

A Terra Fumegante

Annette Arlander

Theatre Academy, University of the Arts, Helsinki (TeaK)
annette.arlander@uniarts.fi
Tradução: **Mariana Terra**
Universidade Federal do Recôncavo Baiano

Performing Landscape (Performando paisagem) é um método que desenvolvi para documentar performances e para produzir obras de arte, ou, “suvenires” das mudanças ocorrendo no meio-ambiente. Retornando repetidamente ao mesmo lugar ao longo de um ano, usando a mesma ação, posição de câmera e enquadramento da imagem videográfica, os lentos processos da natureza podem ser condensados e acelerados¹. Esta forma de criar recordações de momentos em uma paisagem, é baseada na ideia de repetição. “Terra Fumegante” (Arlander, 2010-2012) diz respeito a uma série de vídeo-performances formadas por encontros breves com excepcionais forças da terra em áreas vulcânicas, em que os locais foram visitados apenas uma vez. Emerge então um novo desafio: como criar ou imaginar uma relação com a terra em si, enquanto uma entidade viva? Como mostrar a performance da terra?

Rosi Braidotti (2005/2006) convoca para “uma revisão do tema em termos de uma integração eco-filosófica adentrando o meio ambiente”, em um texto chamado “Confirmando o afirmativo: sobre a afetividade nômade”. Ela faz uma leitura de Deleuze e Guatarri “enquanto neo-vitalistas que afirmam a força do afirmativo e situam uma ética baseada na transformação do negativo em paixões positivas” (p. 4). Sua ontologia spinozista estabelece todos os seres vivos, incluindo humanos, que são, deusas, parte da natureza. Braidotti fala a fim de esclarecer o entendimento sobre o “tema que é composto de forças externas, do não-humano,

¹ Descrevi brevemente esta forma de trabalhar em “Performing Landscape for Years” (Arlander, 2014).

inorgânico ou do tipo tecnológico... é territorialmente baseado, e portanto ambientalmente delimitado" (p. 5). Ela busca por "uma refundamentação do tema, embebida em um senso de responsabilidade material e eticamente responsável pelo ambiente que ele/ela habita" (p. 7). Observando o slogan "nós estamos juntos nessa", ela "amplia o senso de coletividade estendendo a subjetividade a agentes não-humanos, vindos de nossos vizinhos genéticos, os animais, e da terra, enquanto uma biosfera como um todo", visto que "nós", para ela, significa "um constructo não-antropocêntrico, que normalmente refere-se a um território ou habitat compartilhado" (p. 7).

Na tradição da afirmação, a atitude de Elisabeth Grosz sobre os escritos de Deleuze, Spinoza e Darwin, por exemplo, pode ser descrita como afirmativa ao invés de crítica. Ela explica em uma entrevista, porque evita a crítica: "A crítica sempre afirma a primazia do que está sendo criticado, produzindo, ironicamente, exatamente a coisa que ela pretende problematizar. E, mais do que isso, a crítica é um exercício negativo" (Grosz citada por Kontturi & Tiainen, 2007, p. 255). Segundo ela, pequenas porções de produção de conhecimento e produção de arte oferecem um contrabalanço à opressividade da vida diária: "Eu quero dizer, a questão é que o modo pelo qual o novo mundo é produzido, é precisamente através do deleite em afirmar sobre as forças que a arte nos fornece. A única maneira que nós podemos produzir um novo mundo é tendo um novo horizonte. E isso é algo que a arte pode nos proporcionar: um novo mundo, um novo corpo, um povo por vir" (p. 256).

Belíssimo, mas o que isso poderia significar em termos práticos? Possivelmente, performar alguma coisa, pode significar afirmá-la, ao focar nela, escutá-la, dando-lhe atenção.

O campo expandido?

Antes de retornar à Terra Fumegante, um rápido desvio à noção de campo expandido. O teatro no campo expandido pode ser entendido como um deslocamento dos limites teatrais e um surgimento de formas performativas, incluindo experiências de *site-specific* e trabalhos *in process*, os quais geralmente recusam o paradigma da representação. A noção "expanded field" (campo expandido), é frequentemente relacionada à Rosalind Krauss, quem, em seu artigo seminal de 1979, "Sculpture in the Expanded Field" (Escultura no Campo Expandido), começa, apropriadamente,

