

ANÁLISE DA PERFORMANCE “O QUE SE FAZ PRESENTE” (2017) DE FRANZOI:
ENTRE O FORMAL E O POÉTICOElisa Kiyoko Gunzi¹Antônio Carlos Vargas Sant’Anna²

Resumo: Este artigo apresenta o trabalho do catarinense Carlos Alberto Franzoi, que realizou a performance intitulada “O que se faz presente” (2017) no Museu Oscar Niemeyer (Curitiba - PR) em 2017, na ocasião da Bienal de Curitiba. Trata-se de uma ação que, diferentemente de outras linguagens artísticas, se configura como efêmera e que utiliza o corpo como suporte, além de incorporar objeto tridimensional. Nessa perspectiva, utilizaremos o “Método Idiográfico” de Michael Baxandall para realizar uma análise formal acerca desta manifestação, e Georges Didi-Huberman para refletir sobre as questões poéticas que permeiam o trabalho do *performer* no que diz respeito ao tema da morte e aos rastros desta ação. Com base nestas duas vertentes metodológicas, formal e poética, relacionaremos a obra de Franzoi com a dos artistas Robert Morris, Tilda Swinton, Regina José Galindo, Ana Mendieta e Franko B., estabelecendo conexões em produções que foram realizadas a partir da década de 1960 até a contemporaneidade. Finalmente, concluímos que a experiência na realização desta especulação teórica proporcionou aprendizado e interesse na continuidade e aprofundamento desta pesquisa, já que constatamos a viabilidade em realizar a análise de uma performance tanto pelo viés formal quanto pelo seu caráter poético.

Palavras-Chave: Performance. Análise formal. Inquirições poéticas. Morte.

1 Graduação em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), especialização em História da arte do século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, faz doutorado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e é professora adjunta na Universidade Tuiuti do Paraná. E-mail: elisakg@terra.com.br

2 Doutor pela Faculdade de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid (1992), pós-doutorado na Facultat de Barcelona (1996), professor de graduação e de pós-graduação no PPGAV e no PROARTES na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), autor de diversos artigos e capítulos de livros é artista visual com exposições no Brasil e exterior. E-mail: acvargass@gmail.com

**ANALYSIS OF THE PERFORMANCE “WHAT IS PRESENT” (2017) OF FRANZOI:
BETWEEN FORMAL AND POETIC**

Elisa Kiyoko Gunzi
Antônio Carlos Vargas Sant’Anna

Abstract: This article presents the work of Carlos Alberto Franzoi, from Santa Catarina, who performed the “What is made present” (2017) at the Oscar Niemeyer Museum (Curitiba - PR) in 2017, on the occasion of the Curitiba Biennial. It is an action that, unlike other artistic languages, is configured as ephemeral and uses the body as a support, in addition to incorporating a three-dimensional object. In this perspective, we will use Michael Baxandall’s “Idiographic Method” to perform a formal analysis of this manifestation, and Georges Didi-Huberman to reflect on the poetic issues that permeate the performer’s work on the subject of death and the traces of this action. Based on these two methodological, formal and poetic aspects, we will relate the work of Franzoi with that of the artists Robert Morris, Tilda Swinton, Regina José Galindo, Ana Mendieta and Franko B., establishing connections in productions that were made from the 1960s to contemporaneity. Finally, we conclude that the experience in the accomplishment of this theoretical speculation provided learning and interest in the continuity and deepening of this research, since we verified the feasibility in performing the analysis of a performance both by the formal bias and by its poetic character.

Keywords: Performance. Formal analysis. Poetic inquiries. Death.

1 INTRODUÇÃO

Nas décadas de 1960-70, tivemos algumas manifestações que pressupunham a desmaterialização do objeto artístico como uma reação crítica aos espaços institucionalizados (museus e galerias) e ao mercado de arte. Assim, temos a performance como uma destas linguagens que surgiram em contraposição aos meios tradicionais como a pintura e a escultura, e que utilizam o corpo como suporte (GOLDBERG, 2006). Neste ponto, presumimos que suas indagações formais e poéticas diferem daquelas envolvidas na análise de uma pintura, no caso, um quadro como diria o historiador da arte galês Michael Baxandall (2006).

A partir deste contexto, este artigo propõe a análise de uma performance pelo método de caráter formalista que se intitula como “Método Idiográfico” conforme descrito no livro de Baxandall (2006), “Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros”. O desafio encontrado a este respeito seria o de estudar uma obra que foge dos parâmetros formais detectados numa pintura, mesmo que o próprio autor já tenha proposto uma investigação da ponte do Rio “Forth” (1890)³, de Benjamin Baker. Segundo Baxandall (2006), a pesquisa metodológica que analisa a construção de uma ponte parte da hipótese de que é possível explicar objetos históricos que solucionam um determinado problema numa dada situação. Deste modo, o primeiro tópico intitulado Questões formais: entre o corpo e o objeto, abordará a obra de Franzoi pelo método de Baxandall em que relacionaremos seu trabalho com os contextos históricos, sociais e/ou culturais, juntamente com a produção de Regina José Galindo, uma artista contemporânea guatemalteca que também trabalha com performance. Finalmente, temos Robert Morris na década de 1960 e Tilda Swinton na atualidade que dialogam em alguns aspectos formais com a produção de Franzoi.

