

Hugo Fortes *

Dos objetos às coisas na poética da performance

*

Hugo Fortes é Artista Visual, Curador e Professor. Como artista já apresentou seu trabalho em mais de 15 países. Além de sua carreira individual, desenvolve também trabalhos em conjunto com Síssi Fonseca. Em 2006 foi ganhador do Prêmio CAPES de Tese. De 2004 a 2006 viveu em Berlim, como bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD), para realização de estágio doutoral. Em 2016, defendeu sua tese de livre-docência na Universidade de São Paulo, onde atua como professor desde 2008.

<hugofortes@usp.br>

ORCID: 0000-0002-4515-2521

Resumo O artigo apresenta uma reflexão sobre as relações entre corpo, objeto e espaço em performances. Os objetos usados em performances, além de serem investidos de memória e afetividade, podem ser reutilizados em novas performances, alterando seu significado e constituindo um vocabulário poético próprio dos artistas. O presente texto discute as possibilidades de formação de sentido a partir da articulação poética entre corpo, objeto e espaço, considerando a presença física de pessoas e coisas como parte fundamental dos processos de criação artística. Para exemplificar esses processos são analisados trabalhos conjuntos e individuais da dupla de artistas Hugo Fortes e Síssi Fonseca.

Palavras chave Performance, Instalação, Objeto, Coisa, Criação Artística.

From the Objects to the Things in Performance Art Poetics

Abstract *This paper presents a reflection on the relationship between body, object and space in performance art. The objects used in performances, besides being endowed with affection and memory, can be reused in new performances, changing their meaning and constituting a poetic vocabulary for artists. The present paper discusses the possibilities of giving meaning through the poetic articulation between body, object and space, considering the physical presence of people and things as a fundamental part of the artistic creation process. To exemplify this process, individual and collaborative artworks of the artist duo Hugo Fortes and Síssi Fonseca are analyzed.*

Keywords *Performance, Installation, Object, Thing, Artistic Creation.*

.. se na desordem do armário embutido
Meu paletó enlaça o teu vestido
E o meu sapato inda pisa no teu
(...)
Agora conta como hei de partir

(Chico Buarque e Tom Jobim -
Letra da Canção “Eu te amo”, 1980)

Olho à minha volta e vejo-me cercado de objetos. O computador no qual escrevo. A escrivaninha herdada da infância, que quando criança servia de suporte para meu aquário e hoje serve como base onde apoio meus pensamentos. O telefone que pode tocar a qualquer momento, ligando-me à família, aos amigos queridos ou até a desconhecidos. A estante que abriga meus livros, misturados aos de Síssi Fonseca, com quem divido a vida e a prática artística. O pequeno cobertor sobre o qual está deitado meu cachorro. Óculos, caixa de lenços, copo com água, régua, livros, mouse, canetas, impressora, lata de lixo, sofá, cadeira, cortina, enfim, toda uma sorte de objetos que me rodeiam e me fazem me sentir em casa.

“Vivemos rodeados pelos objetos porque sua existência é extensão de nossa existência mesma”, já diria Agnaldo Farias (2007, p. 48) em “Lições das Coisas”. Os objetos são investidos de afeto, nos trazem lembranças, nos permitem conquistas e povoam nosso mundo de desejos e projeções. Podem se tornar obsessão, levar ao consumismo desenfreado, ao acúmulo desnecessário, mas também contam histórias e traduzem traços de nossa personalidade. Sua função vai muito mais além da utilização prática, ocupando uma posição simbólica em nossa vida. Jean Baudrillard já demonstrou em “O Sistema dos Objetos” (1968) a maneira com que utilizamos os objetos como elementos enunciativos das mensagens de nossa individualidade. Ainda que vivamos em uma sociedade de produção em massa, em que os objetos perderam seu caráter artesanal e único, o mundo do consumo nos oferece (às vezes de maneira perversa) possibilidades combinatórias entre os objetos que escolhemos para povoar nossos lares, dando-nos a impressão de que criamos um ambiente personalizado e exclusivo. Hoje em dia, 50 anos depois da publicação original do livro de Baudrillard, a multiplicidade dos objetos já foi totalmente incorporada a indústria, que produz itens customizados e permite uma variabilidade infundável de arranjos possíveis. Os objetos de consumo tornaram-se signos articulados de nossa existência, contribuindo para compor nossas auto-representações individuais, que se veem dependentes deles para se constituir.

