

Enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3

Performative enframing as work of art in Pivô Satélite #3

Eduardo Montelli

 0000-0001-8756-7875
eduardomontelli@gmail.com

Resumo

O artigo propõe a noção de enquadramento performativo para nomear práticas de inscrição que produzem efeitos mais ou menos normativos de identificação de sujeitos sociais. Para demonstrar a presença e a relevância dessa noção na arte da atualidade, analisamos duas obras brasileiras recentes, de Laura Fraiz e de Eduardo Montelli, que foram desenvolvidas no projeto curatorial de Raphael Fonseca para a terceira edição do Pivô Satélite, intitulado “Sexo, Mentiras e Videotape”.

Palavras-chave

Trabalho de arte. Performatividade. Arte brasileira. Pivô Satélite.

Abstract

The article proposes the notion of performative enframing to denominate inscription practices that produce more or less normative identification effects. To demonstrate the presence and relevance of this notion in contemporary art, we analyzed two recent brazilian artworks, by Laura Fraiz and Eduardo Montelli, which were developed in the curatorial project of Raphael Fonseca for the third edition of “Pivô Satélite”, entitled “Sex, Lies, and Videotape”.

Pivô Satélite #3

Pivô é o nome de associação cultural sem fins lucrativos com foco na arte contemporânea, fundada em 2012, na cidade de São Paulo. A instituição promove publicações, exposições, programas públicos e residências artísticas. Em 2020, momento marcado pela necessidade de distanciamento social e por outras restrições impostas pela pandemia da covid-19, foi criado o projeto Pivô Satélite¹ como forma de apoiar artistas e incentivar experimentações direcionadas ao ambiente digital.

O projeto é organizado em edições numeradas e segue sendo desenvolvido em 2022. Neste artigo, dedicamos nossa atenção à terceira edição do Pivô Satélite, apontando relações entre as duas primeiras obras expostas² e a noção de enquadramento performativo que será formulada nos próximos parágrafos. O título da edição em questão é “Sexo, Mentiras e Videotape”, referência direta ao filme homônimo de 1989, dirigido por Steven Soderbergh.

No texto curatorial, Raphael Fonseca³ afirma que a narrativa desse longa-metragem “gira em torno da noção de desejo, confiança, verdade e virtualidade”, e lembra que, a partir dos anos 80, houve popularização das câmeras portáteis de vídeo, assim como da “ficção em torno de nossas próprias imagens filmadas”. O curador salienta o fato de que, na atualidade, o chamado videoteipe se tornou onipresente na vida cotidiana: “somos rondados por imagens em movimento de forma contínua”.

Partindo dessa constatação sobre os avanços dos dispositivos audiovisuais na cultura contemporânea, Fonseca pontua algumas questões que orientaram

¹ De acordo com as informações do *site* oficial, o Pivô é “plataforma digital que funciona como uma espécie de sala de projetos dentro do *site* da instituição. Seu programa é pensado por artistas e curadores emergentes convidados, e compreende uma série de propostas artísticas, em formatos variados, elaboradas especialmente para os meios digitais”. O projeto Pivô Satélite está disponível em: <https://www.pivo.org.br/satelite/>. Acesso em 5 jun. 2022.

² Escolhi analisar as duas primeiras obras porque se aproximam da bibliografia estudada em minhas pesquisas, especificamente porque dialogam com questões teóricas do feminismo e da estética digital. Além disso, uma das obras é de minha autoria, o que me permite abordar com mais propriedade, como artista-pesquisadore, tanto o processo artístico quanto suas referências.

³ Curador brasileiro nascido no Rio de Janeiro. Atualmente trabalha como curador associado de arte moderna e contemporânea latino-americana no Denver Art Museum, Estados Unidos.

seu processo de curadoria: em uma época de redes sociais e excessos de produção imagética, “como tomar um espaço e chamar a atenção”? Em uma época de pós-verdades e *fake news*, “como analisar os personagens fictícios que construímos em torno de nós mesmos por meio de textos, imagens, *likes* e causas que ejetamos diariamente em nossas bolhas virtuais”?

Para dialogar com suas inquietações, Raphael Fonseca convidou Laura Fraiz, Eduardo Montelli, Ventura Profana e New Memeseum, artistas que, segundo o curador, estão “embebidos de décadas de cultura pop”, e cujos processos artísticos “costumam refletir sobre esses tópicos no ambiente virtual”, colocando “em xeque os limites entre documento e ficção”. Fonseca percebe que, de maneiras distintas, o grupo de artistas explora “sua autoimagem e joga para o olhar do público questionamentos sobre fé, narcisismo, repetição, narrativas hegemônicas, melodrama e crítica institucional”.

Após essa breve identificação da terceira edição do Pivô Satélite, defino a noção de enquadramento performativo presente no título deste artigo. Argumento que, apesar de o enquadramento performativo ser fundamentado em uma lógica de conformação normativa, é possível praticá-lo de maneira desviante, especialmente por meio de um trabalho artístico. Em seguida, para demonstrar a presença e a relevância dessas ideias na arte da atualidade, analiso as duas primeiras obras desenvolvidas para o projeto curatorial “Sexo, Mentiras e Videotape”.

Enquadramento performativo

Parto da premissa de que vivemos em uma sociedade organizada pela lógica da normalização biopolítica (Foucault, 2014, p. 145-175). Nesse contexto, os discursos das autoridades estabelecem regras de comportamento que são naturalizadas e compreendidas como normalidade. Tal normalização acontece em sincronia com regulações jurídicas, pois ambos os processos visam controlar os indivíduos e manter a sociedade em ordem (Foucault, 2013, p. 278-296). Em um regime de controle biopolítico, a normalidade está relacionada com uma noção de constância previsível e inteligível de si, ou seja, com a noção de identidade. Como as individualidades se manifestam de diferentes formas no tempo e nos espaços, são necessários meios e técnicas para assegurar uma estabilidade identitária.

Pierre Bourdieu (1998, p. 183-191) denomina esses meios de estabilização instituições de unificação do Eu, tais como o nome próprio, as medidas corporais, as histórias de vida, entre outros. São práticas que instituem sentidos artificiais e garantem o acesso de um indivíduo a uma existência social. Podemos afirmar que as instituições de unificação do Eu produzem performativamente um efeito de identidade. Sem elas, nada garante que alguém será reconhecido pelo que diz ou parece ser. Compreendemos que as identidades não são “naturais” ou “essenciais”, mas sempre se estabelecem histórica e socialmente como “efeitos resultantes de um discurso amarrado por regras, e que se insere nos atos disseminados e corriqueiros da vida linguística” (Butler, 2013, p. 208).