3 Nota da autora: Trata-se de uma ponte ferroviária que está localizada na costa leste da Escócia (Reino Unido) e que foi construída sobre o Rio Forth pelos engenheiros John Fowler e Benjamin Baker. A concepção do projeto foi de Baker, que se preocupou em encontrar soluções mais resistentes e seguras a partir da pesquisa de materiais inovadores (como o aço) e técnicas mais antigas (como uma ponte tibetana de 1783). No livro, o autor analisa detalhadamente a construção da ponte como elemento-chave na solução de um problema, e para isso utiliza o “Método Idiográfico” no qual descreve as etapas cumpridas do início (esboço) até finalização do objeto.

Por outro lado, no segundo tópico intitulado Questões poéticas: da morte aos rastros de uma ação, estudaremos a obra de Franzoi numa tentativa de extrapolar as interrogações para além da visualidade e que perpassam a ação do *performer* pelo viés poético. Nesse sentido, investigaremos a questão da morte como elemento que permeia a obra do artista além de refletirmos acerca dos vestígios deixados por ele após a performance, no caso, a caixa de vidro na qual o artista realizou tal ação. E, na tentativa de apreender o caráter poético da obra, recorreremos para as referências principais deste tópico como Georges Didi-Huberman com os livros “O que vemos, o que nos olha” e “Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte” e Maurice Blanchot com a obra “A parte do fogo”. Finalmente, analisaremos como tais indagações permeiam o trabalho de Franzoi e dialogam com as ações realizadas por Franko B. e Ana Mendieta.

2 QUESTÕES FORMAIS: ENTRE O CORPO E O OBJETO

A performance é uma linguagem que utiliza o corpo do artista ou de outrem como suporte artístico, tornando-se veículo propositor de interrogações formais e/ou poéticas numa dada ação. Deste modo,

A performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual – que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida – estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias. Desse modo, a performance transformou-se na forma de arte mais tangível do período [...] “foi durante esse período que esta primeira história da performance foi publicada (1979), demonstrando que havia uma longa tradição de artistas voltando-se para a performance ao vivo como um meio, entre muitos outros, de expressar suas ideias, e que esses eventos desempenharam um importante papel na história da arte” [...] a performance tem sido vista como uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística (GOLDBERG, 2006, PREFÁCIO VII).

Franzoi já participou de exposições individuais e coletivas e tem uma atuação expressiva nos cenários local e nacional. No caso do trabalho “O que se faz presente” (2017), o artista utilizou uma caixa de vidro transparente (50 x 55 x 180 cm) que ficava apoiada no chão do espaço expositivo contendo duzentos quilos de pó de talco industrial,

que cobria parcialmente o interior do recipiente. A caixa foi estrategicamente disposta na sala do Museu Oscar Niemeyer com o intuito de possibilitar o trânsito dos espectadores no entorno, priorizando neste lugar a interação do público (Figura 1).

Figura 1 – FRANZOI, CARLOS ALBERTO.
O QUE SE FAZ PRESENTE, PERFORMANCE/OBJETO, CAIXA DE VIDRO TRANSPARENTE E PÓ DE TALCO INDUSTRIAL, 2017.



Fonte: <<http://arqsc.com.br/site/usina-de-inquietacoes/>>

O *performer* está com os pés descalços, vestido de branco e se deita na caixa de vidro sobre o pó de talco que o acomoda. Ele simula a posição do morto: deitado, olhos fechados e mãos entrecruzadas. Quanto a isso, o próprio permanece desta maneira durante toda a ação, despertando a curiosidade dos que ali passavam. No que diz respeito às demandas poéticas, Franzoi defende uma abordagem voltada ao comportamento do sujeito contemporâneo propondo reflexões sobre corpo, espaço, memória, fronteiras entre consciência e inconsciência, visível e invisível, vida e morte.

Usualmente, a ação envolve os espectadores que se reúnem para assisti-la e, em alguns casos, interagem com ela, prevendo uma relação dinâmica entre um e outro. Nesse caso, o artista está deitado e imóvel, numa espécie de simulação (representação) do morto que na sua intencional passividade sugere que o público investigue mais atentamente o sujeito posto numa caixa de vidro em meio ao espaço expositivo. Chegamos a suspeitar

que se refira a uma escultura hiper-realista, mas nos intrigamos com sua discreta respiração até nos deparamos com uma etiqueta de identificação que delata sobre a sua natureza. E, mesmo diante de tal constatação, é inevitável não nos indagarmos acerca das intenções que moveram a elaboração deste trabalho e esbarrarmos tanto nas inquisições formais quanto poéticas. Mas, será que é imprescindível conhecermos as intenções do autor para que tenhamos uma compreensão acerca do seu trabalho, ou seja, precisamos saber o que ele realmente quis fazer?