O lema funcionalista do design moderno, que previa que a forma deveria seguir a função, foi inicialmente tomado ao pé-da-letra, acreditando-se que a produção de objetos deveria se submeter a uma racionalidade neutra e eficaz. Com o declínio do modernismo e ascensão da pós-modernidade percebe-se a impossibilidade desta neutralidade, ao mesmo tempo em que se torna mais claro que, além da função prática, os objetos cum-

prem uma função fundamentalmente simbólica em nossa sociedade. A cor dos objetos, seu formato, sua materialidade, possibilidades de uso, escala e outros atributos formais dizem muito sobre seu significado e sobre aquele que os adquire. Os objetos são entes dotados de força expressiva, que é tanto determinada pela maneira como foram produzidos, pela configuração formal de seu design, como também pelos contextos em que são utilizados, consumidos, exibidos e inseridos. Seu significado pode variar no tempo e no espaço, de acordo com a relação que estabelecem com os indivíduos. “Os melhores especialistas em semiótica nos dirão que a relação entre significante e significado nunca é fixa, e sim evolutiva, que um significante pode mudar aquilo que significa ao longo do tempo, e que, na verdade, a significação é um processo dinâmico(...)” (CARDOSO, 2007, p 14).

Se na vida cotidiana a relação significante-significado pode variar, no campo da arte esta variabilidade está no próprio cerne da enunciação poética. Atribuir novos significados a objetos, explorar expressivamente seus sentidos originários, subverter sua apreensão sensível, alterar seu significante material e formal ou extrair das coisas mensagens inesperadas são processos recorrentes na criação e na fruição artística. Desde os tempos mais remotos, os objetos já foram investidos de significados míticos e incluídos em rituais, religiosos ou mundanos. Na arte medieval e renascentista há toda uma iconografia objetual, na qual objetos específicos desempenham papéis simbólicos segundo cânones representativos e narrativas pré-estabelecidas. Nos retratos dos burgueses barrocos, os objetos sinalizam suas posses e posições sociais, funcionando como atributos adjetivantes. Nas pinturas de natureza-morta, eles tornam-se protagonistas, ao lado de flores e animais, representando a vacuidade da vida. O estudo de composições de objetos torna-se disciplina obrigatória para os artistas em formação. Daí seguem-se os arranjos cromáticos geometrizes de Cézanne, os objetos decompostos no espaço cubista, o *objet trouvé* surrealista, o *ready-made* de Duchamp, os acúmulos das *assemblages*, os objetos cinéticos da Op Art, os bens de consumo da Pop, as torções semióticas dos objetos da Arte Conceitual e todo tipo de apropriações e recriações que os artistas e movimentos que se seguem imprimem ao fazer objetual.

Na arte da performance, os objetos também tem grande destaque, atuando semanticamente em conjunto com o corpo, com o tempo e com o espaço. Podem ser introduzidos ou friccionados no corpo, ou serem expelidos por ele, serem usados para adorná-lo e modificar seu significado, subverter suas regras de uso, perpetrar ações performativas, estabelecer relações com o público, representar personagens ou ambientes, instaurar perturbações no espaço, atuar como agentes independentes, constituir realidades imaginárias, presentificar ações reais, transmutar-se em outras coisas, adquirir aspectos ritualísticos, entre muitas outras possibilidades. Os objetos de performances podem ainda servir como índices testemunhais de ações já realizadas, gerando instalações e podendo até mesmo ser comercializados ou exibidos em museus.

Quando pensamos nos objetos no contexto das performances artísticas, não podemos deixar de refletir sobre o teor da palavra fetiche. Embora muitas vezes compreendido como a adoração de objetos dotados de significado sexual, o significado de fetiche vai além desta conotação. Segundo Rafael Cardoso, o termo fetiche origina-se no século XVII com a apropriação direta da língua inglesa (*fetish*) e da língua francesa (*fétiche*) da palavra original portuguesa feitiço (CARDOSO, 2007, p. 19). Fetiche estava relacionado, portanto, com a atribuição de poderes sobrenaturais a objetos inanimados, sobretudo nas feitiçarias da África Ocidental, tendo seu significado ampliado para outras culturas não-européias. Posteriormente, Karl Marx se apropria deste termo para descrever o que chama de “fetichismo da mercadoria”. Para Marx, no mundo do trabalho as relações humanas ficam reduzidas ao valor da mercadoria, que desta forma ganha um caráter místico e abstrato, e portanto, fetichista. Já Freud atribui ao termo fetichismo seu caráter sexual, ao analisar objetos que serviam como substitutos do corpo e assim serem passíveis de gerar desejos. Cardoso conclui que o fetichismo apresenta conteúdos psicológicos, ideológicos e espirituais e assim “o conceito se torna uma ferramenta útil para pensar o modo em que as pessoas dotam as coisas de significado”. (2017, p.21)



Figura 1 Do Pó ao Pó. Performance de Síssi Fonseca. Festival de La Tierra, Venezuela, 2008. Foto Hugo Fortes.

