

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES

ISLY SILVA BUARQUE DE OLIVEIRA

MODOS DE VER NO ESCURO
Por uma atenção crítica aos afetos

Rio de Janeiro
2023

ISLY SILVA BUARQUE DE OLIVEIRA

MODOS DE VER NO ESCURO

Por uma atenção crítica aos afetos

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Ivair Reinaldim

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

082m OLIVEIRA, ISLY SILVA BUARQUE DE
Modos de ver no escuro: por uma atenção crítica
aos afetos / ISLY SILVA BUARQUE DE OLIVEIRA. -- Rio
de Janeiro, 2023.
64 f.

Orientador: Ivair Junior Reinaldim.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2023.

1. Afeto. 2. Atenção. 3. Cuidado de si. 4.
Fenomenologia. 5. Subjetividade. I. Reinaldim,
Ivair Junior, orient. II. Título.

OLIVEIRA, Isly Silva Buarque de. **MODOS DE VER NO ESCURO: Por uma atenção crítica aos afetos.** Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2º semestre letivo de 2023.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Ivair Reinaldim (Orientador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Felipe Scovino
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Profa. Dra. Tatiana Martins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Examinada a monografia.

Conceito:

Rio de Janeiro, 21 de novembro de 2023.

DEDICATÓRIA

Agradeço e dedico esse trabalho à memória da minha primeira artista e mãe: Marilda Cruz da Silva, minha avó. Minha maior inspiração e minha maior falta.

Agradeço a minha tia Miriam Dias por ser um porto seguro durante todas as tempestades do mundo e minhas. Eu te amo.

Agradeço a D'us por formalidade.

Agradeço aos amigos e colegas que foram potências alegres durante o percurso da faculdade: João Paulo Ovídio, Alan Muniz, Daniele Machado, Priscila Medeiros, Carol Rodrigues, Beatriz Nunes, Luiz Zampar, Paula Amparo, Fabrício Guimarães, Caroline Nascimento, Aline Santiago e em especial a Ximenne Freitas, uma irmã que ganhei estudando arte.

Agradeço aos grandes professores que tive durante a graduação que muito me ensinaram sobre a arte e indiretamente sobre a vida. Em especial a Rogéria de Ipanema, Rosana Freitas, Rubens de Andrade, Tatiana Martins, Patrícia Corrêa, Gustavo de Oliveira (CCS - NUTES) e Vinicius Rebelo.

Agradeço ao meu orientador, Ivair Reinaldim e à banca examinadora.

Por fim, agradeço a parte de mim que disse que não desistiria acontecesse o que fosse. Muita coisa aconteceu, mas aqui estamos. Quem dera o todo fosse só essa parte.

Mas a revolução da sensibilidade, a revolução que irá alcançar o âmago do indivíduo, sua alma, não virá senão quando os homens tiverem novos olhos para olhar o mundo, novos sentidos para compreender suas tremendas transformações e intuição para superá-las. Esta será a grande revolução, a mais profunda e permanente, e não serão os políticos mesmo os atualmente mais radicais nem os burocratas do Estado que irão realizá-la.

Mário Pedrosa

Mundo, homem, arte em crise

Resumo:

Este trabalho investiga a relação entre a experiência estética e o processo de atenção, explorando como a obra de arte molda - em especial - a percepção do tempo e do espaço. Propõe-se que essa interação promova uma atenção suplementar, essencial para a produção de subjetividade e um aprendizado da atenção, desafiando concepções tradicionais de tempo, espaço e interação social.

Tendo como preceito uma análise fenomenológica, busca-se evidenciar a potência para um conhecimento de si através da atenção na experiência estética em contraponto a espaços de análises e propondo uma mudança na percepção do encontro, promovendo uma relação com o outro menos objetificante e mais afetiva.

Palavras-chave: Afeto; atenção; cuidado de si; experiência estética; fenomenologia; heterotopia; subjetividade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Lygia Clark, “Diálogo: Óculos”	12
Figura 2 Brita d’Agostino. [Sem título]	30
Figura 3 Jonathan Muzikar. Installation view of the exhibition (...)	35
Figura 4 The immediacy/mediation of <i>The Artist Is Present</i> .	44
Figura 5 Marco Anelli. Marina Abramović sits with the second-to-last sitter	50
Figura 6 Marco Anelli, Portraits in the Presence of Marina Abramović, 2012	58
Figura 7 Marina Abramović, installation view of The Artist is Present, 2010	58
Figura 8 “Diálogo: Óculos” acontecimento	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. OLHO EM CARNE VIVA: Lygia Clark e um óculos para ver a si mesmo	11
1.1 – Um olho dentro, um olho fora	16
1.2 – Ponto cego: ver é estar lá	21
1.3 – Olhos submarinos: olhar sem compromisso	24
1.4 – Um lugar para construir boas memórias	29
2. QUANDO OS OLHOS SE BEIJAM Marina Abramovic e o compromisso pelo olhar	34
2.1 – Olhos calmos: por uma conversão da atenção através dos modos de uso do olhar	41
2.2 – Por trás dos olhos nos olhos	44
2.3 – A conversão do olhar como possível prática de cuidado de si	53
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS: por um tempo para lamber outras feridas	56
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61

INTRODUÇÃO

“Don't ask for the meaning, ask for the use.”
Wittgenstein

Inicialmente, é importante ressaltar a abordagem interdisciplinar que permeia este trabalho e da atenção como objeto transdisciplinar. Da fenomenologia às artes visuais, busca-se estabelecer uma conexão entre a experiência artística e a potência para o conhecimento sobre si. Assim, adoto uma prática curatorial que integra elementos filosóficos e artísticos, com uma abordagem crítica e afetiva.

A razão de ser desta pesquisa reside na busca por uma compreensão sobre a possibilidade para o participante de conhecer mais a si mesmo em um espaço distinto dos espaços entendidos como espaços de análise, promovendo uma articulação entre a comunidade, o objeto artístico e o observador, seja dentro ou fora do contexto museológico. Procuo abordar a arte como um exercício que engloba aspectos intelectuais, afetivos e subjetivos, enriquecendo a experiência humana.

Este trabalho é resultado de uma jornada de desconstrução pessoal em busca de uma compreensão renovada da arte, aquela que já existe, mas muitas vezes é negligenciada. Ao unir os princípios da fenomenologia, do existencialismo, da crítica de arte e da filosofia, busco oferecer uma reflexão sobre o que se percebe ao contemplar o outro.

Peço ao leitor paciência ao longo da leitura, pois o desenvolvimento pode parecer lento e um pouco confuso inicialmente. No segundo capítulo, já informados das primeiras referências teóricas, o texto adquire uma fluidez maior, em vista de um maior formalismo no primeiro. Este é verdadeiramente um processo de escrita, crítica e compartilhamento de ideias.

Este estudo fundamenta-se em uma análise fenomenológica das interações entre o público e obras de arte específicas. Apesar de evitar redundâncias conceituais já abordadas em um capítulo anterior, a análise mantém um enfoque meticuloso sobre elementos cruciais como o tempo, espaço, intencionalidade, interpretação, emoções e conexão pessoal. Destaca-se que esses elementos não apenas moldam, mas também significativamente influenciam a experiência perceptiva e interpretativa de um indivíduo ao se envolver com uma obra artística.

No primeiro capítulo apresento uma reflexão estética que tem a proposição “Diálogo: Óculos” (1968) de Lygia Clark (1920-1988) como objeto de análise e como ela formará um

espaço relacional e de performance. Investigo a experiência estética do participante e a potência afetiva do trabalho capazes de provocar processos perceptivos que se compõem simultaneamente por meio da atenção do participante ao espaço, tempo, ao encontro com o outro e do retorno dessa atenção a si mesmo. Tomo o conceito de heterotopia para nos auxiliar na percepção da formação desse “espaço outro” que se forma através da relação do sujeito com a obra.

No segundo capítulo, com acuidade, analiso a performance “The Artist Is Present” (2010) de Marina Abramović (1946). O exercício estético-reflexivo agora é apontar a semelhança entre potências subjetivas com o trabalho de Clark e como sua experiência estética possibilita ao participante um processo de atenção que pelo encontro com o outro, também forja um caminho de retorno a si mesmo.

Destarte, a pesquisa apresentada neste trabalho tensiona a possibilidade de uma curadoria guiada por uma investigação crítica-afetiva e usológica de obras de arte heterogêneas que ensejem uma experiência interior do sujeito. Permitindo uma abertura crítica aos próprios afetos e a sua relação com o outro, que na maior parte das vezes estabelece-se através do olhar.

As obras de arte são compreendidas, aqui, enquanto coisas afetivas. Não me aprofundo na distinção do que seria uma emoção, sensação ou um sentimento. Antes, sim, na potência “operacional” sobre as percepções e o campo subjetivo do público que possuem tais obras de arte. Levando-o assim a um retorno a si mesmo, possibilitando outros modos de se experimentar, se conhecer e ser afetado.

Para que então o sujeito torne-se causa de seus próprios afetos e senhor de suas próprias percepções, faz-se necessário uma prática de atenção sobre si mesmo que possibilite um desassujeitamento frente a regimes subjetivos já estabelecidos na relação consigo mesmo e com o outro - humano e não humano.

Considero enquanto público o sujeito que reconhece os limites do conhecimento de si e de como tal opacidade pode ser consequência do sujeito se conceber como ser relacional. Momentos de desconhecimento sobre si mesmo tendem, assim, a acontecer no contexto das relações com o outro. “Ver” tornaria-se então uma potência de percepção/conhecimento sobre si mesmo, dádiva advinda da relação de uso das obras.

1. OLHO EM CARNE VIVA

Lygia Clark e um óculos para ver a si mesmo

eu
quando olho nos olhos
sei quando uma pessoa
está por dentro
ou está por fora
quem está por fora
não segura
um olhar que demora
(LEMINSKI)

No entanto, todas as manhãs, a mesma presença, a mesma ferida; desenha-se
aos meus olhos a inevitável imagem imposta pelo espelho”
(FOUCAULT, 2013, p. 7)



Fig. 1: Lygia Clark, “Diálogo: Óculos”, 1966. Fotografia

O estruturalismo fundado por Saussure com o advento da linguística como campo científico e do saber é enfrentado, no presente trabalho, através do confronto perene com a fenomenologia. A França pós-Husserl tem por expoente Merleau-Ponty, filósofo dedicado à pureza da percepção e da experiência. Os signos, dessa forma, aparecem não como objetos atravessados por experiências sociais e clivados por sua história, mas, sim, primeiramente, como corpo precedido e/ou dotado de consciência. É por essa razão que autores como Marilena Chauí, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Merleau-Ponty, Ingold, Sartre, Butler e Paulo Freire são

justapostos e enfrentados como unidade. Afinal, a dialética é uma só e o objetivo do presente trabalho é unívoco: compreender e convidar à experiência o leitor-usuário.

Ao fazer uma crítica à “ciência de sobrevoos”, que trata todo ser como “objeto em geral”, Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo francês da fenomenologia, começou seu último grande escrito concluído em vida antes de sua morte repentina. Nele, o filósofo nos propõe um convite, interrogando o olhar, para a necessidade de que com nosso corpo se desperte os “corpos associados”, os “outros”. Esses que não seriam, segundo uma classificação biológica, nossos congêneres, mas outros que nos frequentam e que nós também os frequentamos. Frequentando então uns aos outros, constituímos um único ser atual, presente. O filósofo deixa um convite à ciência e ao corpo diante do seu lugar no mundo e do seu lugar em relação ao outro.

Quando Lygia Clark (1920-1988) nos propõe um objeto chamado “Diálogo: Óculos” (1968), parece haver uma semelhança nos convites. Merleau-Ponty nos diz sobre a ciência ver o mundo com uma opacidade, mantendo-o distante, e dizendo que ela manipula as coisas e renuncia habitá-las. Clark parece se colocar na função descrita por Merleau-Ponty dada ao escritor e ao filósofo, a quem se pede conselho ou opinião e a quem não se admite manter o mundo em suspenso, opaco.

Aproxima-se então a arte da filosofia, e a atividade do artista à atividade do filósofo. Essa aproximação entre arte e filosofia aparece, segundo Marilena Chauí (1941), no ensaio “O visível e o invisível” de Merleau-Ponty. O filósofo fenomenológico dirá que quando ele, após dizer que “[o] Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”, e acrescenta: “filosofia e arte, juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato com o Ser justamente enquanto criações” (CHAUI, 2002, p. 155)

Lygia Clark em 1968 nos apresentou um par de óculos sem lentes, mas que teriam fixos à sua frente um espelho e um convite para o outro. A obra permitiria ao participante ver a si mesmo no momento em que estabelecesse-se uma relação com o outro. A visão do fruidor vai e volta.

Onde estaria o modo de ver o mundo de maneira opaca senão, também, em nossos próprios olhos? Clark parece nos lembrar de uma opacidade da visão que é nossa. Uma opacidade do sujeito. Considero nesse momento a relação entre (i) a utilidade do objeto óculos, (ii) o encontro entre um eu e um tu necessário para a ativação da proposição, (iii) o aspecto do que estabelece um “diálogo” e (iv) a experiência com o espelho.

Começo aqui a tatear como Lygia Clark opera do interior de sua obra uma formação de um “espaço outro” que terá suas próprias relações com o espaço de fora, com o tempo e de uma potência experimental para a atenção do sujeito na relação com o outro e consigo mesmo.

O leitor pode suscitar a obra de arte como um objeto cuja existência se pauta no agenciamento dos corpos. A história da arte, no geral, homogeneiza assim. Timothy Ingold

(1948), antropólogo britânico, sustenta a arte não agenciar os corpos, mas, sim, convidá-los para o seu acontecer. Lá, os vários aconteceres se entrelaçam, fazendo um “processo de formação”. Outra dissonância é Ingold tratar da obra não enquanto objeto, mas, sim, coisa - o primeiro é passivo ao passo em que o segundo é constituinte, co-ativo.

A série “Bichos” (1960-1964), de Lygia Clark, permite-nos pensar essa relação de ver uma obra enquanto um objeto que se coloca como um fato consumado ou então enquanto uma coisa, enquanto um ser vivo. Clark dirá que são seres “quase vivos”, expressão que não parece ter relação com “quase morto”, mas sim com “quase humano”. “Bichos” se afasta radicalmente do lugar de objeto, iterando-se como coisa. Ingold dirá “observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião” (INGOLD, 2012, p. 29).

O convite da obra exige de nós criação para que do seu ser tenhamos experiência, como disse Merleau-Ponty. Aceitar o convite do “Diálogo: Óculos” é entrar neste lugar em que vários aconteceres se entrelaçam. As relações que atentamos aqui, à distância, por meio da análise de uma experiência estética para melhor compreender uma ideia, ao fruidor se apresenta como aconteceres, se entrelaçam, se sobrepõem. A obra de arte ou proposição, como nomearia Lygia Clark, nos oferece um convite possível para se “ultrapassar as ideias claras e distintas de sujeito e objeto, a oposição entre qualidades primárias (físico-geométricas) e secundárias (sensoriais...)” (CHAUI, 2002, p. 160).

Traremos, então, o conceito de heterotopia de Michel Foucault para nos auxiliar na percepção da formação desse “lugar”, desse espaço próprio que se abre no encontro da obra e do sujeito. Foucault o apresenta em seu texto “Outros espaços”, escrito em 1967, mas publicado somente em 1984. Para o filósofo, “estamos em uma época em que o espaço se apresenta a nós sob a forma de relações entre alocações” (FOUCAULT, 2013, p. 114). A relação atual com o espaço viria da mudança da nossa relação com o, denominado grosseiramente, espaço medieval, o espaço da localização. A partir do século XVII, a extensão substituiu a localização e, atualmente, a extensão é substituída pela alocação. “A localização é definida pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, elas podem ser descritas como séries, árvores, grades” (FOUCAULT, 2013, p. 114).

O conceito surge do interesse do filósofo em algumas que, dentre todas as alocações, teriam “a curiosa propriedade de estar em relação com todas as demais alocações; mas, de um modo tal, que elas suspendem, neutralizam, ou invertem o conjunto das relações que são por elas designadas, refletidas ou reflexionadas” (FOUCAULT, 2013, p. 115). Seriam espaços ligados a todos os outros, mas que de alguma maneira contradizem todas as outras alocações. Esses espaços são de dois grandes tipos. Primeiro, as utopias, que seriam alocações sem lugar real, mas que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou invertida. O segundo tipo seriam então, as heterotopias.

[...] espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as aloções reais, todas as outras aloções reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. Por serem absolutamente outros quanto a todas as aloções que eles refletem e sobre as quais falam, denominarei tais lugares, por oposição às utopias, de heterotopias (FOUCAULT, 2013, pp. 115-116).

Não podemos considerar as obras de arte sem considerar a sua relação com o espaço em que estão inseridas. Alguns desses espaços já seriam por si mesmos considerados heterotópicos. “[M]useus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se amontoar e de sobrepôr a si mesmo” (FOUCAULT, 2013, p. 119). Foucault serviu-se de seis princípios para a análise “desses espaços diferentes, esses outros lugares, uma espécie de contestação mítica e real do espaço onde vivemos” (FOUCAULT, 2013, p. 116).

