

**O EXEMPLO DE ALLAN KAPROW: PRESENÇA E IMAGEM PERFORMATIVA**  
**THE EXEMPLE OF ALLAN KAPROW: PRESENCE AND PERFORMATIVE IMAGE**

Alessandra Lucia Bochio / UFRGS

**RESUMO**

Neste trabalho, revisito o primeiro capítulo da minha tese de doutorado, intitulada *Entre meios: convergência audiovisual*, para refletir sobre alguns pontos presentes na minha prática artística atual. Para tanto, por meio da produção artística de Allan Kaprow e de seu diálogo com John Cage e Jackson Pollock, referidos em tal capítulo, abordo o tempo do vivido como experiência compartilhada e a noção de presença na performance e a transferência da pintura para o ato de pintar e a imagem performativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** performance audiovisual; imagem performativa; presença.

**ABSTRACT**

*In this work, I revisit the first chapter of my doctoral thesis, entitled *Between média: audiovisual convergence*, to reflect on some points which are present in my current artistic practice. For this, through the artistic production of Allan Kaprow and his dialogue with John Cage and Jackson Pollock, referred to in this chapter, I approach the time lived as a shared experience and the notion of presence in performance and the transference of painting to the act of painting and the performative image.*

**KEYWORDS:** audiovisual performance; performative image, presence.

No momento que iniciei a minha pesquisa de doutorado, intitulada *Entre meios: convergência audiovisual*, defendida em 2015, na Escola de Comunicações e Artes da USP, busquei compreender o termo intermídia, de Dick Higgins, por meio dos modos operatórios que engendram os relacionamentos entre os meios de expressão e as diferentes práticas artísticas. Interessava-me pela natureza da relação intermediária e pelo modo como esta se realiza operacionalmente.

Para Higgins, o termo intermídia descreve uma tendência de artistas interessados em buscar novas formas de arte por meio do cruzamento de fronteiras entre os meios já consagrados na arte, ou fundindo-os com outros que até então não pertenciam à arte. Tratava da emergência de uma arte nova, pertencente a um território fronteiro ainda pouco experimentado. É importante notar que a conceituação do termo intermídia por Higgins está diretamente vinculada a uma produção artística específica e foi justamente parte desta produção que me dediquei a estudar nos primeiros anos de minha pesquisa; o primeiro capítulo da minha tese é parte deste estudo.

Higgins reconheceu que a importância de conceituar o termo está justamente na constituição de novos parâmetros para a arte e não somente nas estruturas individuais de obras intermediárias. O termo intermídia está diretamente relacionado com a ampliação dos espaços operatórios das práticas artísticas tradicionais, com a introdução de novos meios e materiais na arte e com a união arte e vida. A partir daí, algumas das manifestações artísticas fundamentaram-se nas relações que estabelecem, desenham ou sugerem, entre as práticas tradicionais da arte com o ambiente que as comportam e com outros meios e materiais. Higgins reconheceu como intermediárias as produções do Fluxus, os *ready-mades* de Duchamp, os *objects trouvés* surrealistas, os *combines* de Rauschenberg, os *happenings* de Kaprow, as produções de John Cage, dentre outros. Todas estas têm em comum a vontade de subverter as práticas artísticas tradicionais a partir da ampliação dos seus espaços operatórios e da introdução daquilo que o artista Allan Kaprow denominou como matéria estranha.

O primeiro capítulo de minha tese, “Considerações sobre espaço e tempo: o exemplo de Allan Kaprow”, partiu, então, de uma reflexão, dentre as muitas

possíveis, sobre espaço e tempo e sobre possíveis articulações espaçotemporais. O espaço é aquele herdado das artes plásticas, mais precisamente da pintura. O tempo é aquele da experiência cotidiana, herdado principalmente da prática musical de John Cage. Trata-se da trajetória artística de Allan Kaprow e do seu envolvimento com as produções de Jackson Pollock, Robert Rauschenberg e John Cage. Em meio a esta trajetória, que se desenvolveu a partir das *assemblages* e dos *environments* até as formações dos *happenings*, estabeleço uma conversa com Kaprow para refletir sobre o tempo nas artes plásticas e possíveis articulações espaçotemporais partindo da expansão do espaço da pintura em direção ao espaço vivencial.