Como já dissemos, dotar as coisas de significado é o objetivo primordial da criação artística. No caso específico da performance, a relação do corpo com os objetos é fundamental para diversos artistas, sendo que muitos deles vão constituindo uma espécie de vocabulário objetual ao longo de suas carreiras. Os objetos que utilizam são investidos de potencial fetichista em sua significação mais ampla, já que podem ser empregados de forma ritualística na ação performática, traduzindo conceitos espirituais, ideológicos e psicológicos. A coleção de objetos e sua reutilização em diferentes performances, embora não seja recorrente em todos os artistas de performance, é presente na poética de vários deles. No caso dos trabalhos de Síssi Fonseca e Hugo Fortes que pretendo analisar neste artigo, o estabelecimento de um vocabulário próprio de objetos, que reaparecem em diferentes performances de maneiras distintas, é um procedimento usual que potencializa a criação poética.

Antes de mergulhar propriamente na reflexão sobre alguns dos objetos utilizados pela dupla, na qual me insiro, devemos primeiramente nos apresentarmos e situarmos a autoria deste texto. Embora tenhamos carreiras artísticas distintas, desde 1994, Síssi Fonseca e eu desenvolvemos parcerias artísticas, criando performances e instalações que se complementam e se interrelacionam. O processo criativo se dá em conjunto e de maneira constante, já que além de parceiros artísticos somos também um casal na vida diária. Ainda que reconheçamos nossas diferenças e contribuições individuais, há momentos em que os limites se diluem e deixamo-nos contaminar pela poética do outro. Assim, as obras que pretendo discutir aqui incluem tanto performances e instalações criadas originalmente em dupla, como trabalhos mais individuais, mas que afetam a criação do outro e vão assim constituindo um vocabulário próprio da dupla. A própria relação de casal é muitas vezes tematizada pelas performances, numa mescla poética de arte e vida. Neste processo colaborativo, sabemos que cada um de nós possui potencialidades e qualidades específicas que se complementam e se apoiam. Assim, se um tem maior desenvoltura discursiva ou habilidade tecnológica, o outro contribui com a qualidade expressiva e o domínio corporal, podendo esses papéis serem invertidos e intercambiados. Desta forma, embora eu assumo a redação deste texto, e por vezes oscile entre utilizar a primeira pessoa do singular ou do plural, ou até mesmo a terceira pessoa, faço-o conscientemente, sabendo que a autoria poética dos trabalhos encontra-se entrelaçada, mas que aqui é descrita a partir de meu olhar particular. Os objetos que utilizamos são contaminados por nossa presença e servem como mediações poéticas entre um e outro e entre nós e o público.

Dos objetos às coisas

Talvez seja aqui prudente ampliar ainda mais a noção de objeto a que me refiro podendo passar a chamá-los de coisas, em um sentido mais estendido. Pois como chamar de objetos alguns dos materiais fluidos, como areia, água e terra que utilizamos em nossas performances e instalações? Ou ainda, podem se chamar objetos as imagens temporais de vídeos projetados em nossos trabalhos? E será que um objeto pode ser ainda chamado de objeto quando perde sua função original e passa a desempenhar outros papéis ou transforma-se em pura matéria? E quando os objetos e matérias mesclam-se no espaço de uma instalação, perdendo sua individualidade e instaurando novas relações com o público e com o ambiente?

O pensador contemporâneo Tim Ingold (2017) parece apontar alguns caminhos para o esclarecimento destas questões. Para Ingold, é necessário diferenciar entre o que chamamos de objeto e o que chamamos de coisa. Quando dizemos objetos, geralmente nos referimos a um material formalizado com uma função específica, com contornos claros e que se baseia nas noções metafísicas que circunscrevem a matéria ao domínio de uma forma ideal pré-concebida. Um objeto tem um começo e um fim, um objetivo definido e é o reflexo de um conceito mental. Entretanto Ingold se pergunta de que maneira os objetos são concebidos e refuta a ideia de que um objeto seja uma materialização formal de uma ideia abstrata. Ao invés disso, ele procura salientar o processo dinâmico e vital da criação das coisas que povoam o mundo, acreditando que não existe um objeto pronto, totalmente acabado e com função definitiva, mas sim coisas que estão num constante fluxo de se tornarem e se transformarem. Mesmo os objetos aparentemente estáveis e duradouros estão submetidos às forças do tempo, que corrói e transforma os materiais e podem ter sua função e percepção alterados em uma perspectiva diacrônica. Ao invés da clássica oposição entre forma e matéria ou entre substância e aparência, Ingold prefere salientar as relações intrincadas entre matéria e forças, conforme apontadas por Gilles Deleuze e Felix Guattari (DELEUZE & GUATTARI, 2004:37 apud INGOLD, 2017). São as forças do cosmos, nas quais se incluem as ações humanas e não-humanas e os processos entrópicos e temporais que produzem e transformam as coisas existentes ao nosso redor.

