

Experiências em arte: Arquivo, infância e narrativa

Experiencias en el arte: archivo, infancia y narrativa

Experiences in art: archive, childhood and narrative

Carolina Correa Rochefort

Universidade Federal de Pelotas / Centro de Artes

E-mail: carolrochefort.ufpel@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9518-9384>

Carolina Mesquita Clasen

Universidade Federal de Pelotas

E-mail: carolina.mescla@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3859-4791>

RESUMO:

A partir do acervo de experiências artísticas e educativas do Grupo Patafísica, o ensaio apresenta um percurso por este arquivo fotográfico, cujas gestualidades foram capturadas pelos mediadores integrantes do grupo. Para compreender pontos de inflexão entre o campo da arte e a produção de pensamento, interessa perceber lampejos criativos que emergem do rastro dessas experiências amalgamadas nesses registros por meio da experiência estética. O exercício de olhar agora para essas imagens opera uma atualização que compreende as insurgências narrativas como potenciais tarefas da infância, aqui apresentadas menos como campo social e mais como produção de pensamento. Para isso, a articulação teórica com Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman e François Lyotard busca as sobrevivências e as resistências destes arquivos.

Palavras-chave: *Experiências artísticas e educativas. Infância. Arquivo*

ABSTRACT:

ROCHEFORT, Carolina Correa; CLASEN, Carolina Mesquita. **Experiências em arte: Arquivo, infância e narrativa.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Based on the collection of artistic and educational experiences of Grupo Pataphysics, the essay presents a journey through this photographic archive, whose gestures were captured by the mediators who are members of the group. In order to understand inflection points between the field of art and the production of thought, it is interesting to notice creative flashes that emerge from the trail of these experiences amalgamated in these records through the aesthetic experience. The exercise of looking at these images now operates an update that understands narrative insurgencies as potential childhood tasks, presented here less as a social field and more as a production of thought. For this, the theoretical articulation with Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman and François Lyotard seeks the survivals and resistances of these archives

Keywords: *Artistic and educational experiences. Childhood. Archive.*

RESUMEN:

A partir de la recopilación de experiencias artísticas y educativas del Grupo Pataphysics, el ensayo presenta un recorrido por este archivo fotográfico, cuyos gestos fueron captados por los mediadores que integran el grupo. Para comprender los puntos de inflexión entre el campo del arte y la producción del pensamiento, es interesante notar destellos creativos que surgen de la estela de estas experiencias amalgamadas en los registros a través de la experiencia estética. El ejercicio de mirar estas imágenes opera ahora una actualización que entiende las insurgencias narrativas como posibles tareas infantiles, presentadas aquí menos como un campo social y más como una producción de pensamiento. Para ello, la articulación teórica con Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman y François Lyotard busca las supervivencias y resistencias de estos archivos.

Palabras-claves: *Experiencias artísticas y educativas. Infancia. Archivo*

Introdução

A escrita que segue não está pautada nas frequentes questões que embalam uma multiplicidade de pensamentos no campo da arte e indagam "o que é arte?" ou "quando é arte?", mas revisa movimentos históricos de uma atuação artística-educativa dada coletivamente, acreditando na compressão de uma experiência artística do campo em questão. Destituindo os limites do objeto de arte ou o contexto-prática-ação que o legitima enquanto tal, nosso texto propõe uma conversa sobre o que a arte pode produzir e o que a produção coletiva de um grupo artístico-educativo corrobora dessa produção. O grupo a que nos referimos é o "Patafísica: mediação-arte-educação"¹, vinculado ao Centro de Artes da UFPel e cadastrado como um projeto unificado com ênfase extensionista, mas que se desdobra em pesquisa e ensino. É formado por mediadoras e mediadores, estudantes e egressos dos cursos dessa instituição. Os patafísicos inventam e operam por mediações propositivas, que tem na *fazeção*, uma espécie de metodologia do encontro (ROCHEFORT; CLASEN, 2019), a ação propositiva e criadora que intenta por experiências artísticas. Nesse sentido, quando a *fazeção* acontece, atua como um dispositivo que intensifica as possíveis relações e composições imanentes de um encontro. A *fazeção* vai ao encontro do campo de experiências éticas e estéticas pela inflexão do "sabido" e pelo encorajamento da dúvida. O grupo atua em espaços de arte da UFPel, assim como em eventos acadêmicos e/ou culturais, e se dedica à mediação artística e/ou à formação de mediadores, visando à ampliação do debate sobre ações educativas. A denominação "Patafísica" foi escolhida pelo grupo em função de seu significado, pois é denominada, segundo o dramaturgo francês Alfred Jarry (1873-1907), criador da Patafísica, a "ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam as exce-