Todo reconhecimento social, além da atuação direta de um corpo diante de outros corpos, depende igualmente de técnicas de inscrição que funcionam como próteses ou órteses de identificação: retratos, relatos, documentos, certidões, crachás, currículos etc. Essas técnicas precisam corresponder a certos critérios de avaliação para obter valor de legitimidade. Por exemplo, para ser identificado como “artista profissional”, um indivíduo deve comprovar seu percurso no campo da arte com um currículo. Para ser selecionado em um edital, seu trabalho é formatado em um portfólio. Todas essas “unificações” precisam estar de acordo com as expectativas dos curadores e das instituições envolvidas. O reconhecimento de um determinado tipo de sujeito, portanto, acontece na relação entre indivíduos, próteses de identificação e as normas vigentes no contexto em que estão inseridos.

Judith Butler (2015, p. 12-16) usa a expressão enquadramentos epistemológicos para denominar as molduras cognitivas pelas quais estamos habituados a reconhecer certas existências, bem como a negá-las. “Nossa própria capacidade de discernir e nomear o ‘ser’ do sujeito depende de normas que facilitem esse reconhecimento”. Os enquadramentos epistemológicos são condições normativas de reconhecimento social. Butler cita o exemplo das fotografias executadas por soldados americanos na prisão de Abu Ghraib, no Iraque. Elas funcionam como “enquadramentos” que negam a humanidade dos prisioneiros, ao mesmo tempo que tentam legitimar a guerra como norma: “o ângulo da câmera [...], a pose dos sujeitos, tudo sugeria que aqueles que tiraram as fotografias estavam ativamente [...] validando um ponto de vista” (p. 102).

Parece que a ideia de enquadramento epistemológico de Judith Butler se relaciona com as de instituições de unificação do Eu e de próteses de identificação, pois todas falam a respeito de uma produção concomitantemente material (fotografias, documentos, registros etc.) e imaterial (cognitiva, performativa, simbólica etc.), capaz de estabilizar efeitos de identidade. A partir dessas noções – que carregam sentidos semelhantes, mas distintos –, proponho o uso da expressão enquadramento performativo para descrever tanto a ação de produzir múltiplas inscrições para o reconhecimento de nossa existência social quanto os produtos desse processo (imagens, textos, números, documentos, retratos, biografias, entre outras formas, sejam artísticas ou não). A denominação proposta busca reunir as características das noções já comentadas e, concomitantemente, se abre para outras possibilidades de compreensão, como veremos a seguir.

A prática de enquadramento performativo, em um sentido geral, acontece desde o nascimento do indivíduo, ou mesmo antes – se pensarmos nas imagens intrauterinas –, e segue sendo exercida depois de sua morte, como no caso do atestado de óbito. Esse processo engloba um aparato suplementar de papéis e outros registros, físicos ou virtuais, que devem ser guardados, organizados e regularmente apresentados às autoridades. Como já notado, tal aparato não corresponde a uma simples descrição constatativa da identidade do sujeito, mas sim à instauração performativa de uma existência que será, por meio dele, oficialmente reconhecida ou rejeitada.

Em um regime de normalização biopolítica, as técnicas de enquadramento não devem ser consideradas simples representações narcísicas do Eu, mesmo que seja o caso de uma *selfie* no Instagram. Isso porque elas são fruto de uma objetiva injunção social, que pode operar por coerções explícitas ou por induções e seduções, quase sempre via os diversos tipos de *marketing*. Essa injunção deve ser obedecida, senão corre-se o risco de exclusão: “o anormal é o sem-papéis” (Artières, 1998, p. 11). A proliferação de dispositivos conectados em rede acrescenta uma nova camada ao enquadramento performativo, que passa a permear todos os níveis de participação e de interação sociais. “Anormais”, hoje, são as pessoas sem imagem, sem conexão, sem perfis nas redes digitais.

Jacques Derrida (2001) diagnostica um sintoma nessa tendência em que temos de “enquadrar” nossa existência: “estamos com mal de arquivo”, diz o filósofo. Ele também destaca o caráter performativo do que chama de arquivo:

O arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento (Derrida, 2001, p. 29).

“O arquivamento tanto produz quanto registra o evento”, ou seja, os acontecimentos vividos são influenciados pelo próprio ato de registrar. Derrida (2001, p. 31) afirma: “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira”. Seguindo essas ideias, compreendemos que os enquadramentos performativos tendem a transformar o modo de vida dos indivíduos. A maneira como experimentam a própria realidade é contaminada pelos modos como a enquadram.

Essa produção de “inscrições”, “arquivos”, “unificações do Eu”, “molduras cognitivas”, está intimamente entrelaçada com a experiência vivida, de maneira tão profunda que a “vida” e o “sujeito” se confundem com suas “próteses de identidade”. Geralmente sem pensamento ou questionamento, estamos imersos, desde que nascemos, em um processo contínuo, no qual simultaneamente vivemos, registramos, arquivamos e apresentamos o resultado disso para outras pessoas. Estamos com mal de enquadramento performativo.

Enquadramento performativo como trabalho de arte

O filósofo Peter Osborne (2013, p. 15-37) argumenta que a palavra “contemporâneo” compreende um “estar junto” que vai além da ideia de coexistência no tempo. Na verdade, ela diz respeito à coexistência de tempos em uma “unidade disjuntiva” que, de fato, é uma ficção. O “contemporâneo” funciona *como se* existisse concretamente, como se não fosse somente uma ideia. Segundo o autor, a “arte contemporânea”, composta por práticas transcategoricas⁴

⁴ Peter Osborne (2013, p. 46) define a “transcategorialidade” como uma expansão infinita dos possíveis meios de fazer arte.

que circulam entre múltiplos espaços e tempos, opera em uma lógica de unidade fictícia. Diante do fato de que essa unidade não é fixa, pois pode ser alterada a qualquer momento,⁵ a obra de arte contemporânea revela o potencial de existir, ao mesmo tempo, em todo lugar e em lugar algum. Isso, para Osborne, torna mais complexo e difícil o trabalho de análise e de crítica artísticas.

A ideia de construção de uma unidade artificial para algo que é disperso e múltiplo se aproxima das instituições de unificação já vistas. A “unidade distributiva” da arte contemporânea é efeito produzido por textos teóricos, livros de história, pesquisas acadêmicas, projetos curatoriais, entre outros meios que poderíamos compreender como enquadramentos performativos praticados pelos agentes do campo. Osborne (2013) afirma que a dispersão espaçotemporal da arte complexifica o trabalho dos críticos, mas, certamente, tal caráter disjuntivo reverbera igualmente no trabalho de artistas, que tende a ser orientado pela produção de enquadramentos performativos capazes de criar um efeito de unidade para facilitar seu reconhecimento.