Ingold acrescenta ainda que os contornos do que chamamos objetos nem sempre são claros e que eles estão imersos em uma malha de relações com o ambiente ao seu redor. Se tomarmos como exemplo um óculos, poderíamos dizer que sua lente, os parafusos que prendem suas hastes, a própria armação ou parte delas são objetos individualmente ou fazem parte do objeto todo? Além disso, estes óculos se relacionam com o ambiente em que se inserem, podem cair e se quebrar, espalhar-se, enferrujar, envelhecer, serem modificados ou serem utilizados em uma obra de arte, estabelecendo assim toda uma sorte de relações mutantes em fluxo com o ambiente. Quando tomamos o exemplo oferecido por Ingold, que analisa uma árvore, estes processos de tornar-se e decair, bem como as noções de continuidade entre

as coisas e os ambientes tornam-se ainda mais claros. Se consideramos a árvore como um objeto, seria sua casca outro objeto ou parte do mesmo? E os insetos que a habitam ou às folhas que ela deixa cair sobre o chão? Por isso, talvez seja melhor chamarmos não só a árvore, mas tudo que nos rodeia de coisas, que estão em constante devir e em relação com os outros.

A noção de coisa nos permite uma percepção mais viva, dinâmica e criativa dos processos do mundo. Neste sentido, ela é extremamente produtiva para artistas, que continuamente transformam os objetos e suas funções, alterando sua materialidade, forma e utilização, injetando-lhes vida e significado. No caso da performance, especificamente, este procedimento é ainda mais intensificado através do movimento e da atuação temporal, além da subversão da função original dos objetos que se tornam coisas ao serem manipulados pelo artista. Além disso, os processos de improvisação e interação com o ambiente e o público fazem com que os fluxos vitais tornem-se materializados ao vivo, de forma que o momento de realização da obra e de sua fruição coincidem. Ao invés de objeto acabado, a performance é a coisa em fluxo por excelência.

A work of art, I insist, is not an object, but a thing, and as Klee argued, the role of the artist is not to reproduce a preconceived idea, novel or not, but to join with and follow the forces and flows of material that bring the form of the work into being. 'Following', as Deleuze and Guattari (2004:410 apud INGOLD, 2017) point out, 'is not at all the same thing as reproducing': whereas reproducing involves a procedure of iteration, following involves itineration. The artist - also the artisan - is an itinerant, whose work is consubstantial with the trajectory of his or her own life. Moreover, the creativity of the work lies in the forward movement that gives rise to things." (INGOLD, 2017, p. 31)¹

O movimento para frente que dá origem às coisas que menciona o autor, pode ser observado tanto no momento de criação de um trabalho artístico, como em sua apresentação e atualização ao vivo, como também ao longo da própria trajetória dos artistas. Se pensarmos novamente nos objetos que são reutilizados por artistas de performance ao longo de suas carreiras criando um vocabulário próprio, isto se torna ainda mais claro. Estes objetos tornam-se coisas mutantes, que assumem papéis e funções diferentes em variadas situações e deixam a ver o fluxo criativo em devir. Para tornar visíveis estas questões, tomo como exemplo alguns dos objetos recorrentes na poética de Síssi Fonseca e Hugo Fortes ao longo do tempo. Estes objetos-coisas são geralmente retirados da vida doméstica e carregam com si suas memórias e significados latentes, que são frequentemente colocados em fluxo e tem seu sentido expandido. Vejamos alguns deles:

Fios

Os fios são alguns dos elementos mais recorrentes nos trabalhos de Hugo Fortes e Síssi Fonseca, estando presentes desde a primeira exposição colaborativa dos dois, em 1994. A exposição apresentava relações com os mitos de Ariadne e Penélope, nos quais os fios tem presença bastante significativa. Entre os seus significados estão o desenrolar da vida, a passagem do tempo, as ligações entre as pessoas, a delicadeza das relações, o encontrar-se e o perder-se nas trajetórias. A exposição de 1994, intitulada “Fios d’Água”, apresentava duas obras de destaque com fios, a instalação “O Tear de Penélope” de Hugo Fortes e a performance “Fios” de Síssi Fonseca. Neste momento, embora os trabalhos tivessem temas comuns, cada artista tinha bem definida sua área de atuação.