mencionando um trabalho que ela chama “uma escultura, ou, mais precisamente, uma terraplanagem” (Krauss, 1979, p. 30). Krauss explora um campo lógico que ela cria a partir da situação da escultura nos anos 1970 enquanto suspensa entre os atributos não arquitetônicos e não-paisagísticos. Construindo uma expansão pós-modernista desse espaço modernista da negação, caracterizando a escultura naquele momento e observando as oposições como enunciações positivas ao invés de negações, ela levanta três outras possibilidades: *site-construction* (entre paisagem e arquitetura), *axiomatic structures* (entre arquitetura e não-arquitetura), e *marked sites* (entre paisagem e não-paisagem), além do ponto de partida, a escultura, localizada entre não-arquitetura e não-paisagem (p. 38). Krauss sugere que um tipo similar de expansão, provavelmente, poderia também ser discutido no âmbito da pintura, quiçá envolvendo a oposição entre singularidade e reprodutibilidade (p. 43).

Seguindo essa lógica, deveríamos então - se falarmos de teatro em um campo expandido - considerar a oposição lógica envolvida. Um exercício, que, talvez, igualmente não seja relevante nos dias atuais. Na época dos escritos de Krauss, outro tipo de discussão tomou lugar no âmbito do teatro, criando uma oposição entre teatralidade e performance (Féral, 1982), relacionada à oposição entre representação e presentificação em instalações de vídeo (Morse, 1993). Assim, desde então, em parte devido ao desenvolvimento dos estudos da performance (Carlson, 1996; McKenzie, 2001; Schechner, 2006), poder-se-ia dizer que a performance se desenvolveu dentro do campo expandido do teatro. Se, por alguma razão, alguém insistisse em construir um campo de oposições lógicas para o teatro, esse alguém poderia quiçá começar pela noção de “teatron”, o lugar para ver, e observar a relação entre a performance e o público, ou do performer e o espectador (observador, participante, co-criador) como a relação significativa, assim como tem sido sugerido no teatro pós-dramático (Lehmann, 2006). Hoje em dia podemos perguntar sobre a noção que é proveitosa para ser mantida e expandida. Ao falar em teatro no campo expandido, considera-se, inevitavelmente, o teatro enquanto o núcleo valioso que merece ser preservado. Devido ao meu background, eu prefiro pensar em performance, ao invés de teatro, como o campo que estou interessada em problematizar (por seu antropocentrismo), questionar (por seu foco na realização e na ação) e expandir, por exemplo, em direção a várias formas de não-performance (como sentar-se no chão). Em direção a um amplo entendimento de quem está

performando ou o que é performar (como fumar), ou em repensar o papel do público ou espectador ao criar “suvenires” ou “cartas para o futuro”, como poderíamos chamar os trabalhos em vídeo que são resultado de minhas performances para a câmera. Essa noção de expansão do campo é também ligada à questão sobre a qual refleti quando discuti este projeto específico pela primeira vez: Como podem as artes performativas transformarem o papel do cidadão na sociedade contemporânea?²

Em uma intervenção sob o título de “Elisabeth Grosz and the Steaming Earth” (Elisabeth Grosz e a Terra Fumegante), em 2011, eu tentei combinar alguns de seus pensamentos com vídeos de minhas performances com vapor vulcânico criadas em 2010. As três séries de trabalhos a que me refiro são: *Furnas 1- 3*, 2011 (15m30s) performados em Furnas, nos Açores, em fevereiro de 2010; *Krysuvik 1 -5*, 2011 (39m), performados em Krysuvik, na Islândia, durante a Páscoa de 2010; e *Vulcano 1 - 3*, 2011 (22m47s) performados no vulcão da Ilha Lipari, na Itália, em outubro de 2010. Esses trabalhos foram apresentados pela primeira vez no ano seguinte, na exposição *Steaming Earth* (Terra Fumegante) na Galeria Muu, em Helsinki, de 28 set. – 17 out. 2012.

Posteriormente, realizei alguns experimentos usando dois dos trabalhos como base para improvisações sonoras colaborativas³. Apesar das experiências animadoras, esta dimensão do trabalho permaneceu inexplorada. Uma razão é, provavelmente, que as sonoridades borbulhantes e sibilantes dos vapores, e os sons ásperos e bruscos do vento batendo nos microfones, causam uma sensação convenientemente caótica e descontrolada para seguir o fluxo contínuo do vapor. Até agora, a parte mais interessante desse projeto foi a intervenção mencionada acima, relacionando esses trabalhos às ideias de Grosz, as quais retomarei a seguir.