ROCHEFORT, Carolina Correa; CLASEN, Carolina Mesquita. **Experiências em arte: Arquivo, infância e narrativa.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ções”. Enquanto a ciência busca explorar, ir além da física e da metafísica, que buscam soluções generalizadas, a Patafísica consiste no estudo das exceções, tenta explicar um universo que o saber dominante não ensina a ver.

Com as lentes da Patafísica e pelas experiências do grupo aqui em questão, a primeira pista sobre o tema se dá na possibilidade de encontrar nos lampejos, nas farpas, na experiência da infância a suspeita da inquirição de um modo de existência outro, inaugurado, aqui, como uma perspectiva de Walter Benjamin, em que ele aponta que o “historiador é uma criança que brinca com os farrapos do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 123). Como crianças curiosas e em busca de um pensamento criador, serão abertas as gavetas, as pastas e a nuvem composta por experimentações motivadas pela arte e percebida pela potência da infância do pensamento. Tal atenção ao lugar do pensamento onde se encontra a criação, buscamos qualificar principalmente como *crianceiro*.

Por isso, quando tratamos da infância, acirramos sua perspectiva histórica dominante e as práticas da infância ela mesma. Ou seja, percebemos a infância como manejo do pensamento e modo de existência. No alinhamento às noções apresentadas por Jean-François Lyotard, interessa-nos buscar “[...] o acontecimento de uma alteração radical possível no fluxo que empurra as coisas a repetir o mesmo” (LYOTARD, 1997, p. 72). Desta maneira, *infantia* não como temporalidade da vida (LYOTARD, 1997), mas como um espectro que continuamente afirma-se por meio de atos criadores e manifestação do indizível. Acompanhando as noções do filósofo, sempre existirá algo que não pode ser dito. A infância como modo de experimentar um cenário lacunar e, sobretudo, uma invenção da cena capaz de desarranjar discursos.

Se na sua ausência de língua a infância ocupa uma tarefa do embrutecimento do impulso, como nos diz a etimologia da palavra, é também nessa ocasião em que reside o maior reagente espontâneo do estímulo. Olhar para tais reações é grifar seu potencial desejante. A qualidade *crianceira* apresentada é a necessária compreensão das manifestações da infância, a partir do seu avizinhamo com

o impalpável, com a surpresa e o transbordamento. De certa maneira, o exercício que está em jogo aqui é a procura pela experiência, potencializando a criação e a atualização da imagem. A aposta, portanto, é que, tanto *crianceira* quanto *infanti*, a experiência estética tem a capacidade de resistir à instrumentalização do cenário hegemônico. Uma vez silenciada e anestesiada a partir de instrumentos de poder subservientes ao modo de produção preponderante, a experiência impulsionada pelo modo de existir *crianceiro* é abandonada para a ocupação de atividades que reproduzem e representam a identidade de um ser-infantil.

Para o tratamento das questões aqui expostas, o fazemos com a postura mediadora do Grupo Patafísica. Dito isso, chegamos ao campo da arte e adentramos os espaços expositivos com mais perguntas do que esses lugares comportam. As práticas curatoriais, quando cumprem a tarefa de criar uma narrativa e oferecer uma experiência coerente das obras expostas, encerram essa imensurável variação perguntadora. Isto quer dizer que, muitas vezes, o papel da curadoria interdita a experiência a fim de alcançar o seu programa conceitual. O que propomos é trazer ênfase para essa relação questionadora que a infância tem a habilidade de estabelecer com o mundo, propriamente como um exercício estético. Produzir um tempo próprio e o alargamento das dúvidas como dorso das práticas artísticas e educativas, a fim de revolver a experiência e não devolvê-la ao projeto anunciado. Diante disso, recorreremos aos arquivos a fim de compreender os processos de pensamento, de criação e de *perguntação* contínua que fazem parte desse itinerário patafísico.

