

FERNANDO CESAR RIBEIRO

EU E O PÚBLICO

Monografia em Poéticas Visuais apresentada como requisito parcial para a conclusão do Curso de Artes Visuais com Ênfase em Computação da Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Tuiuti do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Carla Vendrami

CURITIBA
2002

Ao público.

Agradecimentos

Aos meus pais, por sempre me apoiarem em todas as minhas iniciativas.

À minha cara amiga baiana Karina Almeida, que me auxiliou na montagem do meu *blog*, diário este fundamental para o processo de escritura, em primeira pessoa, desta monografia. E também aos leitores e amigos que contribuíram para esta reflexão com comentários e discussões sobre os meus textos e trabalhos lá publicados.

À equipe da Coordenação do Curso de Artes Visuais e à coordenadora Joelma Zambão Estevam, que sempre me atenderam com atenção e carinho.

À professora Adriane Hernandez, pela sua valiosa orientação em pintura.

Ao professor de fotografia Evandro Gauna, pelos seus comentários positivos e por me ter disponibilizado o laboratório de fotografia e o seu tempo, além do horário de aulas.

Ao professor Rubens Portella, que em suas aulas de estética proporcionou a abertura necessária para o meu entendimento das questões do pós-modernismo.

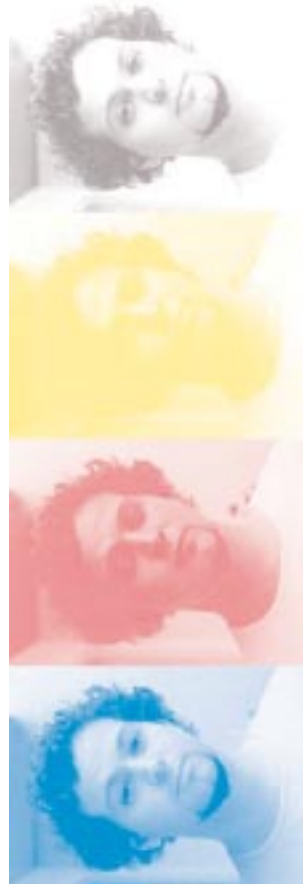
À minha orientadora, Carla Vendrami, pela sua precisão e paciência.

E a todos os professores que fizeram parte de minha formação.

Sumário

Eu e o Público	1
Uma introdução ao meu processo	5
<i>Pinturas Monotipadas</i> - a ausência do público	7
<i>Sem título/untitled</i> - em direção ao público	15
<i>Pingüins</i> - proposto ao público	22
Vídeo-performance - a distância do público	26
Algumas considerações.....	34
<i>Beuysandolando</i>	37
Índice das Ilustrações.....	41
Referências	42

Eu e o Público



No primeiro ano de faculdade, descobri a arte. No terceiro ano, descobri a arte como comunicação.

A comunicação tornou-se o objetivo principal do meu fazer artístico: uma relação *entre* pensamentos, *entre* corpos, *entre* objetos. A comunicação como uma relação contínua *entre* ação e reação. Sobre este *entre*, penso muito numa citação de Hannah Arendt: "...o homem é a-político. A política surge no entre-os-homens, portanto, totalmente fora dos homens".¹

A política, de que fala Arendt, é uma política de relação. Quando penso em arte, mas, principalmente, no meu trabalho e processo de criação artística, penso em como transpor o conceito de política de Arendt para a arte. É neste sentido que penso a arte "entre-os-homens".

¹ ARENDT, H. **O que é política?** 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p. 23.

Sinto necessário um *meio-termo*, busco por um *meio-termo*. Por isso, durante um processo de amadurecimento, encaminhei-me a pensar sobre o público.

Usar o termo público exige um certo cuidado, como retrata Jürgen Habermas:

Chamamos de ‘públicos’ certos eventos quando eles, em contraposição às sociedades fechadas, são acessíveis a qualquer um – assim como falamos de locais públicos ou de casas públicas. Mas já falar de ‘prédios públicos’ não significa apenas que todos têm acesso a eles; eles nem sequer precisam estar liberados à frequência pública; eles simplesmente abrigam instituições do Estado e, como tais, são públicos. (...) A palavra já tem um outro significado quando se fala de uma ‘recepção pública’; em tais ocasiões, desenvolve-se uma força de representação, em cuja ‘natureza pública’ logo entra alguma coisa de reconhecimento público. A significação também se desloca quando dizemos que alguém alcançou renome público; o caráter público do renome ou até da fama se origina de outras épocas que não as da ‘boa sociedade’.²

² HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 14.