O filósofo considera o corpo também como um “fragmento de espaço”, esse lugar invisível que se forma da relação do observador com a obra de arte, esse espaço outro que se forma no interior de uma heterotopia já formada (o museu, por exemplo) e se relaciona com ela segundo seus próprios princípios, assim como se relaciona com o corpo de seu fruidor enquanto outro espaço. Os princípios descritos por Foucault acompanharão nossa leitura para nos auxiliar tanto a entender melhor seu conceito quanto para ver a maneira como eles se relacionam ao que não têm forma da obra.

A experiência do espelho se apresentará no texto do filósofo como uma experiência mista, conjugada, que está entre as utopias e as heterotopias. Dessa forma, Foucault parece querer nos mostrar a experiência de uma espacialidade outra para então descrever o conceito propriamente dito.

O espelho, afinal de contas, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície; estou ali onde não estou; uma espécie de sombra que me confere minha própria visibilidade, que me permite olhar-me ali onde sou ausente: utopia do espelho, mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente e tem, no local que eu ocupo, uma espécie de efeito de retorno; é a partir do espelho que me descubro ausente do local onde estou, já que me vejo ali. A partir desse olhar, que de certa forma se dirige a mim, do fundo desse espaço virtual do outro lado do vidro, eu retorno a mim e recomeço a dirigir meus olhos a mim mesmo e a me reconstituir ali onde estou (FOUCAULT, 2013, p. 116).

Ao “vestirmos” a obra de Lygia Clark, o espelho parece também fazer parte de um processo que abrirá caminho para uma heterotopia. Então, com “óculos” que possuem um espelho onde esperaríamos lentes, a artista justapõe em um único lugar — a obra — a experiência da visão de dois sujeitos e de distintos lugares ao mesmo tempo. O terceiro

princípio do conceito é o de justapor em um único lugar real vários espaços. Quando a obra de arte, para revelar o seu ser, passou a reivindicar a participação do observador, começou também ali a questionar os princípios - por exemplo, os de exposição - dos museus.

Quando para ter acesso ao Ser da obra “Diálogo: Óculos” é necessário o encontro de dois corpos, mediados por um terceiro, temos ali um lugar que justapõe espaços distintos. Como um guarda-chuva que só se abre sobre dois corpos. Atrás do espelho, por meio do qual um participante pode ver os seus próprios olhos, não está uma superfície, como uma parede, mas outro espaço, outro espelho, e nele, outros olhos. Estes que cada um não pode ver do outro, mas que ainda assim sabem que estão ali, no mesmo lugar onde estão refletidos os próprios olhos. Não se vêem, mas estão a um grau de se tocarem.

O quarto princípio é o de “recortes de tempo, isto é, elas se abrem para o que se poderia chamar, por pura simetria de heterocronias” (FOUCAULT, 2013, p. 116). Uma relação própria com o tempo tradicional. Aqui o tempo da experiência estética com a proposição poderia atender a esse princípio. Observemos esse tempo próprio da obra de arte como um tempo que não é definido exclusivamente por um dos participantes, mas de um tempo que é atualizado a todo momento entre o desejo de cada um deles.

Quinto princípio: as heterotopias pressupõem sempre um sistema de abertura e de fechamento que simultaneamente as isola e as torna penetráveis. Em geral, não se acede a uma alocação heterotópica como a um local onde é possível entrar e sair sem restrições (FOUCAULT, 2013, p. 119).

Há uma relação entre o desejo dos fruidores de permanência, de habitar a mesma espacialidade que abriam juntos. O tempo da obra se dá entre um acordo silencioso entre os corpos, e por ele surge também um sistema de abertura e fechamento - da experiência - que alcança o que seria o quinto princípio. Para acessar esse espaço da obra, não basta apenas a entrada no museu. É necessário “vesti-la”, atender ao chamado para o seu acontecimento e, mesmo antes disso, é necessário que um “eu” compartilhe esse desejo com um outro corpo. É necessário um “tu”. Essa porta só se abre com duas chaves.

Nos “óculos” de Lygia Clark, o outro é o mais próximo de uma “lente de grau” para auxiliar a nossa visão já embaçada por essa historicidade da ciência que ainda habita os nossos olhos e modos de ver. Quero dizer que vendo com o outro, ou vendo me vendo, posso colocar minha atenção sobre a forma como isso acontece, atentar às percepções que apreendo primeiro em mim. Quais afetos despertam na minha carne quando estou diante do outro e ao mesmo tempo estou diante de mim mesmo?

O sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) nos diz no livro “A distinção: crítica social do julgamento” que “o 'olho' é um produto da história reproduzido pela educação” (BOURDIEU, 2007, p. 10), o que faz com que nossa percepção artística seja influenciada. Diante desta obra

relacional, “vê-la” exige do participante um movimento de deixar de “olhá-la” para então “ver com ela”. Esse movimento leva o participante a ver a si mesmo, ver o outro e com o outro. Nesse momento, de qual percepção estaríamos falando? O que é ver uma obra relacional? O que é “percepção artística” quando o que vejo é o outro? Coloco essas perguntas não a fim de respondê-las, pois acredito que a grande potência desse trabalho seja justamente sua polissemia. Coloco essas questões pois elas acompanharam a reflexão crítica desse texto. Se nossa percepção artística é produto da história, nossa percepção de nós mesmos e dos outros também não seria? Se a arte provoca nossa percepção para além de uma percepção artística, “artístico” não poderia estar também no modo de ver? Ser esta uma qualidade da “visão” e não apenas das obras de arte?

No ensaio “Arte sem trabalho”, o artista e fundador da E-flux Anton Vidokle (1965) nos fala de sua experiência no Metropolitan Museum of Art. Ele relata, em resumo, que depois de ficar observando por algum tempo algumas pinturas de Matisse, passou a ver “...as coisas na rua a partir da mesma lógica visual das pinturas” depois de sair do museu e isso o fez pensar “que é exatamente aí que reside a “arte” de Matisse”. Ela seria o efeito poderoso, ainda que efêmero, “que ocorre quando você não está mais olhando para as pinturas propriamente ditas” (VIDOKLE, 2011, pp. 9-10). Como, trabalhando aparentemente as questões do olhar, uma obra de arte nos possibilitaria a entrada em um espaço outro ou um efeito possível para uma mudança no estado de atenção sobre nós mesmos e sobre nossa relação com outro? Poderia isso ser um advento da obra que levaríamos de dentro dessa heterotopia para fora dela?

1.1 Um olho dentro, um olho fora

Nossa atenção tem sido cada vez mais sacada de nós mesmos na modernidade e muito sobre isso já foi falado em relação aos aparelhos eletrônicos e formas de entretenimento, por exemplo. Assim como seus efeitos na formação do sujeito. Pretendo agora indicar a possibilidade de como, dialogando com as questões da percepção, Lygia Clark “opera” a tessitura de um tipo de estado de atenção do fruidor a si mesmo.

O terapeuta convida o cliente a fazer isso em relação a si próprio, quando o incita a um olhar-se a si mesmo com os olhos do sensível e buscar na sensação do corpo (o lugar originário da percepção, do Ser Bruto, do pré-reflexivo) a matéria-prima para o seu re-conhecimento (ALVIM, 2007, p. 138).

Essa tessitura de um caminho de retorno às sensações do corpo forjado por Clark se dá pelo processo de uma experiência estética relacionada ao olhar, ao realizar por meio de sua proposição uma operação em que a obra de arte parece se tornar a extensão das mãos e desejo da artista. Permitindo, dessa maneira, que um participante opere o outro e se opere

transversalmente e/ou atravessadamente por ele e pela obra. A obra de arte pode ser vista como também um Outro. Clark leva sua magia no decurso de sua criação à palavra “operar”, que carrega em si uma carga simbólica médica, mudando nosso modo de ver a palavra, assim como muda, por extensão, o que podemos pensar sobre uma operação espiritual. Ação que se realiza sensivelmente em um movimento de voltar a si mesmo para então, sair novamente. A artista oferece ao fruidor uma operação espiritual no sentido merleau-pontyano no que se entende por Espírito: “A simultaneidade do sair e do entrar em si” (CHAUÍ, 2002, p. 161).

Complementar à palavra “diálogo” temos a palavra “óculos” no título da obra. Maneira escolhida por Lygia Clark para sugerir uma relação entre uma “interação entre dois ou mais indivíduos”, definição dicionarizada de “diálogo”, e um “acessório usado para corrigir imperfeições visuais e para salvaguardar a visão”, sendo esta a dos óculos.

A relação sugerida por Clark no título de sua obra indicaria que através de uma modalidade da fala é possível uma relação com a “visão”. Relação parecida a esta apontada no nome da obra, em que por meio de uma modalidade da fala se “corrigiria” a visão, é abordada por Judith Butler no livro “Relatar a si mesmo: crítica da violência ética”. Comentando Foucault, a autora disserta sobre a experiência do sujeito na confissão; “Nesse sentido, a manifestação do si-mesmo dissolve sua interioridade e a reconstitui em sua exterioridade” (BUTLER, 2017, p. 146).

A experiência da fala com o outro, da “troca com o outro” nessa modalidade, faz com que o sujeito aja em um certo modo de criação de uma forma, de uma exterioridade que ele quer que seja vista no decorrer de sua fala. Butler falará ainda de uma relação parecida com essa, presente nos espaços de análise. Nessas modalidades de diálogo, segundo a autora, a nossa atenção, a nossa percepção, seria “lançada para a frente”, como se pela fala, o “eu” forjasse o sujeito que quer que seja visto, passando a ser nesse momento um ponto-cego para si mesmo, já que essa manifestação não “expressaria” o seu si-mesmo, e sim, tomaria o seu lugar.

Em certo grau, essa construção de si mesmo por intermédio da fala, do diálogo, está presente em outras relações que não somente a de confissão e de análise. Uma formação de um corpo que ocuparia esse lugar das próprias palavras também parece ser mencionada por Merleau-Ponty; quando diz “não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e atos” (PONTY, 2004, p. 14). O lugar das palavras é aqui o mesmo dos atos. Com essas aproximações entre a obra e as reflexões de Butler, poderíamos pensar em “Diálogo: Óculos” como um espaço de criação - de diálogo - entre dois modos de ver? Como se a obra fosse uma armação (ou ainda, “amarração”) para dois corpos ou uma armação para duas lentes diferentes, onde elas mesmas regulariam seu grau em um processo experimental, como que por um processo de homeostase da obra.

Estabelecer um “diálogo” como se espera da definição do termo, algo discursivo, verbalizado, ao se aceitar o convite da obra, parece ser dificultado pela localização geográfica oferecida aos corpos. Não é impossível que aconteça, mas parece que o regime de visibilidade proposto pela artista a partir de sua obra não favorece esse tipo de relação, ao mesmo tempo em que a propõe ao ser sugerida no seu nome, ou podemos pensar ainda, seja problematizada nele.

A atenção necessária a um diálogo que pretenda reconstruir "fora" uma imagem de nós mesmos parece necessitar de um espaço físico maior do que o oferecido na obra, ou que aparente ter este espaço. Um espaço onde o olhar de quem fala, não vendo o outro que o escuta (ou vê), proporcione a sensação de distanciamento necessária para o sujeito poder ver da mesma forma o que está criando em sua exterioridade por intermédio de sua fala. No entanto, essa atenção que é necessária ser "jogada à frente", na imagem que está se construindo pela fala, flexiona em um espelho e volta, sente a presença física do outro e volta. “O 'eu' entra em colapso de maneiras bem específicas diante do outro” (BUTLER, 2017, p. 92), afirma Butler. Dessa perspectiva, a proposição aparenta apontar para um “diálogo” que pode ser usado como uma forma do sujeito “regular o grau” com que vê a si mesmo e conseqüente, com que vê o outro.

É importante notar, independentemente dos limites da influência direta da psicanálise — ou melhor, do quanto à torção imposta pela poética clarkiana torna estranho o pensamento psicanalítico — se ela se inscreve no que diz respeito ao corpo, mas menos à presença dele em si do que a presença do corpo que desestabiliza eu para dar lugar à *palavra*, à fala em que cada sujeito se delinea invisivelmente em um lapso de tempo, escapando à objetificação e a visualidade que circunscrevem o campo da arte (RIVERA, 2008, p. 229).

Tania Rivera nos mostra a importância da fala no trabalho de Lygia Clark analisando a relação do participante com o objeto relacional, no qual essas experiências com as obras, segundo a artista, só seriam compreendidas posteriormente por meio de seus relatos. Rivera explicita essa relação da seguinte forma: “O espaço se constrói com o corpo, para a palavra” (RIVERA, 2008, pp. 229-230). Nessa proposição, o que há de “palavra” se relaciona com o que há de “visão” e em uma relação de ver a si mesmo e ver o outro dentro de um grau de toque, de presença. Neste grau da visão a atenção não é direcionada ao próprio corpo somente quando ele é tocado, mas também quando se vê exposto ao toque. Assim como não “vemos” a nós mesmos apenas pelo contato com o nosso reflexo, mas quando percebemos que podemos estar sendo vistos. Tem-se consciência de si (SARTRE, 2007) quando se é visto, mas não se é o próprio fundamento dessa consciência. Esse fundamento está do lado de fora, surge pelo outro. O espaço sensível construído aqui se faz primeiro com o corpo, pelas sensações, prazeres, incômodos, relações refletidas e irrefletidas. Se faz pela experimentação de si, para que então

ela chame as palavras, e assim, possa se “ver” o corpo que postou-se sob ela, o corpo - sensível - que se criou.

O sujeito se forma em relação a um conjunto de códigos, prescrições ou normas e o faz de maneiras que não só (a) revelam a constituição de si como um tipo de *poiesis*, mas também (b) estabelecem a criação de si como parte de uma operação de crítica mais ampla (BUTLER, 2017, pp. 28-29).

A imagem que temos de nós mesmo, o que entendemos como nossa identidade, nossa consciência, nosso “eu”, todas essas coisas não ganham forma apenas por um retenção; elas são um movimento constante de formação, assim como é esse “sem forma” da obra, uma potência que age no seu interior, disposta como possibilidade de um espaço de formação, um lugar de criação de subjetividade, de criação de si. Esse “sem forma” da forma não pode ser olhado, mas é possível ser visto.

Em alguns casos essa criação de si através da fala pode, em uma modalidade narcísica, distorcer a própria imagem de si. Criando por meio dela um outro sujeito, mais inflado, ou se de forma depressiva, criar um sujeito menos potente do que se é. Aqui o reflexo no espelho e a proximidade dos corpos, sem esse espaço à sua frente para se moldar como quiser, mantêm os participantes mais próximos de uma “verdade de si.” O espaço que cada participante tem é o mesmo, físico e virtual. Um “mesmo espaço” constituiria de fato uma conversa, uma troca justa, um diálogo. Esse regime de visualidade proposto por Clark parece sugerir uma relação ética de ver o mundo, como as pinceladas de Matisse pareceram sugerir uma forma de vê-lo para Vidokle. Sendo o olho um produto da história reproduzido pela educação, Clark parece ter algo a nos ensinar, partindo de uma história que se constrói com a capacidade de trazer os fruidores para uma relação mais íntima com o presente. Possibilitando pelo sensível ao participante a operação dessa construção da história e de um novo olho.

O *eu* dialógico, pelo contrário, sabe que é exatamente o *tu* que o constitui. Sabe também que, constituído por um *tu* — um não-eu — esse *tu* que o constitui se constitui, por sua vez, como *eu*, ao ter no seu *eu* um *tu* (FREIRE, 1983, p. 196)

Em 1972, pouco menos de quatro anos após a criação de “Diálogo: Óculos” (1968), essa forma de ver o mundo e de se relacionar consigo mesmo e com o outro seria apresentada pelo filósofo e educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997) em um dos seus mais conhecidos trabalhos, o livro “Pedagogia do oprimido”, no qual essa postura ética se faz urgente na educação. Para que se habilite uma dialogicidade do olhar é necessário fazer com que a visão não torne o outro um mero “isto”, operando em uma lógica de manipulação do outro.

Essa lógica tirou a vida das coisas, transformou o “tu” em um mero “isto” e fez do outro nada mais que a superfície de um espelho para onde esse “eu” antidialógico se direciona para se

alimentar da própria imagem, antropofágico-narcisístico, operando sobre o outro um saque de atenção. Tornando-o apenas uma curvatura para que se encaixe a imagem desejada de si mesmo e transforme a modalidade do diálogo em um espaço de autocontemplação, de agenciamento das sensibilidades e percepções do outro, criada a partir da própria fala.

Clark lembra que, no diálogo, o outro não é apenas público para as nossas histórias, ele é antes de tudo, olhos. Olhos que podem “ver” quem surge à sua frente no decorrer da fala do outro, mas que podem “ver” do mesmo modo quem se torna por meio do encontro com ela.

A artista parece questionar nosso olhar, como questiona essa formação do sujeito na vida social por intermédio da fala e seu modo de ver o outro e de ver o encontro, propondo simultaneamente outras formas relacionais para que isso aconteça. Os diálogos, por exemplo, não precisam estar fixados nas trocas de palavras, ou ainda, as palavras podem ser apreendidas de outras formas. Que possamos dizer com o toque e ouvir com o corpo. Que a fala seja uma construção conjunta com quem ouve, não um agenciamento subjetivo do outro. Que possamos frequentar nossos congêneres e trocar com eles sem tirarmos a atenção e percepção de nós mesmos, de nossa interioridade, pois parece ser aí que nos colocamos em perigo diante dos estímulos que sequestram nossa atenção e das forças de socialização que nos governam ao longo dessa mesma história reproduzida pela educação e pelas normas. Quais diálogos surgiriam se tivéssemos um tempo estendido de participação junto ao outro com a obra? Ou ainda, mais além disso, quais sensações poderiam surgir ao sujeito frente a uma proximidade cada vez mais heterogênea de “lentes”?

