

**O ESPAÇO NARRATIVO NA PERFORMANCE
PARA A CÂMERA E INSTALAÇÃO APRON.**

**NARRATIVE SPACE IN PERFORMANCE
FOR THE CAMERA AND INSTALLATION APRON.**

Priscila Rampin / UNB

RESUMO

Discute-se a perspectiva ficcional e narratológica de *Apron*, título da performance para câmera e da instalação realizadas no presente ano, pressupondo que a configuração física do espaço é determinante para a qualidade ficcional do trabalho e imersiva do público. A análise se faz com base na distinção do espaço enquanto componente ativo da discursividade abordada por Marie-Laure Ryan (2014) e na relação entre a espacialidade dos trabalhos em artes visuais ficcionais e o agenciamento da imersão, como traçada por Bernard Guelton (2013).

PALAVRAS-CHAVE: Espaço narrativo; ficção; imersão; performance para a câmera; instalação.

ABSTRACT

The essay discusses the fictional and narrative perspective of Apron, title of a performance for the camera and installation art exhibited this year, assuming that the physical configuration of the space is important for the fictional quality of the work and immersive experience of the public. The analysis is based on the distinction of space as an active component of discursiveness addressed by Marie-Laure Ryan (2014) and on the relationship between the spatiality of works in the fictional visual arts and the agency of immersion written by Bernard Guelton (2013).

KEYWORDS: Narrative space; fiction; immersion; performing for the camera; installation.

Neste texto resgato a reflexão proposta no artigo “O que é isso? Micro narrativas visuais para [Des]organizar o mundo”, apresentado na edição passada do encontro da Anpap, trazendo a atual tessitura da pesquisa com base na análise do trabalho *Apron*. O referido artigo considerava o exercício poético de reelaborar um arquivo de imagens e de produzir foto-encenações para criar narrativas visuais ficcionais que borrassem certas convenções que norteiam a vida social e é produto do que chamei de ‘cultura do especialista’, termo emprestado de Wright (2016).

O objeto que todavia interessa à pesquisa de doutoramento em poéticas “O urbano, a experiência concreta ou a possibilidade da dúvida: proposições artísticas” é a vivência concreta, imediata e cotidiana à qual o indivíduo é apegado, no sentido de que, ainda hoje, se postula que a realidade é um dado externo ao homem (uma possível consequência de um positivismo moderno exacerbado).

Sob a corrente positivista atribui-se à ciência a validação de todo o conhecimento a partir de um processo evolutivo que substituiu a teologia e a metafísica. A pretensa universalidade de seus achados científicos expelle outros modos de saber e conhecer o mundo ou, no mínimo, estabelece uma clara hierarquia em relação à cultura, à subjetividade ou à outros valores humanos. Ao se rebelar contra a relativização do conhecimento, a ciência canonizada converte-se no argumento de autoridade à medida em que vira conhecimento único aceitável (DEMO, 2014).

O universo simbólico técnico-científico está no topo da regência previsível e pacífica dos comportamentos e dos usos dos espaços; supostamente, a realidade é entidade estática, completa e codificada analiticamente (DEMO, 2014). Naturalmente, do poder ilimitado da ciência decorre a exaltação da autoridade e da competência conferida aos *especialistas*.

Na prática, os especialistas nos oferecem respostas e modelos de organização e de controle. Gerenciam nossos espaços, nosso consumo, nossa cultura e os nossos valores individuais. O especialista delimitou o seu campo de atuação e dele é guardião.

Motivada pelo ponto de partida brevemente citado nos parágrafos anteriores, proponho, poeticamente, modos de relativização das verdades dos especialistas que organizam, direcionam e controlam as percepções e hábitos cotidianos.

Quem são os especialistas? O que os identificam? De quais códigos se utilizam para fazer crível sua persona? Qual espaço ocupam?

Os exercícios poéticos discutidos no artigo de 2017 investiam-se nessa “cultura dos especialistas” sob duas condições específicas: As fotografias do meu acervo e as foto-encenações deveriam conter situações que, embora de conteúdo familiar ou conhecido, oferecessem alguma incongruência perceptiva. Descrevi essa condição com o termo “incógnita da técnica” (MACHADO, 1996).

Como resposta à relação ambígua entre objetividade e instabilidade perceptiva que o duplo estado de temor e encantamento pela técnica ocasionam à imaginação das pessoas, havia a tentativa de que as micronarrativas invocassem sensação de estranhamento. Com isso, pretendi fixar essa mesma contradição que é por vezes manifestada em qualquer rotina, conforme o nível individual de entendimento daquilo que é apresentado: sua parcela obscura, imprecisa, fugidia.