No momento da escrita do primeiro capítulo, preocupava-me com a organização temporal dos materiais visuais e com os modos de articulação espaçotemporal na minha produção artística. Olhar para a produção de Allan Kaprow significava, naquele momento, analisar os processos de organização temporal dos materiais visuais em seus trabalhos artísticos ao mesmo tempo que refletia sobre a minha própria produção artística.

No presente momento, trago alguns fragmentos de tal capítulo a partir de um outro olhar, sob a ótica da dimensão do corpo na imagem e dos atravessamentos entre o audiovisual, as interfaces digitais e a performance. Trata-se de reposicionar o diálogo que estabeleci com Allan Kaprow, Jackson Pollock e John Cage naquele período, a fim de pensar a condição de presença da imagem e o seu comportamento performativo.

### **O exemplo de *Turbulências***

A fim de exemplificar a minha produção artística, trago *Turbulências*, uma performance audiovisual criada em 2018 de forma colaborativa e coletiva por mim, por Felipe Merker Castellani, Isabel Nogueira e Luciano Zanatta. O trabalho parte da movimentação gerada em dois alto-falantes pela emissão de baixas frequências em um limiar inaudível aos ouvidos humanos. A partir da captura em tempo real dessa movimentação, por meio de câmeras de vídeo e microfones, são geradas diferentes configurações sonoras e imagéticas que se desdobram em um intenso fluxo audiovisual. É por meio da exploração de um único processo ou aparato tecnológico

que são geradas as diferentes resultantes perceptivas, desenhadas por meio da relação entre imagens, sons e ações performativas.

Esta performance pode ser analisada a partir de pontos de vista diversos e envolve uma série de processos que eu não descreverei aqui. Por ora, farei uma breve descrição da criação do material visual gerado em tempo real e das ações que eu executo no decorrer da performance, para que, ao longo deste trabalho, eu possa refletir sobre o caráter performativo da imagem e sua condição de presença na minha produção artística atual.

As ações que executo durante a performance consistem em manipular alguns objetos no interior de um dos alto-falantes, a saber, tais objetos são: um antigo bolso de um casaco de tricô, alguns botões, um novelo de lã, chaves e pequenos potes de vidros. Tais ações são capturadas por uma câmera de vídeo, que é fixada no próprio alto-falante, e suas imagens são presentificadas no ambiente da performance após passarem por processamentos digitais. As imagens resultantes são obtidas pelos atravessamentos entre as ações performativas, o processamento digital e a movimentação do alto-falante, que gera um tremor constante na imagem.



*Turbulência*, 2018. Performance audiovisual. Fotos de Ricardo De Carli

Já há algum tempo, na criação de performances audiovisuais, venho pensando em estratégias para a criação de vídeo em tempo real, de forma que minhas ações interfiram no ambiente da performance e na imagem, e que esta se torne um dos elementos modulatórios do fluxo performativo.

Em *Turbulências*, há ainda a interferência da movimentação do alto-falante, controlada por outro performer e que condiciona as minhas ações e altera o fluxo imagético. O resultado é um jogo entre as ações performativas e a movimentação do alto-falante e entre a visibilidade da imagem e a presença dos performers. A imagem passa a ter o seu comportamento vinculado aos meus gestos, ao mesmo tempo em que se apresenta ao público também como um gesto. A imagem que se projeta do aparato passa a ter, então, uma condição de presença.

É justamente por meio desta condição de presença da imagem, em oposição ao seu caráter representacional, “pensada tal como a presença de uma ausência” (BAIO, 2012, p. 241), que compreendo a relação entre imagem e performance e, por consequência, a imagem performativa.

Há aqui dois pontos de meu interesse que me auxiliarão a refletir sobre a condição de presença e o caráter performativo da imagem, o primeiro é o tempo vivido como experiência compartilhada, herdado da prática artística de John Cage; o segundo é a *action painting* de Pollock, em que há a transferência da pintura para o ato de pintar.