E, citando Elizabeth Young-Bruehl, sobre a filosofia política de Hannah Arendt:

Os homens podem laborar ou trabalhar na solidão mas, se o fazem, não percebem suas qualidades especificamente ‘humanas’; eles são como as bestas de carga ou como demiurgos divinos. Os homens não podem, por outro lado, agir na solidão. A pluralidade é o ‘sine qua non’ da ação. A ação é dependente da presença constante de outros, requer um espaço público.³

Quando penso em público, imagino um *público plural*, em uma relação *entre-a-arte-e-os-homens*. Em todos os segmentos de uma sociedade podem haver pessoas abertas a uma relação com a arte, seja qual for a sua forma. Pela minha experiência de vida, pude constatar isso, através do contato com pessoas que não pertencem ao “mundo da

³ YOUNG-BRUEHL, E. **Por amor ao mundo**: a vida e a obra de Hannah Arendt. Rio de Janeiro: Relumê-Dumará, 1997. p. 287.

arte” e de minha atividade como DJ, que, desde 1998, proporciona-me uma vivência da comunicação e de fruição pelo público de modo mais abrangente.

Uma introdução ao meu processo



Minha experiência artística mais efetiva se deu no 3º ano da faculdade. E minha consciência artística também.

A passagem do 2º para o 3º ano foi um tanto traumática. No 2º ano, divergências forçaram-me a revisar constantemente meus conceitos sobre arte e a ter que defender meu trabalho como um processo criativo autônomo. E, ainda, havia a diferença de enfoque das disciplinas que cursei: no 2º ano, eram disciplinas principalmente teóricas, e no 3º eram práticas, levaram-me de um oposto a outro.

A busca pela autonomia e o embasamento teórico ofereceram-me, no 3º ano, uma compreensão maior sobre o que é arte, conseguida através de minha produção.

No 3º ano da faculdade, eu só podia e tinha tempo para produzir. A única pesquisa que continuei foi sobre performance, iniciada por conta própria, à parte da faculdade. Efetivamente, sob vários aspectos, estava me direcionando para o âmbito externo à universidade, mesmo sem saber.

Três trabalhos surgem quase que contemporaneamente: a performance *Sem título/untitled*, as *Pinturas Monotipadas* e os *Pingüins*. A performance foi pensada para o espaço de um bar específico. As *Pinturas Monotipadas* surgem no atelier de pintura do curso, mas as encarava como uma primeira produção real, autônoma. Os *Pingüins* nascem de uma experimentação no atelier de fotografia e, mais tarde, encontram seu lugar e conceito fora das aulas, entre as pessoas, em um bar.

Pinturas Monotipadas **a ausência do público**



Antes, eu achava que não era necessário haver relação entre os trabalhos. Que produzir coisas diversas, sem relação entre si, era possível. Que, para produzir, bastava experiência artística, acreditar no próprio trabalho. As pinturas monotipadas ensinaram-me que não. Foram concebidas no atelier de pintura, com a professora Adriane Hernandez, através de tentativas de compreensão da pintura.

Para mim, a tela era um pedestal para a pintura, um suporte que já proporcionava legitimação antes mesmo de ser-lhe aplicada uma única pincelada. Via a pintura como um meio de fruição passiva, tendo como única possibilidade de acesso a ela a estética.

Refletindo sobre esta situação, antes do início das aulas, idealizei uma série de trabalhos que tinham por objetivo



Dubuffet

explorar o suporte tradicional da pintura. O método que assumi para esta exploração foi análogo àquele da dissecação de corpos no estudo anatômico. O único trabalho do projeto que realizei foi uma tela, que desmontei e desfiei, separando e guardando todas as suas partes: madeiras, grampos, fios, o preparado de base em fragmentos que foram se soltando. Foi com esta experiência sobre a *pintura* que iniciei o atelier da faculdade.