A instalação “O Tear de Penélope” de Hugo Fortes era realizada com uma grande quantidade de fios de nylon transparentes, nos quais eram enfiadas peças de bijuteria e se estendia envolvendo duas colunas da arquitetura local, funcionando como uma instalação *site-specific*. Apesar de suas grandes dimensões e de constituir uma barreira para o caminhante, a instalação era bastante transparente, frágil e sutil. As peças de bijuterias podiam ser manipuladas pelo observador e se apresentavam como uma espécie de ábaco. O manipular das contas, remetia também ao processo de tecer e destecer da lenda de Penélope. A obra era em si uma coisa em fluxo, tendo sua configuração alterada constantemente. Em outras exposições que se seguiram, estes mesmos fios de nylon foram reutilizados e agregados a outros e deram origem a novas instalações, como “Trajetos”, intervenção semelhante de maiores proporções realizada Galeria da Consolação em 1997, ou as obras “Confusas”, nas quais os fios com contas se encontravam emaranhados e pendiam do teto como casulos ou ninhos. Em todos os casos, a interação com o ambiente era fundamental.

Já na performance “Fios” de Síssi Fonseca, a artista realizava uma série de movimentos coreográficos utilizando fios que estavam atados em seu corpo e interagindo com a arquitetura do ambiente. Em um dado momento, a artista puxa um carretel de barbante que está preso no teto do espaço expositivo e seus fios vão se desenrolando incessantemente, caindo sobre seu corpo em um emaranhado. É um momento de grande força poética da performance, em que o cair dos fios remete ao escoar do tempo em uma ampulheta, funcionando como metáfora para o transcorrer da vida. Além disso, a artista ainda utiliza seus fios para amarrar e envolver o público em uma grande teia, corporificando as relações interpessoais e a dependência mútua. O espaço é totalmente atravessado pela obra, que se faz no processo de itinerância da artista. Em 1999, a artista retoma a performance na exposição “Entretantos”, no SESC Pompéia, já com algumas modificações. Em 2003, Síssi Fonseca volta a visitar este trabalho, em ações realizadas no Centro Universitário Belas Artes em São Paulo e na exposição Arte do Novo Século, em Jundiá, acrescentando outras ações com fios. Nestas apresentações a artista se encontrava inicialmente totalmente enrolada com fitas

elásticas pretas, presa a uma cadeira, como em um casulo. Lentamente ela começa a se mover e começa a cortar por dentro as fitas que a amarram, libertando-se. Surgem outros fios emaranhados de lã que estavam presos junto ao seu corpo, que vão sendo retirados como se viessem de suas entranhas, além de outro fio que é desenrolado de sua boca. Após se desvencilhar totalmente, a artista se levanta e passa a formar desenhos abstratos no chão com os fios que vai desenrolando de seu braço, deslocando-se por todo o espaço. Por fim, Síssi Fonseca solta os barbantes dos carretéis que estão presos ao teto, reencenando o escoar dos fios como na primeira apresentação da performance, porém desta vez com uma grande quantidade de carretéis. Para encerrar, ela envolve o público com sua trama.

A partir destas apresentações, a cena dos barbantes sendo desenrolados e caindo incessantemente sobre o corpo torna-se um elemento icônico de sua poética, e passa a ser incorporada em outras apresentações já em dupla de Síssi Fonseca e Hugo Fortes. Estas outras performances do casal, não necessariamente tem toda sua ação baseada em fios, mas apresentam momentos em que esta cena aparece, com variações, podendo ser com muitos ou poucos carretéis, com fios brancos ou coloridos. Ela aparece no final da performance “Café com Leite ou Tic Tac” (Figura 2), apresentada inicialmente na Deformes Bienal de Performance do Chile, em 2008, que é depois reapresentada de forma mais elaborada na exposição “Con Pasión”, no Memorial da América Latina em 2012. Além disso, a cena ganha autonomia e torna-se o elemento principal na performance para vídeo “Desfio”, transmitida on-line no evento de teleperformance Ubicidades/Ubicities, organizado por Artur Matuck.