Ver na experiência oferecida pela obra é ver com o outro, ver a si mesmo por meio deste e permitir, por intermédio do nosso corpo, que o outro também se veja. Há um caráter de sinergia nessa experiência do olhar. Ver é um diálogo com o que é visto, enquanto revela ao participante indiretamente um diálogo com o que não é visível: da obra e de si mesmo. Pode haver algo em nós possível de não ser visto por nós mesmos, mas que alcançamos pelo encontro com outro? Ou ainda, de ser visto apenas pelo outro?

O participante pode “vestir” a proposição sozinho e manuseá-la com as mãos, a obra parecerá então um binóculo. Um binóculo com espelho no lugar das lentes. Um binóculo que, ao invés de aproximar o sujeito das coisas, o diminuirá frente a uma relação solitária com elas. Seria um mal uso. Uma relação de afetos tristes, pois o lugar dado ao outro, ao não ser ocupado, não preencherá um “vazio determinado” por onde a obra torna possível uma experiência criadora. O “vazio” é um convite ao seu acontecimento. E por ser triste, não ativa o que há de relacional com ela; o seu caráter sinérgico. A verdade da obra só se realiza em parceria, em simultaneidade. Esse objeto relacional se mostra como um outro, mas que é um outro como um meio, um caminho para habitar ainda um “terceiro”, este sim, de minha espécie, mas inteiramente outro.

1.2 Ponto cego: ver é estar lá

Merleau-Ponty coloca certa condição ao olhar e sua relação com a visão. Há na visão a necessidade de movimento. A obra de Lygia Clark parece justamente tensionar as questões necessárias para a visão apontadas pelo filósofo.

Só se vê o que se olha. Que seria a visão sem nenhum movimento dos olhos, e como esse movimento não confundiria as coisas se ele próprio fosse reflexo ou cego, se não tivesse suas antenas, sua clarividência, se a visão não se antecipasse nele? (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16)

Na proposição, para que o olhar se expanda, Clark o limita. A necessidade do movimento terá agora que lidar com uma redução do campo visual. Os óculos são presos à cabeça por uma fita elástica, sua estrutura parece como a de óculos de mergulho, que terão ainda uma extensão circular metálica acoplada a eles. Aqui o caminho que nos leva ao outro e a nós mesmos parece um caminho submarino. Lygia não parece querer causar uma suspensão, mas um mergulho.

Parece que o que interessa ao regime de visibilidade proposto pela artista é sua área focal, que é direcionada pela estrutura da preposição. Algo entre um antolho e uma luneta. Outra delimitação é dada pela distância entre os corpos. Cada lado dos óculos se liga a esse espelho central que assemelha-se a uma lente no centro da armação metálica sanfonada. O espelho é o ponto que une os dois lados dos mesmos óculos, ao mesmo tempo em que os separa. Ele se torna o centro de um movimento possível de aproximação e afastamento. Nem tão perto a ponto que se toquem sem que se queira, mas nem tão longe a ponto que a presença do outro se perca. É possível uma retração da armação sanfonada, que aproximará consequentemente as cabeças dos participantes e presume-se que também seus corpos. Aqui o rosto guia o corpo. O que sente um corpo que não se aproxima do outro? Onde estaria a atenção de um corpo que se afasta?

Os óculos permitem um diálogo da presença. Nem todos os corpos se aproximam, mas nenhum deixará de estar perto o suficiente a ponto de que mesmo se negando a se aproximar, deixe de oferecer ao outro sua presença afetiva, que pode ser sentida, e sinta do mesmo modo a presença afetiva do outro.

Podem haver ou serem “despertadas” (como uma percepção não refletida) em alguns corpos memórias que os afastam dos outros, ao mesmo tempo em que se pode criar memórias que os aproximem. A experiência, ou uma das experiências possíveis aos fruidores presentes no trabalho, é conceber à visão uma operação de pensamento. Lygia Clark espelha dois corpos, os emparelha, torna um o espelho do outro. Tira as antenas dos olhos para dessintonizar a visão e permitir que os corpos se equalizem. Faz dos olhos videntes, "cegos", ao torná-los visíveis a si

mesmos. Aqui, o reflexo no espelho dos olhos dos participantes opera uma atenção à saída do esquecimento de si. Leva a atenção ao fato de que o corpo não é cego para si ao se ver - no espelho - vendo; e então possibilita a atenção de que ele mesmo, o corpo, irradia de um si. Passa a existir enquanto Eu para sua consciência irrefletida.

O olho pode, usando esses óculos, também se olhar, ver o “outro lado” de seu poder vidente. Ele passa a existir em um espaço fora de si mesmo. Jean Paul-Sartre, ao analisar o Olhar dentro da constituição do Ser, em seu livro “O Ser e o Nada”, diz que os olhos são colocados em segundo plano, pois são mascarados pelo olhar. Nessa perspectiva, o trabalho de Clark possibilita, ao longo dessa relação com a obra, uma maneira para que o olhar veja seus próprios olhos, ou ainda, que sendo apreendido diante de um olhar, possa levantar essa máscara que esconde os olhos do outro atrás de seu olhar, dada a proximidade dos corpos, e vê-los somente enquanto olhos.

Quando falamos da supressão da distância psíquica entre a obra e o espectador pela qual se caracterizou um longo caminho percorrido por Lygia Clark e forjado num processo em que a artista foi de “tateio em tateio, encontrando seu caminho, descobrindo o que procurava, alterando seu conceito de arte, modificando seu modo de viver” (ARANTES, 1998, p. 347), parece que acabamos criando um ponto-cego nessa relação. Esse ponto seria o do espectador que observa o espectador-participante, o fruidor. Há uma relação similar à de vizinhança do espectador-observador para com o espectador-participante. Assim como há uma relação de vizinhança entre os espaços.

Parece que algo como uma formação de si em relação ao que está “fora” do encontro nunca deixe de existir, pois se dá ainda para quem o presencie. Haveria uma relação ainda assim com esses outros - de fora? Esses que de repente podem hora ou outra até serem vistos no reflexo do espelho, como que por um retrovisor. Representações de uma força externa a operar também em um “entre” participantes e obra. Não haveria uma relação com os pontos cegos de um encontro? O que não pode ser “olhado”, deixaria por isso de ser “visto”?

O outro é o que vemos, ainda que quando o olhamos, ele possa ser a última coisa a ser vista. Assim como é ver a obra “Diálogo: Óculos” de forma puramente expositiva. Objetificada. Sua verdade se revela na experiência, em seu acontecer, em um tempo de duração e não apenas pela apreensão de sua materialidade, de sua forma.

Um objeto-relacional, uma coisa, só se realiza em sua potência - só vive - quando se relaciona com o participante, porém ele não tem um fim em si mesmo. Quero dizer que ele; objeto-relacional, ou ela, experiência, não acontecem só para o participante que interage com a obra. Em certo “grau”, a proposição se apresenta igualmente para quem a vê com vida, “in actu”. “Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas” (INGOLD, 2012, p. 29).

No espaço interior da obra, ou como se mostra, na heterotopia formada por ela, os participantes e ela se tornam um, habitando um espaço diferente do espaço de quem está “fora”. Lá desenvolvem uma relação com ela e um com o outro em um tempo próprio da experiência. Não há como separar, neste momento de fruição do participante, a arte da vida. “Ser obra quer dizer: instalar um mundo” (ibid.) e aqui esse mundo transborda, “vaza”.

É preciso abandonar o Ser como coisa empírica, mas também como resultado da análise e das sínteses intelectuais que o fazem posto pelo entendimento. Trata-se, pois, de renunciar ao outro lado da Subjetividade pura, a Objetividade pura, construída pelas operações de um pensamento que se julga desencarnado e de uma técnica reduzida apenas à sua superfície instrumental (CHAUI, 2002, p. 159).

Fora de “uso”, a obra (conceito já tensionado por Clark, dado sua passividade em relação ao espectador) não se realiza em sua verdade, se torna pouco mais que um objeto. Quase um apetrecho ou um equipamento oftalmológico (nesse momento, quase por acaso, se aproxima clínica e arte) talvez. A obra só “é” em seu tempo de experiência. Analisá-la, descrevê-la, é uma tentativa de indicar suas possíveis potências, mas estas não alcançam a verdade da experiência estética proposta por ela. Ainda que depois de experimentá-la o participante queira fazê-lo novamente, novas experiências virão. A obra se torna um rio. Os óculos, que parecem óculos de mergulho, sempre serão os mesmos e poderão ser usados outras vezes para mergulhar no rio que se abre ao vesti-lo. Ele, o rio, nunca será o mesmo.

Como observadores não participantes, a objetificação do outro no mundo parece dar-se ainda em outra camada ao vê-los ativando a obra. Sartre nos fala sobre essa relação com o outro em “O Ser o Nada”, no capítulo IV, chamado O Olhar. Ele diz que “ao menos uma das modalidades do outro a mim é a de objetividade.” A percepção do outro enquanto “presença em pessoa” ocorre de forma diferente para os dois fruidores da obra e para quem possa estar no mesmo lugar expositivo que eles. Nessa camada, os participantes têm a sua já dada objetividade envolvida pela obra de arte. Tornando-os não somente um objeto aos olhares ao redor, pois parece que na mesma medida que esses olhares lhe tiram a condição de sujeito, eles os oferecerão uma condição de obra de arte.

A proposição parece possibilitar a mudança da forma como estes serão vistos e possivelmente o modo de ver - o outro - também de quem de fora os observar.

“Em suma, para que o outro seja objeto provável e não sonho de objeto, é necessário que sua objetividade não remeta a uma solidão originária e fora do meu alcance, mas sim a uma conexão fundamental” (SARTRE, 2002, p. 327).

O regime de visibilidade da obra se estende como uma aura ao redor de seu centro, a saber aqui: um espelho de dois lados. O fora do encontro está irreparavelmente no meio dele.

1.3 Olhos submarinos: olhar ~~sem~~ com compromisso

Ao escolher fruir a proposição da obra de arte, tomá-la como experiência estética e não somente por uma leitura intelectual, a intencionalidade que liga o sujeito a ela terá por meio de um “sem forma” da obra, a necessidade aparente de um compromisso com o outro. Para se ligar a ela, tem-se que se ligar ao outro. Ela cria ou possibilita a criação de um ligamento.

Pensamos - a partir da noção de carne proposta por Merleau-Ponty - em uma corporeidade intencional, em um corpo-sujeito, no sentido de que não tenho um corpo, mas sou um corpo e, ainda mais, um corpo que está dirigido para e comprometido com a situação presente (ALVIM, 2007, p. 139).

A obra de arte abre um espaço de reflexão possível sobre o compromisso de um participante com o outro, mas também da nossa percepção sobre ela enquanto também um corpo “quase vivo”, pois “quase humano”. O diálogo que ela estabelece com os fruidores forja um tecido conectivo, no qual, enquanto matriz, ela permite a relação de um corpo com um outro corpo, enquanto se torna com eles também uma extensão de si mesma, enquanto ligamento, tecido fibroso, rico em receptores nervosos sensitivos. Ambos os fruidores podem agora explorar juntos esse breu que se abre por meio de uma experiência criadora, sugerida por uma percepção estética de possibilidades, afetos e outras modalidades do sensível que surgirão e que os olhos antes não podiam ver, pois não estavam ao alcance de uma leitura intelectual, mas sim em um espaço de intimidade entre objetivo e subjetivo.

Clark indica na estrutura formal da obra que o que limita o movimento do olhar, limita o movimento do corpo e assim, limita a visão. A palavra “diálogo” empregada no nome da obra, também compõe sua poética e junto a tal estrutura revela a intenção da artista de endereçar um participante ao outro e ao mesmo tempo, parece, “fazer ver” o processo do pensamento que vive simultaneamente dentro e fora de si. Faz emergir na interioridade do corpo à consciência encarnada o irrefletido que surge no encontro. Não para que seja visto, analisado, mas para que possa ser re-parado.

Gostaria ainda de destacar em seu caráter formal semelhança com um outro acessório, o antolhos, uma espécie de tapa. Vejamos como a palavra “tapa” e a obra de Clark nos endereçam a questões do olhar assim como a do tato. A tapa é usada em alguns animais, em especial nos cavalos para que não percebam o que está acontecendo à sua volta. Para que não se assustem e desviem-se do caminho. Quando “vestimos” a obra, colocamos uma tapa, que possibilitará por meio de sua experiência estética, criadora, colocarmos uma sela na experiência do olhar.

O “ser-visto-pelo-outro” é a verdade do “ver-o-outro”. Assim, a noção de outro não poderia, em qualquer circunstância, ter por objetivo uma consciência solitária e extramundana, na qual se quer posso pensar: o homem define-se com relação ao mundo e com relação a mim; é esse objeto do mundo que determina o escoamento interno do universo, uma hemorragia interna; é o sujeito que a mim se revela nesta fuga de mim mesmo rumo à objetivação. Mas a relação originária entre eu e o outro não é somente uma verdade ausente que viso através da presença concreta de um objeto em meu universo; é também uma relação concreta e cotidiana que experimento a cada instante: a cada instante o outro me olha (SARTRE, 2007, p. 332).

No centro da estrutura do trabalho, o espelho é como uma epiderme. Pele que não é limite de nenhum corpo, mas que pode ser cortada. O espelho pode ser girado. Como uma porta giratória, abrindo uma passagem para o outro lado no mesmo tempo em que abre uma passagem para o lado de dentro, permitindo com que cada participante regule o grau desses óculos para um encontro entre seus olhos. A visão, agora mais que antes, recebe um “grau de toque”.

Por advento do olhar do outro, o sujeito tem certeza de sua existência. Se diante de seu reflexo o sujeito pode se ver em um outro lugar e como se fosse ele mesmo, outro, agora este sujeito é lançado em si mesmo e passa a perceber a sua exterioridade pelo que pode ser visto pelo outro, que está diante do julgamento do outro. A obra só acontece por se estar exposto à inegável “vez” do outro. Despertando então em si sensações diferentes de quando sua exterioridade é vista por si mesmo no espaço virtual de um reflexo, em um lugar possível mas que não existe. Sua visão se torna carne e a carne de seu olho, espírito. O irreflexivo de si no espelho pode agora, em certo grau, ser visto.

Esse retorno da atenção a si por meio do olhar do outro pode ser uma oportunidade para, ao se pensar em sua exterioridade que é vista, ver o que aparece em sua interioridade. Ver no escuro é também ver pelo lado de dentro, sentir a “potencialidade vibrátil”, que será tratada a seguir, de um olho que pode perceber sua subjetividade, ver os fios que nos unem aos outros (RIVERA, 2018, p.61) . Ver pelo lado de dentro não é somente ver a si, mas ver o dentro que se faz escuro pela própria opacidade em relação com a opacidade do outro. Dentro não é uma localização de interioridade apenas desse corpo que julgo ser imutavelmente meu, mas de um corpo outro, espacial, que surge a partir do encontro. Quando ver e pensar é sentir, já estamos vendo em um outro modo.

Diremos então que há um olhar do dentro, um terceiro olho que vê os quadros e mesmo as imagens mentais [...] Toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes (...) (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19).

No texto “Uma insólita viagem à subjetividade”, a psicanalista Suely Rolnik nos direciona ao longo de sete etapas a uma viagem ao mundo da subjetividade. Na primeira etapa, segundo ela, por estarmos ainda distraídos, "o que vislumbramos da subjetividade é o perfil de

modo de ser — de pensar, agir, de sonhar, de amar, etc. — que recorta o espaço, formando um interior e um exterior” (ROLNIK, 1977, p. 01). Um modo, por exemplo, de ser diante do outro, de como se comportar em uma experiência. Nesse momento, nosso olhar desatento perceberia a subjetividade como uma superfície compacta, quieta e que nos faria pensar que esse perfil é imutável, ou também, de que diante do outro, nós também somos. Na segunda etapa, Rolnik nos instrui a convocarmos, então, uma potencialidade do nosso olho que ela qualifica como “vibrátil”, “que faz com que o olho seja tocado pela força do que vê” (ROLNIK, 1997, p. 01).

De maneira distinta, um convite semelhante parece ser feito por Lygia Clark pelo acontecimento de sua obra. A potencialidade “vibrátil” parece também com a potencialidade pela qual é dotado o pintor, segundo Merleau-Ponty: “o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão.” Potencialidade essa que o filósofo se referiu como o olhar de dentro, o terceiro olho que vê.

Esse caminho ao mundo da subjetividade dado por uma reflexão filosófica segue etapas que se não fossem enumeradas para nosso melhor entendimento pela psicanalista, ainda assim se daria dentro de uma sequência, de um decorrer dado pela necessidade estrutural de um texto. Essa viagem feita por uma experiência estética não tem seus desdobramentos de forma ordenada ou sequencial. Elas se sobrepõem, se atravessam. Livre da necessidade das palavras para a abertura de uma experiência da percepção da subjetividade, a obra permite a criação de um espaço para as palavras posteriormente. Sem precisar de etapas como a de uma viagem, a potência de semelhança a ela se explica por ela mesma, como que nos levando em um mergulho.