Incentivado pela professora, dirigi-me à questão da cor. Após muitas experimentações, senti a necessidade de procurar um outro caminho. Procurando uma solução formal que proporcionasse bons resultados, acabei direcionando-me à pintura informal, influenciado por Dubuffet. Tão logo percebi que inovações formais não eram a solução para meus problemas, parti para a exploração de tema.



Tentei resgatar assuntos que explorara no 1º ano no Atelier de Desenho. E foi, na primeira tentativa, utilizando o desenho de uma chave, que percebi que, novamente, estava à procura das inovações formais que havia anteriormente negado. Neste dia, pintava sobre tela e, percebia que, cada vez mais, a pintura piorava. Em certo momento, cansado do que fazia, olhei à minha volta e vi a sacola em que havia trazido as telas, peguei-a e preensei-a contra a tela. Ao retirá-la, percebi que na sacola estava a *pintura*: ausência da tela, mistura de tintas, vincos casuais proporcionados pelo plástico e, principalmente, o que me satisfez, ausência de questões ou temáticas previamente definidas. Surgiram, assim, as *Pinturas Monotipadas*.

Primeiro, utilizava as sacolas em que carregava as telas que comprava. Depois, passei a comprar sacolas. Assumi as



sacolas de plástico como suporte. Se eu tinha o problema da tela por achá-la o pedestal da pintura, consegui superar isso transformando-a em uma matriz. Assim, ela perde a função de suporte da pintura para assumir aquela de transposição da pintura, de várias pinturas – uma vez que utilizava a mesma tela para realizar várias sacolas. A tela torna-se parte do processo, não é mais um produto final.

Sobre a pintura em si, a pintura que a sacola suportava, detive-me na exploração das cores. Inicialmente, obtinha as cores pela mistura das primárias e, logo, passei a utilizar a tinta diretamente dos potes comprados no mercado, com uma gama maior de cores e tonalidades. A mescla de tons de cores diferentes que achei usando as sacolas aproxima-se mais da minha experiência na computação gráfica.



Ao refletir sobre a questão da estética nas *Pinturas Monotipadas*, lembro de Baudrillard observar que a estética está muito presente no cotidiano e já abandonou o meio artístico. Para ele, “o mundo artístico oferece um aspecto estranho. É como se houvesse uma estase da arte e da inspiração. Como se aquilo que se desenvolveu magnificamente durante séculos se tivesse subitamente imobilizado, petrificado por sua própria imagem e riqueza”⁴. E “fala-se de desmaterialização da arte, com a arte minimal, arte conceptual, arte efêmera, antiarte, toda uma estética da transparência, do desaparecimento e da desencarnação, mas na realidade é a estética que se materializou por toda a parte em uma forma operacional”⁵.

⁴ BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papyrus, 1990. p. 22.

⁵ Ibid., p. 23.



Portanto, “estamos no ultra – ou no infra-estético. Inútil procurar em nossa arte coerência ou destino estético. É como buscar o azul do céu do lado infravermelho ou do ultravioleta”⁶.

Compreendo as *Pinturas Monotipadas* como um produto ultra-estético, como a ausência de preocupação por um conteúdo estético.

Ainda Baudrillard:

“...não estamos nem no belo nem no feio e sim na impossibilidade de fazer esse julgamento,(...) O belo e o feio, quando se liberam das respectivas coerções, multiplicam-se de certo modo, tornam-se o mais belo que o belo ou o mais feio que o feio.”⁷

⁶ Ibid., p. 25

⁷ Id.



O uso da sacola como suporte quebra a passividade que havia mencionado anteriormente. A sacola de plástico é um objeto do cotidiano que proporciona uma maior relação de proximidade. No entanto, a sacola não aparece como um objeto pop. Como tal ela seria apresentada, ironicamente, com referência ao seu uso, mas nas pinturas monotipadas perde-se o uso, ela substitui a tela, transforma-se em suporte e componente da pintura.

E se minha pintura quebra a passividade, continua sendo uma pintura com pensamento estético – mesmo que ultra. Eu acreditava que, sendo o suporte um objeto, ele poderia construir uma outra relação com o público, além da estética. Entretanto, tirando o objeto de seu contexto usual, não é mais possível a relação total com o cotidiano do público.



Percebi que as *Pinturas Monotipadas* não proporcionavam o “entre-a-arte-e-os-homens” na intensidade que eu pretendia. Continuei tentando em outros dois trabalhos, os *Pingüins* e a performance *Sem título/untitled*.