O trabalho de artistas da contemporaneidade não se limita aos espaços do ateliê, do museu ou da galeria. Acontece em todo lugar, em tempo integral. A produção de obras para exposição ou venda se confunde com a elaboração e manutenção de uma série de enquadramentos como portfólios, currículos, *sites*, perfis em redes sociais, inscrições em editais, projetos para residências, entre outros. Afinal, como a pesquisadora brasileira Clarissa Diniz (2008, p. 16-20) aponta, “não basta dizer-se artista para artista ser (ou ser considerado)”, é preciso praticar “discursos autolegitimadores”, com o “intuito de tornar os outros cômicos de nosso caráter artístico”.

A antropóloga Paula Sibilia (2016, p. 195-246) analisa que, sob influência dos discursos filosóficos dos séculos 18 e 19, especialmente os de Kant e de Hegel, a figura do “artista” vem se constituindo não como “quem faz”, mas como “alguém que é”: um sujeito singular, gênio radicalmente distinto dos outros, proprietário de uma preciosa “personalidade artística”. Sibilia afirma que essa “personalidade capaz de criar alguma coisa considerada artística passou a se

⁵ A digitalização dos meios de produção de imagem gera uma multiplicidade exorbitante de formas de visualização: projeções, celulares, monitores etc. Com a passagem do analógico para o digital, a imagem se transforma em dados e se liberta de qualquer meio específico. Assim, a arte se revela extremamente espectral: incorpora em qualquer dispositivo, a qualquer momento e em qualquer lugar.

tornar um valor em si”, compreendida como um objeto de criação estética e performativa, devendo ser exibida e vendida junto com a obra – ou em seu lugar. Cada vez mais, o “eu autoral” precisa saber capitalizar sua extimidade⁶ para obter reconhecimento social e sucesso profissional.

A prática de enquadramento performativo necessária para que haja reconhecimento e valorização de artistas, hoje, depende da manutenção de uma relação direta, complexa e simultânea com agentes do campo e com o público, sempre auxiliada pelos dispositivos midiáticos mais atuais. Essa interação, que é mediada por portfólios, *sites* pessoais, projetos e, principalmente, por perfis em redes sociais como Facebook e Instagram, acontece antes que as obras cheguem aos espaços expositivos e, muitas vezes, é independente disso.

É interessante observar que as práticas de enquadramento performativo são tão comuns e tão importantes que acompanhamos o surgimento de diversas atividades e serviços ligados ao seu aperfeiçoamento. Por exemplo, os cursos de preparação e leituras de portfólio oferecidos para jovens aspirantes a artistas por pessoas que trabalham com curadoria, crítica ou vendas. Além disso, vemos nascer novas agências no campo, como *coaches* dedicadas a conduzir a entrada de artistas no mercado, bem como a fazer com que “entendam as dinâmicas necessárias para poder apresentar seu trabalho para os colecionadores e *key players*”.⁷ A onipresença do enquadramento performativo na contemporaneidade, contudo, não determina que artistas o pratiquem apenas na lógica da conformação normativa.

O filósofo Paul B. Preciado (2011, p. 11-20), analisando os dispositivos que conformam os corpos ao padrão heterossexual e cisgênero – tais como modelos de comportamento, roupas e, principalmente, fármacos –, argumenta que o controle biopolítico acontece por meio de “tecnologias de normalização”. Para o autor, a existência dessas tecnologias não impossibilita a ação política,

⁶ Sibilia (2016) argumenta que, entre o século 20 e o 21, surgiram novos meios que permitiram que os mais diversos aspectos da intimidade humana fossem tornados públicos. Assim, a intimidade passa a ser extimidade, isto é, um tipo de subjetivação alterdirigida, exteriorizada e orientada por modelos de comportamento performáticos provindos da indústria do entretenimento e da internet.

⁷ As frases foram copiadas do discurso presente no *site* de uma empresa brasileira inovadora no ramo da *art coaching*, que atualmente já não está mais funcionando. Basta, porém, lançar as palavras-chave “coaching” e “arte” no *Google* para encontrar inúmeros projetos semelhantes.

pois, ao contrário, permite que os indivíduos a subvertam no próprio uso. Os aparatos biotecnológicos podem ser transformados em um espaço de criação, como no caso das pessoas *queer* que utilizam hormônios de forma experimental, descobrindo novas possibilidades corporais. Se concebemos o enquadramento performativo como uma tecnologia biopolítica de normalização, também podemos reconhecê-lo como uma potência criativa, seguindo a sugestão de Preciado acerca da “sexopolítica”. A injunção social de produzir múltiplas inscrições para “unificar o Eu” em uma identidade, por mais normativa que seja, abre espaço para um uso desviante dos dispositivos de enquadramento.

Cabe lembrar aqui a diferença entre “estratégia” e “tática” teorizada por Michel de Certeau (1998, p. 91-103). Para o autor, “estratégias” são operações do poder, marcadas por ações como “produzir, mapear e impor”. Em contrapartida, a “tática” é determinada pela falta de poder, é a “arte do fraco”, constituída pelo uso, pela manipulação e pelos desvios. Enquanto as estratégias definem as normas, regulando os campos e os corpos sociais, as táticas descobrem outras maneiras de fazer, habitar e utilizar essa ordem imposta, instaurando pluralidade e criatividade. Admitindo que o enquadramento performativo é uma estratégia normatizadora do biopoder, poderíamos considerar tática a sua transformação em um espaço de criação, ou mais especificamente, a sua prática como um trabalho de arte? Aprofundo essa questão a seguir.

No filme *Reassemblage*, de 1982, a cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha exibe cenas do cotidiano de pessoas do Senegal. Em vez de descrever as imagens, como seria esperado em uma etnografia, a narração feita pela voz da artista tece um potente comentário sobre os estereótipos reproduzidos em obras que pretendem falar sobre a cultura de outros povos. Em um primeiro momento, o filme pode parecer simplesmente um enquadramento “do outro”, mas logo mostra camadas de sentido mais complexas, trazendo autorreflexões que nos permitem compreendê-lo também como um enquadramento “de si”. Minh-ha inicia suas falas com uma frase instigante: “não pretendo falar sobre, apenas falar de perto”. Ideia que segue desenvolvendo em todo o documentário.

Filmar na África significa, para muitos de nós, imagens cheias de cor, mulheres de seios nus, danças exóticas e ritos atemorizantes. O inusual. [...] Os etnólogos manejam a câmera da mesma forma que manejam as palavras. Recuperado, coletado, conservado. [...] Para muitos de nós,

a melhor maneira de ser neutro e objetivo, é copiar a realidade meticulosamente. Falar sobre. O eterno comentário que acompanha as imagens. [...] Criatividade e objetividade parecem entrar em conflito. O observador ansioso recolhe amostras e não tem tempo para refletir sobre o meio que usa. [...] O que eu vejo é a vida me olhando.⁸

Qual a diferença entre “falar sobre” e “falar de perto”? Ao acompanhar as cenas de *Reassemblage*, evidencia-se que Trinh T. Minh-ha se aproxima daquela realidade com um olhar afetivamente envolvido e, ao mesmo tempo, consciente de seu próprio lugar. Sua narração não ambiciona explicar de maneira objetiva, neutra e racional aquilo que é visto, mas reflete “sobre o meio que usa”, expondo impressões e associações provocadas pela própria situação de estar ali filmando: “o que eu vejo é a vida me olhando”. Indo contra tendências de objetificação e projeção de significados preconcebidos, a artista se deixa colidir com aquele cotidiano, permitindo que os encontros revelem seus próprios sentidos.