### **O diálogo com John Cage: o tempo vivido como experiência compartilhada**

Em 1940, em conferência intitulada “The Future of Music: Credo” (CAGE, 1973, pp.3-6), Cage buscava traçar novos horizontes para a arte e principalmente para a música, argumentando que tanto o ruído quanto o silêncio também são musicais. Suas referências partiam tanto do *bruitismo* de Luigi Russolo e dos trabalhos de Marcel Duchamp, quanto do Zen, filosofia e prática oriental que enfatiza a ideia de “viver o instante”. Ou seja, de abandonar os conceitos, discursos e palavras para vivenciar diretamente a realidade. Cage, por meio de tais referências, inicia uma longa investigação no campo sonoro, a qual tem como base a exploração da matéria advinda do cotidiano.

Dedicar-se aos ruídos da cidade é um modo de vivenciar o instante plenamente. A música de Cage propõe uma atitude em relação a arte: aberta às aflorações da realidade e ao acaso, provocando o ouvinte e permitindo-o ouvir não somente o que é estabelecido como musical, mas também aquilo que emerge do cotidiano banal. Esta atitude de Cage nasce da vontade de borrar os limites da arte, entre o tempo e o espaço, e de ir além dos domínios artísticos, fazendo uma espécie de metáfora

com a vida cotidiana. Ao fazer isso, percebemos a experimentação artística em proveito de uma arte calcada nas relações que estabelece. Ou seja, para Cage, a música não é constituída unicamente pelo que até então era considerado como musical, mas pelas relações que estabelece com a vida cotidiana, com o ouvinte e ainda com outros meios e práticas artísticas.

Cage parte inicialmente da ideia de autonomia do som, na qual cada som se define unicamente por suas qualidades, e não em meio aos processos de subordinação ou hierarquização impostos por alguns sistemas de composição musical. Sob este prisma, o compositor ao mesmo tempo que individualiza e iguala os elementos composicionais da música, abandona a necessidade de uma ordem preestabelecida pelo compositor. “Dentro de suas composições prevalece uma liberdade absoluta de todos os elementos constitutivos” (KASPER, 2005, p. 14). Por exemplo, em *Music of Changes* (1951), a sucessão dos sons se situa à margem de toda e qualquer noção de harmonia ou de dissonância. “O som é tudo, simplesmente” (KASPER, 2005, p. 14). Para ele, a autonomia do som está relacionada com as ideias de caos (como o lugar da confusão, no qual os sons começam a tomar forma sem estarem submetidos a um sistema qualquer) e de improvisação e acaso. Para Cage (1958), a composição baseada no acaso e na improvisação denota uma atitude experimental, visto que esta “é um resultado do que não é previsto” (CAGE, 1958, p. 831) nem pelo público, nem por aquele que a cria. Trata-se de uma ação única, que não pode ser refeita ou rerepresentada, portanto, efêmera.

Por meio do seu envolvimento com o *I-Ching*, Cage, pouco a pouco, se desprende dos aspectos subjetivos advindos do artista em direção a uma não intencionalidade. Ou seja, o gesto criador é substituído pelo acaso no processo de feitura da obra. O acaso, para Cage, é uma técnica que o possibilita distanciar-se da arte do egocentrismo, a qual, por sua vez, caracterizou a produção estética desde o Renascimento. Deste modo, a música de Cage passa a se tornar descontínua, na medida em que, os sons são independentes uns dos outros (já não fazem mais parte da continuidade musical) e são colocados, na criação musical, por meio de estratégias e métodos do acaso.

Tomando novamente como exemplo *Music of Changes*, Kasper afirma que sua recepção e sua escuta são multiplicadas, pois estão libertas de toda e qualquer subjetividade imposta pelo compositor; cada ouvinte pode percebê-la diferentemente. “Mesmo quem a compôs não pode concebê-la previamente, ela é imprevisível na sua finalidade” (KASPER, 2005, p. 15). As ideias de descontinuidade e acaso são, para Cage, estratégias para ampliar e multiplicar os sentidos e significados da obra, os quais são somente oferecidos no momento mesmo da realização da obra e de maneira descentralizada. A obra de Cage se apresenta como um evento inesperado, no sentido em que ela é arrancada de sua inscrição temporal: não existe antes ou depois, ela se faz no justo momento em que é realizada, na sua presença absoluta.