No texto, a autora direciona nossa atenção “ao mundo da subjetividade” através de uma reflexão, de uma acuidade, na qual nossa pele teria sua densidade ilusória e efêmera. A pele seria “um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade...” (ROLNIK, 1997, p. 01). Esses meios seriam vários, como o meio familiar, sexual, econômico, político, etc. Eles “fazem entre si diferentes combinações” que se misturam às outras já existentes, “numa dinâmica de atração e repulsa” a formar na pele constelações diversas que “vão se acumulando até que um diagrama de relações de força se configure” (ROLNIK, 1997, p. 01).

Nesse momento conseguimos captar essas forças/fluxos que nos atravessam, que nos moldam, etc. Mas não conseguimos saber mais do que isso. Então é necessário, para prosseguir, estender a pele, tirar o perfil que ela desenha e transformá-la em uma superfície plana, e não compacta. Essas forças/fluxos que davam a sensação de uma construção sólida, de um perfil, de uma identidade fixa, se espalham. “O que nosso olho vibrátil presencia então é a pele começando a reagir ao incômodo causado pelo novo diagrama” (ROLNIK, 1997, pp. 01-02).

Na heterotopia formada pela obra de Lygia Clark há similarmente um direcionamento de um novo diagrama para a pele. Esse perfil, esse corpo não terá a atenção sobre si apenas quando for tocado, ele terá uma atenção que o percorrerá interiormente e o perceberá por um olho que surge do lado de dentro, com a curvatura na pele que se forma pela proximidade de um participante com o outro. A potência de apreensão — na pele — das sensações do corpo de cada participante se estica como se elas produzissem, do interior da obra, uma aura e pudessem sentir através dela, também o espaço de fora.

Sempre que novos fluxos entram na composição da pele, formam-se outras constelações e aos poucos outros diagramas de relações de força emergem. O corpo, que antes de estar inserido no espaço da proposição reagiria ao outro em um perfil pré-estabelecido de re-agir, de performar — ainda que dentro da mesma distância do outro proposto pela obra —, agora pode experimentar uma nova forma de perceber essas sensações, de perceber a si e ao outro. A atenção nessa relação entre os corpos mudou.

A aura de cada corpo se cruza e produz um novo diagrama, e com ele, talvez a possibilidade da criação de novas memórias no corpo ou o acesso a memórias antigas contidas nele.

Não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir. A prática da crítica, então, expõe os limites do esquema histórico das coisas, o horizonte epistemológico e ontológico dentro do qual os sujeitos podem surgir. Criar-se de tal modo a expor esses limites e precisamente se envolver numa estética do si-mesmo que mantém uma relação crítica com as normas existentes (BUTLER, 2017, p. 29).

A objetificação do outro é ainda hoje um meio pelo qual se operam estruturas discriminatórias e de controle. Para alguns, a proximidade, o olhar, o toque do outro pode ser aterrorizante, dada as memórias e lembranças que esses corpos carregam. Para não falarmos de transtornos psicológicos mais complexos, podemos pensar na vergonha como exemplo. A obra pode, como dádiva, possibilitar a percepção sobre esses afetos.

Na proposição, Lygia Clark forja um diálogo entre corpos que têm subjetividades diferentes e estabelece uma troca entre elas. Os ouvidos estão próximos, o nariz de um, próximo à boca do outro, porém não pela proximidade se terá voz, odor ou hálito, mas pela atenção de cada participante, que se estende a todos esses fluxos, por haver se estabelecido entre eles um compromisso de perceber o outro, para ativar a obra. Essa intimidade entre os participantes que é formada pela proximidade e tempo causa uma nova curvatura da pele, “aquilo que era sofrimento se torna elaboração e jogo, podendo gerar prazer” (RIVERA, 2018, p. 58) e com isso, um novo diagrama de relações se forma enquanto outro se dilui.

A atenção pode estar nos olhos do outro ao qual a estrutura dos “óculos” me direciona, e nesse estado se é um sujeito. Porém se o outro encostar os pés nos meus, minha atenção se dobra. Não se é mais quem vê os olhos do outro, esse perfil se estende. Agora se é quem tem os pés tocados. Porém, se em seguida alcança-se com as mãos o braço do outro, se é quem toca e não quem foi tocado. “A diferença (movimento positivo e afirmativo) não é, assim, algo constituído, mas atualização de uma virtualidade” (GURGEL, 2012, p. 77). A obra que permite o encontro dos olhos, se difere em si, permitindo o encontro dos braços, no tempo que, proporcionando uma sensação que faça um participante sorrir, seja também a obra que possa, no outro, permitir que se desperte um incômodo. A mesma obra que permite uma aproximação é também a que permite um afastamento.

A heterogeneidade traz consigo o conceito de *diferença*: aquilo que faz com que uma coisa seja isso e não aquilo. O ser da coisa é sua diferença (não há ser em geral). A diferença não é a diferença de uma coisa em relação a outra coisa (seria assim uma diferença exterior, extrínseca, por oposição), e sim a diferença de si mesmo, ou seja, uma diferenciação (processo) presente em qualquer ser ou indivíduo ou coisa (GURGEL, 2012, p. 77).

Ao estabelecer uma relação entre os dois participantes, a obra pode em determinado momento, na duração do encontro, ser “esquecida”, fazendo-se uma só com eles, ao direcionar a atenção dos mesmos um ao outro. Ainda que aparentemente “desaparecendo” para os fruidores, a obra está no meio deles e como eles, dentro de um mesmo processo de diferenciação. Esse “desaparecer” da obra parece ser consequência da intimidade que ela cria entre os corpos e deles com ela mesma. Pode-se ser muitos, pois se pode se experimentar de formas distintas e ter a atenção nessa experimentação, nessa criação, pois os corpos operam em um regime próprio de percepção dos “diálogos” forjados entre eles.

O que observamos agora é que dentro e fora não são meros espaços, separados por uma pele compacta que delinea um perfil de uma vez por todas. Percebemos que eles são indissociáveis e, paradoxalmente, inconciliáveis: O dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro. (ROLNIK, 1997, p. 02)

A arte e a filosofia possuem uma grande potência para a conversão da modalidade da atenção e é por meio da experiência estética, que Lygia Clark consegue operar essa potência transformadora nos participantes. Essa mudança é sugerida por Suely Rolnik através de um tempo próprio de reflexão, no qual essa atenção a si mesmo pode surgir por esse “olho vibrátil”, que é capaz de captar na pele certas inquietações. A obra localiza geograficamente a posição e a distância de um participante em relação ao outro e ao espaço ao redor, cada corpo pode representar forças e fluxos heterogêneos um para com o outro como para quem mais possa estar presente.

O corpo está exposto diante do que não pode ser controlado do outro; sua presença, seus movimentos, sua liberdade. Aqui o abrir desse olho interno ou o distender dessa pele são indissociáveis e a potência vibrátil despertada pela experiência da obra deixa a pele, mas também o olho em carne viva. Direciona a atenção de cada um ao corpo à sua frente, aos corpos que estão em um “entre” e, igualmente, ao próprio corpo. Um olho dentro, um olho fora. A atenção que busca, passa a ser uma atenção que encontra, que percebe o que recebe. Uma potência que permite ao olho ver no escuro e ao tato, sentir o vazio.

1.4 Um lugar para construir boas memórias



Fig. 2: Brita d'Agostino. [Sem título], s.d. Fotografia

Se dentro de um vínculo entre olhares entra-se em um espaço próprio de relação com o outro, seria possível por meio dele se entrar também em uma relação outra com o tempo? A fruição do participante com a experiência da obra vai forjando um caminho para uma conversão da modalidade da atenção, levando-o assim de uma atenção na vida prática, funcional, envolvida nas atividades ordinárias, para uma atenção suplementar, para uma atenção na duração.

A experiência desenvolve-se em um tempo próprio, que oferece a cada participante uma experiência do presente vivo. Tempo em que a obra de arte aparece aos nossos olhos, e ainda que em um grau de relação diferente, também apareça aos olhos de quem a vê de fora.

Experiências vão se sucedendo em retenção e protensão, mas todas em um mesmo presente vivo que o eu e o outro habitam juntos e que compõem a obra como sendo seus fluxos vitais. “[O] espaço pertence ao tempo continuamente metamorfoseado pela ação” (CLARK, 1999, p. 165). Esse “toque do tempo” viria então por essa mudança da modalidade da atenção, outra potencialidade da proposição de Lygia Clark.

A atenção à vida prática está envolvida nas atividades ordinárias da vida cotidiana, sendo, portanto, utilitária. Já a atenção suplementar caracteriza um mergulho na duração, sendo evidenciada, sobretudo, na arte e na filosofia (KASTRUP, 2012, p. 25).

No ensaio “A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade”, a doutora em psicologia Virgínia Kastrup argumenta que a experiência estética tem dois lados: um em que a atenção do percebido (e também do artista) está voltada para fora e outra em que ela está voltada para si e de como, em tempos de “economia da atenção”, de transtornos relacionados a ela e a aceitação fácil de medicalização, a experiência estética poderia com sua potência de conversão da modalidade da atenção, resultar na produção de subjetividade, como também em um “aprendizado da atenção”.

A atenção é um processo que vem sempre acoplado a outros, como a percepção e a memória, possuindo uma espécie de funcionamento transversal. Esse caráter transversal faz da atenção um processo especial: ela é o fundo de variação da cognição (KASTRUP, 2012, p. 25).

Não entraremos profundamente nesse campo, porém como podemos ver o processo de atenção não é algo simples como pode parecer sendo abordado neste trabalho. Faço essas marcações para mostrar que a experiência estética - essa sim, central à reflexão - possui uma potência de cuidado de si oferecida ao participante, ao permitir um aprendizado da atenção, ao levá-la a uma relação de atenção a si mesmo e aos seus encontros.

O “grau de toque” dos óculos opera então levando os participantes a um mergulho nesse tempo outro, o tempo da experiência, da duração, que pode ser percebido - reparado - pelo toque, mas igualmente pela falta mesma dele. Ou seja, pela potência de sua presença que se faz como potência afetiva. A proximidade com o outro e com as relações de percepção próprias abertas pela obra agem sobre o participante permitindo a conversão do seu estado de atenção, que passa por uma atenção a si e ao encontro com o outro. Mergulhado na obra, quase não se pode olhar, por exemplo, os próprios braços, e por isso a atenção é levada a eles por uma consciência ao corpo que não depende exclusivamente do que o olhar alcança, mas do que o corpo percebe, sente, ou seja, do que vê.

Temos-nos concentrado no aspecto retencional da consciência do tempo interno, mas não poderíamos negligenciar o lado protensional. A protensão é a abertura para o que está vindo. É a espera original de algo por chegar (SOKOLOWSKI, 2012, p. 153).

O modo pelo qual nossas intenções e sentimentos são ordenados, ambos em respeito um ao outro e em respeito a nossa experiência presente, toma lugar no tempo interno. Tal temporalidade imanente pode ser comparada à espacialidade corporal que experienciamos "de dentro" (SOKOLOWSKI, 2012, p. 142).

Olhar os próprios braços depende de um movimento da cabeça que não pode ocorrer de forma autônoma, dada a estrutura mecânica da obra, como depende de uma área de visão maior que a oferecida no regime de visualidade proposto por ela. Ver, no entanto, se faz com todo o corpo.

O tato permite o exercício do tocar, mas não o constitui. Mais do que um sentido de contato, o tato é um sentido da presença. Levando à experiência do encontro. Não apenas percebemos que o objeto tem uma determinada forma, mas sentimos que ela está lá (KASTRUP, 2015, p. 74).

Pensando sobre a ativação da obra pelos fruidores podemos ver que é quase natural do corpo ter as mãos tateando esse espaço entre os corpos. Como se tateia, possivelmente, com os "olhos de dentro". Quando um fruidor tenta tocar o outro, se abrem olhos nas pontas dos seus dedos para procurar o corpo que está à sua frente, como ao mesmo tempo se abrem olhos por toda a sua carne. O outro é visto no mesmo instante em que o *eu* vê a si mesmo. Seja no momento em que tocá-lo, seja no momento em que for tocado. A mão que procura, tem olhos abertos voltados para o outro, mas a atenção de que a qualquer momento pode ela também ser tocada e surpreendida abrem olhos igualmente por toda a sua pele. Olhos que estão vendo a si mesmos sempre que veem a possibilidade do toque do outro, sempre que sentem a presença do outro.

Há nesse lugar quase que um fator mágico na surpresa do encontro. Ela será a mesma quando meu corpo alcançar o outro, e quando pelo outro for alcançado. O acesso ao ser da obra se estabelece em uma troca sem fim. Sinto a falta do outro em mim, não por ver a sua mão se retirar do meu braço, mas porque senti no meu corpo tão forte como o seu toque, sua ausência. O toque que aconteceu se fixou em mim. Há agora uma memória viva na minha pele de quando ela foi tocada. Essa memória se faz com a dadidade de uma ausência, que é a presença original de um passado vivo na minha carne. Passado que se estende no presente da duração dessa experiência enquanto, também, uma sensação. Uma lembrança que pode ser construída durante a preposição não remeterá o participante apenas à sensação do toque, mas será uma marca (ROLNIK, 1997) que reunirá os diversos afetos presentes naquele momento, na duração da experiência desse encontro. Onde pode-se ter criado um corpo novo.

Criam-se novas memórias sobre uma relação com o outro, em especial uma relação de intimidade dada pela proximidade entre os corpos, que podem posteriormente nos dizer o que nos afeta de forma positiva ou negativa ao estarmos dados ao olhar e à vez do outro sobre nós, e que pode ser tomado para nós mesmos enquanto consciência da experiência no espaço da palavra. Uma busca por dar sentido ao que foi sentido. A palavra parece surgir para entendermos a marca que ficou em nós através da experiência, ou de uma ferida que se abriu com ela.

A armação sanfonada da obra permite a aproximação e afastamento da cabeça de cada participante, sugerindo também uma aproximação maior dos corpos. Estende-se ou comprime-se a armação que liga um “lado” ao outro, assim se estende ou comprime a pele. Por esse movimento da obra a artista parece nos falar de um afastamento que ainda nos mantém juntos. A se ir com a lembrança do outro. Levá-lo conosco o deixando aí, como o outro vai da mesma maneira nos levando com ele. A heterotopia formada por ela coloca seus participantes em uma percepção própria do espaço e do tempo. Como pode também o colocar em contato com a invisibilidade para consigo mesmo e de como possui em si, o outro. Ela permite que se criem novas memórias no corpo, da mesma maneira que permite um modo de ver as memórias que já o habitam.

O encontro com o outro nessa experiência estética é o encontro com a obra, no mesmo tempo em que o encontro com a obra é o encontro com o outro. Ela tensiona no sujeito uma objetividade dada ao outro, tirando-o quase que de forma radical dela. Essa lente da ciência de sobrevoo, que trata todo ser como objeto em geral, em certo grau, se parece com uma das modalidades com que o outro aparece para mim, dentro da filosofia sartreana, que é a da objetividade. Não sendo essa a filosofia minha área de domínio, mas que toco ao tatear na busca de algo que parece em formação no interior dessa obra de arte, deixo aqui um questionamento que me faço nesse encontro: esse modo de ver da ciência reproduz em nós esse hábito de objetificar o mundo, o outro ou o hábito de objetificar o outro por “quem fez” essa ciência como a conhecemos hoje apenas se revela nela em seu sobrevoo? De qualquer maneira, Lygia Clark tira essa modalidade objetiva de ver o outro, levando cada participante a um modo de ver o outro como “presença em pessoa”.

Clark estabelece uma conexão fundamental entre os participantes, na qual a objetividade de cada um não remete o outro a uma solidão, mas ao contrário, a um compromisso. Essa “presença em pessoa” do outro fará com que opere, um no outro, uma relação de troca, agindo contra a redução do outro a apenas um objeto no mundo, como também na redireção da atenção de cada um para si mesmo ao estar voltada para o outro. Assim a proposição de Lygia Clark talvez atenda o convite feito por Merleau-Ponty para um despertar do nosso corpo e dos “corpos associados”, construindo uma heterotopia em que um corpo frequenta o outro por entre uma

obra que interroga o olhar. Frequentando assim, ambos, um único Ser atual, presente. A atenção a si mesmo não se dá só pelo toque ou olhar que se recebe. Ela se faz similarmente em uma espera da atenção em algo por chegar. A qualquer momento pode-se ser tocado pelo outro, percebido por ele. Está-se condenado à surpresa. O caminho que se endereça a mim é o caminho que me endereça ao outro.