Figura 2 Café com Leite ou Tic Tac. Performance de Hugo Fortes e Síssi Fonseca. Memorial da América Latina, São Paulo, 2012. Foto Teresa Siewerdt.



Ela também se desdobra na performance “Des-com-fio”, apresentada em 2016 na Praça das Artes, em São Paulo, já incorporando outras ações. Na palestra performática “Arquivos Efêmeros”, apresentada pela dupla diversas vezes desde 2013 até recentemente, os carretéis que se desenrolam voltam a aparecer, já que esta obra faz uma espécie de revisão da obra dos artistas, incorporando diversos objetos e cenas já apresentados, porém organizados em novas narrativas e conexões.

A reapresentação de cenas de performance e a reutilização dos mesmos objetos não se trata de uma pura repetição, mas se atualiza a cada apresentação, ganhando novos significados e configurações formais. Os fios são uma metáfora para o próprio desenrolar da vida e remetem ao conceito de “linhas de fluxo”, trazido por Tim Ingold (2017:33). As linhas de fluxos se referem aos processos de desenvolvimento das coisas e às relações dinâmicas entre as coisas entre si e o ambiente. Elas se aproximam do que Deleuze e Guattari querem dizer quando mencionam “linhas de voo”, “linhas do devir” ou “linhas do tornar-se” (apud INGOLD, 2007:32). Diferentemente das linhas de conexão de uma rede, as linhas de fluxo não conectam pontos fixos, mas criam-se à medida em que o processo se desenvolve, traçando um desenho orgânico e mutante. A reutilização de coisas que se desdobram ao longo da trajetória artística também não constituem pontos fixos, mas vão se fazendo à medida em que a poética avança, em um processo vivo e multidirecional.

Baldes

Baldes são outros elementos bastante recorrentes na poética de Hugo Fortes e Síssi Fonseca e também aparecem em seus trabalhos desde as primeiras exposições. Em 1997, Hugo Fortes realiza a exposição “Poço”, em conjunto com Síssi Fonseca que apresenta performance de mesmo nome. A instalação de Hugo Fortes se constitui de esculturas no formato de baldes, feitas com tela de nylon, arame, corda, resina, argila e outros materiais. As esculturas eram penduradas com grossas cordas e podiam ser suspensas ou abaixadas através de mecanismos de roldanas, remetendo ao movimento que se faz ao recolher a água de um poço. O trabalho foi inicialmente criado para Casa de Cultura de Santo Amaro, prédio histórico que abrigou um antigo mercado onde originalmente havia um poço, já não mais existente. A instalação tinha o objetivo de resgatar a memória do local. Os baldes, vazados pela tela de nylon, sendo alguns sem fundo, eram incapazes de conter água. A ideia do escoamento tanto se refere ao tempo passado como à interação translúcida com o ambiente no qual os baldes se inserem de maneira etérea e fantasmática. Eles “vazam” vaporosamente para o ambiente. Curiosamente, hoje, mais de vinte anos da realização desta exposição, reencontro a ideia do vazamento no pensamento de Tim Ingold. Para esse autor (2017:29), diferentemente dos objetos, que tem seus destinos fixados no traçado de seus contornos materiais e funcional, as coisas “vazam” (*things*

leak), ou seja, sua matéria interage com o ambiente, pode se modificar, se tornar outra coisa ou até mesmo se desintegrar. As coisas são vivas, estão em processo e se misturam com o mundo. Baldes que não conseguem conter água e que são atravessados pelo olhar e pelo ar em suas telas transparentes são uma boa metáfora para esses processos vitais.



Figura 3 Lavagem. Performance de Sissi Fonseca. Centro Cultural São Paulo, 2006.
Foto Hugo Fortes.

Da mesma forma, Sissi Fonseca também utiliza baldes em suas performances, porém baldes reais e com água, que ela despeja sobre seu corpo e deixa vazar literalmente pelo ambiente. Seu corpo se adere ao piso como pano de chão e entra em comunhão com o espaço, dissolvendo hierarquias e normas sociais. Os baldes que Sissi Fonseca utiliza remetem a sua infância, em que as mulheres lavavam roupas no tanque, sendo que um dos baldes utilizados foi herdado de sua própria mãe. Os baldes contêm memórias, que são despejadas na arte, lavando a alma, limpando as energias dos locais e dos corpos e irrigando a vida em novos devires. A água que escorre dos baldes é matéria em fluxo e espalha-se pelo ambiente. A partir desta primeira performance com baldes, Sissi Fonseca desenvolve uma longa série de performances que passam a se chamar “Lavagens” (Figura 3) a partir de 2003 e ocorrem de maneiras variadas em diferentes países e espaços expositivos.