Na tentativa de construir uma conversa questionadora, o texto toma as imagens-testemunhos contidas no arquivo Patafísico como cenários, como espaço para a invenção de outras cenas do agora, derivadas do encontro com essas imagens. Buscamos essa experiência pela habilidade *crianceira* de narrar. Brincamos com o tempo, deslizando entre passado e presente descontinuamente, saltando lacunas, inventando presenças. Nesse sentido, a escrita é articulada pelo que sussurram as imagens-testemunhos, esses fragmentos de cenas-acontecimentos de outrora que, agora, sobrevivem como cenários.

Aqui, no espaço do presente texto, elas funcionam como pontos de alternância numa travessia "nômade" (DELEUZE; GUATTARI, 2012), ou seja, apesar de localizáveis e visíveis, não pretendem limitar a escrita ao fato ali apresentado, convidam o leitor a habitá-las, fazê-las crescer, desdobrando e criando a partir delas e, sobretudo, por elas, ao longo da leitura. Assim, construímos com essas imagens-testemunhos uma espécie de pista ou gatilho que não busca uma duplicação do problema, do pensamento, mas que pode provocar a fazer pensar o pensamento do leitor ou leitora que desejamos conversar através dessa travessia. Ou seja, o que está proposto como cena é uma suspeita de que existe uma trajetória imagética capaz de produzir lampejos como articulação teórica e reflexiva para os cenários da arte contemporânea.

1 Nosso cenário: uma apresentação do lugar e dos territórios da invenção

Para além de uma estrutura que enuncia, o cenário aqui narrado interessa pelas suas anunciações. Isso quer dizer que as reflexões tomam a mediação como território de invenção justamente por ser um tema da arte capaz de abordar não o visível, mas o que está entre as camadas. Por essa perspectiva, buscamos vasculhar os arquivos em uma atualização que se produz dentro de regimes em que opera a imaginação como um mecanismo de fazer existir.

Acreditamos que a reflexão contribui para o contexto da arte contemporânea quando o empenho de narrar pelo afeto e pela infância conduz a uma organização não linear, que é pertinente para dismantelar um cenário historicamente eugenista. Os cenários influenciam muito, mas a cena é determinante. É o acontecimento, é quando besouros lançam voos. O cenário oferece uma experiência, pode descongelar o clima dos começos de um encontro, contribuindo para o que traz de acolhedor no calor de um abraço. Outras vezes, os corpos paralisam ante às forças que o espaço do encontro sopra, do que se oferece como cenário.

Com isso, a composição das camadas desse cenário artístico sofre abruptas alterações quando os mediadores entram em cena. Isso porque há certo manejo de manifestação desse espaço a partir do gesto. A postura corporal do mediador determina os primeiros acontecimentos da visitação ao espaço expositivo. Considerando a posição que o mediador ocupa no campo da arte, relatamos essa vasculha sob a perspectiva mediadora patafísica porque interessa para o grupo essa operação como eixo reflexivo. Como patafísicos, agendamos o cenário, o local, a hora e o dia para um possível encontro dos corpos, contudo, não sabemos o que a cena pode produzir; se os corpos produzirão agenciamentos, se do encontro comporão bandos por multiplicidades. Cada corpo só, na presença, no entanto, com os outros, participando do bando. Povoações que se compõem segundo os movimentos de multidões, envolvendo-se noutras ou outras que marcam mudanças de natureza, de pensamento (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Como o cenário, um encontro combina muitas camadas – a temperatura do dia, se tem sol ou está nublado, se chove, se a noite foi de lua cheia ou lua minguante – que afetam o estado dos corpos e derivam forças que modificam o espaço. Como uma experiência fundamentalmente afetiva, o espaço expositivo operado pelos mediadores patafísicos faz emergir as singularidades, permitindo que sejam um conhecimento que oferece laços.