² Este texto inclui material de um artigo apresentado em 2011, “Elisabeth Grosz and the Steaming Earth” (Elisabeth Grosz e a Terra Fumegante) no “Actor, Performer, Citizen: Thinking new modes of being in Performance and Philosophy” (Ator, Performer, Cidadão: Pensando novos modos de ser e estar em Performance e Filosofia”, um encontro de pesquisa organizado pelo PSI, Performance and Philosophy Working Group (Grupo de Trabalho Performance e Filosofia) em cooperação com o Theatre Academy Helsinki e o Finnish Doctoral Programme for Music, Theatre and Dance. De 8 a 9 de abril de 2011, na Theatre Academy, em Helsinki.

³ Convidei os participantes do Studio Porus, organizado pelo comitê dos artistas do PSI (Performance Studies International) na conferência PSI #17 em Utrecht, de 25 a 29/05/2011 para improvisar sons para o vídeo *Furnas 1*, em tempo real, durante um workshop. O vídeo foi compartilhado publicamente como *Sounding Furnas 1*. Inspirada pela experiência, convidei o Grupo de Pesquisa Performance as Research do IFTR (International Federation for Theatre Research) para improvisar o som para *Krysuvik 2*, durante um workshop na conferência de Osaka, em 07 de agosto de 2011. Este experimento, também, foi compartilhado publicamente como *Sounding Krysuvik 2*.

Elisabeth Grosz e a Terra Fumegante

Essas performances, particularmente, foram produzidas em momentos casuais, e, em certo sentido, momentos ausentes de significado. Encontros breves com a indeterminação e beleza criada pelas extraordinárias forças da terra. A experiência dos lugares que elas foram gravadas, não poderia referir-me em termos de representação, embora, paradoxalmente, mostre algumas representações neles criadas. Apesar disso, os lugares me desafiaram a tentar pensar além da representação, tanto artisticamente como talvez politicamente. A seguir, irei, portanto, usar um conceito abrangente de performance, apesar de ser através de apenas um exemplo determinado; e um conceito ampliado de cidadania. Antes que eu retorne às ideias da filósofa australiana Elisabeth Grosz, gostaria de mencionar cinco pontos relacionados a esses dois conceitos:

1. Se considerarmos a nós mesmos como terráqueos⁴, cidadãos do planeta Terra, a questão de práticas de performance e arte que sejam significativas, pode ser também abordada. Portanto eu não estou aqui falando de performance meramente no contexto do teatro, dança, ou práticas de palco. E não destaco as artes performativas como distintas das artes criativas ou artes visuais. Em um entendimento tradicional das artes performativas, elas são vistas como um aparato de interpretação ou distribuição, enquanto prática corporificada e efêmera, em contraste ao texto ou composição, o qual é visto como o reino da criação, algo universal e durável. Esta dicotomia aparentemente antiquada, é frequentemente mantida (talvez inadvertidamente), quando é ressaltada a co-criação contemporânea de performers e espectadores durante o acontecimento da performance (Fischer – Lichte, 2008). Ao enfatizar a importância da corporificação em um aqui e agora compartilhado, resistindo a formas visuais de registro e mediação, a supremacia da escrita como a única garantia de permanência, é paradoxalmente fortalecida. A Arte da Performance tem superado apenas a primeira parte dessa dicotomia - pela combinação do ato da criação e o ato de performar -, mas nem sempre a segunda; o efêmero momento ao vivo é, com frequência, amplamente

⁴ Latour usa o termo 'terráqueos' em sua palestra "A Plea for Earthly Sciences" (Um apelo em favor de Ciências Terrestres) em 2007, pegando-o emprestado de James Lovelock.

elogiado (Phelan, 1993). Ao invés de olhar para a performance como algo compartilhado com um público, com ligações para distribuição, irei aqui referir-me a performance como uma ferramenta, ou, método de trabalho para criação de obras de arte, um modo de produção. Certamente este é somente um tipo de prática significativa de performance hoje em dia, embora um tipo, o qual está crescendo em importância na mídia social e canais de distribuição como Youtube e Vimeo. Atualmente, mais cedo ou mais tarde a maioria das performances artísticas e performances cotidianas, igualmente terminarão como videocliques na web.