A câmera de Minh-ha não arranca fatias do mundo, mas serve como prótese de contato, aproximação, diálogo e, principalmente, reflexão. A cineasta demonstra que o ato de gravar e montar um filme altera a experiência temporal, amplia possibilidades de entrecruzar camadas de significação e de repensar o modo como estamos habituados a perceber e a registrar a realidade vivida. Sua obra audiovisual expõe o fato de que as imagens etnográficas tradicionais, com sua pretensa objetividade, não apenas determinam a maneira como as vidas registradas são compreendidas por outras pessoas, mas influenciam fortemente sua autopercepção. “Apenas 20 anos foram o suficiente para fazer dois milhões de pessoas definirem a si mesmas como subdesenvolvidas”, observa a artista.

Como já visto, a filósofa Judith Butler (2015) chama de enquadramentos epistemológicos todas as representações (artísticas ou não) que produzem certo efeito de identidade normativo para sujeitos, grupos e contextos sociais. Minh-ha nos adverte de que esses emolduramentos geram distorções, injustiças e identificações problemáticas, mas que podemos enxergar mais além. Em diálogo com a artista, Butler afirma que os enquadramentos nunca chegam a limitar e determinar

⁸ Trechos selecionados do documentário. Aqui e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros a tradução é minha.

precisamente o que conseguimos apreender da vida, pois há sempre algo que não se ajusta à compreensão normativa. Podemos, entretanto, perceber coisas que existem apesar de não haver reconhecimento por parte das representações “oficiais”. Para a autora, essa é a base para uma possível crítica das normas de identificação.

Como sabemos por intermédio de Trinh Minh-ha, é possível “enquadrar o enquadramento” ou, na verdade, o “enquadrador”. [...] Questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa, o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas. Certo vazamento ou contaminação torna esse processo mais falível do que pode parecer à primeira vista (Butler, 2015, p. 23).

O ato de “enquadrar o enquadramento”, exemplificado por *Reassemblage*, põe em discussão as “molduras normativas” ao abordar sua incapacidade de conter a complexidade das pessoas e das populações, expondo a impossibilidade de as reduzir a uma forma identitária sem provocar conflitos e exclusões. Segundo Butler (2015, p. 214), essas reduções “são necessárias, pois tornam possíveis os julgamentos normativos no interior de um enquadramento estabelecido e reconhecível” – são úteis quando precisamos identificar crimes, por exemplo. A filósofa salienta, porém, a necessidade de uma “perspectiva crítica” e de “uma compreensão histórica” como as de Minh-ha, que focalizam “a violência perpetrada pelo próprio enquadramento normativo”. Somente desse modo é possível encontrar explicações alternativas aos “julgamentos preconcebidos”.

Seguindo esse pensamento, entendo que, para transformar as normas de reconhecimento, mais do que criar novos enquadramentos, é fundamental investigar as fragilidades das interpretações que recebemos prontas, já “emolduradas”. É preciso “enquadrar os enquadramentos” dominantes, refletir criticamente sobre seus meios, levando em conta a complexidade da vida e tudo aquilo que transborda suas molduras. *Reassemblage* é um exemplo disso, e ainda nos prova que esse reenquadramento tático pode ser concomitantemente um trabalho

autorreflexivo e poético, um trabalho artístico que subverte a lógica normativa de certos enquadramentos performativos da própria arte – da arte documental e etnográfica, no caso.

Ao falar em “enquadramento” e “reenquadramento”, é pertinente observar o uso dessas palavras nas análises sobre “a questão da técnica” feitas por Martin Heidegger e Yuk Hui, precisamente porque ambos abordam uma relação entre a tecnicidade e o trabalho de arte. O filósofo alemão defendeu a ideia de que a essência da técnica na Grécia antiga era a *poiesis*. Nesse contexto histórico, a palavra *techne* não nomeia apenas atividades e habilidades de construção, mas também diz respeito às artes da mente e às belas artes: “*techne* [...] pertence ao trazer à tona, está ligada à *poiesis*”. Segundo Heidegger (1977, p. 12), a técnica, como *poiesis*, é uma forma de criação reveladora de algo que ainda não está presente, é revelação de uma existência possível.

O autor acreditava, contudo, que a técnica havia perdido seu caráter poético com os avanços da modernidade industrial. O tipo de revelação característico da tecnologia moderna não seria criativo, mas “desafiador”, impondo “à natureza uma demanda de suprimento energético para ser extraído e estocado” (Heidegger, 1977, p. 14). Assim, o planeta passaria a ser compreendido como uma grande reserva de suprimentos, um estoque infinito de produtos para consumo. Nesse caminho, o filósofo conclui que “a essência da tecnologia moderna se mostra no que chamamos de enquadramento (*Ge-stell, Enframing*)”. O “enquadramento” heideggeriano (*Gestell*) é a apreensão da realidade como “reserva” ou “estoque” (p. 23-24).

A palavra *Gestell* [estrutura, quadro, armação] significa um tipo de aparelho, como um suporte para livros. *Gestell* também é outra maneira de dizer “esqueleto”. [...] Enquadramento significa o modo de revelação dominante na essência da tecnologia moderna, o que não é nada tecnológico⁹ (Heidegger, 1977, p. 20).

⁹ No original: *The word Gestel (frame) means some kind of apparatus, e.g., a bookrack. Gestell is also the name for a skeleton. [...] Enframing means that way of revealing which holds sway in the essence of modern technology and which is itself nothing technological.*

“Não é nada tecnológico”, pois, se a técnica é vista simplesmente como um “enquadramento da realidade como reserva de suprimentos”, perdemos toda sua essência poética reveladora daquilo que ainda não existe, limitando-a à exploração, até o esgotamento, daquilo que já está dado. O filósofo contemporâneo chinês Yuk Hui, porém, chama nossa atenção para o caráter eurocêntrico do texto de Heidegger, que trata a perspectiva do progresso tecnológico da modernidade europeia como universal e incontornável, deixando de lado a existência de uma diversidade de outros modos de fazer e pensar a técnica.