As lavagens tanto ocorrem de maneira concentrada e com este título como também são incorporadas como parte de outras performances que incluem outros elementos e materiais, como a performance “Evapora e Voa”, apresentada em Paris em 2005 ou na performance “Do Pó ao Pó” (Figura 1), realizada no Festival de La Tierra, na Venezuela em 2007, ou ainda em “Mesa Posta”, apresentada em 2007 no Chile e em 2014 em São Paulo. Estas últimas apresentam também outros materiais como areia, terra, pedras e vegetais, que também são espalhados pelo ambiente, “vazando”, tornando-se coisas impossíveis de serem contidas.

Caixas, Aquários e outros Contenedores

Se tradicionalmente, na história das artes visuais, o papel do artista era de conter a matéria informe através dos contornos delimitantes da forma, produzindo assim objetos duráveis ou pretensamente eternos, a arte contemporânea introduz uma nova ordem de procedimentos e materiais que valorizam o efêmero, a transformação e os processos. Nas poéticas de Hugo Fortes e Síssi Fonseca há uma predileção pelo uso de matérias informes e fluidas, como água e terra, que dificilmente são formalizadas como objetos fixos. A água é o material principal utilizado por Hugo Fortes em quase todas suas instalações, que incluem aquários com água, parafina, argila e outros materiais, formando pequenas paisagens que estão sujeitas às forças do ambiente, do tempo, do clima, da gravidade e da luz. Tanto em suas séries de “Aquários”, como nas posteriores instalações de grandes dimensões (Figura 4) que fazem referências a rios, existe a necessidade de conter a água, já que ela não pode ser formalizada como a sólida matéria tradicional da escultura. Para isso são utilizados geralmente caixas de vidro em formato retangular, de maneira que a forma final da instalação se dá pela justaposição de caixas de diferentes tamanhos, criando assim uma espécie de construção arquitetônica. Embora aparentemente a matéria esteja circunscrita, na verdade ela “vaza” esteticamente, pois as imagens se espelham nas paredes dos aquários, que também permitem ver através do ambiente, integrando as coisas com seu entorno. Há uma dialética entre conter e deixar fluir, que se torna clara pelo uso dos aquários contenedores.

No caso das performances individuais de Síssi Fonseca, esses contenedores são os próprios baldes, que embora circunscrevam a matéria líquida por um certo tempo, podem a qualquer momento derramar-se pelo espaço. Os contenedores parecem denotar que é necessário se suspender momentaneamente o fluxo desordenado da vida, mas ao mesmo tempo é necessário romper os limites e buscar soluções fora da caixa.



Figura 4 Onde. Instalação de Hugo Fortes. Centro Cultural São Paulo, 2006
Foto Hugo Fortes.



Figura 5 Zoo. Performance de Hugo Fortes e Sissi Fonseca. USP, São Paulo, 2017. Foto Alice Lara.

O mesmo formato retangular dos aquários é utilizado nas caixas de plástico utilizadas nas instalação performativa “Carta Terrestre”, de Hugo Fortes e na performance “Zoo” (Figura 5), assinada pela dupla de artistas. Em “Carta Terrestre” (2007 e 2012), a terra é colocada em caixas de arquivo e outros contenedores comuns no ambiente de escritório, como envelopes e pastas. Este procedimento busca assinalar a artificialidade dos limites de nossos territórios geográficos, fixados de forma arbitrária pela racionalidade humana através de processos burocráticos, políticos e impositivos. Em “Zoo” (2013 e 2016), as mesmas caixas reaparecem, porém não mais para conter a terra, mas para servir como anteparo para a projeção de imagens de animais aprisionados, funcionando como jaulas arquitetônicas que os performers constroem e desconstroem em sua ação.

Caixas, aquários e outros contenedores mudam suas matérias, funções e conotações ao longo da poética de Síssi Fonseca e Hugo Fortes, porém parecem salientar a necessidade de busca de um equilíbrio, nem sempre estável, entre contenção e dispersão, entre os objetos e as coisas, entre as coisas e o espaço, entre os limites e sua superação.

Acúmulos e coleções

Há ainda uma grande variedade de coisas que reaparecem na poética da dupla de artistas, como tecidos, vestimentas, mapas, vegetais, imagens de animais, etc. Entretanto não seria produtivo analisar todos eles neste artigo. Ao longo de sua trajetória os artistas vão colecionando estas coisas, e como se trata de um processo contínuo e dinâmico, não se sabe quais serão novamente utilizadas e em que arranjo elas se apresentarão. Contudo, a ideia das coleções de objetos acumulados ao longo do tempo também vem se constituindo importante para os trabalhos mais recentes da dupla. As performances “Do Dote ao Pacote” e “Arquivos Efêmeros” são exemplos disso.