2. Se considerarmos a nós mesmos como terráqueos, cidadãos do planeta Terra, a questão relativa a quem estamos nos dirigindo com nossas performances pode também ser compreendida. Podemos, inclusive, levar em consideração públicos ou observadores futuros. Nas artes performativas a tendência é dar valor ao aqui e agora, em detrimento do futuro (ou mesmo do passado, em formas narrativas). Um poeta ou pintor pode criar para "um povo que virá", e um performer e artista da performance trabalha para aqueles presentes no agora. Se tomamos o desafio de trabalhar para o futuro, com seriedade, existem implicações em nossas práticas, em termos de sustentabilidade e escolha de mídias. Gravar, documentar e arquivar, são frequentemente compreendidos como (vãos) esforços de preservar performances que já aconteceram no passado. No entanto, podemos também os ver como meios de iniciar uma conversa com o futuro. O discurso de um futuro, uma plateia que virá, parece atraente para o artista que anseia por imortalidade (digital), ou por quem sente-se incompreendido por seus contemporâneos, mas esse argumento pode ser perigoso, também. Sacrificar o futuro por nossos hábitos de consumo irresponsáveis é um problema; outro problema é a tradição de movimentos revolucionários para sacrificar (e instrumentalizar) o presente, a vida das pessoas que vivem agora, pela vida em uma sociedade ideal no futuro. Assim como Elisabeth Grosz, vejo a principal tarefa da arte o dirigir-se ao futuro, superar o presente, ao invés de memorizar ou monumentalizar o passado; entretanto, reconheço os limites dessa abordagem. A vida não pode ser postergada.

3. Se considerarmos a nós mesmos como terráqueos, cidadãos do planeta Terra, a questão da cidadania, e nossa relação com o meio-ambiente, devem também ser compreendidas. Isto significa entender a conexão energética entre o que nos cerca e nós, o que tem consequências para ambas as partes. Como afirma a crítica teóri-

ca Teresa Brennan (2000), “se a indissolubilidade do indivíduo e do meio-ambiente é levada completamente a sério, cada ação, cada pensamento, tem um efeito” (p. 191). Essa compreensão é ao mesmo tempo apavorante e tranquilizadora. Não há maneira de nossas performances não transformarem o papel do cidadão na sociedade contemporânea, além de transformar e ser transformado por todas as demais coisas, o tempo todo.

Como terráqueos,⁵ temos que incluir outros seres vivos em nosso mundo e compartilhar nosso espaço de performance com eles, animais, plantas, e igualmente as bactérias (mesmo aquelas que não são parte de nosso “umwelt” [ambiente], por não conseguirmos percebê-las), e aceitar que somos visitantes em seus mundos, também. Nós podemos falar sobre expandir os “direitos humanos” – ou *liberté, égalité, fraternité*, se preferir – para chegar a outros além dos livres habitantes de estados construídos pelo homem, por exemplo, todos os seres sencientes (não obstante, queremos entender o que é senciente), ou todas as espécies de carbono que estruturam a vida orgânica.

Os direitos dos animais que são discutidos hoje, podem ser vistos como extensões dos direitos das mulheres, os direitos dos escravos (antes da abolição da escravidão) e assim por diante. Podemos, provavelmente, concordar com esse desenvolvimento e discordar apenas em termos de prioridades ou aspectos práticos, o que não desejo tornar trivial.

4. Como terráqueos, nós não estamos apenas relacionados a todos os seres que vivem aqui, mas conectados à terra também. Da mesma forma que nós, enquanto cidadãos de Roma ou Helsinki, somos relacionados não somente a nossos camaradas cidadãos – embora queiramos defini-los –, mas relacionados a Roma ou Helsinki, a sociedade ou cidade, o lugar, possivelmente até as terras. Essa conexão facilmente leva a uma perigosa retórica nacionalista, logicamente, mas não pode ser negada totalmente. Temos uma relação não apenas com inúmeros seres com quem compartilhamos nosso habitat, mas também com a própria terra. Eu discuti em outro texto, a relação do performer e o ambiente (lugar, espaço, paisagem, ou terra, se preferir) e salientei que é muito fácil negar nossa dependência do que nos cerca, de ignorar o meio-ambiente, como se fosse desimportante, e focar no performer⁵.

⁵ Arlander, 2012 (a); Arlander, 2012 (b)

Tentar considerar-nos como cidadãos do planeta Terra, com uma linguagem escrita comum a todos, por exemplo, como sugeriu o poeta Velimir Hlebnikov (auto-intitulado presidente do planeta Terra e senhor do tempo) em 1916, é difícil o suficiente. Podemos realmente ter uma relação, ou, mesmo, tentar compreender o que poderia significar ter uma relação com a própria terra, o planeta como um todo?

