autonomy as an artistic object? For example, what happens to Hélio Oiticica's Parangolé, "anti-art par excellence," when it is hung on a museum wall? The Parangolé was not only an object in movement, it was an object in action because it had the nature of exerting a power that made it leave itself and be transformed into a relational, behavioral object, experienced in an incorporated way. What remains of this dynamic of relations, due to the ephemerality of the experience, is what remains in memory, what was inscribed on the body of those who incarnate the Parangolé.

MEMORY

It is the nature of memory to be in constant transformation. The objects admitted to the history of art and the institutions are no more than (but this is already fundamental!) points for the anchoring of movement, transformation, of experience. Memory is constructed from losses but also from updatings in the present, in other materials, in other times, with other people, but certainly connected – by our capacity for creating a meaning that links things – to those other past actions that helped to construct a place for the present.

We therefore take a look at an important moment in the creation of the space of performative art: 1959 and John Cage, whose work in the area of musical composition was influential for a wide range of artistic disciplines, thus contributing to create a space for dialog and productive tension among them. In that year, Cage presented the historical performance Water Walk. This three-minute performance piece was presented for the first time in Milan in January 1959 on the television game show "Lascia O Raddoppia." The version to which I had access was that presented on the television game show "I've Got a Secret," broadcast on the American CBS television network in January 1960⁴. In this piece, Cage makes use of a popular means of presentation and production: television. All of a sudden, art entered into the daily life of the viewers, without their having done anything for this to happen, a little bit like an offering.

This is not the only way that Water Walk interrupts everyday experience. Cage presents us with a musical piece – here music is defined as a territory for the exploration of sound – in which he makes sounds with various instruments such as: a pressure cooker, a blender, a jar of water, a bathtub, a piano, and a set of radios that are pushed off a table and onto the floor because they could not be turned on due to a union dispute in regard to who had the authority to plug them in. The instruments are objects of our day-to-day life, and the entire musical piece, owing to the conditions of production employed, was an act of transfiguration: nevermore would the whistle of a pressure cooker sound without my thinking that it could be an element within a much vaster musical work, in which, forgotten, I am immersed each and every day without even knowing it.

For the subject that we began to discuss here, I think that we have al-

ready had the opportunity to see one of the utilities of this example: Cage made use of one medium, a popular institution, not only to disseminate his artistic production, but also to act on this same institution (television) and on the daily lives that it helps to mold. It is important to notice that Cage does not do this alone. At a certain point in the program, the show host asks the television producer: "Should we skip the game?" That is to say, should we interrupt the normal flow of the game show, alter its rules, to give Cage the possibility to do what he is about to do? The producer acquiesces (I don't know if this would happen nowadays...). This brief incident is illustrative of the congregation of forces and the decisions necessary for something to take place.

In another incident relevant to our discussion: due to how strange this would seem to a public not used to the meanders of experimental art, the show host warns John Cage that during his performance he will hear laughter from the studio audience. Cage tells us that he considers "laughter preferable to tears" and that the public can do as it wishes. In fact, as happens with certain offerings, sometimes we do not realize the use of what is proposed to us to experience, and we hesitate about what behavior to adopt. Laughter serves to accommodate a feeling of uneasiness that arises because what takes place is out of keeping with the normal rules of the game show and with preconceptions stemming from previous experiences, which do not say what music is, how it should be made, or with what.

To help to resolve this discomfort in the reception of the piece, at a certain point the show host holds up a newspaper clipping of an article written by a critic working for the important North American newspaper, the New York Herald Tribune, reads brief excerpts from it and summarizes: "the Tribune takes him seriously." With this gesture he wishes, on the one hand, to justify the presence of the composer on television, and on the other, to prepare the spectators in the sense of accepting the work that is about to be presented.

EDITING

At this moment we arrive at what initially brought me to this discussion, but which took some time to be explained: the role of editorial activity and of writing in the institutionalization of performance. In the example given, the writing serves to justify an artistic experience to the public at large. However, justifying it is not the only way of acting in the space of action and social acceptance in which the work is presented. The writing can be a zone for the recovery of the multiple meanings that are opened by an artistic experience, in this case by the experience of the performance. A way of recovering an experience without imprisoning it, prolonging its life in other forms, and also of tracing connections that serve as a bridge between the habits of the public and the artistic experience.