Sem título/untilled **em direção ao público**



“Performance – seja um monólogo autobiográfico ou um ritual pessoal, dança, teatro ou artistas de cabaret - proporciona material incomparável para examinar pontos de vista contemporâneos sobre tantas questões em discussão tais como o corpo, o sexo ou o multiculturalismo. Isto porque o trabalho ao vivo dos artistas une o psicológico com o perceptivo, o conceitual com o prático, pensamento com ação.”

Roselee Goldberg⁸

Não me recordo qual foi a primeira vez que ouvi falar de performance. Recordo-me que, ao início do segundo ano da faculdade, já estudava o assunto. Acredito que o interesse por este meio surgiu (mesmo que inconscientemente) por ele possibilitar uma relação mais direta com o público.

⁸ GOLDBERG, R. **Performance**: live art since the 60s. Singapore: Thames and Hudson, 1998. p. 9. Tradução livre.



Na performance *Sem título/untitled*, consegui criar uma relação intensa com o público, sair de uma situação de passividade para a de troca, comunicar-me com o público. Isto foi possível porque o processo da criação desta performance esteve desde o início ligado ao público.

Demorei aproximadamente quatro meses para elaborar esta performance. Durante este tempo, estudava sobre *Land Art* e interessei-me, em particular, pela questão do *desaparecer* no trabalho de Christo & Jeanne-Claude. Assim, tive a idéia de enrolar-me num plástico transparente, um filme de PVC.

Concluí o projeto uma noite, quando estava no bar “Birinites”. A percepção daquele espaço e do público que o frequenta contribuiu para finalizar a idéia da performance. Assim, marquei com o dono do local uma data para apresentação.



Christo & Jeanne-Claude

Queria começar a performance envolvendo as colunas, móveis e objetos do bar, até que, em um determinado momento, pediria para alguém me envolverem uma das colunas. Sendo o filme de PVC um material transparente, seria envolvido, absorvido no espaço, mas ainda visível. Estar e não estar presente.

No dia da apresentação da performance, o bar foi fechado pela prefeitura por estar com a documentação irregular. A performance foi cancelada.



Apesar deste imprevisto, continuei pensando nela. Na Semana de Arte da UTP, no mesmo ano, fui convidado por minha professora e orientadora Carla Vendrami para apresentar uma palestra sobre a história da performance na oficina “O gesto como auto-representação”.



No segundo dia de oficina apresentei a performance *Sem título/untitled*. Porém, com modificações. Eu partia do espaço, ia enrolando os objetos existentes. Cruzava a sala enrolando o que era possível e criando uma trama com o filme de PVC até o momento em que eu mesmo começava a me enrolar, até exaurir minhas forças.

As diferenças entre as duas versões desta performance referem-se ao comportamento do meu corpo no espaço. Na idéia inicial, o meu corpo seria absorvido pela trama com o espaço. Na performance apresentada, meu corpo não foi absorvido, mas entrou em tensão com o espaço.

Realizando a performance, ao me enrolar, colocava-me, num primeiro momento, em tensão com todo espaço e objetos que estavam ligados ao plástico. Num segundo



momento, ao público-espectador. Cruzando o lugar com o filme de PVC, eu recortava o espaço em que o público vivenciava aquele momento, em que cada um estava presente. Se havia tensão entre eu, objetos e espaço, ela se transportava ao público quando começava a me enrolar. Prendia-me no plástico de modo que todos pudessem ver. Eu não estava escondido, era um corpo presente, visível em cada pedaço do corpo que enrolava.

Recentemente apresentei esta performance novamente na faculdade, convidado pela Coordenação do Curso de Artes Visuais na ocasião do encerramento da 9ª Semana de Arte da UTP. Ao invés de uma sala, agora eu tinha a possibilidades de escolher um espaço. Escolhi o corredor dos ateliers. Como precisava de objetos para enrolar, para criar a trama,



resolvi que iria enrolar um objeto em cada atelier, estendendo a trama pelo corredor.