5. Algo novo entra em jogo – pelo menos é como eu experiencio isso – quando o próprio lugar, não apenas o cidadão, torna-se um ator, quando a própria terra entra em ação. Não estou me referindo aqui à hipótese de Gaia, a qual é uma ideia das capacidades sistêmicas estendidas, dos ecossistemas combinados do planeta.⁶

Não, eu penso em um caminho em que a terra é viva e ativa em terremotos, erupções vulcânicas, e outras atividades sísmicas, os quais, recentemente, tiveram terríveis consequências. Durante os anos 2010 e 2011, testemunhamos (ou, ouvimos falar de) erupções começando com o Eyjafjallajökull na Islândia, e o terremoto na costa perto de Fukushima, no Japão. Na Finlândia, onde as bases rochosas são visíveis na superfície e relativamente estáveis, dentre as mais antigas no planeta, é fácil esquecer que a terra está viva. Quando ouvimos a noção “terra viva”, pensamos na miríade de formas de vida que coabitam a superfície do planeta, e não na manta semifluida com suas regiões de magma fervente, movendo-se vagarosamente sob a crosta terrestre, a qual, em relação ao restante, é tão fina quanto a casca de uma maçã. Entender que vivemos em uma camada de uma espécie de eczema na fina pele de um planeta febril (esfriando vagarosamente na parte interna, enquanto esquenta em seu exterior), parece quase impossível.

O vapor e o solo malcheiroso dos lugares em que performei, me fizeram perceber que o planeta está constantemente em ação, vivo e volátil. Minha intenção em criar as imagens, no entanto, foi relacionada à coloração do vapor, as formações brancas emanando, movendo, aparecendo e desaparecendo. Eu escolhi o branco para a cor da echarpe para trabalhar durante o ano de 2010⁷. Em Furnas, nos Açores, encontrei nuvens de vapor no meio de um vilarejo. Buracos no chão com água sulfurada borbulhante, produziam grandes ondulações brancas. Pontos fumegantes, parecidos com fogueiras que surgem na floresta, apareciam aqui e ali

⁶ James Lovelock (2000) apresentou sua *Gaya Hypothesis* (Hipótese Gaya) em plenos anos de 1979.

⁷ Para uma descrição do trabalho *Year of the Tiger* (“Ano do Tigre”), performado em 2010, ver Arlander, 2012 (a).

pelo chão. O vapor fedorento era relativamente agradável para respirar, uma vez que era úmido, e não fumaça. Assim como a névoa que se move rapidamente nas montanhas, a qual repentinamente esconde tudo em uma nuvem suave e branca. Inspirada por essas nuvens de vapor, decidi explorar outras áreas vulcânicas, na Islândia, e nas ilhas Lipari, no norte da Sicília. Lá, o vapor vulcânico efluindo de fendas no chão, parecia diferente; a paisagem inteira produzia a névoa. Fluxos incessantes de vapor entravam em atividade, condensados e comprimidos, vindos de dentro da terra. Esta experiência de um caos controlado me levou, finalmente, a Elisabeth Grosz.

Caos e Arte

Em seu estudo publicado em 2008, *Chaos, Territory, Art* (Caos, Território, Arte), Elisabeth Grosz explora “as relações peculiares que a arte estabelece entre o corpo vivo, as forças do universo e a criação do futuro” (p. 3). Ela desenvolve, com o auxílio de Deleuze, Guattari e Irigaray, novas maneiras de “pensar sobre arte e as forças que estabelecem e transformam, e, então, indiretamente, novos modos de conceitualizar a política e os caminhos em que arte e política podem ser interligados e repensados” (p. 2). De acordo com Grosz, as artes explodem das provocações lançadas pelas forças da terra, forças cosmológicas, caos, ou pela indeterminação material e orgânica. Elas reagem com as forças de corpos vivos, os quais, através de sua energia e força, produzem o novo, e criam “territórios que temporariamente e provisionalmente desaceleram o caos suficientemente, para extrair dele... uma performance, um refrão, uma organização de cor ou movimento, que, eventualmente, transformado, possibilita e induz à arte (p. 2-3). Então é isso que aconteceu comigo durante o encontro com a terra fumegante: um desejo de transmitir aquela intensidade, ao invés de representar a experiência? Mas, uma vez que realizei isso com minhas ferramentas, performando para a câmera, eu estava quase que inevitavelmente produzindo representações também.