Na busca por encontrar uma resposta a tal questionamento, recorreremos a Michael Baxandall no livro intitulado “Padrões de intenção” em que traz uma importante contribuição sobre a intenção do artista no que diz respeito à execução da obra, já que para ele não interessa “[...] um estado psicológico real ou particular, nem sequer a um conjunto de acontecimentos que tivessem se passado em determinado momento” (BAXANDALL, 2006, p. 81) na mente do seu idealizador. Baxandall parte da hipótese de que todo *objeto* histórico está fundado num propósito e que o interesse do estudioso da arte está voltado em investigar as intenções (racionais) que motivaram a concepção desta obra, implicando também em considerar as circunstâncias que se relacionam com seu modo de existência. O autor corrobora dizendo que,

[...] o objetivo desta pesquisa é muito particular e tem um limite bastante preciso. Estamos interessados na intenção dos quadros e dos pintores como um meio de refinar, para nós mesmos, a percepção que podemos ter dos quadros. O que tentamos explicar é o quadro conforme aparece numa descrição feita *com nossas palavras*, e essa mesma explicação faz parte de uma descrição mais ampla desse quadro, cujos termos, novamente, são de nossa escolha. Explicar uma intenção não é contar o que se passou na cabeça do pintor, mas elaborar uma análise sobre seus fins e seus meios, conforme os inferimos a partir da observação da relação entre um objeto e algumas circunstâncias identificáveis. A análise se realiza em constante e ostensiva interação com o quadro (BAXANDALL, 2006, p. 162).

E, por se tratar de um objeto “incomum”, o historiador da arte tende a tomar uma atitude não convencional na aplicação de um método de análise, considerando sua capacidade de rastrear as possíveis causas que levaram o artista numa determinada resolução formal, sendo que as condições de produção e o contexto social são itens relevantes na medida em que contribuem para o entendimento de tais aspectos visuais. Com base nessa reflexão, temos o método de análise adotado por Baxandall e que se chama “Método Idiográfico”

ou “Método Teleológico”, no qual o autor opera de modo relacional entre: o problema com a solução, a solução com o contexto e a nossa interpretação com a sua descrição (BAXANDALL, 2006).

Baxandall afirma que o criador elabora algumas soluções com o intuito de resolver problemas que vão surgindo no seu trabalho, seja por meio da observação de sua produção anterior assim como a de outros artistas. Nesse sentido, vai construindo um “modo próprio” de operar com determinadas interrogações que reaparecem de tempos em tempos durante sua fatura. O autor reforça dizendo que, na medida em que o artista desenvolve um modo bastante particular para manusear os materiais ele cria um *padrão de intenção* como resposta a um dado contexto social. E, nesse ponto de vista, define um estilo próprio e peculiar ao seu *modus operandi* (BAXANDALL, 2006).

Partindo dessa hipótese, o autor denomina de “Encargo” a função do artista enquanto aquele que solucionará um determinado problema a partir da investigação das variáveis envolvidas no processo de construção da obra. Tais variáveis indicam os caminhos percorridos pelo artista na busca por encontrar tal resolução e que são nomeadas de “Diretrizes”.

Deste modo, seu “Encargo” é produzir objeto com um “interesse visual intencional” que surge como “resposta” para elucidar dúvidas acerca de uma produção artística anterior, seja dele, de outro(s) artistas ou de movimentos/períodos históricos. Nesse aspecto, o criador pode determinar o(s) próprio(s) encargo(s) que ele formulará para si mesmo, buscar solução do problema a partir da investigação das produções anteriores, mesmo que diferentes em estilo e intenção e finalmente, descobrir a resolução para manejar os materiais que formalizarão o trabalho artístico (BAXANDALL, 2006).

Reforçando novamente que os elementos envolvidos nesta exploração tornam-se as “Diretrizes” que nortearão a pesquisa e guiarão seu trajeto para a efetivação do trabalho artístico. Aqui, trata-se de variáveis que são divididas em Diretrizes Gerais e Diretrizes Específicas, em que nas gerais consideramos a dimensão histórica e crítica que influenciam as diretrizes seguidas por seu idealizador, e nas específicas pressupomos um ato pessoal numa determinada circunstância cultural (BAXANDALL, 2006). Com base nesta afirmação,

analisaremos a seguir os “Encargos” e as “Diretrizes” (gerais e específicas) envolvidas na obra de Franzoi, salientando que partimos do ponto de vista da autora deste artigo, já que é possível vislumbrarmos outros desdobramentos acerca do mesmo trabalho artístico.

2.1 ENCARGOS

Na performance “O que se faz presente”, Franzoi utiliza a estrutura física (corpo) como suporte além de objeto (caixa de vidro). O seu *encargo* foi conciliar o corpo e a caixa durante a performance para sublinhar as ações realizadas na sua apresentação e transmitir as intenções propostas neste trabalho. Outro encargo do artista foi deixar a caixa de vidro no espaço expositivo após sua ação, já que o objeto era parte integrante do seu trabalho e reforçava a ideia de que tal ação havia acontecido naquele lugar. Por fim, como Franzoi utilizou linguagem e materiais não convencionais, o encargo dele foi o de ressaltar a temática abordada no seu trabalho que, mesmo seguindo uma vertente mais conceitual, dá indícios visuais sobre sua investigação acerca da morte (por exemplo) ao se postar deitado na caixa de vidro e assumir a “posição do morto” (BAXANDALL, 2006).

E, no que diz respeito ao encargo do artista em investigar produções anteriores com o intuito de solucionar um problema para a formalização do seu trabalho artístico, poderíamos relacionar a obra de Franzoi com a tumba mortuária do período egípcio⁴. Na imagem abaixo (Figura 2), o vidro foi colocado para fins de exposição (proteção e visualização), mas encontramos algumas semelhanças formais com a obra do catarinense, tais como: transparência do vidro e o morto deitado na horizontal. O vidro sugere proteção e ao mesmo tempo fragilidade, por lidar com um material delicado enquanto mostra o que está contido em seu interior. E com relação aos sarcófagos egípcios, temos o livro intitulado “Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars”, no qual Camille Paglia (2014) dedica um capítulo para debater sobre a arte egípcia e no que diz respeito às tumbas faraônicas. A autora relata que grande parte delas foi saqueada, com exceção a de Tutancâmon (retratadas a seguir). Ela diz que,

4 Nota da autora: A relação estabelecida entre a obra de Franzoi com as tumbas egípcias são realizadas pela autora deste artigo, já que o artista não menciona em seus relatos (entrevista) esta conexão.