Ambos os critérios ressaltam a falácia da regra geral de uma certa consistência universal do mundo e dos sistemas que o governam, entendida e aceita pelos indivíduos. E quando o que se domina é insuficiente para a compreensão do real, gerando uma situação de exceção, ou se recorre ao especialista ou se esquiva desse encontro.

Projetando-se na identificação do especialista, a produção e a apresentação das performances para a câmera são fundamentais para a ficção da narrativa visual de *Apron* (2018) (Figura 1) instalação que produzi para o Museu Universitário de Arte - MUnA. A montagem simula a sinalização de parte dos pátios de aeronaves e insinua procedimentos e processos que acontecem nos aeroportos. O principal eixo norteador é a linguagem cifrada da aviação, composta de alfabeto próprio, códigos, indicações e ações que são melhor compreendidas e utilizadas por especialistas da área.

Apron é principalmente composta por uma intervenção na galeria principal do museu com sinalizações de orientação (horizontal e vertical) feitas com adesivo vinílico; e por imagens, dentre elas as foto-encenações que revelam a atuação de uma pilota, um trio de fotografias instantâneas tiradas com o celular, em momentos de espera

em aeroportos, um documento forjado de uma escola de aviação e um vídeo que mostra os painéis eletrônicos de chegadas e partidas de voos.



Figura 1 - Priscila Rampin
Apron, 2018
Instalação, MUnA, Uberlândia, M.G.

De modo amplo, o conceito de narrativa é explicado como a apresentação encadeada de um evento ou de uma série de eventos, reais ou inventados, por meio de palavras ou de imagens. Mas, mesmo considerando a frágil sequencialidade em oposição à simultaneidade dos elementos e eventos de *Apron*, o trabalho firma a presença de elementos narrativos e da discursividade, tanto através das fotografias encenadas quanto da instalação.

O trabalho artístico *Apron*, sem negligenciar o aspecto temporal da narrativa, destaca outros ângulos para a apreensão do espaço ficcional. Traz ainda as mudanças que ocorrem nesse espaço quando o trabalho se articula com outros elementos ou modos de apresentação, por exemplo, passando da bidimensionalidade da fotografia encenada para a tridimensionalidade da instalação.

Geralmente, na literatura, no cinema e no teatro, a assimilação do espaço físico ou espacialidade é subestimado em favor da temporalidade (DENNERLEIN, 2009; RYAN, 2014). É no espaço cênico e no cinematográfico onde as personagens se movem e a ação acontece: espaço da ação ou espaço do tempo. No mundo da

literatura, seja ficcional ou não, a projeção mental do espaço está naturalmente conectada à passagem do tempo, assim como o sonhar e o imaginar. Não é diferente do mundo digital, online ou virtual, onde os espaços imersivos e interativos mobilizam a ação do participante.

Entretanto, explica Ryan (2014) que os eventos são alterações de estado que afetam a existência humana e que, por sua vez, é formada por corpos que ocupam espaços e situam-se neles. Por isso, tempo e espaço são categorias interdependentes que estruturam a experiência humana.

No entanto, muitos dos conceitos de espaço arrolados nas teorias literárias ou nas cognitivas são metafóricos e, naturalmente, dispensam as suas características físicas (RYAN, 2014).

Até mesmo nos dicionários de língua portuguesa verifica-se que a definição do léxico traz inserções que apelam mais à imaginação. É assim que o dicionário Michaelis o descreve: *Fís.* Extensão tridimensional ilimitada ou infinitamente grande, que contém todos os seres e é campo de todos os eventos. 2. *Astr.* O universo todo além do invólucro atmosférico da Terra; o quase vácuo em que existem o sistema solar, as estrelas, as nebulosas e as galáxias. 3. Porção dessa extensão em dado instante; volume.

Sobre o espaço narrativo na foto-encenação e na instalação.

Cada performance comunica-se com o espaço de maneira própria, pois é através dele que o discurso é formulado (SIVIERO, 2016). Na performance ao vivo, sua variedade mais tradicional, o foco é o ato em evolução, evento após evento, mesmo que seja intenção do artista questionar o corpo no espaço, à exemplo da ação quase invisível de Vito Acconci de seguir estranhos pela rua. Essa relação é modificada quando a performance se dá para a câmera e não diretamente para um público. Nesse caso, o espaço da cena tem um papel considerável e mais complexo, pois é parte ativa da formação do discurso narrativo.