Grosz baseia-se nas ideias de Deleuze a respeito da arte enquanto produtora de sensações, afetos e intensidades, ao invés de representações, e sugere que a arte recorte ou componha o caos, assim as sensações podem proliferar. O que ela acrescenta às ideias dele, é a insistência sobre a importância da diferença sexual de Irigaray. Ela interpreta Darwin, que fala sobre dois processos que regulam a

vida, a seleção natural, relacionada à sobrevivência, e a seleção sexual, relacionada à reprodução. Curiosamente, Grosz enxerga a origem da arte na seleção sexual e no impulso à sedução. Porém, o impulso para a arte não é fazer-se a si mesmo sedutor, mas fazer-se intenso, e então circular um pouco da energia erótica que, de outro modo, adentraria a sexualidade, explica ela (p. 2).

Segundo Grosz, a evolução da vida é evidente na crescente diferenciação de formas de vida, “em seu devir artístico”, em suas auto-transformações além das exigências da existência. Ela vê a seleção sexual como o “feito mais inventivo que a vida trouxe à tona” (p. 6), a maquinaria para garantir intermináveis variações, o mecanismo da diferença biológica e também uma abertura à indeterminação de gosto, prazer e sensação. A vida elabora a si mesma fazendo suas formas e territórios performativos, intensificados (p. 6-7).

Arte e o Animal

“A arte é do animal”, insiste Grosz. A arte não vem da razão ou de qualquer sensibilidade unicamente humana, mas do que é excessivo, imprevisível e despretenso, ela continua. A arte vem do excesso que habilita objetos e coisas vivas de serem mais do que elas são, de darem mais que elas mesmas. Arte é a consequência daquela energia ou força, que coloca a vida em risco, motivada pela intensificação, motivada pela sensação, não apenas por prazer ou sexualidade, mas pela criação, pelo que pode ser enaltecido, intensificado (p. 63).

Ela explica como, de acordo com Darwin, diferente de seus sucessores neo-Darwinianos, “o ser vivo é ‘artístico’ na medida em que seu corpo ou produtos tem, em si, algo que atrai não apenas membros do sexo oposto, mas também membros do mesmo sexo e membros de espécies diferentes” (p. 65). Diferenças sexuais são diferenças corporais e a seleção sexual enaltece e destaca essas diferenças. Chamar a atenção, fazer do próprio corpo um espetáculo, uma exibição de atrativos, envolve intensificação. Órgãos à mostra são intensificados ou enfatizados, bem como os órgãos que os percebem, que estão reverberando com cores, sons, cheiros, formas e ritmos, observa ela (p. 66). Grosz critica neodarwinianos que reduzem a seleção sexual a uma seleção natural relacionada à sobrevivência, simplificando, desse modo, a evolução, e excluindo “as imprevisíveis extravagâncias de prazer que a seleção sexual implica” (p. 67).

Num exemplo ligado à performance, ela descreve como, na opinião de Darwin, muitas disputas territoriais são essencialmente teatrais, e envolvem a performance do corpo em sua forma mais atraente e magnífica.

As batalhas entre os *ruffed grouse*⁸ macho “são, todas, pretextos, realizadas para exibirem-se diante das fêmeas admiradas que se reúnem à volta; porque, eu, nunca fui capaz de encontrar um herói mutilado. Bem raramente, encontrei uma pena partida”, diz Darwin (1981, livro 2:50), de acordo com Grosz (2008, p. 68). “Território é artístico, a consequência do amor, não da guerra, da sedução, não da defesa, da seleção sexual, não da seleção natural” (p. 69), sintetiza ela.

De acordo com Grosz, existe ‘arte’ no mundo natural através da seleção sexual; a partir do momento em que dois sexos atraem o interesse um do outro, através das sensações. Entretanto, a arte propriamente dita, emerge “quando a sensação pode se destacar e ganhar uma autonomia do seu criador e seu percebido, quando alguma coisa, oriunda do caos de sua criação, pode respirar, e ter uma vida própria” (p. 7). De acordo com ela, arte e natureza compartilham enquanto estrutura comum, uma produção excessiva e desnecessária, produção com a finalidade de profusão e diferenciação. A arte toma da terra o que ela precisa para produzir seu próprio excesso, sensações com uma vida própria (p. 9). Contudo, curiosamente, Grosz enraiza a arte no aspecto sobressalente da natureza, na capacidade da terra de processar a superabundância sensorial, no que para ela são “os mais primitivos e sexualizados resíduos evolucionários da herança animal do homem” (p. 10).