Na primeira apresentação, na oficina de performance e em uma sala fechada, o público estava atento à ação. Na segunda apresentação, como o público era mais numeroso, o estado de atenção estabeleceu-se somente quando a ação de enrolar objetos e de criar a trama intensificou-se invadindo o espaço do público. No começo, eu atravessava o espaço do corredor, depois construí um espaço com a ação, por onde o público me seguia, agora sim, atento a ação.

Para a parte final da performance, direcionei-me a outro corredor, que dava acesso à biblioteca. Ali, surgiu uma distância com o público, que achei necessária para conseguir uma certa mobilidade para me enrolar.



Desta vez, a tensão com os objetos já não era muito, pois o corredor onde me posicionei, ao final da performance, não possibilitava ver a trama criada. A tensão esteve no espaço, mas, principalmente, com o público. A cada parte do corpo que enrolava, de cada modo como me movia, conseguia sentir o público. Foi uma transmissão de energia.

Pingüins **proposto ao público**



Os pingüins surgem como experimentação fotográfica no Atelier de Fotografia. Estava procurando em casa um motivo, um objeto, com que pudesse trabalhar não somente como imagem, mas, também, na exploração do processo técnico da ampliação como processo criativo. Encontrei o “pingüim de geladeira”, que fica sempre na beirada da janela da cozinha e não sobre a geladeira.

Hoje possuo este pingüim antes, porém, ele não era um objeto de meu cotidiano. Para mim, ele sempre foi estranho, um desconhecido, na casa em que cresci ele não existia. Não sabia se era um objeto da tradição brasileira. Mas também não me importava muito, conheço muitas pessoas que, como eu, não souberam (e não sabem) o que é um “pingüim de geladeira”.

Fotografá-lo como retrato era um modo de me aproximar dele. Em si mesmo, o pingüim é um personagem e eu queria o seu retrato.



Fotografei-o em diversos contextos. Entretanto, prendi-me a duas fotografias onde, sem nada a sua volta, o pingüim aparecia retratado ora de frente, ora de perfil. Revelei várias vezes estas duas imagens, porém, de modos diferentes. As variações aconteceram no processo de ampliação, na passagem da matriz às cópias, ampliando ou diminuindo as imagens no papel e alterando o resultado com os químicos.

As imagens não eram clones, eram diversas, somente parecidas.



Após a ampliação de 26 retratos de “pingüins de geladeira”, concluí que somente a fotografia em papel não era suficiente para dar sentido ao do retrato, ou seja, para que os pingüins fossem vistos como personagens e não como objetos. Era necessário, para isto, colocá-los no contexto dos retratos: em um porta-retrato e em relação com as pessoas.

Propus a exposição destes retratos para o bar “James”, onde atuo como DJ nas terças-feiras. Em cada mesa do bar e no balcão havia, pelo menos, um porta-retrato de “pingüim de geladeira”. Os garçons do bar escolhiam onde, quais, como e quando instalar os retratos de pingüim.

Esta era uma proposta de diálogo com o público. Colocado-os sobre a mesa, os *pingüins* faziam-se presentes, eram retratos, e, como tal, relacionavam-se com as pessoas.





Durante o período em que durou a exposição, fotografei várias pessoas com os *pingüins*. De uma relação livre, passei a uma relação proposta: pedi para algumas pessoas que posassem segurando um dos retratos. Propus que olhassem para o pingüim e pensassem em como gostariam de sair na fotografia. Do retrato do pingüim passei ao retrato das pessoas com o pingüim. De algo que poderia trazer lembranças a algo que estava presente, as pessoas com o pingüim. Ao posar, as pessoas não estavam posando com um objeto, mas sim, com um personagem.



Vídeo-performance a distância do público



A vídeo-performance que realizei, ainda sem título, surgiu posteriormente aos trabalhos anteriormente citados, a partir de uma reflexão sobre as *Pinturas Monotipadas*.

O ponto inicial foi um desafio, proposto por minha orientadora, de fazer um trabalho autobiográfico.

Sempre pensei o meu trabalho de modo impessoal, direcionado ao externo. Pensar um tema autobiográfico era me colocar em outra ótica. Nunca havia pensado em tal questão.

Neste ponto, comecei a me perguntar em quais trabalhos anteriores a questão autobiográfica estava presente com maior ou menor intensidade. Percebi que o grau de pessoalidade (a colocação do “eu” no trabalho) estava diretamente ligado ao grau de comunicação com o público.