Since any editorial space is a space open to public discussion, it becomes an important tool in the process of granting citizenship to the artistic proposals. Allowing the propagation of the initial artistic experience and the perception of the resonances that this can weave with other instances of life, the editorial practice can thus lend continuity to a flow opened by the action, which does not let the ephemerality of performance to be analogous with forgetting. It is the continuation of the dialog that can ensue in different ways and in relation to which the art object is not more than a starting point. Writing and publishing about performance can be a way of bringing together knowledge and zones of experience, set off by each artistic experience. Thus serving as a mediation that helps to trace the communicating lines that span from the artistic performance to a widened experience, the creation of magazines, thematic publications, and pamphlets also plays the practical role of increasing its critical power and its appreciation (here we talk about pleasure as well) by the public as well as by the artists. Through this activity, references will also be created, which are important as a didactic and educational resource.

As I mentioned at the beginning of this text, I think that the discussion about the institutionalization of performance can only be made through a dialog close to practice, through the exchange of concrete experiences, which are impossible to extrapolate beyond their specific, cultural and geographical contexts of activity. Thus, what primarily springs to sight is the multiplicity that underpins the artistic practices and production. A multiplicity that should be taken into account whenever one plans, edits, or writes, precisely so that one can take a singular and conscious position, based on which one can enter a productive dialog with other positions, with other contexts. This multiplicity is not far from that encountered by Judith Butler, when, challenged to write on the implications of her theory of performativity in the construction of identity, in relation with the body's materiality and presumed "naturalness," wrote: "I began to write this book trying to examine the body's materiality, but

soon perceived that the thought of materiality invariably brought me in the direction of other realms. Despite all my efforts at discipline, I did not manage to settle on this subject; I could not understand the body as one understands the objects of simple thought. Not only did they tend to signal in the direction of a world beyond themselves, but this movement beyond their own borders, this movement of the border itself, seemed to me absolutely central to what they "were." I constantly lost the thread of the subject and became reticent about the entire discipline. Inevitably, I wound up asking myself if this resistance to settle on the subject was not in reality essential to the object that I was striving to apprehend.⁵

It is not therefore by chance that the body arises as a key point in the discussion on performance. There is a continuity of questions between the one field and the other. In editorial terms, and taking as an example MARTE #3: In regard to what we talk about when we talk about performance, in which we use precisely this axis of discussion, we wish to take a position in a field that was not intended to be defined in a determined way (I speak in the plural because this concerns a project that would not have seen the light of day were it not for an important team effort). We thought of it as an axis of discussion and investigation concerning the action of the artworks and the aesthetic experience, including within the field of the traditional disciplines linked to pictorial representation and the creation of objects. We published interventions by artists who were invited to think about the space of the magazine as a space for artistic creation, as well as a historical and philosophical investigation of an anthropological tenor. The publication was seen as a space of intervention and as a means for exploring the resonances of the performative practice in the context of living together (in the social and political practices). Also considering that performance is often a place of cross-influence and dialog between disciplines and of contact between artists, we wish to open a space of visibility for the line of metamorphosis that runs from one work to another, from one discipline to another, from one artist to another, from one medium to another.

A very curious and gratifying thing that happened in the life of this magazine was that, even though it had been conceived to respond to some very particular needs in the context in which it emerged, it wound up interesting a much wider public than originally expected. Thus, MARTE #3 traveled to São Paulo. I think that this could only have happened precisely because we concentrated on the place we started from: on the lack of publications in Portugal, and in the Portuguese language, about this theme (not to mention the problem in relation to other subjects, artistic or otherwise); on the desire to foster a dialog centered on national and international theoretical and artistic production; on the desire to serve, through some written essays, the needs of an academic and artistic community; and on the desire to set up an editorial project and to work our way through all the resistances (but also some facilitating conditions) that lie along that path, in a country where it had been considered that there was a very little public for this type of publication. There was a structuring idea that accompanied us: when it doesn't exist, make it. I think that these questions and needs, which are so singular in relation to the context that served as our starting point, found an echo in another place – in São Paulo – and it was therefore possible to work together.

I began this text by considering some questions that underlie the institutionalization of performance, making this process equivalent to the creation of conditions for the development of this artistic practice. Now, as a way of conclusion, the question occurs to me: shouldn't this discussion have also been centered on the forms of instituting places for editorial activity, so important in the path of granting citizenship to performance or to any other artistic practice?

Liliana Coutinho

A doctoral candidate at Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Liliana Coutinho is an investigator and curator in the field of contemporary art, and a collaborator with the Portuguese magazine *L+Arte*. She was in charge of the editorial coordination of the magazine MARTE #3, about performance.

¹ The magazine MARTE #3 was released initially in Lisbon, Portugal, and at the VERBO Festival, in 2009. Each issue is dedicated to a theme chosen by the students who direct the magazine, and who invite the editorial coordinator; this third issue was dedicated to the theme of performance. For more information see: <http://revistamarte.blogspot.com/>

² In Arendt, Hannah, "Qu'est-ce que la politique," Seuil, Paris, 2001.