2. QUANDO OS OLHOS SE BEIJAM

Marina Abramovic e o compromisso pelo olhar

“No beijo, você dá ou recebe?”
Shakespeare, *Troilus and Cressida* (IV-3)

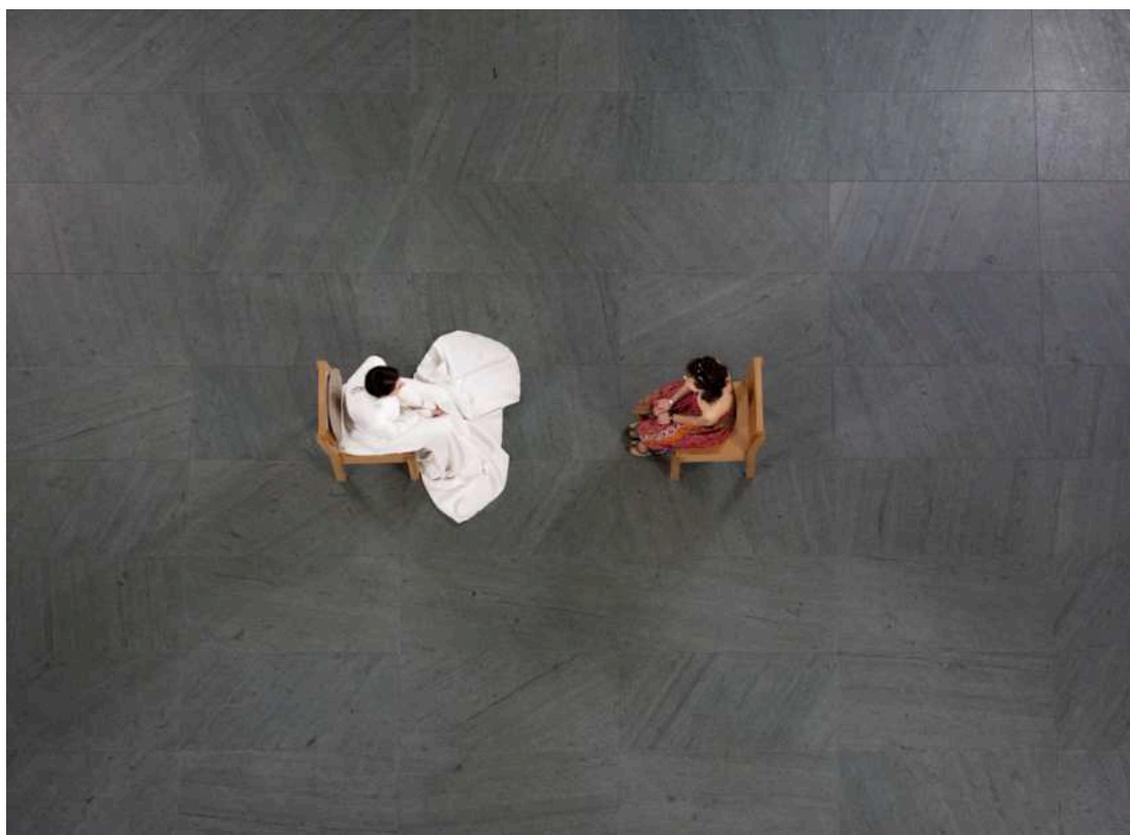


Fig. 3: Jonathan Muzikar. Installation view of the exhibition *Marina Abramović: The Artist is Present*, 2010. Fotografia

Por muito tempo Marina Abramovic (1946) pareceu dizer, ao se colocar enquanto corpo possível dos limites que experimentou, sobre si mesma. Um dizer “quem sou eu”. Em “The Artist Is Present” (2010), a artista parece inverter, de certa maneira, essa colocação. Como no girar do espelho, Abramovic se coloca em um outro lugar. Nesse movimento, ela também move seu público. No caminho em que tira o espectador de seu lugar, o “quem sou eu” se transforma silenciosamente em um “quem és tu?”.

O olhar de Abramovic não se mostra questionador, mas parece não deixar de figurar uma cena de interpelação, ao inverter a pergunta que parece nos unir ao outro. Essa cena de

interpelação coloca o sujeito em contato com si-mesmo, de forma distinta, mas quase que com uma mesma potência de retorno a si mesmo que pode uma análise.

Não partiremos agora do espelho literal como dispositivo para a construção de uma heterotopia. Ainda assim, o trabalho de Abramovic parece propor um espelhamento dos corpos. A cena-imagem vista pelo público - formada pela artista e um outro - solicita do participante inserido no espaço de performance um trabalho interno de diferenciação, atualização e resiliência para que a obra se mantenha em acontecimento.

Museus são definidos por Foucault como heterotopias próprias da cultura ocidental do século XIX. Destarte, a análise de uma obra específica inserida dentro deste espaço – neste capítulo a performance “The Artist Is Present” – alvitra a leitura de uma criação de espaço peculiar dentro de um espaço já outro: o da heterotopia do museu.

O espaço heterogêneo forjado por algumas obras surge pelo tensionamento das “relações interiores” de uma forma ainda mais específica. Essas relações de “dentro” se configuram como a relação da obra exposta com o próprio museu e relação entre os corpos. A heterotopia formada por essas obras surge de um tensionar “por dentro”.

O primeiro princípio descrito por Foucault é de que provavelmente não exista nenhuma cultura no mundo que não constitua heterotopias, mas que talvez não se encontre uma única forma de heterotopia que seja absolutamente universal. Essas heterotopias entretanto poderiam ser classificadas em dois grandes tipos. Seriam as heterotopias de crise e as heterotopias de desvio.

Nas sociedades ditas “primitivas”, existe uma determinada forma de heterotopia que eu chamaria de heterotopia de crise; ou seja, que há lugares privilegiados, ou sagrados, ou proibidos, reservados aos indivíduos que, em relação à sociedade e ao meio humano no interior do qual vivem, se encontram em estado de crise: os adolescentes, as mulheres na época dos ciclos menstruais, as parturientes, os idosos etc. (FOUCAULT, 2013, p. 117).

A heterotopia de crise, esse espaço outro, surge da relação de determinados indivíduos e seu meio social. Vemos que o espaço se constrói a partir da relação. Nesse caso, da relação entre indivíduos entendidos como em estado de crise e os “outros” - a sociedade - surgem espaços heterotópicos físicos que ao longo da história foram desaparecendo, mas que alguns seguem até hoje. Foucault dá o exemplo do colégio em sua forma do século XIX e o serviço militar que “para os rapazes desempenharam certamente tal papel, com as primeiras manifestações da sexualidade viril devendo ter precisamente “alhores”, e não na família” (FOUCAULT, 2013, p. 117).

Sobre as mulheres o autor toma o exemplo da chamada “viagem de núpcias”. “A defloração da moça tinha de ocorrer 'nenhures’”, e, nesse momento, o trem, o hotel da viagem de

núpcias eram exatamente esse lugar de nenhuma parte, essa heterotopia sem referências geográficas” (FOUCAULT, 2013, p. 117).

Há nos exemplos usados por Foucault uma função para essas heterotopias. Elas devem ser um espaço que opere em relação ao desejo desses indivíduos e atenda à necessidade da sociedade: colocar as relações dos indivíduos com seus desejos em um ponto cego da vida pública. Com o desaparecimento das heterotopias de crise, outras foram ocupando seu lugar; seriam as heterotopias que poderiam ser chamadas de desvio.

(...) aquele em que se alocam os indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à média, ou à norma exigida. (...) E seria preciso aí incluir, sem dúvida, os asilos para aposentados, que, de certo modo, estão no limite entre a heterotopia de crise e a heterotopia de desvio (...) onde o lazer é a regra, a ociosidade constitui uma espécie de desvio (FOUCAULT, 2013, p. 117).

As “heterotopias de desvio” estariam nas casas de repouso, clínicas psiquiátricas e nas prisões, seguindo como um lugar alhures. Um lugar que tira do visível o que não é aceito dentro do sistema de normas vigentes. Ao trazer essas colocações para a leitura de uma obra de arte inserida dentro de uma história que se relaciona com a história do mundo, mas tem em seu interior suas próprias estruturas e fundamentos, sendo a História da Arte apenas uma parte desse sistema. Podemos através da reflexão estética entender que a obra de arte, enquanto coisa, parece ela mesma ter um desejo, fazer sozinha um convite ao espectador. Estabelecendo por si mesma um espaço relacional com o participante.

A ideia de que o objeto pode estar no lugar do sujeito parece, de fato, fundamental para pensar a arte – o que mais aferiria a um objeto, afinal, a força que nos faz recebê-lo como uma obra de arte, senão este poder de apresentar-se, de alguma maneira, como sujeito? Afinal, “nada do que nos cerca nos é objeto, tudo nos é sujeito”, como afirmava André Breton, brincando com a dupla acepção francesa do termo sujet: “tema” e “sujeito” (RIVERA, 2018, p. 60).

A obra de arte oferece uma abertura a um espaço de formação, onde passará a existir enquanto acontecimento, não somente enquanto objeto. Essa obra de arte, dentro de uma relação com outras obras de arte e seus espaços, compõem - imaginemos de forma despreziosa - uma sociedade. Aceitemos não só que as obras de arte possuem vida, mas de que ainda, como todo sujeito, elas possuem autonomia. Um objeto-relacional, uma proposição, não foram também “sujeitos” em estado de crise no meio de sua “sociedade”? Mas que por não terem sido retiradas de seu meio social puderam produzir novas relações e oferecerem novos modos de ver e estar no mundo. Enquanto sujeitos em estado de crise dentro de seu meio, mas com autonomia, produziram elas - obras - mesmas, a partir da relação com o outro, seus próprios espaços.

Se por um lado podemos ver que o espectador passou a ser provocado pela obra de arte a sair do seu lugar magnânimo de observador, por outro, a obra de arte, ela mesma se move de seu espaço. O movimento de aproximação acontece nos dois lados. Essa crise gerou um marco no tempo dentro da história da arte. Trago esse princípio heterotópico para ver como ele nos levaria a reflexões sobre a formação de espaços outros partindo da relação do “sujeito em crise” e seu meio. A partir dessa relação, o sonho modernista de unir arte e vida havia sido alcançado.

Na contemporaneidade a performance tem se mostrado uma das linguagens proeminentes dentro do campo das artes visuais. As coisas se colocam aqui quase sempre de forma fundamental em função da relação entre o artista e seu corpo, entre o artista e o espectador. O corpo do artista sai de um lugar fixo, de passividade por trás da obra de arte. Saem também as obras de arte de seu lugar de passividade na relação com o espectador, indo então ao encontro de seu outro. A performance “The Artist Is Present” nos apresenta esse movimento de ida do artista ao encontro do espectador mesmo que ele aconteça dentro de uma instituição.

Analisando ainda a relação da performance com os outros princípios da heterotopia, veremos como na obra de Abramovic eles operam na formação desse espaço próprio que permite ao sujeito uma experiência na qual sua atenção passe pelo encontro com o outro e retorne a si mesmo. Posteriormente poderemos ver o que há na performance – ou se torne visível através dela – que configure um estado de crise. Estado em que o sujeito não habita mais seu interior e tenta operar sobre o interior do outro.

Assim como o encontro com uma proposição pode nos levar a uma viagem ao mundo da subjetividade, podemos acessá-lo também através da performance. Linguagens distintas que oferecem por meio de suas experiências estéticas caminhos que possuem pontos semelhantes em sua potência para o retorno da atenção do sujeito a si mesmo e a conversão de sua modalidade.

A formação de um espaço próprio para o acontecimento da experiência estética na performance de Abramovic parece acontecer de forma mais subjetiva, ou ter apenas uma modalidade de subjetivação diferente para o sujeito. Se na proposição clarkiana o corpo pode entender através do toque do outro que o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro, na performance de Abramovic essa sensação do toque do outro e do toque no outro virá diretamente da potencialidade vibrátil dos olhos, a qual se refere Rolnik.

Matteo Bonfitto (1963), ator, diretor e pesquisador teatral compartilhou no artigo “The artist is present: as artimanhas do visível” sua experiência ao participar da performance de Abramovic. Seu artigo traz questões semelhantes às que pretendia abordar neste texto. Com isso, a possibilidade de imaginar que uma leitura visual ainda que não possa nos levar a um contato com toda a realidade e potência da obra como acontecimento, não deixaria de ser um trabalho de acuidade e reflexão, possibilitando-nos apontar nele, relações possíveis por meio de

um exercício crítico. Isto não a fim de encerrar e negar o valor da experiência, mas como forma distinta de produzir conhecimento. Uso então o relato de Bonfitto no auxílio de um tatear de possíveis potencialidades para o sujeito dentro da experiência aberta pela obra.

Enquanto uma heterotopia, a performance de Abramovic trará uma experiência que oferece uma relação também particular com o tempo. Assim como na proposição de Clark, o tempo da experiência estética da performance de Abramovic acontece na atualização do desejo do participante dentro do espaço de performance para que ela “dure”.

Uma artista sentada em uma cadeira não é a performance a ser vista. A performance se revela, se torna acontecimento, quando compõe um contato visual, um encontro, quando estabelece uma relação. O nome do trabalho pode ser sugestivo também da relação entre ser/estar e o tempo. “Presente” indicaria tanto uma relação com o tempo, como uma localização de espaço. O espaço próprio da obra parece surgir entre, ou no meio de duas relações com o tempo próprias das heterotopias apontadas por Foucault. As que o tempo não cessa de se amontoar e se sobrepôr, como o museu, e as que se relacionam com o que o tempo tem de mais precário, de passageiro, como as festas, estas últimas, heterotopias absolutamente crônicas. “A heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2013, p. 119).

Parece que a relação com o tempo que se abre através da performance não esteja associada à acumulação do tempo e nem ao que o tempo tem de mais fútil, sua cronicidade. A performance criaria uma heterotopia que se relaciona com o tempo enquanto duração. Podemos identificar no relato da experiência essa percepção da relação com tempo e da mesma forma com uma mudança da percepção do espaço: “O contato com os seus olhos gera, com o passar do tempo, uma espécie de afunilamento do espaço e uma diluição do tempo cronológico” (BONFITTO, 2014, p. 91).

É importante considerar, para pensarmos o sistema de abertura e fechamento próprio dessa heterotopia, o reconhecimento público alcançado por Marina Abramovic enquanto artista em vida. Isso faz com que o desejo do encontro com ela seja, além de compartilhado por muitos, também disputado por eles. Pensemos então que para além da fila que se forma dentro da exposição, margeando e formando o espaço de performance, ela se estendeu em alguns dias também do lado de fora do museu. A espera na fila, claro, passa a ser um dos gestos para abertura e acesso a essa heterotopia.

Outros são o de cruzar a delimitação espacial, sentar-se na cadeira, as instruções ouvidas para que não haja contato verbalizado com a artista, o contato visual, a exposição a todos os presentes, assim como a exposição a quatro câmeras fixadas nos quatro lados do espaço, segundo o relatado. “Só se pode entrar nela com uma certa permissão e desde que se tenha feito uma determinada quantidade de gestos” (FOUCAULT, 2013, p. 119).

Entre todos os gestos, há também na obra de Abramovic, para que ela se efetue em sua potência, um gesto mais subjetivo, invisível: a presentificação do participante. Só assim se acessa esse espaço que se construirá na duração da experiência. Nas palavras de Bonfitto, esse espaço se afunila, surge da relação da visão e do tempo. Do corpo, no tempo.

Penso, por exemplo, nesses famosos quartos que existiam nas grandes fazendas do Brasil e, em geral, da América do Sul. A porta para neles entrar não dava para o cômodo central onde vivia a família, e todo indivíduo que passava, todo viajante tinha o direito de empurrar essa porta... (FOUCAULT, 2013, p. 120).

Há nesse sistema aparentemente simples de gestos para a abertura dessa heterotopia o que Foucault se refere como “curiosas exclusões”. Ao acessá-la, você se coloca como excluído de alguma relação. Claro, essas relações, através de uma experiência estética, se dão de forma mais subjetiva. Porém a relação de certo tipo de exclusão parece somar à experiência da performance mais uma camada afetiva sobre o sujeito. A relação do participante que se insere no espaço próprio da obra em relação ao “espaço de fora” e com os outros sofre uma mudança, cria-se para o participante uma dobra e por isso entendemos esses espaços como lugares próprios e damos a eles aqui o nome de heterotopias. “Ao mesmo tempo, as sonoridades produzidas pelo ambiente vão se tornando cada vez mais distantes, até se transformarem em uma frequência quase contínua” (BONFITTO, 2014, p. 91).

No relato, através da relação com a sonoridade, podemos ver essa sensação de mudança na relação com o espaço ao redor. A relação que parece poder existir de exclusão seria entre o participante que entra no espaço e os outros que a poucos momentos estavam no mesmo lugar que ele, ao seu lado na fila. Esses continuarão do lado de fora da performance, porém, ainda dentro dela. Não há um tempo determinado para a participação na performance, como não há um tempo determinado para que o participante consiga ter a experiência, digamos, de acesso a essa heterotopia. Não existe uma fórmula, a porta parece invisível. Mas haveria, dentro do tempo de participação do sujeito um pensamento sobre a sua relação com o tempo dentro do espaço de performance e a relação com quem está aguardando pela sua vez? A duração para si da experiência não excluiria a possibilidade de acesso nela dos outros participantes? Essas relações, que sutilmente vão se tornando relações éticas, não trariam aos participante uma carga afetiva para dentro do espaço de performance? Não se tornariam também afetos, algo possível de ver no escuro? Parece que questões relacionais, de repente, sobre a responsabilidade com o outro podem surgir no decorrer da relação do sujeito com o tempo.

Lévinas explica que a responsabilidade, nesse caso, não é nenhum tipo de autocensura nem uma concepção pomposa de minhas ações como o único efeito causal sobre os outros. Antes, minha capacidade de permitir a ação dos outros sobre mim coloca-me numa relação de responsabilidade (BUTLER,

2017, p. 117).