A reflexão de Cage sobre o tempo e o espaço está diretamente relacionada com a eliminação das barreiras que separam a música do ambiente que a circunda, visto que, para ele, os sons surgem constantemente e de maneira inesperada do próprio ambiente que nos cerca, e estes são a matéria-prima para música.

Tais ideias de Cage dão à arte uma condição de presença, de arte viva, que explora o tempo presente em sua realização e aproxima a arte da vida tal como ela é vivida. Esta proximidade com a vida foi a condição fundamental da performance como manifestação artística.

Trata-se de pensar a performance a partir da imediaticidade da experiência compartilhada por artistas e público; o tempo aqui é aquele da convivência, no qual ao mesmo tempo que o performer executa uma ação, o público efetua respostas àquilo que está vivenciando no ambiente e ambos passam a se reconhecer em suas presenças e a partir de seus gestos corporais.

Voltando ao exemplo de *Turbulência*, é a partir do tempo vivido como experiência compartilhada que as imagens são presentificadas no mesmo instante em que são criadas a partir do jogo estabelecido entre performer e público. A imagem não é algo dado previamente, ela surge em meio as ações do performer. O tempo vivido como experiência compartilhada é uma noção importante para ajudar a compreender a condição de presença e o caráter performativo da imagem. Trata-se, então, de romper com a representação para propor uma arte da presença, reforçando o

instante e colocando o corpo e a imagem no tempo presente. Sob esta ótica, a imagem não se apresenta mais sob a forma de objetos, já que se desmaterializa e se dispersa em meio ao próprio momento de criação da imagem.

### **O legado de Jackson Pollock: transferência da pintura para o ato de pintar como performance**

A “chamada dança do *dripping* [...] deu valor quase absoluto ao gesto habitual”, com Pollock podendo “verdadeiramente dizer que estava ‘dentro’ de sua obra para também inserir, por esta gestualidade documentada nas telas, [...] artista, espectador e mundo exterior envolvidos aqui de modo muito permutável” (KAPROW In FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 41). Pollock, por meio da *action painting*, preencheu de ação e vida uma prática ancorada no suporte bidimensional da tela, oferecendo a possibilidade de novos parâmetros e transbordamentos para arte. A partir daí, um grande número de artistas – os “alquimistas dos anos 60” (KAPROW In FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 45) – introduziram em seus trabalhos noções e práticas que antes estavam distanciadas do mundo das artes, atrelando a suas criações artísticas suas próprias vidas. Desmaterializando assim o objeto da arte, fundindo-o à vida, esses artistas romperam com o valor estabelecido pela condição própria dos materiais das obras de arte. Herdeiros tanto daqueles que propuseram a opacidade do espaço da arte, quanto daqueles, como Duchamp, que abriram mão da manufatura artística, estes artistas fundamentaram suas práticas não mais no fazer, mas no desenrolar de um processo desmaterializado, permeado de acaso, indeterminação, ação e acontecimento.

Abriu-se com isso espaço para a inserção de processos artísticos que visam menos o objeto encerrado em si mesmo e mais os processos criação. De uma trajetória material, de base bidimensional, damos lugar a uma processual. De lá para cá, percebemos uma passagem que vai de uma arte fixa, vinculada ao objeto, para uma arte liberta da dependência em relação ao objeto, efêmera e descontínua, que atravessa o ato de contemplação e o conceito tradicional de arte como objeto, sendo, ainda, vista como processo.

A *action painting* de Pollock aponta para ideia de que a obra é resultado de um embate que acontece quando se encontram o artista e seus materiais, colocando, desta forma, corpo e ação do artista em evidência. Na medida em que confronta o



artista, a tela não é mais apenas o apoio para a pintura, é parte integrante e mesmo determinante dela. Como consequência, a *action painting*, assim como o *happening*, exalta o instante, o acontecimento.

Minha pintura não vem do cavalete. Eu raramente estico a tela no chassi antes de pintar. Prefiro fixar a tela diretamente na parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Com a tela no chão, sinto-me mais à vontade. Sinto-me mais próximo da pintura, tenho a impressão de fazer parte dela, pois posso me movimentar à sua volta, trabalhar nos quatro lados da tela, estar literalmente dentro da pintura. É um método parecido com o dos pintores índios que trabalhavam sobre areia (POLLOCK apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 38).