Hui (2020, p. 123) sugere a noção de “tecnodiversidade” para descrever e defender a coexistência de diferentes visões sobre a técnica nas diferentes culturas do planeta. Sendo assim, o pensamento sobre essa questão não deve ser reduzido a uma única perspectiva, ainda que ela seja violentamente dominante. O filósofo, então, propõe o que chama de uma questão produtiva (Hui, 2021, p. 21): “é possível reenquadrar o enquadramento (*Gestell*) com outra interpretação de arte e de tecnologia”? Para ele, é justamente nessa questão que reside a importância da multiplicação de pensamentos sobre a técnica. Na perspectiva da tecnodiversidade, poderíamos até mesmo reconhecer a existência de uma essência criativa semelhante ao que Heidegger indicou na relação entre *techne* e *poiesis*.

Estou de acordo com essas ideias, mas o que me interessa é um tipo de pensamento sobre a técnica que não se realiza somente por meio de palavras, mas pela própria técnica, mais especificamente, por imagens, gestos performáticos, enfim, práticas artísticas transcategoricas. Entendo que o enquadramento performativo pode ser considerado um trabalho de arte tático quando funciona como uma forma de pensar sobre seus próprios meios de produção. Essa definição é importante, pois contribui para delimitar o sentido da expressão “trabalho de arte” que estou empregando aqui, evitando confusões. Afinal, como a criação de próteses de identificação é bastante presente no cotidiano de artistas da atualidade, é difícil diferenciar “trabalho de arte” de “enquadramento performativo”. Além disso, é cada vez mais comum que todo tipo de sujeito, independentemente de ser artista, produza imagens e realize performances para expor a um determinado público, o que evidencia que o fazer artístico, em certo sentido, não é mais exclusividade do campo da arte.

Certamente os termos utilizados por Heidegger e Hui fazem ressonância às ideias de Preciado, Certeau, Butler e Minh-ha. Se observamos o enquadramento

performativo pelas molduras epistemológicas da estratégia do biopoder moderno, nos vemos cercados pela *Gestell*, com corpos e vidas imersos nas “águas geladas do cálculo egoísta” (Marx, Engels, 2010, p. 42), transformados em reservas de suprimento.¹⁰ Se apreendida pelo viés da “tecnodiversidade”, porém, a prática de enquadramento performativo pode revelar perspectivas desviantes, que trazem à tona outros modos de existência e compreensão da realidade. Entre essas teorizações, vemos circular a afirmação de uma possibilidade de uso tático das tecnologias de normalização: o enquadramento performativo como trabalho de arte, como *poiesis*, abertura de espaços de criação estética, política e reflexiva.

A seguir, proponho uma reflexão sobre as duas primeiras obras do projeto curatorial “Sexo, Mentiras e Videotape”, de Raphael Fonseca. Demonstro de que maneira ambas podem ser consideradas, cada uma a seu modo, trabalhos de arte que usam imagens, textos, performances e outras técnicas para pensar e praticar taticamente o enquadramento performativo.

Um enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3: *No Es Una Novela*

A primeira obra exposta na terceira edição do “Pivô Satélite” foi da artista Laura Fraiz, nascida na cidade de São Paulo, em 1996. Em geral, Fraiz trabalha com múltiplas mídias, criando narrativas que misturam elementos biográficos e ficcionais. Seguindo nessa linha, a artista apresenta *No Es Una Novela*¹¹ como parte do projeto curatorial de Raphael Fonseca.

Trata-se de um vídeo narrativo dividido em três partes, com quase 17 minutos de duração. A história começa mostrando as costas de uma figura

¹⁰ Seria possível apontar diversas situações nas quais os sujeitos são tratados como “reserva de suprimento”, evocando teorias e conceitos que analisam o regime social em que vivemos: sociedade disciplinar, espetacular, de controle, de vigilância, do desaparecimento, do espectral, do cansaço, do necropoder, dadocêntrica, 24/7, entre outras definições. Em alguma medida, todas estão relacionadas com o lado “escuro da modernidade”, ou seja, com a “matriz colonial de poder”, que desde seus primeiros movimentos de expansão global sempre esteve direcionada para o avanço do modelo capitalista de organização social (Mignolo, 2011).

¹¹ Disponível em: <https://www.pivo.org.br/satelite/laura-fraiz/>. Acesso em 14 jun. 2022.

feminina caminhando pelas ruas. Vemos a cena do ponto de vista de alguém que está seguindo a personagem. Ao mesmo tempo, informações como data e horário no canto inferior da tela nos revelam uma perspectiva mediada pela interface de uma câmera de vídeo. Somos *stalkers*. Alguns segundos depois, a voz da artista se sobrepõe às imagens, contando-nos que em seu “pior pesadelo” é sempre perseguida e alcançada por um homem sem rosto. “Andar na rua sozinha coloca todos os meus sentidos em alerta”, diz a narradora. Ela afirma que o medo faz com que pense em si mesma vista de fora, constantemente imaginando cenas nas quais precisa fugir ou se defender de algum ataque. Em meio a essas reflexões, de repente, a perseguição videográfica que assistimos é interrompida: a personagem arranca a câmera da mão do observador violentamente. “Dessa vez, quando me virei, dei de cara com ele”, ouvimos antes de vê-la aos prantos, visivelmente abalada.

Na segunda parte do vídeo, identificamos a narradora como a personagem que estávamos acompanhando. Ela nos conta que, ao ver as filmagens da câmera que roubou do *stalker*, descobriu que estava sendo seguida há algumas semanas. Acabou ambigualmente fascinada pelas imagens, que assistiu muitas vezes na tentativa de compreender como tudo aquilo aconteceu sem que percebesse. Vemos as gravações secretas projetadas em uma tela no meio de árvores, quando a personagem surge usando um vestido rosa e uma coroa. Ela começa a fazer um *lip sync* de uma música infantil sobre a história de uma princesa que está perdida na floresta e que depois é encontrada por um príncipe que deseja desposá-la. As imagens, em contraste com o alegre áudio de conto de fadas, sugerem uma situação de abuso. A cena acaba com uma transformação: a caracterização de donzela indefesa é substituída pela figura da *femme fatale* vestida de vermelho, com unhas negras e olhos mal-intencionados.

Por fim, na terceira parte do vídeo, a nova personagem reaparece, agora cantando humoradamente uma versão da música “No es una novela”, da dupla caribenha Monchy y Alexandra. A letra da canção trata de desejos de vingança e de controle sobre a própria vida: “serei a protagonista, sem que ninguém me dirija, neste horror”. É como se Laura Fraiz, a própria autora que aparece performando no vídeo, ironicamente jogando com a questão do gênero narrativo, estivesse declarando que sua obra não é uma novela, não é um conto de fadas, mas sim uma história de terror. Sua narrativa aborda o terrorismo da vivência de mulheres

em uma sociedade altamente misógina, na qual as violências de gênero são tratadas com naturalidade por grande parte da população.