As performances para a câmera de *Apron* tem a intenção de que a narrativa se dê a ver exclusivamente pela interface com a fotografia, de modo que há dois espaços atuando em conjunto, o espaço *real* da cena onde a foto foi feita e o bidimensional ou virtual da própria foto (margem, papel, arquivo). Nesse quesito impõe-se uma

diferença significativa em relação à simples documentação das performances: na foto encenada ambas as linguagens, fotografia e performance, se completam estética e conceitualmente, enquanto que o registro de uma performance, argumenta-se, resulta no desafio de representar uma ação não planejada para a fotografia (BAKER, 2016).

Em 1960 a cena de *“Leap into the void”* é publicada no jornal de propriedade do artista que a produziu, Yves Klein. Na fronteira entre ação para a câmera, performance e fotomontagem, o pulo de Klein através da janela de sua residência não poderia se dar a ver em outro formato senão o da foto, anota Baker (2016).

O que parece ter interessado a Klein (França, 1928 – 1962) e recorrentemente aos artistas conceituais, é o potencial ofertado pela câmera de documentar o mundo à serviço da ficção, de reordenar a lógica do impossível, tornando-o possível.

Se assistida ao vivo, a ação de Klein mostraria como ele atingiu o solo e se chegaria ao final de um enredo não ficcional. Algo similar ocorre com as esculturas-performances para a câmera de Charles Ray (EUA, 1953). É somente com base na fotografia que se torna intrigante pensar no equilíbrio, no balanço e na solidez perfeita que o corpo do artista consegue estabelecer com um pedaço de tábua, aparentemente sem esforço ou expressão. Se assistida ao vivo, o público certamente o veria em um exercício temporal de tentativa e erro.

A ideia central para a elaboração das foto-encenações e da instalação *Apron* foi a contextualização não acurada do mundo atual-real, resultado obtido em *Leap into de void* e em *Plank Piece I-II* (Figura 2): o referente é citado apenas para que exista a possibilidade de desvia-lo.

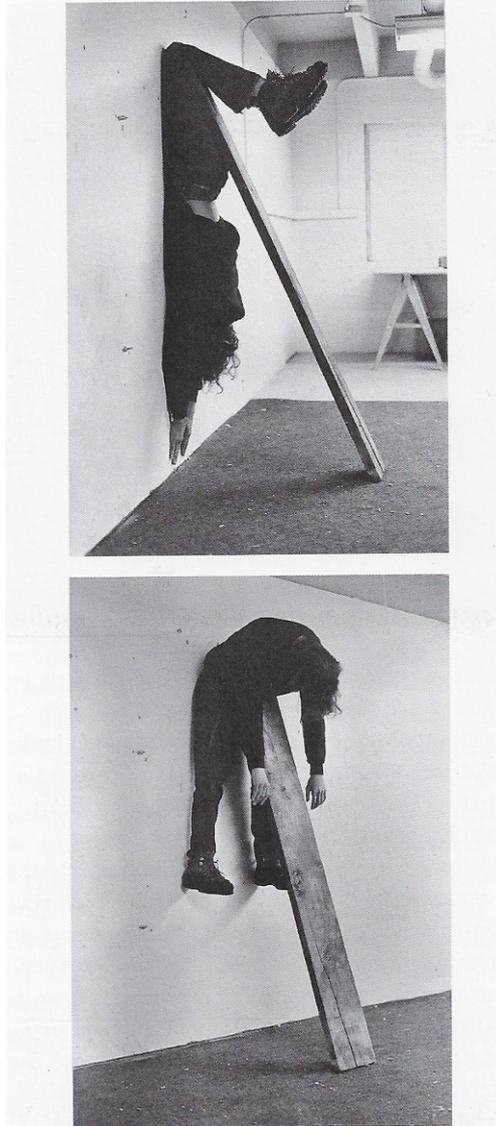


Figura 2 - Charles Ray
Plank Piece I-II, 1973, *sculptural performances for the camera*
Performing for the camera, 2016, Tate Modern, London.

Um paralelo pode ser traçado com a forma com que a literatura ficcional constrói um espaço autoreferencial, não se contendo à representação do mundo como um container das 'coisas que existem' e dos eventos que nele ocorrem (DENNERLEIN, 2009).

Com base no arranjo das qualidades estruturais do espaço da foto-performance, - físicas e não físicas e também das ações, eventos e personagens situados dentro ou próximo a ele - , delimita-se o ponto de partida a ser revelado para o observador .