Somando à relação com outro que se cria através do olhar na obra, lembremos-nos do apontamento de Bourdieu de que “o ‘olho’ é um produto da história reproduzido pela educação” (BOURDIEU, 2007, p. 10) e de como isso implica na relação de um modo de percepção artística. Quais as relações ou tensionamentos a performance de Abramovic não traz a esse campo de “formação de um olho” como ao da “percepção artística”? O que é então, ou ainda, o que pode vir a ser a “percepção artística” quando o que vemos é o outro? Onde residiria a “arte”, segundo Vidokle, na performance de Abramovic, que deixaria marcas no sujeito, a ponto dele poder levar para as ruas, para o lado de fora, o que se criou, a partir de uma experiência estética, do lado de “dentro”?

A mim parece que a arte reside dentro de e entre sujeitos, e sujeitos nem sempre demandam trabalho para ser produzidos. Por exemplo, apaixonar-se ou ter uma experiência religiosa ou estética não requer trabalho, então por que a arte deve requerer trabalho para existir? (VIDOKLE, 2011, p. 10)

Parece que colocada a questão de Bourdieu sobre a formação do “Olho” e de como isso influencia a nossa percepção artística, se o que há de arte a ser visto e tomado enquanto experiência é olhar o outro, um congênere, o mais potente parece ser recolocar a nossa modalidade de percepção. Não parece que isso seja uma resposta definitiva às perguntas levantadas anteriormente, mas talvez um caminho que as potencializem. Parece que entre tantas coisas que a experiência estética aberta pela performance de Abramovic nos oferece e que pode “ser levado para as ruas”, como disse Vidokle, é um modo de ver o outro e ver a si mesmo. Não através de uma percepção apenas artística, mas de uma percepção estética, sensível, na qual a criação enquanto obra de arte do sujeito não se faz apenas como uma qualidade de um objeto ainda que artístico, mas de uma coisa, algo que leva nossa atenção também às relações que nos compõem. Assim, aproximando “artístico” de um “modo de ver”, poderíamos recolocar a pergunta sobre a possibilidade de “artístico” ser também uma qualidade da visão e não apenas do objeto. Ver Marina Abramovic dentro de uma relação somente de artista e público parece reproduzir a dicotomia entre sujeito e objeto, e nessa tensão, “artístico” teria como localização a figura da artista.

A performance, porém, parece tensionar essa relação, nos levando então a um modo de ver o outro não só artisticamente - no que se relaciona ao visível - mas esteticamente, com o que se relaciona ao não visível, mas perceptivo, chamando assim pelo que se configura também ético. Onde a arte reside no encontro, no processo, na criação, e passa-se de uma percepção artística e sua relação com a construção histórica a uma modalidade diferente, em que ver é

sentir. O que poderíamos se levássemos “a atenção” que se configura no espaço de performance da obra “The Artist Is Present” para as ruas?

Seria um advento da obra a possibilidade de um modo de ver estético? Onde me construir enquanto obra de arte não implica em colocar o outro na posição de público, mas de algo mais próximo da consciência que tal construção só é possível através dos encontros, da troca constante em um processo sempre de formação, sabendo o quanto somos turvos a nós mesmos e do quanto os outros nos frequentam. A construção de si enquanto obra de arte parece estar também relacionada assim com a questão da atenção, do sentir, e não somente com as questões da forma, ou de um “artístico” que parece possível sem um “estético” ou de um “estético” que parece possível sem relação com um “ético”.

2.1 Ver o outro: A alteridade como exercício para a atenção

“A artista está presente”, no original na língua inglesa: “The Artist Is Present.” Começamos a meditar sobre a obra tomando seu título. Nele, o “presente” não parece sugerir uma relação exclusivamente com o aspecto espacial, geográfico, senão “The Artist Is Here” atenderia esse sentido. O nome da exposição, que também dá nome à performance, parece já sugerir uma trama entre espaço e tempo. Essa que se efetuará em performance, com o advento do olhar. O fruidor, ao se sentar diante da artista e parar os movimentos externos, sente um choque causado pela dispersão “provocada pelas condições existentes ali”, como diz Bonfitto. O corpo parece ver o quanto esse “fora” dispersivo está “dentro”. Ele também relata que a imagem real da artista é sobreposta dinamicamente em sua mente por imagens de suas performances anteriores, assim como sonoridades de alguns trabalhos da artista (BONFITTO, 2014, p. 91). O fruidor, então, “sente de dentro seu fora e sente de fora seu dentro. Sentindo-se, o corpo *reflexiona*” (CHAUÍ, 2002, p. 179). O corpo sentado sobre a cadeira está ali também. Talvez, ainda, não tão presente.

O trabalho da atenção do fruidor sobre suas percepções se atualiza dentro de uma trama na qual há o desejo de se criar com a artista um vínculo subjetivamente mais forte por meio do olhar, de um compromisso que se estabelece ao entrar no espaço de performance e de uma “intimidade” que parece se construir na dilatação do tempo, na alteridade entre os corpos, de um lado ao outro no decorrer de um ver-ser-visto.

Abramovic chama de “espaço carismático” essa formação de um espaço entre ela e o outro. Puxões que podem levar a percepção do fruidor para outros estímulos (como o som dos visitantes ao redor) podem parecer desfazer o laço que se cria com a artista, no entanto, tentar direcionar a atenção para a artista na tentativa de estabelecer essa relação, como se fosse possível fazê-la pelo controle (do foco, por exemplo) pode gerar uma frustração. Manter a

atenção mais na tentativa de estabelecer um vínculo direto, ou alcançar qualquer significado através da relação com a artista, como que em uma busca por algo transcendental, que tem que acontecer naquele momento, pode ser justamente o que desarma o que há de mais forte na obra, sua imanência, que é sua potência afetiva.

A percepção pode não somente vaguar entre apreender o olhar e ver os olhos, como mover o fruidor do lugar de quem vê para o de quem é visto. Não há simetria. Os olhos do outro estão há uma certa distância de mim, enquanto o olhar, esse, está por cima.

O outro tampouco poderia ser a meta de minha *atenção*: no surgimento do olhar do outro, se me fosse possível *prestar atenção* ao olhar ou ao outro, só poderia estar *prestando atenção a objetos*, pois a atenção é direção intencional rumo a objetos (SARTRE, 2007, p. 345).

Tentar controlar o processo de atenção se mostra quase que um desvio da atenção no encontro, essa que é solicitada para o acontecer da obra. A tentativa de controle se mostra como uma outra força. Se o fruidor tentar ter o olhar da artista como foco para trabalhar a sua atenção, verá que ele age como um puxão de si mesmo. Não como um caminho para um encontro consigo mesmo como objeto a ser visto por si, mas como algo que o revela e o localiza no mundo. Que o tira de si mesmo.

O olhar do outro nos confere espacialidade, mas não é captado apenas como espacializador, ele é também “temporalizador”, dado seu “caráter de simultaneidade no olhar o qual remonta a uma conexão temporal de dois existentes não vinculados por qualquer outra relação” (GONÇALVES, 2013, p. 15). Eu estou aqui, não lá. Sou este, pois o outro me objetifica enquanto este corpo. Não outro, não o seu. Os olhos pousados uns nos outros nos trazem ao tempo presente. A artista “é” presente. No inglês, “ser” e “estar” correspondem ao mesmo verbo.

Tensionar essa compreensão do verbo nos faz pensar sobre o “ser artista”. Como um grande exemplo de prática de alteridade, a performance parece permitir ao espectador não apenas a possibilidade de imaginar o lugar do outro, mas em certo grau, estar no lugar desse outro de fato. A troca de olhares no tempo entre fruidor e artista desmancha uma visão objetificada e/ou sacralizada de Marina Abramovic enquanto artista. A traz para um lugar de um outro si-mesmo, enquanto para o fruidor o lugar de público também se desmancha. Não só através de uma relação subjetiva entre ele e a artista, mas entre ele e o espaço. Entre ele e uma cena de reconhecimento pelos outros, pelo público. Ele está agora diante de um público também.

A performance não se realiza se Abramovic estiver sentada sozinha. Para que ela se torne acontecimento é preciso a participação de um outro. Esse encontro que começa com o olhar será o eixo desse acontecer. Observo aqui, novamente, que “ver” essa performance

enquanto acontecimento é se tornar parte da performance. O que já traz a ela uma configuração de “espaço de desejo”. Entrar nesse espaço é, em certo grau, dividir um mundo em que normalmente vive o artista.

Longe dos aspectos de uma glamourização ou outras coisas que permeiam um imaginário sobre a vida de um artista, falo sobre coragem. O artista viveria mais intensamente essa relação com o olhar do outro sobre si mesmo. A performance possibilita ao fruidor experimentar-se de uma nova maneira. Reconhecer-se subjetivamente quando exposto ao olhar de um público.



Fig. 4: The immediacy/mediation of *The Artist Is Present*. Dir. Matthew Akers and Jeff Dupre. Show of Force, 2012. Screenshot.

Dois corpos guardados em um mesmo espaço por paredes invisíveis construídas por olhos que observam a performance e pelo desejo deles de estarem dentro. O que se barra pela vez do outro também age na formação de uma heterotopia para quem a acessa. O limite do espaço não se constrói somente dentro do visível, através de uma marcação no chão.

O limite do espaço e o espaço em si constroem-se também pelos afetos em uma trama de espaço-tempo. Um centro para onde se direcionam a admiração, curiosidade, expectativas, ceticismo, inveja, vaidade, orgulho, enfim, afetos. Para que todos possam acessar o mesmo espaço de intimidade com a artista, esse espaço deve ser mantido por todos. Manter é construir.

Há nos olhares ao redor, nas câmeras que gravam a performance ininterruptamente, nos seguranças, celulares, a matéria prima para essa performance: a atenção. Se houvessem mesmo paredes de vidro que delimitam esse espaço, elas seriam construídas pela atenção e afeto dos olhares presentes e por outras coisas que simbolizam ainda outros olhos.

Os olhos de fora também constroem o espaço de dentro. “Definitivamente, fora e dentro na atual etapa de nossa viagem não tem mais nada a ver com meros espaços” (ROLNIK, 1997, p. 02). O artista lida com a atenção dos outros e seus afetos de uma forma particular e precisa que seja assim para que se possa “ser” artista.

Quando Marina Abramovic compartilha com o outro toda a atenção que é direcionada a ela, ela coloca o outro próximo de seu centro. O fruidor está exposto ao público. Saindo de forma radical de um ponto cego na relação que estabelece a performance. Não havendo tempo determinado para a participação, o mesmo fruidor pode permanecer ali ao longo de toda a duração da performance se quiser. Abramovic parece socializar seu “capital de atenção” através do acontecimento de sua obra.

Algumas pessoas tentaram cooptar essa atenção direcionada para Abramovic para uma produção de si mesmo. Objetificando a artista como um holofote. Para diante do público “dela”, “performarem”. Produzir identidades. Em especial, esses comportamentos surgem de outros artistas ou pessoas relacionadas à mídia, que conseguem perceber esse capital de atenção concentrado ali. Com isso, tentam fazer desse espaço meio para propor outros diálogos estéticos, questionar a artista ou somente “dar seu nome” em um espaço que parece ser forjado para, justamente, se esquecer dele.

Gostaria de observar aqui, sem muitos detalhes, o que tem se tornado popular entre outros artistas, em especial entre bandas e artistas que trabalham sobre a própria imagem, uma atividade em que parecem “vender” a própria atenção (não a que recebem, mas a que podem oferecer) ao seu público. O “conhecer e cumprimentar” (meet and greet) tornou-se uma oportunidade para fãs que ao investir mais dinheiro na relação com seus ídolos, possam simplesmente serem vistos por eles e cumprimentá-los, claro. A intimidade! Tudo isso cronometradamente. A relação de objetividade parece apenas mudar de modalidade. Seja na relação do artista com seu público, seja na relação do público com o artista. A “intimidade” se torna fetiche para o público e um novo meio de trabalho para o artista, e de produção de imagens de si para ambos. A atenção parece seguir dentro de uma ordem - embora aparentemente nova - prática da vida: a ordem de consumo.

Tendo então construído uma heterotopia de parada para o corpo, ou ainda, de “re-parada”, constrói-se também um lugar para a mente contemplar a si mesma ao poder “ver” as afecções do corpo.

2.2 Olhos calmos: por uma conversão da atenção através dos modos de uso do olhar

Trabalhando o processo complexo da atenção e a possibilidade de que ele seja aprendido e cultivado, Virgínia Kastrup nos mostra que a atenção possui múltiplos gestos atencionais, para além do gesto de prestar atenção, ou de um binarismo atenção-desatenção. A ideia que procura desenvolver no texto “A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade” de que “a experiência estética tem dois lados: um em que a atenção está voltada para o exterior, e outro em que a atenção está voltada para o interior, numa espécie de atenção a si” (KASTRUP, 2012, p. 24). Para isso ela aborda alguns autores que falam sobre o funcionamento da atenção durante a experiência estética e a potência de transformação que a arte possui. Seu foco é “apontar o papel central da atenção para o entendimento da cognição inventiva e da articulação entre arte e produção de subjetiva” (Ibidem). Seu trabalho auxilia nos apontamentos das potencialidades para a modulação da atenção do participante através dos trabalhos abordados na nossa reflexão, tendo a cognição e a produção de subjetividade como questões que o atravessam, mas que podem não parecer centrais a ele.

A tessitura aqui de um tipo de atenção do fruidor a si através da performance de Abramovic parece acontecer, a princípio, por meio de uma situação aparentemente cotidiana; o contato visual. Mas que durante sua extensão no tempo, faz com que emergjam questões subjetivas, que vão se construindo a partir de seu interior. Configura não só um espaço próprio, como apresenta ao participante o “encontro visual com o outro” enquanto fenômeno.

O participante pode não explorar a obra enquanto problema, racionalizando de forma estrutural durante sua participação questões próprias a uma análise. Por exemplo, as ausências e presenças em funcionamento durante o acontecimento da performance.

Dada a maneira como a artista trabalha com as questões da percepção dentro do regime visual construído através de sua performance, veremos que questões próprias podem surgir para o sujeito, de forma reflexiva ou pré-reflexiva, o levando a uma mudança na modalidade da atenção, que passa por uma atenção a si. Com isso, a possibilidade de se gerar marcas no sujeito e com elas a necessidade da criação de um novo corpo, um outro modo, talvez, de ver a si e de ver o outro.

Apesar de perceber a intensidade que emergia do contato entre Abramović e a pessoa sentada à sua frente, a quantidade de estímulos que aconteciam ao redor comprometia seriamente a qualidade de recepção da performance que estava ocorrendo a poucos passos. Tal percepção se transformou somente quando participei dessa performance (BONFITTO, 2014, p. 90).

Imaginemos a entrada do fruidor no espaço da performance. Alguém que estava participando antes se levantou da cadeira e todo o pensamento sobre aquela pessoa e aquele encontro que poderia estar acontecendo durante a espera é interrompido. Podemos imaginar que para quem está na fila, o pensamento sobre quando chegar a sua vez e a imaginação de como se

direcionará até a cadeira, por exemplo, seja quase impossível de não acontecer. No entanto, desde o pensamento, a performance já está, em certo grau, em acontecimento para o participante-espectador. Não se está em uma fila para um atendimento em que dada as modalidades mais “objetificadas” da relação com o outro, o sujeito não pense tanto em si antes do encontro, e menos ainda, no outro. Temos também o fator de, possivelmente, a artista representar para o participante uma grande potência afetiva. Assim, a tessitura de um estado que permita essa mudança da qualidade da atenção começa a se formar desde o pensamento sobre o encontro. Desde antes do encontro.

Ao se direcionar para dentro do espaço propriamente da performance, a viagem ao mundo da subjetividade continua. A entrada de um novo participante desfaz um diagrama de relações visuais estabelecidas e cria uma nova relação e, com ela, um novo diagrama na pele de todos os envolvidos pelo olhar com a performance. Para o fruidor, um tipo de atenção a si surge de forma mais direta, assim como de atenção ao outro. Aqui, esse lugar do outro é representado pela artista, que logo levantará o rosto que se abaixa entre um fruidor e outro, e o tocará com os olhos. Estamos diante, novamente, do grau de toque.

O olhar de Abramovic não é investigativo, nem questionador. Nesse primeiro momento é um olhar acolhedor, que reage aos estímulos gerados pelo contato direto. Algo, então, gradualmente é processado (BONFITTO, 2014, p. 91).

O olhar entre a artista e o fruidor parece estabelecer uma troca, como se ela, através de movimentos sutis, estabelecesse uma relação com ele, um diálogo. Um convite e um aceite na modulação da percepção que vê o outro e de que se é visto passa a acontecer para o fruidor. A relação com o espaço ao redor, com a exposição aos olhares dos participantes que o observam, do corpo com a cadeira, das lembranças sobre a artista, entre outras forças e fluxos vão entrando em composição com a pele do fruidor, revelando outros diagramas de relações de forças que emergem.

Segundo a distinção estabelecida por Suely Rolnik (2006), a subjetividade é afetada pelo mundo em sua dimensão de matéria-força, e não na dimensão de matéria-forma. A atenção é tocada nesse nível - das forças, da dinâmica, das intensidades, dos ritmos -, havendo um acionamento no nível das sensações, e não no nível da reconhecimento ou representação de objetos. O gesto de pouso da atenção indica uma parada. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. Dizemos que a atenção muda de qualidade, há a conversão numa atenção diferente (KASTRUP, 2012, p. 23).