³ This is a festival organized by French curator Bernard Blisténe, titled "Le nouveau festival du centre Pompidou," begun in 2009, and whose aim, as defined by the museum's directors, is to place the performative arts at the center of museological activity.

⁴ http://blog.wfmu.org/freeform/2007/04/john_cage_on_a_.html (accessed on 19 March 2010).

⁵ "J'ai commencé à écrire ce livre en essayant d'examiner la matérialité du corps, mais je me suis bientôt aperçu que la pensée de la matérialité me déportait invariablement vers d'autres domaines. Malgré tous mes efforts de discipline, je ne parvenais pas à rester sur ce sujet; je ne pouvais pas saisir les corps comme des objets de pensée simples. Non seulement ils tendaient à faire signe vers un monde au-delà d'eux-mêmes, mais ce mouvement au-delà de leurs propres frontières, ce mouvement de la frontière elle-même, paraissait tout à fait central à ce qu'ils "étaient". Je perdais constamment le fil du sujet. Je m'avérais rétive à toute discipline. Inévitablement, j'en vins à me demander si cette résistance à fixer le sujet n'était pas en réalité essentielle à l'objet que je m'efforçais d'appréhender." Butler, Judith, *Ces Corps qui comptent – de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Editions Amsterdam, Paris, 2009, p. 11.

CCSP

PREFEITURA DE SÃO PAULO
GILBERTO KASSAB

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA
CARLOS AUGUSTO CALIL

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

DIREÇÃO GERAL
GILBERTO LABOR (RESPONDENDO PELA DIRETORIA DO CCSP)

DIVISÃO ADMINISTRATIVA
GILBERTO LABOR E EQUIPE

DIVISÃO DE CURADORIA E PROGRAMAÇÃO
ALEXANDRA ITACARAMBI E EQUIPE

DIVISÃO DE ACERVO, DOCUMENTAÇÃO E CONSERVAÇÃO
ISIS BALDINI E EQUIPE

DIVISÃO DE BIBLIOTECAS
VERA LÚCIA JANELA E EQUIPE

DIVISÃO DE PRODUÇÃO E APOIO A EVENTOS
LUCIANA MANTOVANI E EQUIPE

DIVISÃO DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
DURVAL LARA E EQUIPE

DIVISÃO DE AÇÃO CULTURAL E EDUCATIVA
DÉBORA BOLZONI E EQUIPE

COORDENAÇÃO TÉCNICA DE PROJETOS
CARLA RABELO E EQUIPE

VERBO CONJUGADO

COORDENAÇÃO CURADORA DE DANÇA
ALEXANDRA ITACARAMBI

CURADORA ASSOCIADA DE ARTES VISUAIS
FERNANDA LOPES

CURADORA EDUCATIVA
DÉBORA BOLZONI

MUSEOGRAFIA
BARTIRA GHOUBAR

IMPRESSÃO GRÁFICA DO CCSP

 Centro Cultural São Paulo

 **PREFEITURA DE
SÃO PAULO**
CULTURA

VERMELHO

REVISÃO DE TEXTOS EM PORTUGUÊS
LILIANE BENETTI

REVISÃO DE TEXTOS EM ESPANHOL
JOANA ZACCAGNINI

TRADUÇÃO E REVISÃO DE TEXTOS EM INGLÊS
JOHN NORMAN

PROJETO GRÁFICO
ESTÚDIO CAMPO

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
GABRIEL ZIMBARDI

PRODUÇÃO GERAL
GALERIA VERMELHO

AGRADECIMENTOS: FLÁVIA ABBUD, PHILIPPE ARIAGNO, TELMA BALIELLO, LOUISE OBEL BANK, ANA LUIZA DIAS BATISTA, DINA BROIDE, FABIO CYPRIANO, VERA CORTES, CAIO CÉSAR DE ANDRADE COSTA, CHICO DAVINA, ROBERTA MAFUZ, PAULO MIRANDA, FEMKE MULIER, ROGÉRIO NAGAOKA, LARA PINHEIRO, JULIA RODRIGUES, BENJAMIN SEROUSSI, ISAMARA A SINIGOI, SONIA SOBRAL KAREN SOUZA, MAIBRIT THOMSEN, LOS TORREZNOS, E EM ESPECIAL A LILIANA COUTINHO PELA BELÍSSIMA CONTRIBUIÇÃO PARA A PUBLICAÇÃO DA VERBO 2010.

APOIO



REALIZAÇÃO

VERMELHO