[...] quando seu túmulo foi descoberto e aberto em 1922, os desconcertantes tesouros, como a caixa de ouro maciço que cobria sua múmia, forneceram perturbadoras sugestões sobre como devem ter sido os objetos deixados nas tumbas de um faraó de primeira grandeza (PAGLIA, 2014, p. 4).

Figura 2 – VISTA DO SARCÓFAGO DE TUTANCÂMÓN



Fonte: <https://elpais.com/elpais/2015/11/28/album/1448725469_854585.html#foto_gal_7>.

No que diz respeito à solução de materiais, deduzimos que o encargo de Franzoi foi utilizar a caixa de vidro no formato humano que permite acomodar a si mesmo no recipiente e mostrar seu conteúdo para o público. O talco em pó no interior da caixa facilita sua acomodação, dando conforto para permanecer na posição horizontal e possibilitar a moldagem de sua estrutura física em cada apresentação. O vidro, o talco e o corpo são matérias-primas consideradas recorrentes no seu repertório. Ele utilizou roupa branca e permaneceu descalço durante a ação. Tanto o talco quanto suas vestes são alvas, suscitando relações como paz, pureza e até mesmo espiritualidade, sendo que em alguns países da Ásia o branco representa a morte⁵.

No desdobramento deste trabalho (O que se faz presente II), o encargo do *performer* foi encontrar outra solução material, substituindo a cinza no lugar do talco em pó, sugerindo o uso de cinzas após a cremação de um corpo humano. Também poderíamos pensar sobre o versículo da Bíblia, Gênesis 3:19 que diz “No suor do teu rosto comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado; **porquanto és pó e em pó te tornarás**” (BÍBLIA

5 Nota da autora: Reforçamos que tais questões não serão aprofundadas neste artigo, mas foram apontadas como algumas relações que poderíamos estabelecer com a obra de Franzoi.

ONLINE, grifo nosso). Nesse sentido, o pó (talco e cinza) teria um caráter alusivo no que diz respeito à finitude do corpo físico, já que simbolicamente sugere o retorno do homem à sua constituição original⁶.

Finalmente, o conjunto (objeto e performance) é considerado uma instalação artística. Nesse ponto, é relevante destacarmos que os materiais utilizados por seu idealizador se referem a objetos de uso cotidiano (vidro e talco em pó) e que refletem grande parte da produção contemporânea, fugindo do uso de materiais convencionais da arte, mais especificamente de linguagens como pintura, desenho, gravura e escultura. Deste modo, constatamos que os aspectos formais na performance varia de acordo com as questões poéticas que norteiam a obra e que o encargo do artista na busca pelos materiais que concretizem e viabilizem seu trabalho é muito mais amplo do que o encontrado nas linguagens artísticas que preservam o uso de materiais mais tradicionais, como a tela e tinta nas pinturas ditas conservadoras.

2.2 DIRETRIZES

Dividimos este tópico para facilitar a compreensão das diretrizes, gerais e específicas, que serão analisadas a partir da performance de Franzoi. É importante salientar que as correlações apresentadas aqui, partem de relações que foram estabelecidas pela autora deste artigo.

2.2.1 GERAIS⁷

No que diz respeito às diretrizes gerais, que pressupõe a dimensão histórica e crítica acerca do contexto no qual a obra foi concebida, Franzoi utiliza linguagens artísticas não convencionais que proliferaram nas décadas de 1960 e 1970 e aproximaram a arte da vida cotidiana. Assim, relacionamos a obra com seu contexto histórico e, desse modo, temos o minimalista Robert Morris que utilizava caixas de madeira (Figura 3) como objeto

6 Nota da autora: Salientamos que não aprofundaremos esta reflexão para não fugirmos do escopo apresentado neste artigo.

7 Nota da autora: Nesse ponto, é notável ressaltarmos que os artistas mencionados neste tópico foram sugeridos pela autora deste artigo e não foram citados pelo *performer* como sendo seus referenciais artísticos.

constituente em algumas de suas ações. Mas, diferentemente de Franzoi, Morris utilizou caixa de madeira rústica (sem cor e nem acabamento) dispendo-a na vertical, mas em ambos os casos, o formato deste objeto faz menção ao corpo humano.

Figura 3 – MORRIS, ROBERT. *UNTITLED, BOX FOR STANDING* [SEM TÍTULO, CAIXA PARA ESTAR DE PÉ]. B1961.



Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/328059154100604469/>>.

Conectando o catarinense com a atualidade, temos Tilda Swinton: Em “The Maybe” (Figura 4), na qual a atriz realizou a apresentação no Museu Metropolitano de Nova Iorque em que ela dorme numa caixa de vidro, exposto ao olhar dos muitos visitantes do museu. Na descrição da obra consta: artista vivo, vidro, aço, colchão, travesseiro, roupa de cama, água e óculos. A instalação tem semelhança formal com a do catarinense pelo uso do vidro (exposição e proteção) e por permanecer em repouso no espaço expositivo. Também, a interação do público acontece de maneira parecida, já que ambos se encontram em repouso e o espectador vislumbra o propositos em estado de quietude.