Em “Do Dote ao Pacote” (2012), os artistas reencenam performaticamente seu casamento, porém no véu da noiva estão atados uma grande quantidade de objetos acumulados pelo casal ao longo do tempo. Veem-se ali utensílios domésticos, contas a pagar, retratos da família, as roupas do casamento oficial, uma caixa de violino, uma luminária, quadros, entre outras coisas. O peso da memória dos objetos se materializa no peso real que a performer tem que carregar. Ao final da performance, entretanto, ela se liberta do véu e segue leve com seu par, enquanto deixa no espaço o rastro de sua presença. O tempo passa, a vida segue em fluxo.

Na palestra performática “Arquivos Efêmeros” o casal revê suas memórias pessoais misturadas a sua vida de artista. Enquanto projetam-se imagens misturadas do portfólio dos artistas e de sua vida pessoal, lê-se um texto construído com palavras-chave que parecem arquivar racionalmente estes momentos. Alternadamente os artistas se revezam entre ler o texto e realizar ações com objetos utilizados em performances anteriores, que,

contudo são reencenadas de forma fragmentada e diferente das apresentações originais. Os objetos tornam-se coisas fluidas, que ao mesmo tempo em que são testemunhos de um tempo vivido, se transformam na atualização momentânea, podendo se tornarem outras coisas.

A memória que os objetos carregam não se dilui quando eles se transformam em coisas. Os objetos, portadores de afetos e desafetos, não são, entretanto, pontos fixos, mas podem sofrer o desgaste do tempo, transmutar-se em matéria, exercer novas funções em nossa vida e em nossa transformação. Nas instalações e performances, eles se tornam marcos de momentos vividos ou ficcionados, que podem porém dar origem a novos pensamentos e novas ações. Seus limites e contornos são precários e provisórios e devem assim permanecer para não estancar a vida. Ao tornarem-se coisas da arte, eles deixam de ser objetos para se transformarem em sujeitos poéticos. A criação tem como busca articular seus significados e significantes, dando origem a novos sentidos e materializações. As coisas não estão a sós, mas se relacionam umas com as outras, com o ambiente e conosco, como quando um paletó enlaça um vestido e nos convida para bailar livremente. A arte é este movimento em fluxo, que nos leva a flexibilizar limites, envolve nossos corpos e nos permite mirar e admirar, desfiar e desafiar, tecer e destecer nossas linhas de fluxo.



Figura 6 Do Dote ao Pacote. Performance de Sissi Fonseca e Hugo Fortes. Participação especial de Ivana Soares Paim. Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 2012. Foto Luciano Carmo.

1 Tradução nossa: "Um trabalho de arte, eu insisto, não é um objeto, mas uma coisa, e como Klee argumentou, o papel do artista não é reproduzir uma ideia pré-concebida, inovadora ou não, mas acompanhar e se juntar às forças e fluxos do material que criam a forma do trabalho. Acompanhar (ou seguir), como Deleuze e Guattari (2004:410 apud INGOLD, 2017) apontam, 'não é de maneira nenhuma a mesma coisa que reproduzir', enquanto reproduzir envolve um procedimento de iteração, seguir envolve itinerância. O artista - e também o artesão - é um itinerante, cujo trabalho é consubstancial com a trajetória de sua própria vida. Além disso, a criatividade do trabalho reside no movimento para frente que dá origem às coisas.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004. 4.ed. (Publicação original em francês em 1968).

CARDOSO, Rafael. **Do Fetichismo dos Objetos à Semântica do Produto, e Além**. In: *Desígnio: revista de história da arquitetura e do urbanismo*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Annablume, 2007 - n.7/8 setembro de 2007. (p. 11-31)

FARIAS, Agnaldo. **Lições das Coisas (I)**. In: *Desígnio: revista de história da arquitetura e do urbanismo*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Annablume, 2007 - n.7/8 setembro de 2007.(p.45-51)

INGOLD, Tim. **Bringing things to life: material flux and creative entanglements**. In: FINKE, Marcel et. WELTZIEN, Friedrich. *State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials*. Berlim: Reimer Verlag, 2017. (p.21-38)

Recebido: 13 de dezembro de 2017.

Aprovado: 20 de janeiro de 2018.