A razão, a arte, a poesia não nos ajudam a *decifrar* o lugar do qual foram banidas. Mas se fazem necessárias, e mesmo vitais, para que o *rasguemos*: para nos lembrar que os lugares totalitários, tão eficazes que sejam, jamais farão desaparecer completamente essa “parcela da humanidade” – como dizia Hannah Arendt – que interromperá a obra de destruição, ainda que modesta ou lacunarmente. Isso se chama resistência, potência da sobrevivida (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 10, grifo do autor).

Por esse jogo entre cena e cenário, perguntamos que "relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões" (DELEUZE, 2002, p. 128) são produzidas entre as partes de que se compõem na relação entre um corpo e outro, entre um corpo e o cenário, entre o cenário e a cena? Que corporalidades derivaram do deslocamento dos corpos? Buscamos vasculhar quais forças produziram estados intensivos do movimento desses corpos, já que um movimento

pode ser rápido e nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser lenta ou mesmo imóvel e é, contudo, velocidade. Assim, o movimento é extensivo; a velocidade, intensiva (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

2 Composição por camadas: uma decisão metodológica para análise de imagens a partir de cenas-acontecimentos e cenários-composições



Fig. 1 – Reunião-encontro com a multidão Patafísica na primavera de 2014 na galeria Casa Paralela, um dos cenários que habitamos. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica.

O cenário vigente possui características demarcadas por espaços expositivos, mas principalmente pelo afeto. Ao tomar as imagens como cenário, traçamos um paralelo deste arquivo como cenário - cuja intenção é tratá-lo como requerente de espectador ou expectativa. Nesse sentido, a escolha das imagens-testemunho (fig. 1) das experiências patafísicas que brotam ao longo da escrita aconteceu por produzirem - espectador e expectativa - afetos alegres. A gestualidade dos corpos dessas imagens expressa um inacabamento, emana gestos que

sussurram, lampejos de sobrevivência. E, então, a pergunta de Didi-Huberman (2012, p. 208) atravessa e ressoa: essas imagens “poderiam ‘tocar o real’?”. As imagens que aqui brotam são “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles –, que, como arte da memória, não pode aglutinar” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207). Diante da incerteza que a composição de uma cena contém, operamos as imagens-testemunho da experiência patafísica dobrando a superficialidade dos significados, que só importam na lembrança pessoal ou na instauração de um discurso, para aparecer enquanto aparição e não apenas em aparência. O clarão da aparição dessas imagens provoca uma atualização da memória pela intensidade dos afetos, que são forjados sem relatar a lembrança, colocando-a em movimento. Combinada com o esquecimento, a produção das narrativas busca pela abertura de vaga no pensamento. Opera pela “imaginação e montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2012). Conforme Didi-Huberman:

Frequentemente, nos encontramos, portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome *imaginação e montagem* (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211-212, grifos do autor).

A “imaginação e montagem” faz visível as sobrevivências porque dá a ver as relações de tempo que estão na imagem, na potência de invenção que ela contém, já que é um traço de um passado qualquer. Operamos por montagem, por combinação, remontando os traços impressos de temporalidades intensivas das imagens, cultivando um estado *crianceiro* que inventa, que faz brotar pontes e agenciamentos no tempo, “de que o presente só deriva” (DELEUZE, 2003, p. 270 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 213).

Como dito, nos interessa revolver a ruína a partir de suas camadas e de uma mirada posterior. A mirada para essas imagens teve a escuta de Didi-Huberman (2012, p. 215, grifos do autor) quando buscamos "discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um 'sinal secreto', uma crise não apaziguada, um sintoma". Essas imagens buscam oferecer – espectador-expectativa –, pela força intensiva do gesto, uma experiência e um ensinamento. Este é o critério de escolha: descobrir que matérias de expressão, que composições de linguagem, misturadas a quais outras, favorecem a passagem das intensidades que percorrem o corpo no encontro com arquivos, buscando, no choque com essas imagens-testemunho, elementos e alimentos para compor invenções (ROLNIK, 1989). Ver-se implicado, saber-se olhado. "Fazer durar esta experiência" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