Em Pollock, o espaço da tela é aquele em processo, beneficiado por um longo período de formação, conforme Tassinari (2001); à medida que o artista age sobre a tela, a pintura se torna um registro dos seus próprios movimentos. Para Kaprow, a importância e a influência de Pollock estão justamente na liberdade da obra em construção, no seu ato de pintar, no espaço, na marca pessoal que gera a sua própria forma e sentido, no entrelaçamento, na grande escala e no material. Com a enorme tela estendida sobre o chão, Pollock se colocava dentro dela sem deter o controle sobre a composição global do quadro com os seus movimento, algo como um gesto habitual e automático, distinto de um processo de julgar cada ato sobre a tela, conforme Kaprow.

O gesto do artista, portanto, se faz presente por meio de um impulso, de uma forma revelada na apreciação, entre o espaço da obra e o espaço vivencial. No trabalho de Pollock, “a pintura se moveu para o lado de fora que a tela não é mais um ponto de referência” (KAPROW In FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 43). O trabalho de Pollock carrega consigo uma tendência em direção ao espaço que o comporta e a performance.

A *action painting*, passando pelos *assemblages* e *environments* desaguará no *happening* e na *performance art*. Na *action painting*, a atuação do artista passou a se inscrever na obra pictórica, fazendo com que os processos de criação fossem registrados na superfície da tela. “Esta tendência de se valorizar o momento da criação era o prenúncio de uma mutação na arte contemporânea” (MATUK In COHEN, 2013, p. 15).

É das artes plásticas que irá surgir o elo principal que produzirá a performance dos anos 70/80: a *action painting*. [...] Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua “encenação”. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo *approach* das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público (COHEN, 2013, p. 44).

O legado de Pollock está justamente na possibilidade de repensar o regime de sentido da imagem. Trata-se de experiências de reorganização perceptiva e de uma nova atitude em relação à imagem. “Se, em um primeiro momento, a relação entre performance (como arte viva) e a imagem (como representação) parece paradoxal, uma análise cuidadosa [...] aponta para uma outra condição de imagem, que exige sobretudo que seja repensado seu próprio estatuto” (BAIO, 2012, p. 241). Isso porque, assim como nas artes da performance, as imagens acabam por deslocar o interesse no objeto representado para o próprio instante da criação. A presença aqui aparece como vetor para pensar a própria imagem; o âmbito da visão é ultrapassado, envolvendo a dimensão do corpo na imagem. Trata-se de um regime performativo da imagem.

No momento que finalizo a minha pesquisa de doutorado, a performance aparece de maneira bastante tímida, estando relacionada apenas com o momento da execução da imagem. De lá para cá, o corpo como meio de expressão artística vai ganhando força na minha produção artística e um reexame do primeiro capítulo da minha tese se faz necessário para enxergar a produção de Allan Kaprow, Jackson Pollock e John Cage com outros olhos: por meio dos atravessamentos do corpo na imagem.

### Referências

- BAIO, C. “Performatividades. A presença e o gesto na estética audiovisual”. In: SOUZA, G.; CÂNEPA, L.; BRAGANÇA, M.; CARREIRO, R. (org). *XIII Estudos de cinema audiovisual Socine*. Vol 1. São Paulo: Socine, 2012, pp. 236-251.
- BOCHIO, A. L. *Entremeios: convergência audiovisual*. 2015. 234 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes, Visuais, USP, São Paulo, 2015.
- CAGE, J. *Composition as process, part II: indeterminate* (1958). In STILES, K.; SELZ, P. (org). *Theories and documents of contemporary art*. A source of artists' writings. California: University of California Press, 2012, pp. 831-833.
- \_\_\_\_\_. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

- COHEN, R. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- KAPROW, A. O legado de Jackson Pollock. FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, pp. 37-45.
- KASPER, U. *Écrire sur l'eau*. L' esthetique de John Cage. Paris: Hermann, 2005.
- TASSINARI, A. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

**Alessandra Lucia Bochio**

Artista multimídia, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP. Bacharel em Artes Plásticas também pelo Instituto de Artes da UNESP. Como artista se dedica a trabalhos colaborativos na realização de performances e instalações audiovisuais.