Ou seja, maior na performance e menor nas pinturas.

A performance *Sem título/untitled* é autobiográfica, mesmo que esta não tenha sido a questão principal, tinha nela elementos que me revelavam como pessoa.

Parti, então, do trabalho mais impessoal que fiz: as *Pinturas Monotipadas*. Pensar agora estas pinturas já não era o mesmo pensar de antes. A descoberta da autobiografia, como parte da obra, fez-me analisá-la como processo e busca da própria individualidade. E esta questão se resolve na ação.



Harold Rosenberg, falando sobre a Action Painting, define bem a questão da ação na pintura, antes mesmo do surgimento da performance:

“Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age – mais do que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se “expressa” um objeto, real ou imaginado. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento.”⁹

Nas *Pinturas Monotipadas* haviam diversas ações, como pintar, pensar as sacolas na tela ou mesmo retirar a sacola da tela. O conjunto desta ações era uma performance, o público era formado pelos alunos que compartilhavam o atelier comigo. O “acontecimento”

⁹ ROSENBERG, H. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 12-13.



do qual fala Rosenberg era presente a todos no atelier. A ação das *Pinturas Monotipadas* que tocava a questão autobiográfica era a transferência da imagem, ou seja, a passagem de um suporte a outro. O *entre*.

A problemática da autobiografia na obra resolve-se em *ser* a ação. Ultrapassa a barreira do pintar como sendo a única opção, ou pelo menos a principal, de comunicação.

Se tal ação, contida no processo de criação das *Pinturas Monotipadas*, desaparecia nas sacolas, necessitava, então, de uma ampliação, de uma nova força, uma força pessoal.

Foi ao pensar estas possibilidades que pude projetar uma performance, realizada em vídeo, sem o público. A ação era aquela de me jogar, nu, contra uma tela que havia acabado



de pintar, para logo após me jogar em outra *tela*. Assim, eu retirava e colocava a tinta da minha pintura, o pensar agora se fazia com o próprio corpo.

A questão que percebo ser mais autobiográfica neste trabalho é a força com a qual me jogo contra a tela, força que costumo dispor em meus projetos pessoais.

Para amplificar a ação e a personalidade no trabalho, a escolha do vídeo, ao invés de uma apresentação ao vivo, foi essencial. O vídeo permitiria uma distância do público e o meu envolvimento maior com o trabalho. O vídeo seria o meio transmissor da performance.

Arrumei o espaço pensando em como o vídeo iria captar a ação. Na parede ao lado esquerdo da câmera filmadora,



coloquei a tela, sem caixilho, na qual iria pintar. Na parede contrária coloquei uma *tela* de fibra de vidro, na qual faria a monotipia. De uma parede à outra há uma distância de 7 metros. A câmera filmadora foi posicionada de modo que não aparecesse no vídeo o que eu estivesse pintando.

A vídeo-performance começa comigo pintando na tela. Tem uma duração de aproximadamente 18 minutos. Nos próximos 2 minutos saio, volto e saio do espaço captado pela câmera filmadora. Logo, entro correndo, nu, e jogo-me com todo o corpo contra a tela pintada, sendo o mesmo movimento repetido contra a fibra de vidro. Faço este movimento de ida e volta repetidamente. Até o momento em que um cão aparece. Paro, mando-o sair. Ao fazê-lo, volto a me jogar contra as telas até exaurir minhas forças físicas, quando saio pela mesma porta em que entrei.



Este é, até o momento, meu trabalho mais pessoal. Com a ausência do público, eu tive uma relação especial com o trabalho, concentrado somente nele.

Quando pintava, havia momentos em que me lembrava de estar sendo filmado. Não pensava minimamente na questão do público, mas sabia que se ele estava ausente naquele momento, não estaria posteriormente, na apresentação da vídeo-performance.

Apresentei este vídeo duas vezes a um público variado. A primeira apresentação foi para a turma do Curso de Artes Plásticas da Faculdade de Artes do Paraná, a convite de minha amiga e professora Amábilis de Jesus. A segunda vez foi em uma mostra informal de vídeo, proposta pelas artistas Débora Santiago e Margit.