3 Cenas entre: territórios suspensos

Mergulhar na superfície das imagens-testemunho das experiências patafísicas faz emergir fabulações pelo contato desde a cena que as imagens provocam. Esse arquivo, essas imagens são passagens que nos tocam, nos atravessam, pelo que pudemos perceber no instante dos acontecimentos na dimensão do vivido. Por mais que o cenário seja dado, existem camadas de forças que derivam e compõem as cenas. Por entre as camadas, buscamos, conforme Foucault (1993, p. 171), "ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária que pretendia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns". Ou seja, interessa o que a imagem é capaz de ativar não como lugar de memória, mas da criação das narrativas impregnadas nela. Discorrer sua superfície é, antes de mais nada, capturar o instante e suspender suas camadas a fim de vasculhar e instalar-se entre seus planos.



Fig. 2 – Registro de uma mediação patafísica na exposição *O ar entre as coisas*, da artista Marina Camargo, na Galeria A Sala do Centro de Artes/UFPel. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica, 2015.

Trazemos este arquivo como quem ensaia ver o entre. A cena, cuja corporalidade enverga, busca e oferece o próprio corpo para a obra, é disparadora para certa dedicação ao lugar entre. Antes de lugar, cena. Mais que território demarcado, a suspensão das territorialidades. A imagem anterior (fig. 2) é registro de exposição da artista Marina Camargo, *O ar entre as coisas* (2015). O encontro com a cena produz o deslocamento da postura imposta ao espaço expositivo que, provocado pela obra da artista, proporciona de maneira muito sutil tensão no cenário da arte por meio da expressão gestual. As obras em questão eram acompanhadas de discussões acerca do território geográfico, com a utilização de seus elementos representativos. Daí, a espectadora compõe a cena como experiência primeira, na vontade e potência ocasionada pelo trabalho exposto.

O avesso da reclusão deste plano no processo de subjetivação do artista, é sua anestesia no resto da vida social: o homem comum, ou seja, todos os homens, perde as rédeas desta atividade de criação de valor e sentido para as mudanças que se operam incessantemente em sua existência, e passa a orientar-se em função de cartografias gerais, estabelecidas a priori, a serem passivamente consumidas. Constitui-se a figura do “indivíduo”, entidade fechada em si

mesma, que extrai o sentimento de si, de uma imagem vivida como essência, que se mantém idêntica a si mesma, imune à alteridade e seus efeitos de turbulência². É o princípio identitário regendo a construção da subjetividade, sob o regime exclusivo da representação. Esteriliza-se o poder transformador do estranhamento gerado pelos colapsos das cartografias vigentes e das figuras da subjetividade que as acompanham, e em seu lugar instala-se o medo provocado pela ideia ilusória de que o colapso é da própria subjetividade em sua suposta essência (ROLNIK, S., 1999, p. 3).

Retomamos a noção de um processo de constituição do indivíduo por uma infância amputada da experiência primeira, do impulso, continuamente embrutecida até o desenvolvimento da fase adulta. Vemos essa infância empossar novamente o corpo quando em estado de envelhecimento, cuja presença começa a se desenvencilhar de uma produção de cotidiano voltada ao modo de produção capitalístico. A passagem da modernidade é um importante cenário de apreensão dessa instituição corpórea. Como ocasionar uma experiência que encoraja o rompante e a ruptura? O cenário da arte contemporânea é capaz de estimular o entusiasmo? A exaltação da infância como modo de existência e capacidade narrativa é, sobretudo, a aposta em um cenário recheado de devires.



Fig. 3 – Mediação da exposição *Sombras capturadas pela experiência noturna com desenho*, da artista Bethielle Kupstaitis, durante a primavera de 2014, na Casa Paralela, um dos cenários que habitamos. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica, 2014.