Sempre parto de um incômodo concreto que me atravessa naquele momento. Pode ser o medo de morrer e ser esquecida, a raiva que sinto de homens nojentos ou uma dor de cotovelo triste. Fazer meus trabalhos é o jeito que eu uso pra dar o troco, para transmutar sentimentos difíceis, dolorosos e contraditórios que me perturbam. Me permito extrapolar no melodrama e realizar meus delírios de vingança, poder, fama e outras coisas que parecem impossíveis. Ao longo do processo, surgem visões de imagens satisfatórias que quero ver no mundo. Pouco a pouco, essas visões vão tomando forma.¹²

Percebemos que a questão do enquadramento performativo está presente em muitas camadas de *No Es Una Novela*. Na entrevista citada, Fraiz fala sobre imagens que quer ver no mundo, sobre visões que tomam forma em seus processos artísticos. Isso já nos informa sobre o caráter *poiético* das técnicas usadas em seu trabalho, sejam elas audiovisuais ou fotográficas, narrativas ou performáticas. A prática de enquadramento de si como “artista mulher” evidenciada no filme de Laura é crítica da normalização social da perspectiva masculina dominante. Mas é igualmente uma prática assumidamente inventiva, experimental, humorada e ficcional, ainda que seu ponto de partida seja a realidade vivenciada por muitas mulheres – do mal-estar dos estereótipos e comportamentos normativos projetados em seus corpos às ambivalências das fantasias eróticas, do medo de sair sozinha para a rua até os mais concretos ataques físicos e verbais.

A figura do observador-*stalker* munido de uma câmera de vídeo nos remete aos inúmeros casos de homens que produzem imagens de mulheres em situações sexualizadas, utilizando-as para se exibir a seus amigos cúmplices e muitas vezes para difamação e ameaças. Mas podemos pensar mais especificamente no campo da arte: o *stalker* do filme de Laura Fraiz como uma encarnação do olhar masculino (*male gaze*) que, historicamente, tratou “a imagem da mulher como um objeto” (Nochlin, 1989, p. 28).

¹² Entrevista publicada no site “Kura Arte”, em 2021. Disponível em: www.kuraarte.com.br/page/editorial/pivo-satelite-uma-conversa-com-os-artistas-da-3a-edicao-do-projeto/?n=11. Acesso em 14 jun. 2022.

Seja reduzindo o corpo feminino a uma temática, seja dificultando seu acesso ao ensino formal, a lógica do *male gaze* produziu diversos efeitos de identificação que excluíram a participação das mulheres da prática artística profissional. Griselda Pollock (2008, p. 161) aponta que “por meio da circulação da mulher como uma imagem bela, misteriosa, desejada e amada pelo olhar masculino”, a própria noção de criatividade foi naturalizada como masculina.

Outro efeito histórico do enquadramento performativo do *male gaze* é a tendência de olhar para o corpo feminino sempre pela perspectiva erótica, o que gera diversas interpretações equivocadas, como no caso das incansáveis acusações de narcisismo. A compreensão do trabalho de mulheres artistas como “narcisista” ocorre desde as primeiras obras de performance realizadas nos anos 1960, e seguem ainda presentes na atualidade – especialmente no caso de artistas do entretenimento, como, por exemplo, a cantora brasileira Anitta, frequentemente criticada pela maneira como usa a imagem do próprio corpo em suas performances musicais. De acordo com as análises da historiadora e crítica de arte Jayne Wark (2006, p. 179), entretanto, “muitas feministas reinterpretaram positivamente o termo narcisismo como uma potente forma de resistência política”. Além desses reenquadramentos de vocabulários e meios, a autora salienta a potência do uso do humor pelas artistas feministas:

O trabalho de muitas dessas artistas mostra que um humor feminista pode, de fato, ser muito divertido. O objetivo de tal humor, entretanto, não é suavizar a questão política para torná-la palatável e menos ofensiva, mas suavizar o público para torná-lo mais receptivo à crítica política em si¹³ (Wark, 2006, p. 204).

Certamente há uso do “humor feminista” como potência política no vídeo de Laura Fraiz, característica que torna seu trabalho ainda mais instigante. Ao se apropriar de elementos da cultura *pop*, como referências à teledramaturgia e às performances *drag queen*, a artista seduz nosso olhar educado pelo espetáculo contemporâneo, ao mesmo tempo que nos conduz a um pensamento nada superficial sobre os usos dos dispositivos de enquadramento performativo como

¹³ No original: *The work of many of these artists shows that feminist humour can indeed be devastatingly funny. The aim of such humour, however, is not to soften the political point in order to make it more palatable and less offensive but to soften up the audience in order to make it more receptive to the political critique itself.*

meios de reprodução de um olhar masculinista que ainda insiste em habitar nossos imaginários de maneira complexa. O modo autorreflexivo como as técnicas audiovisuais, performáticas e narrativas são utilizadas por Fraiz se volta para um rompimento consciente com esse enquadramento normativo. Cabe salientar que, historicamente, “para as mulheres, os dispositivos de câmera e tela carregam o fardo de sua própria relação filosófica e material com a história da tecnologia” (Wark, 2006, p. 192), pois foi justamente por esses meios que o *male gaze* instrumentalizou os corpos femininos.

A ironia da metamorfose vilanesca da princesa – *Good Girl Gone Bad* –, a tomada da câmera-olhar das mãos do *stalker-male gaze*, o erotismo da indecisão entre medo e desejo, a dúvida sobre os limites do perigo e do prazer de olhar e ser vista... é como se a protagonista de *No Es Una Novela* estivesse perguntando a si mesma e a todos os olhos que perseguem sua narrativa: que formas e transformações vêm à tona quando nos apropriamos dos meios de produção de nossos próprios enquadramentos performativos?

Um enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3: *Só sei me transformar, apenas não sei em quê*

A segunda obra de “Sexo, Mentiras e Videotape” foi uma instalação virtual montada com GIFs (*graphics interchange format*) por mim, Eduardo Montelli, artista nascido na cidade de Porto Alegre, em 1989. Em entrevista ao *site* “Kura Arte”, declarei ter pensado o “*site* do Pivô Satélite como uma sala vazia” pronta para ser ocupada. Além disso, informei que o projeto foi inspirado na obra *Merzbau*, do artista alemão Kurt Schwitters, que, durante mais de 20 anos, fez colagens sobre as paredes da casa em que vivia, usando restos de textos, imagens e objetos coletados na rua.

Eu quero usar meu arquivo de imagens digitais como se fosse a coleção de fragmentos do cotidiano do Schwitters. [...] Os módulos serão postados um por cima do outro, como se fossem andares ou salas de um edifício. No último dia de trabalho, teremos uma “construção” de GIFs ocupando bastante espaço, que poderá ser vista por inteiro através do *scrolling* da página.¹⁴

¹⁴ Entrevista disponível em www.kuraarte.com.br/page/editorial/pivo-satelite-uma-conversa-com-os-artistas-da-3a-edicao-do-projeto/?n=11. Acesso em 14 jun. 2022.