Na segunda apresentação, pude verificar melhor a reação do público e isto me levou a escrever sobre o assunto. A reação mais visível foi de impaciência e um pouco de ansiedade, pois durante todo o período em que pinto e em que entro e saio do espaço captado pela câmera (reduzido na edição para aproximadamente 12 minutos) não se prevê que irei me jogar na tela. Quando no vídeo eu começo a me jogar contra as telas, senti uma certa tensão por parte do público presente, tensão amenizada pela aparição do cão no meio da performance, algo que provocou algumas risadas.

Constatarei que, mesmo sendo o vídeo o meio de relação entre o performer e o público, consegui atingir um *entre-a-arte-e-os-homens* na intensidade que eu desejo.

Algumas considerações



No início desta monografia, disse que o meu processo de amadurecimento artístico direcionou-me ao público. Ao fim desta monografia, compreendo melhor qual o modo de relação que busco com o público: a ação.

Pensava que, na pintura, tal ação/reação seria difícil de alcançar, mas neste momento, vejo que não. Pude comprovar isto através de minha pintura, o *Beuysandolé*.

Esta pintura, que recebeu seu nome somente agora, na conclusão desta monografia, é anterior e criou as condições para o aparecimento das *Pinturas Monotipadas*. Se eu estava, na época, a buscar o entendimento da pintura, o *Beuysandolé* proporcionou-me a relação de meu corpo com a pintura, relação que posso comparar àquela do meu corpo com o público na performance.



Em Atelier de Pintura, a professora Adriane Hernandez me fez uma proposta: fazer uma pintura a partir de um objeto íntimo. Apesar de, na época, não pensar o trabalho a partir da questão da intimidade, escolhi o objeto mais íntimo que eu possuía: o meu capote.

Comprei-o em 1994. De lá para cá, ele fez parte de diversos períodos de minha vida. Em muitos deles, o capote e eu éramos um só, as pessoas me identificavam pelo capote.

Tendo escolhido o objeto, pus-me a pensar em como transportá-lo para a pintura. Utilizei uma tela de 1,00 x 1,50 m, na qual já havia pintado. Via-a sem caixilho, pintada e fixada na parede, como um corpo estranho.



Do capote à pintura, a passagem deu-se por meio da cor. Bege, cinza, ocre. Do interior para o exterior, a passagem foi realizada pelo embate entre corpo e tela. Assim, a pintura deixou de ser simplesmente pintura e a tela suporte. Tornaram-se como um pedaço de meu capote ampliado.

Beuysandolando



A ação é o início da relação, parte de minha pessoa às outras pessoas, na qual eu faço a ligação entre meu corpo (que não deixa de ser uma representação de minha pessoa) e o público.







Índice das ilustrações

Pg. 1	Quadricromia
Pg. 5	Ajuste o Tracking - detalhe (fotografia do artista)
Pgs. 7, 9 a 14	Pinturas Monotipadas (fotografias do artista)
Pg. 8	Dubuffet (Imagem tirada do site www.dubuffetfondation.com)
Pgs. 15 a 21	Performance Sem título/Untitled - 23.10.2002 (fotografias por Carla Vendrami)
Pg. 16	Christo & Jeanne Claude (Imagem tirada do site www.christojeanneclaude.net)
Pgs. 22 a 28	Pingüins (fotografias do artista)
Pgs. 26 a 33	Registro fotográfico da vídeo-performance (fotografias do artista)
Pgs. 34 a 36	Beuysandolé (fotografias do artista)
Pgs. 37 a 39	Beuysandolando (fotografias do artista)

Referências

ARENDT, H. **O que é política?** 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

ARENDT, H. **A condição humana.** 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal:** ensaio sobre os fenômenos extremos. Campinas: Papirus, 1990.

COHEN, R. **Performance como linguagem:** criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: 34, 1998.

GARDNER, J. **Cultura ou lixo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GLUSBERG, J. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, R. **Performance**: live art since the 60s. Singapore: Thames and Hudson, 1998.

HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

JAMESON, F. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

ROSENBERG, H. **A tradição do novo**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 12-13.

WALTHER, I (org.). **Arte do século XX**. Colónia: Taschen, 1999. 2 v.

WOOD, P. et al. **Modernismo em Disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

YOUNG-BRUEHL, E. **Por amor ao mundo**: a vida e a obra de Hannah Arendt. Rio de Janeiro: Relumè-Dumará, 1997. p. 287.