Figura 4 – SWINTON, TILDA. *THE MAYBE*. PERFORMANCE, 2013.



Fonte: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/9951531/Tilda-Swinton-sleeps-in-glass-box-at-Moma.html>>.

Finalmente, temos a *performer* contemporânea Regina José Galindo⁸, que nasceu na Guatemala e relata que vive numa cidade com risco de violência urbana convivendo diariamente com a ideia da morte. Aqui, temos a obra intitulada *Cortejo* em que a artista é colocada num caixão que foi confeccionado a partir de suas medidas (assim como Franzoi), conforme apresentado na figura 5.

Figura 5 – GALINDO, REGINA JOSÉ. *CORTEJO*, 2013



Fonte: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>.

⁸ Nota da autora: As obras de Galindo refletem seu engajamento crítico-político, mas que no presente artigo não serão aprofundados por não se tratar do foco da pesquisa.

Ao vislumbrarmos a imagem do trabalho, vemos que Galindo está deitada no caixão disposto numa sala preparada para a realização de um funeral. Depois, o caixão é fechado e carregado por um carro funerário pelas ruas da Guatemala numa alusão à convivência diária da morte que transita pela cidade e que está muito próxima de seus cidadãos. Nesse sentido, temos Galindo e Franzoi como *performers* atuantes na contemporaneidade e que tratam sobre o tema da morte.

2.2.2 ESPECÍFICAS

Se as diretrizes específicas se referem a um “ato pessoal numa determinada circunstância cultural” (BAXANDALL, 2006), esta afirmação se confirma quando a matéria física é utilizada para imprimir sua presença por meio de gestos e movimentos, deixando-o gravado na superfície do talco acondicionado na caixa de vidro e marcando o espaço expositivo com suas pegadas impregnadas pelo pó branco. Deste modo, o “ato pessoal” de Franzoi está sinalizado nas suas performances, objetos, instalações e esculturas, abordando temáticas relacionadas ao comportamento do sujeito contemporâneo, propondo reflexões sobre corpo, espaço, visível e invisível, vida e morte, como foi comentado no início deste tópico. E, a partir da sua participação na Bienal de Curitiba, o público curitibano teve a oportunidade de assistir à apresentação e conhecer sua obra. Por fim, este trabalho foi realizado em outros locais, como na Fundação Cultural Badesc em Florianópolis (SC), confirmando sua atuação no cenário artístico contemporâneo e reforçando as questões tratadas no seu trabalho por meio desta linguagem artística.

É relevante destacarmos que a escolha das obras de outros artistas, permitiu o estabelecimento de algumas conexões com a do catarinense, e nesse caso, enfatizamos as semelhanças formais existentes entre elas. Além disso, os trabalhos apresentados neste tópico propõem relações temporais, tais como, Morris que atuou na década de 1960 e realizou algumas das primeiras manifestações em performance. Já a atriz Tilda Swinton e a *performer* Galindo têm uma produção mais atual, assim como o trabalho de Franzoi.

E, a partir do uso desta metodologia vislumbramos a possibilidade de realizar um estudo sobre obras que não atendem ao padrão “convencional” das artes visuais, e com ela viabilizamos algumas leituras e discussões, seja pelo aspecto visual ou contextual. Por fim,

enfaticamente que a correspondência estabelecida com outros artistas também contribuiu para a compreensão das correlações formais, culturais e históricas que foram realizadas neste tópico.

3 QUESTÕES POÉTICAS: DA MORTE AOS RASTROS DE UMA AÇÃO

A partir das interrogações formais abordadas no tópico anterior e pelo viés metodológico de Baxandal, salientamos que foram escolhidas duas inquietações poéticas nas quais permeiam a produção “O que se faz presente” (2017) de Franzoi, que são a morte e os rastros de uma ação. Deste modo, dividimos este tópico em dois subtópicos nos quais discutiremos sobre tais proposições poéticas a partir de subsídio teórico do historiador da arte francês Georges Didi-Huberman. Frisamos também, que o filósofo francês Maurice Blanchot auxiliou no embasamento do primeiro subtópico no que diz respeito à questão da morte com o livro “A parte do fogo” (2011).

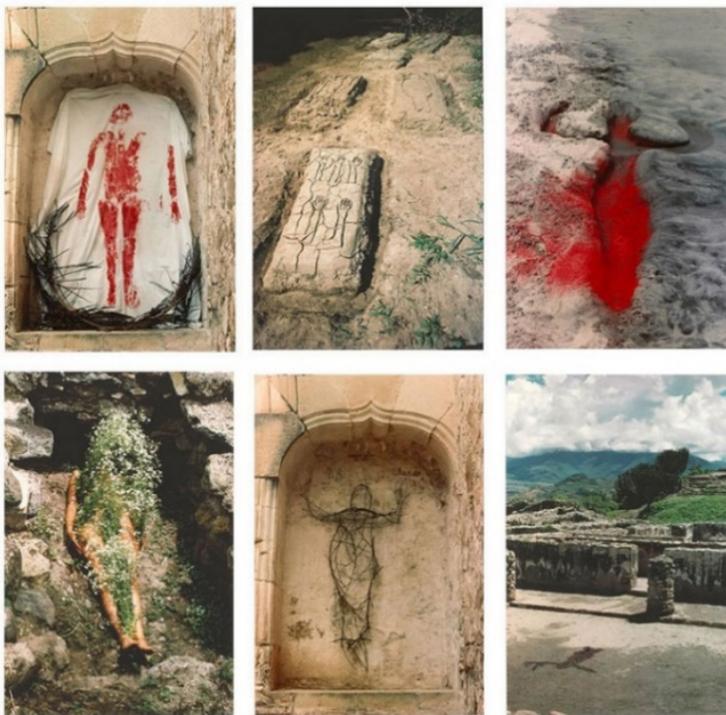
3.1 MORTE: A EFEMERIDADE DA VIDA NA PERFORMANCE