Ao adentrar o “edifício” erigido no *site* do Pivô Satélite,¹⁵ deparamo-nos com a simulação de uma sala coberta por imagens em movimento. No teto, há um recorte da interface do aplicativo de comunicação instantânea WhatsApp, no qual uma mensagem – “Só sei me transformar, apenas não sei em quê”¹⁶ – é perpetuamente escrita e apagada sem ser enviada. As paredes laterais são compostas por sequências de imagens da *Merzbau*, de Schwitters, mostrando fotografias da obra original feitas por Wilhelm Redemann, em 1933, e mais fotografias de uma reconstrução realizada em 2011, no Museu de Sprengel, na Alemanha. Ao olhar para baixo, vemos a figura de uma abelha presa no que aparenta ser a superfície aquática de uma piscina. No fundo da sala, diversos objetos domésticos deteriorados pelo tempo aparecem e desaparecem, ininterruptamente, em frente a um local que supomos ser um depósito.

Continuamos rolando a página para baixo e visitamos outros espaços que vão se construindo e desconstruindo diante dos nossos olhos, como se fôssemos observadores em queda livre. Os GIFs que compõem a obra são “imagens pobres” (Steyerl, 2009), de baixa qualidade, com poucos *bits* de informação, deslocadas de outros meios, apropriadas de outros autores, misturadas livremente umas com as outras. No começo, vemos somente representações de objetos, paisagens e animais, além de textos e *print screens*. A partir de certo ponto, o corpo humano aparece, em performances de artistas consagradas, retratos de pessoas desconhecidas e ilustrações. Aos poucos, surgem animações que expõem minha imagem pessoal, desde a infância até a vida adulta, passando por diversas mudanças corporais.

Esse conjunto exorbitante expõe uma multiplicidade de situações desconexas protagonizadas por objetos inanimados e seres vivos, entre os quais me incluo. Mas nossa atenção não se fixa na visibilidade de cada uma dessas “performances para GIF”, pois, mais do que corpos e objetos performáticos, o que vemos, de fato, é a performance das imagens (GIFs) mesmo: “performatividade da documentação” (Auslander, 2013), ou melhor, performatividade de um campo de relações de visibilidades em movimento.

¹⁵ Disponível em: <https://www.pivo.org.br/satelite/eduardo-montelli/>. Acesso em 24 jun. 2022.

¹⁶ O texto da mensagem também é o título do trabalho. Esta frase vem de uma nota de rodapé de uma tradução brasileira do livro “A conversa infinita”, de Maurice Blanchot.

Para pensar a questão do enquadramento performativo nessa obra, primeiro temos que reconhecer que ela não procura abordar um processo de estabilização identitária. Uma série de transformações ocorridas ao longo do tempo emerge na instalação virtual, que é finalizada de maneira cíclica com a mesma mensagem de WhatsApp vista no início. A noção de temporalidade, portanto, se mostra importante, e não apenas em razão do movimento das imagens e da visualização, mas de todo o processo de construção do trabalho. Os GIFs utilizados foram elaborados e guardados durante mais de dez anos.¹⁷ Vemos sujeitos, tempos e lugares entrecruzados, de maneira que as mudanças suscitadas no título não se referem apenas a mim. A obra funciona como um enquadramento de excessos, contaminações e apagamentos de práticas de inscrição na vida cotidiana e na arte: é um enquadramento de enquadramentos.

Esse enquadramento vertiginoso conota certa falta de estabilidade, o que é potencializado pela “perspectiva vertical” do movimento do olhar dos visitantes, posicionados “em queda livre” pelo modo de exibição da obra. Esses termos entre aspas foram pensados pela artista Hito Steyerl como chaves para a compreensão da “formação mutável” dos sujeitos na atualidade:

O presente momento é distinto por uma condição predominante de *groundlessness* [ausência de chão]. [...] Somos confrontados com tentativas temporárias, contingentes e parciais de fundamentação. Se, porém, não há terreno estável disponível para nossas vidas sociais e aspirações filosóficas, a consequência deve ser um permanente, ou ao menos um estado intermitente de queda livre para sujeitos e objetos (Steyerl, 2017, p. 221).

Steyerl salienta que as ideias de queda e perda de estabilidade não representam apenas destruição, mas uma abertura para a percepção da realidade a partir de ângulos não tradicionais. “O que parecia uma queda desamparada no abismo, na verdade acaba por ser uma nova liberdade representacional” (Steyerl,

¹⁷ Alguns GIFs são desdobramentos de outros trabalhos. A imagem dos objetos que aparece no início, por exemplo, deriva do processo de criação do vídeo *Fundos*, de 2013, que está disponível em: <https://vimeo.com/eduardomontelli/fundos>. Acesso em 28 jun. 2022.

2017, p. 229). Minha composição de arquiteturas flutuantes repletas de imagens inquietas busca enquadrar essa ambivalência observada por Steyerl: por um lado, parece que todos nós, observadores e observados, estamos “caindo aos pedaços”, fragmentados em uma multiplicidade de modos possíveis de ser, estar, ver e ser visto. Por outro, é como se estivéssemos “caindo na real”, reconhecendo que, em uma sociedade orientada pelo avanço veloz e contínuo de dispositivos de produção e exibição de imagens técnicas, já não há uma “unificação do Eu” possível para apaziguar nossos processos de subjetivação. Inegavelmente, tal contexto é libertador e estimulante, mas igualmente perturbador e angustiante.

Mostrando objetos guardados em depósitos e documentos digitais salvos em pastas e nuvens, *Só sei me transformar, apenas não sei em quê* enquadra um acúmulo de técnicas de arquivamento da realidade – técnicas que, assim como os sujeitos, estão em estado de transformação permanente. Nesse sentido, podemos dizer que essa tática de enquadramento performativo, mais do que produzir efeitos de identificação, elabora uma reflexão sobre os meios que usa e os contextos em que acontece.

Entre as imagens que performam na instalação, os elementos visuais de *apps*, *softwares* e *sites* chamam atenção, sugerindo um olhar para a progressiva digitalização da experiência de vida. Eles nos estimulam a não pensar apenas nas “historinhas” de cada GIF, mas nas outras figuras que aparecem – molduras, caixas, janelas, botões, ícones etc. Via a citação e a colagem de fragmentos de um cotidiano digital, revela-se uma “estética da interface”, conceito elaborado pela pesquisadora Priscila Arantes (2005, p. 169). O pensamento dessa autora aponta um caminho para interpretar o tipo de enquadramento em ação nessa proposição artística:

Talvez o papel da arte seja atuar na contramão dessa sociedade do excesso e dos simulacros [...] trazendo questões que dizem respeito à manipulação do corpo [...], o *copyleft*, o direito autoral, a morte do gênio [...]. Resistir à falta de sensibilidade e à perda da privacidade; transformar em forma poética as questões que afligem as pessoas na sociedade contemporânea (Arantes, 2005, p. 177).