A figura do(a) piloto(a) em atuação na série para *Apron* é capturada como se fosse um registro qualquer de uma atividade verosímil, uma antítese ao rigor estético que

os projetos colaborativos com Yves Klein exigiram da dupla de fotógrafos Shunk e Kender.

A aparência de foto vernacular, tirada ao acaso, aliada ao contexto da encenação (o local, os objetos, a vestimenta) são indutores da ficção que se pretende como verdade. A figura 3 apresenta a sequência da foto encenada como mostrada posteriormente na instalação.



Figura 3 (a) - Priscila Rampin
Apron, 2018, MUnA, Uberlândia - M.G
sequência a, b, c, d de performance para a câmera - 20x25 cm.



Figura 3 (b) - Priscila Rampin
Apron, 2018, MUnA, Uberlândia - M.G
sequência a, b, c, d de performance para a câmera - 20x25 cm.



Figura 3 (c) - Priscila Rampin
Apron, 2018, MUnA, Uberlândia - M.G
sequência a, b, c, d de performance para a câmera - 20x25 cm.



Figura 3 (d) - Priscila Rampin
Apron, 2018, MUnA, Uberlândia - M.G
sequência a, b, c, d de performance para a câmera - 20x25 cm.

Ao espaço narrativo da literatura, explica Dennerlein (2009) e acrescento ao da foto encenada, vinculam-se tópicos cruciais como as relações sociais e de poder, as concepções da história, a memória, o corpo e a identidade.

Quando tratados sob a perspectiva da narrativa tradicional, esses componentes estão atrelados a um encadeamento de eventos, a trama, envolvendo as personagens e o conflito. Disso decorre a intuição da passagem do tempo da história para o qual a descrição física é coadjuvante.

Em *Apron* a identificação e a caracterização do ambiente onde existem a personagem e a ação - o cenário -, são mais imediatamente reconhecidos, tanto na série de foto-encenações quanto na instalação. A avaliação do potencial expressivo dessa fisicalidade pode ser elaborada em comparação com as categorias do ambiente narrativo literário levantadas por Ryan (2014).

Chamado por Ryan (2014) de *spatial frame*, os arredores imediatos do evento mudam conforme a ação exibida. No caso da performance, alteram-se conforme a

composição e enquadramento da foto e no caso da instalação, conforme a disposição da montagem. Na sequencia das imagens acima (Figura 3), fica evidente a demarcação do lugar onde ocorre o evento, o aeroporto, devido ao campo de visão mais alargado da pista e dos componentes da cena (a personagem, a aeronave, a pista e suas imediações) e a transição para um campo de visão restrito ao interior da aeronave sugere o desdobramento de uma ação.

A posição e o gesto da pilota, exceto na imagem (d), evocam mais a observação do que a protagonização, algo ocorre sem a sua intervenção direta. É apenas na imagem (d) que há sugestão de que a pilota se prepara para um voo, pelo fato de que a personagem está no interior do cockpit da aeronave e menciona vestir os fones de ouvido. Adicionalmente, a composição favorece a sensação de imersão do observador para dentro do espaço narrativo das foto-encenações. Será o observador quem faz os registros fotográficos?

O evento é completado à cargo da imaginação do outro e de seu conhecimento e experiência sobre o assunto. Esse agenciamento mental que ocorre durante a recepção do evento configura o *narrative world*.

Na instalação *Apron* as foto-encenações foram mostradas contiguas a um conjunto de fotografias feitas com celular (Figura 4) cujas atividades observadas são executadas ou vividas por alguém não revelado na cena. O instantâneo (y) mostra uma região do pátio destinada à circulação de serviços, enquanto que a imagem (x) foi tomada do interior da aeronave, sugerindo a condição de passageiro. Isoladamente, a imagem (z) é a mais inerte do conjunto e somente evidenciará alguma expressão se vista juntamente com as demais.



Figura 4 - Priscila Rampin
Apron, 2018, MUnA, Uberlândia - M.G.
 sequência da esq. para a dir. x, y, z de instantâneos, 20x25 cm.

O agrupamento dessas fotografias de celular juntadas às performances para a câmera formam o *story space* (RYAN, 2014), espaço relevante para a trama, mapeado não só pela ação da pilota mas pelo ‘pensamento’ das personagens secundárias (o técnico que aparece na imagem (c), o passageiro suposto na imagem (x) ou o próprio observador).

A qualidade imersiva das ficções visuais tem sido um direcionamento recorrente em meus trabalhos, cuja opção pela montagem da instalação visou explorar o efeito almejado de incógnita e estranhamento. Assim, o espaço plano das performances para a câmera passam a compor o tridimensional da instalação.