No livro “A parte do fogo”, Maurice Blanchot afirma que a morte é uma das preocupações que talvez mais nos assombre e quando ela de fato acontece “[...] deixamos justamente o mundo e a morte” (BLANCHOT, 2011, p. 344), ou seja, nos desprendemos da vida e do temor que nos acompanha diante do nosso desaparecimento. E, juntamente com esta suspeita, seguimos o raciocínio do autor quando diz que o homem só conhece a morte “por vir”, já que a limitação da natureza humana não permite transpor tal barreira, uma vez que vida e morte estão separadas por uma linha muito tênue, quase invisível e a segunda se sobrepõe no exato instante em que a “alma” se esvai do físico; ela (a vida) nos escapa por entre os dedos num dado momento que, de tão sutil se torna efêmera e transitória. Deste modo, Blanchot reitera dizendo que a “[...] morte é a possibilidade do homem, é a sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens” (BLANCHOT, 2011, p. 344), pois nosso sentido de humanidade reside justamente nesta impossibilidade de alcançar a imortalidade ou de transpassar de modo consciente e reversível, o limite da vida para a morte. Podemos constatar que não se trata de um lugar situado no “além

do mundo”, como frequentemente éramos seduzidos a pensar, mas ele “[...] é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo” (BLANCHOT, 2011, p. 325). Assim sendo, vislumbramos alguns trabalhos artísticos que trata da morte como uma questão constituinte de uma irrevogável e premente realidade na qual o sujeito se encontra fadado à inelutável certeza do fim.

Nessa perspectiva, a representação da morte suscita reflexões que além de remeter ao perecimento físico também sugere demandas de ordem simbólica tal como a fragilidade da vida. E assim como a efemeridade é uma das características intrínsecas da performance, também poderíamos relacioná-la com a nossa própria vida. Em vista disso, temos algumas ações da cubana Ana Mendieta que deixam marcas do seu corpo sobre a areia, tecido ou projetado sobre o chão, todas elas denunciando o desvanecimento do corpo físico (Figura 6).

Figura 6 - MENDIETA, ANA. *SILUETA WORKS IN MEXICO*, 1973–77/1991. PIGMENTED INKJET PRINTS, FOUR PARTS, 13 1/4 X 20 INCHES (33.7 X 50.8 CM); EIGHT PARTS, 20 X 13 1/4 INCHES (50.8



Fonte: <<https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico>>.

Em alguns destes trabalhos (Figura 6), Mendieta nos reporta ao vislumbre de uma imagem “fantasmagórica” e esvanecida de materialidade, tratando-se de silhuetas nas quais nos coloca diante da ausência do corpo físico. E, a partir da obra da artista cubana recorreremos à Didi-Huberman ao afirmar que,

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

Ao observarmos a primeira imagem da segunda coluna (Figura 6), constatamos seu corpo deitado sob uma cova e coberto por flores, numa tentativa de simular seu desaparecimento. Nesse sentido, a figura de Franzoi deitada na caixa de vidro assemelha-se com o de Mendieta ao se postar na posição do morto e aqui somos lançados a alguns questionamentos como o perecimento do corpo físico perante o local de seu (possível) sepultamento. E, diante destas cenas que nos remeteriam à morte, somos confrontados com “[...] a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38). Enfim, nos deparamos com a nossa finitude, já que estaríamos diante de uma certeza na qual a imagem do *performer*, que repousa sobre o recipiente de vidro (no caso de Franzoi), sugere à figura do “morto” que nos faz calar.

Didi-Huberman, no livro intitulado “O que vemos, o que nos olha” (1998), resgata Stephen Dedalus em *Ulisses*, de James Joyce, em que o personagem *vivencia* a morte de sua mãe e tem um vislumbre acerca de seu próprio desaparecimento. O autor reitera,

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia – a saber, esse “modo fundamental do sentimento de toda situação”, essa “revelação privilegiada do *ser aí*”, de que falava Heidegger ... É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de oferecer ao vazio, de se abrir (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 38).

Ao “olhar” a morte do outro também sou “olhado” por ele, já que o lugar deste corpo esvaído de alma é o nosso reflexo projetado enquanto “destino futuro” (DIDI-HUBERMAN, 1998). Somos capturados por uma “angústia de olhar o fundo”, que é justamente mirar os olhos para este espaço ocupado pelo ente que partiu e ao mesmo tempo se mostra como o “lugar” que se constitui enquanto “vazio”. Muitas vezes, cerramos os olhos para escaparmos da inevitável e premente angústia. E é justamente esta “angústia de olhar o fundo” da caixa de vidro na qual um sujeito está deitado, de olhos fechados e mãos entrecruzadas que somos capturados e seduzidos por seu enigma. Indagamo-nos sobre o que ele está fazendo naquele lugar e o silêncio ensurdecedor de sua passividade provoca em nós uma inquietude entremeada pela angústia de ser olhado por este lugar no qual resistimos direcionar nosso olhar, mas que inevitavelmente nos olha.