A performance parece tentar um movimento complexo de colocar o encontro com o outro entre parênteses, dentro de um espaço virtual, que pode fazer com que o fruidor perceba as forças e fluxos que o atravessam naquele momento, mas que podem o atravessar também - se ele repetir esse movimento da atenção - em outros momentos fora dali. O fruidor começa a tocar

as camadas que moldam sua pele, sua identidade, a imagem que tem de si, modos de ser, etc. Não podemos pensar também em quem somos através dos olhos do outro? Colocada desta maneira parece uma reflexão um tanto profunda e meditativa, tentarei de outra forma. Não pensamos também em como estamos para os olhos do outro? Ora, no que muda ser e estar se não em alguma medida subjetiva? Quem Abramović vai ver ao me olhar? O que haverá de ser reconhecido por ela? Voltemos a imaginar a cena do relato da experiência que temos.

Recortando metodologicamente o trazido até então, o observador leigo pode pensar o seguinte: Bonfitto é um homem, Abramovic, à sua frente, uma mulher. São cisgêneros. Se visualmente nada pode ser lido como algo que diga sobre uma identidade sexual, o que diz o olhar de um homem sendo colocado sobre uma mulher? A quais pensamentos estão submetidos o encontro de olhares entre homens e mulheres? Há de se pensar no pensamento do olhar? Há ainda, e talvez mais dificilmente, como não pensar neles?

Também é verdade que certas práticas de reconhecimento, aliás, certas falhas na prática de reconhecimento, marcam um lugar de ruptura no horizonte da normatividade e implicitamente pedem pela instituição de novas normas, pondo em questão o caráter dado do horizonte normativo prevaiente. O horizonte normativo no qual eu vejo outro e, com efeito, no qual o outro me vê, me escuta, me conhece e me reconhece também é alvo de uma abertura crítica (BUTLER, 2017, p. 37).

Esses pensamentos, essas formas de reconhecimento de si e do outro, podem nesse caso, trazer para o sujeito o contato com algo que já está dado dentro do contato visual. Dentro de uma “leitura”. Assim como o olho é uma construção da história, o contato visual entre homens e mulheres também parece ser, e carrega subjetivamente consigo um discurso heteronormativo que governa essa cena de reconhecimento. Ainda que estabelecendo uma cena de reconhecimento e seu regime de verdade, por onde o reconhecimento de si aconteça ao espectador, ele não o restringe.

A estrutura da performance oferece “um quadro para a cena de reconhecimento, delineando quem será classificado como o sujeito de reconhecimento e oferecendo normas disponíveis para o ato de reconhecimento” (BUTLER, 2017, p 35). O que não significa que dado esse regime de verdade ele seja um quadro invariável, apenas de que é em relação a esse quadro que o reconhecimento acontece. Para Foucault, a relação com essas normas, com esse regime de verdade, é também uma relação consigo mesmo.

Abramovic, ao não estipular como norma o tempo de participação do espectador na performance, parece deixar aberto a possibilidade de uma crítica a essa relação com as normas. Crítica que possa surgir não “sobre” o quadro, mas de “dentro” do quadro. Essa operação não poderia acontecer sem essa dimensão reflexiva. O regime de verdade sobre o regime de subjetivação que o fruidor está inserido é também a verdade sobre si mesmo. Abramovic oferece

assim a possibilidade de que a cena de reconhecimento e seu regime de verdade possa ser submetida à crítica, de dentro.

Entre os afetos que a participação na performance pode colocar o fruidor, um deles é a vergonha. Para Sartre, a vergonha “é apreensão vergonhosa de algo e este algo sou eu” (SARTRE, 2007, p. 289). Ela é reconhecimento, pois “reconheço que sou como o outro me vê” (SARTRE, 2007, p. 290). Estar entregue ao olhar da artista à sua frente e aos outros ao seu redor, que podem ser percebidos pela visão sem estar em seu foco, assim como estar entregue a seus pontos cegos, traz para a relação do sujeito com o espaço e consigo mesmo uma carga psíquica e emocional que pode não ser acionada durante o seu dia-a-dia. Isso por si, já traz à arte, à experiência estética, uma grande importância para a vida, para o sujeito.

Toda essa relação do fruidor da performance com os outros e com o espaço vai formando novos diagramas; de maneira invisível a pele do participante vai se tornando plana conforme ele trabalha sua atenção sobre essas relações que vão se formando consigo. “Nesta dinâmica, onde havia uma dobra, ela se desfaz; a pele volta a estender-se, ao mesmo tempo que se curva em outro lugar e de outro jeito; um perfil se dilui, enquanto outro se esboça” (ROLNIK, 1997 p. 02). Manter o contato visual direto com a artista em meio à quantidade de estímulos que acontecem ao redor já se configura como um exercício para a atenção do fruidor, para o seu olhar de dentro. Esse olhar que através de sua potencialidade vibrátil vê seus pontos cegos, como vê as forças e fluxos que o atravessam e podem “puxar” a sua atenção em direções diversas.

(...) o funcionamento da atenção voluntária opera por puxões, por sacudidelas que buscam recolocar repetidamente no foco uma atenção cuja tendência é escapar a todo momento. Ou seja, a seleção operada pela vontade e pelo eu encontra resistência para sua efetivação, demandando um esforço reiterado para manter-se no foco (KASTRUP, 2012, p. 25).

Abramovic, ao colocar um convite para o foco da percepção do fruidor, o permite perceber a medida das oscilações a que se é acometido, independentemente do esforço que ele faça para manter a atenção na artista. Esse vaguear da percepção que escapa de Abramovic é capaz de permitir ao fruidor notar a presença de sua atenção. Ao mesmo tempo que o coloca em um constante e direto movimento espiritual de entrar e sair de si. Ver e ser visto opera como um motor da obra. Bonfitto descreve uma “simultaneidade de percepções, sensações, visualizações e associações que emergem” (BONFITTO, 2014, p. 90) e de que “a dispersão provocada pelas condições existentes ali provocam um choque que se contrapõe ao contato direto com Abramovic” (BONFITTO, 2014, p. 91). Pensando ou sentindo as forças que emergem, fluxos que nos atravessam, e pela percepção da atenção, o participante se presentifica cada vez mais. E

assim, junto à artista, seus pensamentos podem assentar no corpo. Para também, tanto quanto ela, unidos por essa linha de tempo que os atravessam para além de dois corpos “aqui”, se tornarem através de uma estetização subjetiva de si, dois corpos “presentes”.

2.3 Por trás dos olhos nos olhos

Marina Abramovic ao longo de sua produção artística fez uso de referências religiosas e de rituais para compor suas produções, fazendo dessas práticas arte, ao destacá-las, ou ao colocá-las enquanto fenômeno independente de seu meio. Como nas performances em que reproduz certos rituais ou emprega sua simbologia sem estar inserida em um meio religioso ou ritualístico.

Abramovic faz do uso dessas linguagens ou dessa estética dos rituais caminho para dar a ver outra coisa, que pode ter seu valor subjetivo similar às questões, que talvez, queira expressar ao seu público ao empregá-las em sua construção estética. A performance “The Artist Is Present”, embora não tendo esse caráter ritualístico empregado de forma mais visual, não deixou de ser comparada a práticas do zen-budismo, em especial com o “zazen”.



Fig. 5: Marco Anelli. Marina Abramović sits with the second-to-last sitter: Lama Doboomb Tulku Rinpoche, a long time friend of the artist and Director of the Tibet House, the cultural center of the Dalai Lama in New Delhi, 2010.

Percebo-me nesse território, criado pelo entrelaçamento desses fluxos, no qual não sei exatamente onde termina e onde começa o Outro (...). (BONFITTO, 2014, p. 92)

A palavra zazen, no japonês, vem da junção de “za”, que significa sentar-se, e “zen”, que diz sobre um estado profundo e sutil de meditação. Geralmente zazen é traduzido como “apenas sentar”. A meditação configura-se como um trabalho sobre a atenção e também solicita por sua experiência para que se tenha um conhecimento verdadeiro sobre sua potência. A experiência, por mais que possa ser descrita, não alcança o que cada indivíduo pode acessar de si mesmo com a prática.

Podemos, seguindo o pensamento de uma atividade que opera sobre o estado de atenção, ver similaridade também com as práticas de exercícios de “atenção plena” na psicoterapia. Assim, das “coisas subjetivas” que a obra dá a ver e dá a sentir, podemos considerar a atenção como uma delas.

Nesta performance Abramovic mostra o que há algum tempo a filosofia já havia descoberto através da obra de arte, de que a reflexão não é privilégio da consciência ou essencial dela. A artista, como a obra de arte, “recolhe uma reflexão mais antiga que a ensina a refletir: a reflexão corporal.” (CHAUI, 2002, p. 179).

A performance de Abramovic, em seu aspecto formal e numa leitura mais aprofundada, assemelha-se ainda com o que o Zohar, obra literária central na tradição cabalística judaica, descreve como o “sentar de irmãos”, princípio cabalístico para que se revele a presença divina com mais facilidade. O livro elabora sobre a natureza dessa relação, destacando que esta não é determinada pelo gênero das pessoas envolvidas, mas sim pela relação de irmandade e equidade.

Entre algumas práticas cabalistas que se refere a dar a sentir a presença divina, uma delas é o sentar “face a face”, estabelecer e manter o contato visual “olho no olho” com outra pessoa. “Cara a cara” é descrito enquanto uma expressão cabalista que faz referência aos anjos sobre a arca da aliança. No momento em que os querubins se olhavam cara a cara, faziam com que a manifestação divina se presentificasse no templo.

A Torá, livro sagrado judaico, diz que essa manifestação divina acontecia em um lugar muito específico dentro do tabernáculo, dando a pensar sobre uma relação espacial, de um espaço com o outro, também estabelecida por dentro, onde ficava a arca da aliança. Mais especificamente, essa manifestação surgia quando estando a arca em seu espaço determinado, os dois querubins (dá-se a entender de duas esculturas) que se localizavam sobre sua tampa, viravam-se um para o outro e olhavam-se “cara a cara”.

A presença divina se manifestava no meio deles através do "encontro" entre os querubins e dali as pessoas podiam ouvir uma voz. De um contato "visual" dava-se a ouvir, davam-se as palavras, dava-se a outros sentidos.

Em uma leitura formalista da performance de Abramovic que não exclua essa relação de localização específica, temos como seu espaço determinado o “Donald B. and Catherine C. Marron Atrium”, localizado no primeiro andar de um outro espaço maior, o Museum of Modern Art, MoMA.

De forma imaginativa, podemos pensar nessa “presença divina” que se manifesta através do encontro entre os querubins enquanto um fenômeno que desencadeia outros estados afetivos mais potentes para os envolvidos com ela. “Tais cartografia ficam à disposição do coletivo afetado por este ambiente, como guias que ajudam a circular por suas desconhecidas paisagens” (ROLNIK, 1997, p.3).

O direcionamento do olhar das esculturas uma para a outra parece com o movimento de entrada de cada participante dentro do espaço de performance e do levantar do rosto de Abramovic para cada um que tenha direcionado o rosto – o olhar – para ela.

O gesto simples da artista de baixar a cabeça com a saída de cada fruidor, torna-se posteriormente um outro, o de encontro com o próximo participante que direcionar o rosto a ela e oferecer seus olhos para sintonizar a visão. Como em outras performances, Abramovic traz para essa obra por meio de pequenos gestos também uma carga ou camada subjetiva ritualística.

Semelhanças estabelecidas por um caráter formal relacionado a práticas que se inserem dentro do campo psicoterapêutico, podem ser observadas ainda na relação com uma técnica da Gestalt Terapia chamada “cadeira vazia”. Se pensarmos, claro, na performance enquanto algo possível de causar um fenômeno que possa desencadear outros estados emocionais mais profundos no participante, tomando a performance por certo valor de uso.

Esse processo, dentro da Gestalt Terapia é acompanhado por um psicólogo e tem suas etapas que passam pela fase preparatória, na qual o paciente tem um confronto físico com a cadeira vazia à sua frente, a segunda fase, quando o paciente é instruído a projetar sobre a cadeira a pessoa, situação, sentimento ou parte de sua própria personalidade com a qual o diálogo ocorrerá. Na terceira fase o paciente descreve para o psicólogo a projeção realizada e por último, tem-se a fase da expressão verbal, que o paciente inicia um diálogo direcionado à projeção.

“Há uma imersão mais e mais profunda em um fluxo muito diferente daquele inicial. (...) Percebo-me em um fluxo-exploração, como se esse contato nos guiasse por caminhos desconhecidos, em que cada microuniverso é percebido e absorvido pelo outro” (BONFITTO, 2014, p. 91).

O maior objetivo da técnica da cadeira vazia é estabelecer para o paciente um diálogo, interno ou externo, no qual - partindo-se de uma relação com o olhar, que chama também por uma criação imaginativa, subjetiva -, busca-se um “dar a ver cara a cara” com algo ou alguém que passa a representar um outro como forma do paciente conhecer melhor a si mesmo e à sua implicação com esse ou isso que se fez outro. Pela experiência de participação na performance, essa potência de conhecimento sobre si e de sua implicação afetiva parece vir de uma forma mais sutil, pela qual conhecemos o que estamos prontos para conhecer, o restante será levado conosco, para um processamento sensível posterior, de acordo com um tempo interno, e não de um tempo de análise. A experiência é levada como uma marca.

Notamos que efetivamente os grandes criadores culturais, seja qual for o âmbito de sua produção, tendem a ser especialmente capazes de suportar a vertigem da desestabilização provocada por uma relação de forças inusitada (...) É na obra que o artista materializa o diagrama que sente vibrar em sua pele... (ROLNIK, 1997, p. 03).

Soltar a pele e refinar mais ainda a vibratibilidade de nosso olho é a quinta etapa descrita por Rolnik nessa insólita viagem à subjetividade. Ao que ela atribui aos artistas uma maior capacidade subjetiva no processo de formação e dissolução de figuras da subjetividade.

Na performance, a cadeira vazia está à frente da artista, onde para além de representar só a relação da artista com seu público, Abramovic passa a dividir com ele as forças direcionadas a ela. O coloca quase em equidade consigo mesma ao movê-lo do lugar de público para o lugar de um outro eu. Colocando-o nessa relação com forças inusitadas, Abramovic faz do público, um outro “artista presente”. Dando a ver, aparentemente, a ele, o diagrama que sente vibrar em sua pele; alguns microuniversos e uma potência de percepção sensível da relação entre um eu e um tu.

É oferecida ao fruidor a possibilidade de perceber os afetos que transitam nessa relação com a figura da artista, mas também da relação consigo mesmo diante do olhar dela, do olhar dos outros e nosso compromisso com eles. A cadeira à frente do fruidor não está vazia, mas isso não barra suas próprias projeções. Ver Abramovic se torna algo especial pois é possível vê-la como um outro corpo possível. A mágica de sua obra surge de um encontro cara a cara, de um bom encontro. Mágico, pois as boas lembranças podem ser vistas, sentidas.

As boas emoções e sentimentos direcionados à artista, saindo de um ponto cego no fruidor, passa também a afetá-lo. Movendo-o de um lugar de “idolatria”, para um lugar de composição com ela. Uma relação em que as flores dadas são as flores recebidas. “Ao que parece é primeiro em microuniversos culturais e artísticos que relações de força inéditas ganham corpo e, junto com um corpo, sentido e valor” (ROLNIK, 1997, p. 03).

Todas as experiências anteriores possíveis e a performance de Abramovic se relacionam com um trabalho sobre o processo de atenção a si mesmo que parece dizer sobre uma forma de estar no mundo. Assim como parecem se relacionar com práticas de cuidado de si e do outro.

Abramovic nos oferece uma performance em que é possível deixarmos de performar. Podemos, inseridos neste espaço, ver uma carga ansiogênica que trazemos conosco ou que pode se apresentar dentro dele com essa exposição de si mesmo ao outro.

A suspensão da performatividade social dilata o tempo, cria um espaço para o pensamento, que pode resultar em experimentações de si. A espera gera uma diferença, um desvio. Uma experiência de descanso de nossas pressupostas identidades, permitindo a esse outro, por mais diferente que seja, se perder no fluxo que se forma entre ambos.

Parece possível, através da experiência, nos colocar frente à transitoriedade da vida de modo a potencializar o nível de prazer em um estado de perceber o tempo presente. Ao experimentar um desvio do tempo funcional da vida que é o mesmo que o tempo das máquinas.

A performance permite a experimentação de um estado menos acelerado de criação de si por gestos, poses, expectativas de projeção para o outro e sobre o outro, pautadas em normas de assujeitamentos que parecem negar o que há de relacional em uma escala de intimidade.

A performance artística permite um desnudar do corpo de suas performances sociais e movimentos externos, para que surja uma atenção nos movimentos internos e relacionais. Dá a ver o que pode ser visto do invisível de si. Como, por exemplo, as ideias que temos dos corpos externos. Essas que dizem mais sobre a constituição do nosso corpo do que sobre a natureza desses corpos. Permite silenciar um corpo que vive a se criar pela fala e dá voz a um silêncio e a um diálogo que acontece apenas pelos olhares, pelos sentidos.

Trazendo nossa atenção para o momento presente, nos mostrando todo um turbilhão de informações sensoriais e fluxos subjetivos que nos perpassam, nos levando por um caminho de mãos dadas pelos olhos, em que experimentamos o tempo em sua dimensão de duração e de nossa relação com nós mesmos dentro dele, se mostrando então como potência para ser ele também, tempo de criação. Abramovic se oferece como companhia para podermos, tão só, sentarmos com nós mesmos.