A imersão, conforme explica Guelton (2013), atrela-se a um efeito de presença e absorção intensiva e variável, seja físico, mental, emocional que é produzido em situação real ou de apreensão de uma representação artística ou não. Trata-se de uma situação altamente espacial que requer a inserção do sujeito no ambiente (físico e/ou mental). A espacialização é entendida como dependente da ação perceptiva e, portanto, pode ser sentida física e corporalmente, mesmo que ela ocorra, tão somente, no nível sensorial.

A instalação, além de reforçar o contexto geral social, histórico e geográfico (o *setting*, Ryan (2014)) onde os eventos (a ação do especialista) se desenvolvem, é determinante para o mergulho do observador na narrativa, ou seja, pela experiência do seu próprio corpo no espaço.

Ao adentrar a galeria o observador era levado a pisar sobre a indicação da cabeceira da pista de pousos e decolagens e ser bruscamente interrompido pela sinalização de acesso aos portões de embarque, verticalmente disposta sobre a pista (Figura 5). As marcações técnicas para orientação das aeronaves, para as áreas de segurança e para as áreas de estacionamento interpolavam-se à elementos dos interiores do saguão de embarque (como um painel de chegadas e partidas dos aviões).

A instalação se encerrava no conjunto de foto-encenações e instantâneos que, como descrito anteriormente, concernem ao pátio do aeroporto e às atividades de manobra, taxiamento e manutenção. O espaço foi, portanto, estruturado, construído e mostrado com base na posição e composição dos objetos, da cena e da ação da personagem postos em relação.



Figura 5 - Priscila Rampin
Apron, 2018, MUnA, Uberlândia - M.G.

O universo narrativo (*narrative universe*) de *Apron*, quinta e última categoria espacial indicada por Ryan (2014) e que abrange a perspectiva espaço-temporal, manifestava-se em *Apron* parcialmente indecifrável, assim como é a 'própria' realidade.

A 'trama' da instalação não seguiu a ordem linear de começo, meio e fim dos textos tradicionais. Ao contrário, a visualização sequencial dos elementos é borrada pela justaposição e quase sobreposição deles. A apreensão é móvel e alternante no intento de, outrossim, fazer movente e estranha a experiência imersiva do visitante.

Ao caminhar pela instalação o observador tinha mais de uma possibilidade de imaginar o espaço e seu próprio papel: ele poderia estar dentro da sala de embarque ou dentro do avião ou no pátio de estacionamento, poderia ser o narrador, o passageiro ou o especialista.

A coerência do mundo e das coisas não reside fora do indivíduo, mas na maneira como ela é refletida e pensada por ele. Sob qual ponto de vista *Apron* se referencia, se é aquele do especialista ou aquele do comum, é uma pergunta com resposta incerta.

Não é também o real uma trama sem fim?

Referências

BAKER, Simon. Performing for the camera. In: BAKER, Simon; MORAN, Fiontán. *Performing for the camera* (Catalogue). London: Tate Publishing, 2016.

DEMO, Pedro. *Educação emancipatória precisa de educação científica*. Disponível em: <http://pedrodemo.blogspot.com/2018/03/ensaio-00-educacao-emancipatoria.html>. Acessado em: 07/06/2018.

DENNERLEIN, Katrin. Theorizing space in narrative. KNOOP, Christine; FISCHER, Bernd-Dieter. In: *Narratologie des Raumes*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009.

GUELTON, Bernard. Ficções e interações: as ficções artísticas e a questão do espaço. KERINSKA, Nikoleta; RAUSCHER, Beatriz (trad.). In: *ouvirouver Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, v.9, n.2, Instituto de Artes, UFU, Uberlândia, jul-dez, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Máquinas e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996.

RYAN, Marie-Laure. Space. In: HUHN, Peter et al. (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014. Disponível em: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>. Acessado em 01/06/2018.

SIVIERO, Maria Vitoria Laurindo. *O discurso da performance art: estudo semiótico dos regimes de manifestação da arte performática*. Dissertação, 131fs. Programa de pós graduação em semiótica e linguística, Departamento de Linguística, FFLCH, USP, 2016.

WRIGHT, Stephen. *Para um léxico dos usos*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Priscila Rampin

Priscila Rampin é artista visual e doutoranda do curso de pós graduação em artes da Universidade de Brasília sob orientação da professora Dra. Nivalda Assunção. Em 2017 e 2018 lecionou as disciplinas de gravura e arte têxtil para o curso de licenciatura em artes da Universidade Federal do Oeste da Bahia. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem, UFU/CNPq.