É, talvez, ligeiramente embaraçoso, relacionar a arte da performance à seleção sexual. Nesses casos, porém, parece um tanto óbvio, que, ao invés de expor diretamente as habilidades e capacidades do corpo humano (eu estou simplesmente sentada no chão), as obras de arte tanto celebram quanto são produzidas através das forças extraordinárias da terra, dos vapores performando incessantemente.

⁸ Nota da Tradutora: Ruffed Grouse é um tipo de galináceo de médio porte que vive em regiões montanhosas entre o Canadá e o Alasca.

Enquadramento e o território

Segundo Grosz (2008), o primeiro gesto da arte não é a exteriorização das energias corporais de alguém, mas um gesto ainda mais elementar, que requer um afastamento da terra. Ela afirma que a condição metafísica e a expressão universal da arte é a construção ou a fabricação do enquadramento, e o primeiro impulso artístico é, portanto, de arte-arquitetura, ao invés de *body-art* (p. 10). Ela sustenta que o aparecimento do “quadro” é a condição de todas as artes, uma vez que o enquadramento “estabelece um território fora do caos que é a terra” (p. 11).

Grosz cita o exemplo que trazem Deleuze e Guattari, da performance do pássaro quando constrói um palco para si mesmo, a partir de folhas espalhadas pelo chão. Ela explica como todas as artes estão ligadas ao canto dos pássaros, à dança dos insetos, ou as exposições performativas dos vertebrados; elas constituem um território sexualizado, mas também um espaço no qual as sensações podem emergir, e desde o qual elas podem ser extraídas e movidas em outros lugares, para reverberar em prol da intensidade por si mesma. “Enquadrar e desenquadrar tornou-se o modo de territorialização e desterritorialização da arte, através da sensação; enquadrar tornou-se o meio pelo qual o plano da composição, compõe, e o desenquadramento, um modo de agitação e transformação” p. 12-13).

Em meus exemplos, o enquadramento não é somente um impulso territorializante, como se dissesse: “este é o cenário para minha performance, o lugar que agora eu ocupo”. Ele é também o próprio método artístico. As imagens videográficas são, literalmente, criadas pelo enquadramento da vista, pela escolha do que é visível na imagem e o que permanece fora do quadro.

Arte e o futuro

Para Grosz, a arte não está desconectada dos mundos natural e social, mas, tampouco é uma janela para eles ou um modo de suas representações; a arte não assume o lugar da análise social ou política, ou da especulação filosófica. Para Grosz, arte é “onde as intensidades proliferam, onde forças se expressam em benefício próprio, onde a sensação vive e experimenta, onde o futuro é afetivamente e perceptualmente antecipado” (Grosz, 2008, p. 78). Para ela, arte é, ainda assim, intensamente política, porque elabora as possibilidades do novo, e mais, sensa-

ções diferentes do que aquelas que conhecemos. "Arte é onde os devires da terra unem-se com os devires da vida para produzir intensidades e sensações que, em si mesmas, convocam a um novo modo de vida" (p. 79). Isto faz da arte uma ferramenta importante para criar o futuro.

Ao concluir seu estudo, Grosz afirma: "Arte é o processo de produzir sensações vivas, de gerar uma vida autônoma para as qualidades expressivas e às formas materiais, e por meio delas, afetar e ser afetado pela vida, em suas diversas modalidades" (p. 103). Para ela, arte não é apenas uma expressão e celebração de um passado animal, mas, primeiramente, uma transformação dos materiais do passado em recursos para o futuro. "Ao produzir sensações vivas, cada [obra de arte] uma, evoca um povo e uma terra para vir à tona, cada uma, convoca e presta homenagens para forças cósmicas imperceptíveis, cada uma participa do triunfo (político) do presente e auxilia a trazer um novo, rico e ressonante futuro à existência" (p. 103). Isto soa maravilhoso, sim. Mas como?