3.2 RASTROS DE UMA AÇÃO: VESTÍGIOS DO ININTELEGÍVEL

Em “O que vemos, o que nos olha” (1998), Didi-Huberman comenta que teólogos da Idade Média fizeram uma distinção entre o conceito da palavra imagem (no caso, *imago*) com o da palavra *vestigium*, que significa vestígio, traço ou ruína. Estes teólogos buscavam uma explicação para o que “[...] é visível diante de nós, em torno de nós – a natureza, os corpos – só deveria ser visto como portando o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 35). Visto por esse ângulo, relacionamos o corpo na contemporaneidade que também (assim como na Idade Média) pode ser abordado a partir de seus vestígios, marcas e/ou traços, haja vista os materiais deixados após sua realização. No caso de Franzoi, constatamos um interesse nesta operação na qual ele materializa uma ação efêmera quando deixa a caixa de vidro no espaço expositivo, e, desta forma, preserva sua memória como forma de resistência ao desaparecimento.

No livro intitulado “Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte”, Didi-Huberman (2013) comenta sobre o “trabalho do sonho” explanado por Freud no texto “A interpretação dos sonhos”. Grosso modo, Didi-Huberman (sob a visão de Freud)

aponta que a natureza das imagens oníricas não se origina nem no espaço vivido e nem por uma ordem transcendental, mas se apresentam de maneira fragmentada e a partir de alguns de seus vestígios passíveis e possíveis de virem à tona. O autor reforça que,

Nossa hipótese, no fundo, é muito banal e muito simples: num quadro de pintura figurativa, “isso representa” e “isso se vê” – mas alguma coisa, mesmo assim, ali se mostra igualmente, ali se olha e nos olha. Todo o problema sendo, é claro, cercar a economia desse *mesmo assim* e de pensar o estatuto dessa *alguma coisa*. [...]. Essa *alguma coisa*, esse *mesmo assim* estão no lugar de uma abertura e de uma cisão: a visão ali se rasga entre ver e olhar, a imagem ali se rasga entre representar e apresentar. Nessa rasgadura, portanto, trabalha alguma coisa que não posso apreender – ou que não pode me apreender inteiramente, duradouramente – pois não estou sonhando, e que no entanto me atinge na visibilidade do quadro como um acontecimento de olhar, efêmero e parcial (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205).

Tratam-se dos elementos que sobrevivem e são trazidos à consciência, denunciando ao mesmo tempo, o *rastro de apagamento* de tantas outras imagens que pelo mecanismo (inconsciente) da censura “tornou sua figuração impossível”. Refletindo por esse ângulo, as imagens oníricas não se manifestam segundo uma relação lógica da consciência, mas são figuradas por uma “desfiguração apropriada” e impulsionadas por meio de uma força propulsora que provoca uma espécie de *rasgadura* dos limites entre consciência e inconsciência.

Assim, chegamos à noção freudiana de *figurabilidade* como possibilidade de abertura para repensarmos o conceito (clássico) de representação e que atinge nosso olhar sobre as imagens de arte (DIDI-HUBERMAN, 1998). E, ao nos postarmos diante de imagens pintadas⁹, experimentamos o objeto artístico para além do seu caráter material e nos abrimos para vivenciar momentos nos quais somos capturados por nossos seres “subjetivos”. Dessa forma, a experiência de vislumbrarmos um quadro vai além de um mero estado da consciência, de somente ver o que está diante de nós, já que segundo Lacan “no estado de vigília há elisão do olhar, elisão não apenas do que isso olha, mas do que isso *mostra*” (LACAN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205).

⁹ Nota da autora: No caso do artigo, a performance de Franzoi.

Na produção realizada a partir dos anos 1990, temos ações performáticas que repensam os trabalhos executados nas décadas de 1960-70 como a do *performer* italiano Franko B.¹⁰, que resignifica elementos poéticos calcados na escolha e pesquisa do artista. Em algumas de suas obras, o artista (FIGURA 7) utiliza o próprio sangue como material artístico, que durante suas ações goteja do seu corpo lentamente. Aqui, o corpo é um local para a representação do sagrado e do belo, em que o sangue sinaliza a vida (HEATHFIELD, 2012), mas que ao se esvaír de suas veias também sugere a morte física. As performances de B. transmitem leveza e preocupação estética que estão intimamente relacionadas com o olhar plácido do artista durante a ação; aqui, o risco se dilui em meio ao encantamento do corpo branco do artista em contraste com o sangue que jorra de seus braços. Após a realização da performance, temos os respingos de sangue que deixam rastros sobre o chão, nos remetendo tanto a presença quanto a ausência do corpo físico. Nesse sentido, o corpo de Franko B. se configura pelos resquícios que ficaram impregnados no espaço, configurando como as imagens oníricas descritas por Freud (pelo viés de Didi-Huberman) e que se revelam como *rastro de apagamento* da ação que foi ali realizada. Temos aqui, os vestígios corporais denunciados pelas manchas vermelhas que contrastam com a cor branca do piso.

Figura 7 – FRANKO B. / *MISS YOU*, 2003



10 Nota da autora: Informamos que não analisaremos o caráter simbólico na obra de Franko B. por não se tratar do enfoque dado nesta pesquisa.