2.4 A conversão do olhar como possível prática de cuidado de si

Kastrup nos diz que não é fácil colocar entre parênteses o juízo, mas que tentando torná-lo um método concreto, os autores sobre o tema da atenção, a quem dedica seus estudos, propõem um ciclo básico da redução, formado por três gestos ou atos: suspensão, redireção e deixar-vir. Os gestos não seguem uma ordem linear. O fruidor estando exposto a uma

quantidade de estímulos e a um regime novo de visibilidade e reconhecimento, pode notar entre os puxões e percepções, notar sua atenção. Podemos entender esse momento como o de “suspensão”, quando o sujeito tem seu fluxo cognitivo habitual interrompido de forma brusca ao entrar no espaço de performance, configurando um estado de exceção. No segundo gesto, com base no ato de suspensão, acontece a redireção, que é quando a atenção é redirecionada do exterior para o interior. “A atenção a si é o segundo ato do ciclo básico” (KASTRUP, 2012, p. 28). A autora observa que quando a atenção sofre essa dobra do exterior para o interior ela não aciona um processo de consciência de si, reflexão, lembranças pessoais, pensamentos ou preocupações. “Trata-se de um tempo de reverberações afetivas, de ressonâncias das forças captadas na experiência estética” (KASTRUP, 2012, p. 28). De onde pode surgir, por exemplo, a vergonha.

A performance de Abramovic deixa o terceiro gesto bastante evidenciável. É quando a qualidade da atenção muda. A atenção que busca se transmuta para a atenção que encontra. É o deixar-vir. Ela acolhe os elementos afetivos que foram mobilizados. “Componentes e vetores pertencentes a um plano pré-egóico e pré-reflexivo se conectam e ressoam junto com componentes e vetores objetivos da obra, criando um plano comum de alteridade” (KASTRUP, 2012, p. 28). Essa segunda qualidade da atenção - a atenção que encontra - se caracteriza por ser uma concentração aberta, destituída de foco e intencionalidade. Se está ali, irremediavelmente, presente. Duas pedras.

A modificação da atenção, quando a cognição é colocada em suspensão, é notável. Essa atenção, estando redirecionada para o interior, não acessa representações ou funciona no registro do eu: eu penso, eu sei etc. Por não encontrar de forma imediata um preenchimento para essa ausência, a atenção atravessa então um vazio, eis um hiato temporal, uma espera. Como se acabasse a luz em uma sala cheia e, sem que soubéssemos o motivo, todos ao redor começassem a gritar. Nos restaria então desesperar-nos também ou “tentar ver” no escuro.

Tomarmos a vida como obra de arte é assumir o nosso lugar enquanto artistas, ou artesãos. O retorno para si e a crítica dos afetos, das forças de subjetivação parecem então os movimentos internos necessários para o sujeito tomar seus próprios direcionamentos a fim de criar uma vida enquanto obra de arte por meio de uma estética da existência. Cultivar o “si” - através da atenção - para que se possa desviar dos “puxões” (assujeitamento) do poder, ou das ordens de subjetivações impostas e para não cairmos em um esquecimento de nós mesmos.

Cuidar de nós, para cuidar do outro. Desse ponto de vista, “The artist” diz também sobre nós mesmos e mais do que diria “Marina Abramovic is present”. O retorno a si como prática de um cuidado de si abre então uma dimensão de criação a qual os “indivíduos possam ser direcionados a rumos distintos dos padrões e normas sociais, ou seja, que a vida não seja mais

observada e compreendida sob a ótica mercadológica, mas sim sob a ótica da arte” (GALVÃO, 2014, pp. 157-168).

Marina usa a violência com que nosso olhar foi armado pela construção ao longo da história para nos render a nós mesmos. A experiência estética enquanto fruição é, nessa medida, um retorno ético através do encontro com o outro. Isola-se, pelo já enfrentado ao longo do presente trabalho, o ambiente - o locus - onde é possível ocorrer o encontro; a isso Foucault e nós damos o nome de heterotopia. Nesse espaço de fora, ocorrem performances desatentas aos elementos não essenciais da percepção, e pautadas na ética do ser e do corpo consciente.

3. Considerações finais: por um tempo para lambeir outras feridas

Seja eu
Seja eu
Deixa que eu seja eu
E aceita o que seja seu
(Marisa Monte)

Toda cadeira vazia é um convite. A cadeira na performance de Abramovic parece, assim como as proposições de Clark, uma extensão de seu corpo para uma relação com o corpo do outro, para uma relação com o público. Não por criar uma rede de comunicação, mas por colocar “condições de possibilidade” (INGOLD, 2012, p 40) para que a artista troque com o participante.

A cadeira não se mostra apenas como um objeto sem vida encerrado em si mesmo, mas como uma coisa, dando a ver sua potência de formação através de um convite. Uma mesma cadeira, durante uma relação afetiva, pode se tornar outras. Ser um lugar de repouso, espaço de espera, lugar de castigo etc. Aqui, enquanto extensão de um corpo, a cadeira se mostra muitas vezes como um toque, um abraço possível.

Em alguns participantes da performance citada, é possível ver o gesto de levar suas mão aos peito, como se após a sensação em si de “um toque”, o corpo reproduzisse um gesto para expressar o que sentiu. Tornando visível um diálogo que ocorreu em uma relação sensível, mas não invisível. Já no fim deste trabalho, gostaria de colocar a cadeira vazia em frente à Abramovic como um convite para também pensarmos o conceito de “Secalharidade” como algo residual, possível de ser levado conosco após uma experiência estética, que mostrou-se também uma relação ética.

Algo parecido com o efeito poderoso, ainda que efêmero, segundo Anton Vidokle que fica no corpo, e é possível de reconfigurar ou de se estender enquanto potência re-configuracional sobre o olhar mesmo quando não se está mais olhando para as pinturas.

Criado uma lembrança ou marca no - modo de ver - corpo, esse modo se alterasse e pudesse se estender para além da experiência pessoal com a obra, para fora da heterotopia criada pela relação com ela. Se tornando, dentro de uma lógica sensível, uma possibilidade de um outro modo ser, que é solicitado enquanto criação de si por um novo modo de ver. Quando ver é sentir, nada está dado, tudo é tateado.

“No momento em que reconheço, sou potencialmente reconhecido, e a forma em que ofereço o reconhecimento é potencialmente dada para mim. (BUTLER, 2017, p 40)

Foucault nos fala sobre uma “mesma ferida” que surge todas as manhãs ao se ver no espelho. Sartre fala de uma “hemorragia interna” sobre a relação com o mundo e com o outro. João Fiadeiro e Fernanda Eugenio, que trabalham o conceito de Secalharidade, nos apontam então que o encontro é uma ferida. Parecendo colocar no encontro a aproximação do “pequeno relacional” de onde surge a ferida para Foucault - de si para consigo mesmo - e de um “grande relacional” de onde surge a hemorragia interna para Sartre - de si para com o outro. Olhar para si mesmo no espelho é o que faz com que se revele a ferida para Foucault. Em seu texto ele a relaciona quase que como resultado de ver sua aparência no espelho. Isto, no entanto, não nos diz só sobre uma crítica estética, mas sobre seus afetos por meio dessa crítica. Sobre o que sente diante de uma imagem, diante da sua imagem. Seria possível uma crítica que não se relacione com seus afetos?



Fig. 6: Marco Anelli, Portraits in the Presence of Marina Abramović, 2012. © Marco Anelli. Courtesy of Jodie Lyn-Kee-Chow.



Fig. 7: Marina Abramović, installation view of The Artist is Present, 2010, at The Museum of Modern Art, 2010. Courtesy of the artist; The Museum of Modern Art.

A projeção pode ser uma das formas de ver no outro características que são nossas, e que geralmente não gostamos. Uma forma subjetiva de “se olhar no espelho” e assim, eis o surgimento de uma ferida. Para Sartre, quando o indivíduo sente-se capturado por um olhar é como se ele fosse lançado no mundo, ele se sente invadido pelo outro, coisificado e então é absorvido “para fora”. O deslizamento do seu mundo em direção ao outro-objeto abriria essa hemorragia interna.

A aproximação de autores é feita por mim, e não saberia dizer se há, ou quanto há de influência entre eles e Fernanda Eugenio e João Fiadeiro. Mas não poderia não notar como as feridas vão surgindo ao falarmos de uma relação de encontro com nós mesmos ou com o outro através do olhar. Durante minha escrita, assim como as questões do espaço, do tempo e da atenção foram pontos de costura do meu texto, as feridas foram se mostrando presentes nas minhas leituras e pesquisas. Voltar nelas nesse momento é mais que costurar o texto ou suturar uma ferida, mas sim, sustentá-la. Um manter-se sensível em relação ao outro. Mais que ser carne, seria estar também em carne viva.

Para Eugenio e Fiadeiro “o encontro só é mesmo encontro quando sua aparição acidental é percebida como oferta, aceite e retribuída” e “só se efetua - só *termina* de emergir e começa a acontecer - se for reparado e consecutivamente contra-efetuado - isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez *in-terminável*” (EUGENIO E FIADEIRO, 2012, pp. 65-66). Parece que para o acontecer da preposição de Clark e da performance de Abramovic o participante precisa desempenhar essas funções para ter acesso ao ser de cada obra. Não, novamente, por meio de uma reflexão filosófica, mas por meio de uma experiência estética, através das sensações do corpo e de um estado pré-reflexivo.

Dessa maneira o texto “O encontro é uma ferida”, excerto da conferência-performance “Secalharidade”, faz um convite para a percepção do encontro enquanto aparição acidental como uma oferta. O encontro com obras de artes podem ser acidentais, mas nos aspectos em que os abordamos aqui, esses encontros são escolhidos, mas se tomados ainda como oferta, como pode um encontro acidental, parecem ter potências semelhantes às potências descritas por Eugenio e Fiadeiro para um contato consigo mesmo e com o outro, para um “viver juntos”. A mudança proposta pela autora e pelo autor sobre a percepção do encontro parece se dar de forma semelhante à conversão da modalidade da atenção descrita por Kastrup, ou ainda - acredito que melhor colocado - o processo de uma nova percepção do encontro, esse sim, mude a nossa modalidade de atenção. Como o de um pensamento que precede o encontro ou de um encontro que começa antes do ver-ser-visto no pensamento.

Quando então nossa atenção funcional, ligada à vida prática passa para atenção suplementar nossa relação com o outro mudaria, passando de uma relação de “manipulação” para um relação de “manuseamento”. Quando o outro deixa de ser uma superfície em que vejo uma imagem que crio de mim mesmo através da fala, ou de uma performance. Uma relação em que deixamos de olhar o outro, e passamos então a vê-lo. Onde o encontro com uma obra de arte, por exemplo, seja percebido enquanto potência para uma “inquietação, como oportunidade para reformular perguntas, como ocasião para refundar modos de operar” (EUGENIO E FIADEIRO, 2012, p. 66), e com ele, outros modos de ver. Permitindo esse abrir de um olho que

vê de dentro, que apreende as sensações, afecções, nos levando ao contato com a potencialidade vibrátil do olho e a um pensamento a partir de um “olho calmo”.



Fig. 8: “Diálogo: Óculos” acontecimento, s.d. Fotografia

Desse modo, nossa relação com o outro (não somente humano) deixaria de ser dada em uma relação de exclusiva objetificação, em um processo de anexá-lo às respostas que já temos, no qual “recuamos com o corpo e avançamos com “olhar” - que julga apenas constatar “objetivamente” o que lá está - ou com o “ver”, que parte da premissa de que há um sentido por detrás das coisas, a ser interpretado “subjetivamente”” (EUGENIO E FIADEIRO, 2012, p. 66). Onde o encontro só aconteceria realmente, enquanto possibilidade de afetar e ser afetado, de manuseamento, em uma modalidade da atenção mais próxima ao de deixar-*vir*.

A relação com o outro dentro da lógica cotidiana, na qual nossa relação com o tempo, por exemplo, se dá em uma ordem de desespero e não de espera, faz com que não consigamos ver nada além de nós mesmos e do que já esperamos enxergar. Vive-se em uma relação de constatação, de certeza, e não de confiança e vai-se operando dentro de uma lógica de cisão entre o sujeito e a coisa, a tornando objeto e de cisão entre o Eu e o outro, o tornando pouco mais que uma coisa. Com isso passa a ser da posse de um só a produção de sentido e assim, os encontros tornam-se objetos e perdem a sua potência de afetação, deixam de ser acontecimento. Resultando no cancelamento da potência de criação do sujeito dentro de um encontro e com ela a potência de pensar, de existir.

Esquecidos do que há de sensível no corpo, voltamos a ser máquinas, achando que operamos sobre as pessoas e objetos. Perdendo a capacidade de percepção do quanto somos atravessados e formados por forças e fluxos, do quanto há de fora no dentro, e com ela, a nossa potência crítica de reflexão. Passamos a não ser mais que ferramentas servindo a determinadas

forças e formas de assujeitamento. Os olhos passam a ser armas, munidos por um amor narcísico apenas pelo que se mostra semelhante, que vai tirando a vida das coisas e a vida do outro.

Com essa “mudança relacional” poderíamos reencontrar um comparecer recíproco, como a abertura de uma brecha, não apenas de uma ferida. Não por uma questão moral, mas ética. Não humana, mas animal. Que diante de uma ferida, lambe seja nosso instinto. Não por querer salvar, mas manter o que ainda existe. Trazendo as coisas de volta à vida e a atenção a nós mesmos para então, irmos ao encontro do outro. Se ver afetado e não somente capaz de afetar. Não ser só o lugar de chegada ou de partida. Ser o caminho, a percepção do movimento.

Para isso é necessário o treino da atenção, mas também da sensibilidade. É o que, afinal, proponho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Mônica Botelho. Experiência estética e corporeidade: fragmentos de um diálogo entre gestalt-terapia, arte e fenomenologia. *Estud. pesqui. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, jun. 2007.

Bonfitto, M. (2014). The Artist is Present: as artimanhas do visível. *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, 4(1), 83–96.

BOURDIEU, Pierre . 2007 - A distinção: crítica social do julgamento *Distinção: crítica social do julgamento / Pierre Bourdieu; tradução Daniela Kern; Guilherme]. F. Teixeira. ~M Sao Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007*

Butler, Judith *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética / Judith Butler ; tradução Rogério Bettoni. — 1. ed.; 3 reimp — Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017. — (Filô)*

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. . São Paulo: Martins Fontes, 2002*

FIADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis*, v. 2, n. 19, p. 061–069, 2019

Foucault, M. (2013). De espaços outros. *Estudos Avançados*, 27(79), 113-122.

Foucault, Michel, 1926-1984. *o corpo utópico ; As heterotopias / Michel Foucault ; posfácio de Daniel Defert [tradução Salma Tannus Muchail]. -- São Paulo n-l Edições, 2013.*

FREIRE, Paulo, 1921-1997 - *Pedagogia do oprimido/Paulo Freire. -12. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 1983.*

GALVÃO, Bruno Abilio. *A ÉTICA EM MICHEL FOUCAULT:: DO CUIDADO DE SI À ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA. 1. ed. Porto Alegre: Intuitio, 2014. 157-168 p. v. 7.*

GONÇALVES, Aline Ibaldo. O ENCONTRO COM O OUTRO EM JEAN-PAUL SARTRE. 2. ed. Revista de Filosofia: Griot, 2013. 55-71 p. v. 8.

GURGEL, Adriana. A COEXISTÊNCIA ENTRE PASSADO E PRESENTE NA DURAÇÃO DE HENRI BERGSON. 9. ed. Revista Eletrônica Espaço Teológico: REVELETEO, 2012. 74-84 p. v. 6.

Ingold, T. (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes Antropológicos, 18(37), 25–44.

Kastrup, V. (2015). O TÁTIL E O HÁPTICO NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E CEGUEIRA. TRÁGICA: Estudos de Filosofia Da Imanência, 8(3).

KASTRUP, V. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. Revista Trama Interdisciplinar, São Paulo, v.3, n.1, pp. 23-33, 2012.

MERLEAU-PONTY. O olho e o espírito. 1ªed. Trad.: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

PEDROSA, Mário. In: ARANTES, Otilia (Org.). Acadêmicos e modernos. São Paulo: Edusp, 1988. p. 347-354.

Rivera, Tania. (2008). Ensaio sobre o espaço e o sujeito: Lygia Clark e a psicanálise. Ágora: Estudos Em Teoria Psicanalítica.

Rivera, Tania - 2018 O Sujeito e as Linhas do Mundo. Psicanálise e Arte, Hoje - Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea – Volume VI, nº 1, 2018 – ISSN 2282-4219

ROLNIK, Suely. Uma Insólita Viagem à Subjetividade. Fronteiras com a Ética e a Cultura. In: LINS, Daniel (Org.). Cultura e Subjetividade: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997.

Sartre, Jean-Paul, 1905-1980. O ser e o nada -Ensaio de ontologia fenomenológica f Jean-Paul Sartre; 15 ed., tradução de Paulo Perdígão.-Petrópolis, RJ :Vozes, 2007

SOKOLOWSK, Robert. Introdução à fenomenologia. 4. ed. Revista Eletrônica Espaço Teológico: REVELETEO, 2004. ISBN 9788515029013.

VIDOKLE, Anton. Arte sem trabalho? Rio de Janeiro/Copenhague: Zazie,. 2016