Performando (com) vapores

Ao criar performances para a câmera, resultando em trabalhos videográficos que podem ser assistidos em algum outro lugar, e em algum outro momento, de forma explícita eu escolho criar obras de arte para um público por vir, "suvenires", ou, "cartas para o futuro", por assim dizer. A combinação de sensações e evocações (ou, imaginação, especulação, expectativa) é desafiadora, entretanto; o "aqui e agora" e o futuro (algum outro lugar em algum outro tempo) pode ser entendido como opostos de certa maneira. Sensação, que deve estar no presente, sentindo o que está ali, facilmente exclui o futuro (que envolve imaginação ou antecipação do que ainda não está lá, mas que poderia estar lá). E embora de alguma forma necessária, a combinação é também difícil na prática. Se eu estou sentada numa terra fumegante, percebendo o cheiro de enxofre à minha volta, eu estou focada nessas sensações no agora. Cada espiral de fumaça está jorrando, bem ali, e naquele momento. Se eu estou imaginando como no futuro alguém pode olhar o vapor em movimento na imagem que estou criando, eu já estou em algum outro lugar, nas minhas fantasias. Mas é claro que eu estou lá, também. Caso contrário, eu nem mesmo levaria a câmera comigo para o lugar. Ademais, como produzo sensações e afetos, sem também estimular a imaginação do observador? De alguma

forma, eles estão ambos combinados na ação principal da exibição, da demonstração, apontando para o que ocorre: "Olhe, veja como a terra está viva, como o vapor está emanando, performando sem parar..."

Referências

ARLANDER, Annette "Becoming Juniper – Performing Landscape as Artistic Research". In: Nivel No 5 2015, The Publication Series of the Theatre Academy Helsinki Nivel <http://nivel.teak.fi/becoming-,juniper/becoming-juniper-performing-landscape-as-artistic-research-annette-arlander/>

ARLANDER, Annette "Performing Landscape for Years". *Performance Research* Special issue: On Time. 19-3 2014, 27-31.

ARLANDER, Annette "Performing Landscape: Live and Alive" *Total Art Journal* Vol. 2. 2012.(a) <http://totalartjournal.com/archives/3201/annette-arlander/>

ARLANDER, Annette "Performing Time Through Place" In: Riku Roihankorpi and Teemu Paavolainen (eds.) *SPACE-EVENT-AGENCY-EXPERIENCE* Open Access E-Publication of the DREX Project. Centre for Practice as Research in Theatre. University of Tampere 2012.(b) http://t7.uta.fi/drex/DREX/11_TextsAndPublicationsEn.html

BRAIDOTTI, Rosi "Affirming the affirmative: On Nomadic Affectivity", *rhizomes* 11/12, 2005/2006.

BRENNAN, Teresa. *Exhausting Modernity – Grounds for a new economy*. London and New York: Routledge. 2000.

CARLSON, Marvin *Performance – A Critical Introduction*. London: Routledge. 1996.

FÉRAL, Josette and Lyons, Terese "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", *Modern Drama* Volume 25, Number 1, Spring 1982. p. 170-181.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London and New York: Routledge. 2008.

GROSZ, Elisabeth. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press. 2008

KHLEBNIKOV, Velimir. *The King of Time – Selected Writings of Velimir Khlebnikov*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press 1985.

KONTTURI, Katve-Kaisa & TIAINEN, Milla "Feminism, Art, Deleuze and Darwin: An Interview with Elizabeth Grosz" *NORA – Nordic Journal of Women's Studies*, Vol 15 No.4. November 2007, p. 246-256.

KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field* October, Vol. 8. (Spring, 1979), p. 30-44.

LATOURE, Bruno. "A Plea for Earthly Sciences", keynote lecture for the annual meeting of the British Sociological Association, East London. 2007. http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/102-BSA-GB_0.pdf (11.10.2012).

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge. 2006.

LOVELOCK, James. *Gaia – A new look at life on Earth*. Oxford: Oxford University Press 2000.

MCKENZIE, Jon. *Perform or else – from discipline to performance*. New York: Routledge. 2001.

MORSE, Margaret. "Video Installation Art: The Body, the Image, the Space-in-between." In *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, edited by Dough Hall and Sally Jo Fifer Reading, PA: Aperture. 1990.

PHELAN, Peggy. *Unmarked*. London and New York: Routledge. 1993.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies - An Introduction*. London and New York: Routledge. 2006.

Vídeos

Furnas 1-3

http://www.av-arkki.fi/en/works/furnas-1-3_en/

Vulcano 1-3

http://www.av-arkki.fi/en/works/vulcano-1-3_en/

Krysuvik 1-5

http://www.av-arkki.fi/en/works/krysuvik-1-5_en/

Sounding Furnas 1

<https://vimeo.com/24557604>

Sounding Krysuvik 2

<https://vimeo.com/27965373>