Não pretendo afirmar que o trabalho atua na “contramão da sociedade do excesso e do simulacro”, pois ele não apresenta uma negação ou uma alternativa,

mas um mergulho de olhos abertos no caos dessa sociedade. Evocando a relação entre veneno e cura, é através dos próprios meios e modos de comportamento da atualidade que busco “transformar em forma poética as questões que afligem as pessoas”. Enquanto exponho certo mal-estar na civilização, abordo vibrantes jogos de fascinação – ambivalência que dialoga, em certa medida, com a obra de Fraiz. A explosão de GIFs encara a desestabilização contemporânea como matéria de livres experimentações artísticas, mas sem ignorar seu lado sombrio.

O excesso de informações, a alta velocidade das imagens em movimento, a descontinuidade narrativa, tudo isso transmite uma certa sensação de ansiedade (de desempenho?) que é cada vez mais comum. Buscando tratar “a tecnologia e o futuro de maneira mais irônica e menos desesperada”, usando o excesso como tática para pensar a subjetivação humana no “ecossistema de armazenagem digital” (Beiguelman, 2021, p. 159), meu corpo de artista *performer* incorpora clichês da cultura exibicionista digital e dilui-se em meio a imagens de outros corpos e objetos, gesto que remete à homogeneização das subjetividades nas redes virtuais.

Como a artista Giselle Beiguelman analisa, a “vigilância algorítmica” é “o aparato disciplinar de nossa época”, adestrando corpos e olhares para que sejam mais facilmente rastreáveis pelos sistemas computacionais. O exibicionismo é decisivo para que essa nova forma de controle funcione, pois “a economia e a vigilância passam a nutrir-se das formas como queremos ser vistos”. Isso produz um rearranjo das subjetividades: hoje, não temos tanto medo de ser espionados por grandes corporações nem flagrados em situações íntimas, mas a possibilidade de “não sermos visíveis e desaparecermos” nos apavora (Beiguelman, 2021, p. 66).

Essa obra apresentada no Pivô Satélite propõe um enquadramento incitador de pensamentos que fazem coro com as análises de Beiguelman e de Arantes. Mais do que diagnósticos e certezas, esses pensamentos dizem respeito a uma proliferação de dúvidas acerca dos efeitos dos usos das tecnologias digitais nos desenvolvimentos dos sujeitos e das sociedades: só sabemos que nos transformamos, apenas não sabemos em quê.

Considerações finais

Os trabalhos desenvolvidos por mim e por Laura Fraiz na terceira edição do Pivô Satélite dialogam entre si, pois ambos se mostram como investigações poéticas sobre os meios empregados, bem como aberturas ao porvir, posto que não chegam a definir uma identificação derradeira. Nesses processos, o uso dos corpos performáticos e dos dispositivos de produção de imagem não se esgotam no questionamento de normatividades de gênero e sexualidade, mas demonstram formas de pensar as técnicas de enquadramento performativo de maneira ampla, enfrentando sua multiplicidade de sentidos, sem tentar as reduzir a uma única operação. Considero relevante dizer que, além dessas duas obras, essa edição do projeto apresentou *Procure vir artes do inverno*, de Ventura Profana, e *Panorama Botijão da Arte Brasileira*, de New Memeseum. Esses trabalhos contêm elementos estimulantes para as reflexões aqui elaboradas, por isso, gostaríamos de indicar sua visualização¹⁸ com um olhar influenciado por este artigo.

Cada obra do projeto curatorial “Sexo, Mentiras e Videotape” traz algum ponto de vista instigante para o pensamento sobre a “tecnodiversidade” do enquadramento performativo na atualidade, especialmente quando este é praticado como abertura de espaços de criação estética, política e reflexiva. São obras que trazem à tona uma complexidade de relações entre corpos, identificações e tecnologias, tratando a prática artística como uma forma de pensamento sobre a contemporaneidade. Hoje, de *pets* a presidentes, todes somos convocades a performar nas redes virtuais, produzindo imagens e narrativas de nossas vivências, buscando seduzir e conquistar cada vez mais atenção com nossos “conteúdos”: em certo sentido, somos todes convocades ao trabalho de arte.

Em um contexto de generalização de práticas tradicionalmente restritas ao campo da arte – produção de imagens, narrativas, performances etc. – qual será o papel de sujeitos que se identificam como “artistas”? Que tipos de reconhecimentos estão em jogo nos enquadramentos da arte contemporânea? É claro que não temos uma resposta pronta, mas podemos afirmar que os trabalhos de arte em “Sexo, Mentiras e Videotape” ao menos estão “falando de perto” desse contexto inquietante, delineando movimentos intensos de investigação por meio do uso tático das técnicas de enquadramento performativo dominantes na atualidade.

¹⁸ Disponíveis em: <https://www.pivo.org.br/satelite/ventura-profana/> e <https://www.pivo.org.br/satelite/new-memeseum/>. Acesso em 7 jul. 2022.

Eduardo Montelli é artista com bacharelado em artes visuais (IA/UFRGS), mestrado em poéticas visuais (PPGAV/UFRGS) e doutorado em linguagens visuais (PPGAV/UFRJ).

Referências

- ARANTES, Priscila. *@rte e mídia perspectivas da estética digital*. São Paulo: Senac, 2005.
- ARTIÈRES, Phillipe. Arquivar a própria vida. *Revista estudos históricos*, n. 21, 1998.
- AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 7, 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/traducoes/perf-doc-perf/>. Acesso em 24 jun. 2022.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra – Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2001.
- DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970-2000)*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – A vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2013
- HEIDEGGER, Martin. *The question concerning technology, and other essays*. New York/London: Garland Publishing, Inc., 1977.
- HUI, Yuk. *Art and cosmothechnics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2021.
- HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

MIGNOLO, Walter. *The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options*. Durham/London: Duke University Press, 2011.

MONTELLI, Eduardo. _____ (título): *o enquadramento performativo como trabalho de arte*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2021.

NOCHLIN, Linda. *Women, art and power and other essays*. London: Thames and Hudson, 1989

OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. London: Verso, 2013.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. London/New York: Routledge, 2008.

PRECIADO, Paul. *Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.19, n.1, 2011.

SIBILIA, Paula. *O show do eu – a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

STEYERL, Hito. *Em queda livre: um thought experiment* sobre perspectiva vertical*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 33, p. 221-231, 2017.

STEYERL, Hito. *In defense of the poor image*. *E-flux Journal*, 10, 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>. Acesso em 13 jun. 2022.

WARK, Jayne. *Radical gestures: feminism and performance art in North America, 1970 to 2000*. [s.l.]: McGill-Queen’s University Press, 2006.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

MONTELLI, Eduardo. *Enquadramento performativo como trabalho de arte no Pivô Satélite #3*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 44, p. 205-229, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>