Fonte: <http://www.bris.ac.uk/theatrecollecion/liveart/liveart_FrankoB.html>. Acesso em: 03 nov. 2018.

Partindo dessa suposição, aproximamos tais reflexões para analisar o trabalho de Franzoi¹¹ que deixa a caixa de vidro exposta no espaço do museu como uma extensão de si mesmo e como fragmentos de uma ação realizada naquele local. E, tal como Franko B. que respinga sangue pelo chão, Franzoi marca seu próprio físico no talco que foi acondicionado no interior do objeto transparente, além das digitais carimbadas nas laterais deste recipiente.

Ao contemplarmos estes rastros deixados no local, nos indagamos sobre o que de fato aconteceu nesse lugar e tal questionamento possibilita uma abertura para capturar o aspecto ininteligível da obra que nos conecta com nosso ser “subjetivo”. Nesse sentido, nos projetamos para além da mera visualidade do trabalho artístico e lançamos nosso olhar para o seu interior, provocando uma cisão entre o ver e o olhar, o representar e o apresentar. Desse modo, nos deparamos diante de um impasse: aquilo que não pode me apreender inteiramente e aquilo que não consigo assimilar na sua totalidade.

Algo sempre escapa, assim como a performance e o objeto que tratam do que é efêmero e parcial. E, após tal manifestação só podemos vislumbrar a caixa de vidro disposta no espaço expositivo, como uma comprovação material acerca da impossibilidade de capturarmos a obra em sua plenitude, já que agora restam somente vestígios do corpo. Por fim, nos deparamos com os rastros deixados por Franzoi por meio das pegadas “brancas” que carimbaram o chão do espaço expositivo com o pó de talco, e nesse sentido, nos reportamos novamente ao versículo da Bíblia: *porquanto és pó e em pó te tornarás* (BÍBLIA ONLINE).

11 Nota da autora: É importante ressaltarmos que Didi-Huberman traz uma explanação acerca da imagem na pintura, mas neste artigo, analisaremos a cena capturada pelo registro fotográfico e a gravada na memória do espectador.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo analisou o trabalho do catarinense Franzoi intitulado “O que se faz presente” (2017). Dessa forma, tivemos a oportunidade de refletir sobre este trabalho a partir de duas vertentes: a formalista, que priorizou os aspectos visuais e as possíveis correlações com seu contexto; e a poética, que investigou alguns elementos conceituais (simbólicos) que permeiam esta produção.

Com relação ao estudo da primeira vertente formalista, foi uma experiência bastante desafiadora estudar e aplicar o “Método Idiográfico” de Michael Baxandall a partir da análise de uma produção em performance. Deste modo, tal reflexão despertou o interesse na continuidade desta pesquisa, já que constatamos que tal critério viabilizou um estudo a partir dos aspectos visuais do objeto artístico além das possíveis correlações com seu contexto histórico, social e/ou cultural. E, juntamente com a obra de Franzoi, os trabalhos de Morris, Swinton e Galindo nos deparamos com tais contextualizações além das aproximações formais com as tumbas faraônicas (egípcias).

Também, foi possível refletir sobre proposições poéticas, mais especificamente no que diz respeito ao tema da morte e aos vestígios deixados após o ato performático na obra de Franzoi. Nesse ponto de vista, Didi-Huberman foi o autor que colaborou para construção do pensamento desenvolvido no segundo tópico, indo além da pura visualidade e propondo questionamentos pertinentes acerca da subjetividade contida no objeto artístico. Aqui, ressaltamos que pretendemos aprofundar este estudo já que a conexão estabelecida entre a performance de Franzoi com a de outros artistas como Mendieta e Franko B., possibilitaram o entendimento de reflexões suscitadas em tais produções artísticas no que diz respeito às questões poéticas que permeiam a temática da morte.

REFERÊNCIAS

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

BÍBLIA ONLINE. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/acf/gn/3/19>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998 (Coleção TRANS).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Ed. 34, 2013 (Coleção TRANS).

FRANKO B. **I miss you**. Disponível em: <http://www.bris.ac.uk/theatreollection/liveart/liveart_FrankoB.html>. Acesso em: 03 nov. 2018.

FRANZOI, Carlos Alberto. **O que se faz presente**. Disponível em: <<http://arqsc.com.br/site/usina-de-inquietacoes/>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

GALINDO, Regina José. **Cortejo**. Disponível em: <<http://www.reginajosegalindo.com/>>. Acesso em 19 jan. 2019.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Coleção a).

HEATHFIELD, Adrian. **Live: Art and Performance**. London: Tate, 2012.

MENDIETA, Ana. Disponível em: <<https://www.icaboston.org/art/ana-mendieta/silueta-works-mexico>>. Acesso em: 24 mar. 2017.

MORRIS, Robert Morris. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/328059154100604469/>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

PAGLIA, Camille. **Imagens cintilantes: uma viagem através da arte desde o Egito a Star Wars**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2014.

SARCÓFAGO DE TUTANKAMÓN. Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2015/11/28/album/1448725469_854585.html#foto_gal_7>. Acesso em: 19 jul. 2018.

SWINTON, TILDA. **The maybe performance**, 2013. Disponível em: <<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/9951531/Tilda-Swinton-sleeps-in-glass-box-at-Moma.html>>. Acesso em: 19 jul. 2018.

Recebido em: 24/01/2019
Aceito em: 07/04/2019