O bloqueio da iluminação presente nesse cenário foi uma atitude de avizinhamo-mento ao procedimento poético e processual da artista. Na ocasião, a expe-riência da obra dedicou-se a ensaiar ver como vasculha o seu modo de apresen-tação. Buscar a dimensão do trabalho, aproximar-se, intentar nitidez apertando os olhos. O que olhavam aquelas criaturas presentes no último cômodo exposi-tivo de uma Casa que há um tempo promovia exposições de arte (fig. 3)? Por que os olhares apontam para uma direção? O que se manifestava, o que se passava naquele espaço, e o que podia passar em cada uma? O ambiente que se encontra com aberturas fechadas, apresentando pouca luz, gera uma penumbra que cria uma atmosfera que envolve os corpos, brotando uma qualidade háptica que essa imagem-testemunho depende. Atenção e movimento aos pensa-mentos sopram daquelas criaturas que sobrevivem na imagem.

As criaturas chegavam na Casa juntas, em bando. O caminho, repleto de desafios e perigos, solicitava coragem. Destemidas, o caminhar pé por pé variava a velocidade, a temperatura dos corpos trazia o frescor da aventura e o calor das surpresas que se apresentavam no trajeto. Muitas vezes, ansiosas e ofegantes, adentravam a Casa. E mesmo os corpos alastrando-se no chão, numa espécie de pouso, o bando suspendia a respiração. O desenho da Casa aproximava-se a uma caverna, com poucas aberturas para a rua, mas com janelas voltadas para dentro. Esse desenho tornava o último cômodo expositivo, iluminado indiretamente pelas janelas que abriam para o corredor de luz natural, que ficava à leste, e diretamente iluminado por luz artificial direcionada aos quadros. Mas, na imagem, as janelas do último cômodo estão fechadas. O que cegavam e tocavam os corpos presentes naquela ruína luminosa? Por que escolheram fechar as janelas? O que se tornava visível naquela penumbra e o que hoje é visível nessa imagem?

Algo parecia suspender aquele instante. Uma pergunta, uma surpresa, uma invenção. Cada singularidade capaz de exalar múltiplas tonalidades em diferentes ritmos, suspensão de si. A imagem-testemunho aponta para um instante de suspensão. Atenção aos gestos e às pistas que os corpos emanam. Essas criaturas cobriam o chão, espalharam-se sobre o solo para olhar para o alto. O que eles veem também os olha? Qual a distância e a proximidade que os separa de si mesmos? Ouve-se o silêncio nessa imagem. Brotamento de si: quem anseia pelo ar suspende a palavra e multiplica pensamentos em estado embrionário.

O som do silêncio e a visão minguada (háptica) potencializam as forças ambientais, intensivas na imagem. Parece que se recomeça por esse gesto arquivístico. Pelo gesto de aproximação que a criatura borrada em pé na frente do quadro busca tornar visível, as sobrevivências. Aquilo que devém da imagem, de uma experiência estética, assim "o arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211).



Fig. 4 – Após mediação na Escola Municipal Dom Francisco de Campos Barreto, durante a primavera de 2017, na praia do Laranjal-Pelotas/RS, um dos cenários que habitamos. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica, 2017.

Como quarta imagem aberta, o gesto aposta na transferência de peso. Depois de uma manhã de mediação e de um inverno chuvoso, fizemos "estrelinhas" (fig. 4). Esse movimento corporal, frequentemente praticado por crianças e que pode acontecer de diferentes maneiras, é um exercício também do olhar. Modificando a relação do corpo com o chão por um giro que muda o apoio do corpo para as mãos, o ponto de vista muda em 180°. Essa mudança de ângulo de visão depende da força impressa pelo corpo para o impulso do movimento da estrelinha. Nesse movimento, o corpo dobra sobre si mesmo, toma-o como eixo.

Reivindicar uma experiência aberta ao movimento é, por conseguinte, trazer atenção aos desejos e ao que o corpo é capaz de denunciar no anestesiamiento de suas capacidades. Frequentemente, quando chega a primavera, o sol e o vento vibram no corpo que deseja por movimento e liberdade. Parafraseando Blanchot na novela *La Folie Du Jour*, aqueles corpos

queriam ver algo a pleno sol, de dia; estavam fartos do encanto e do conforto da penumbra dos dias cinzas de inverno; sentiam pelo dia um desejo de água e de ar. E se ver era fogo, exigia a plenitude do fogo; e se ver era contágio da loucura, desejava ardentemente essa loucura (BLANCHOT, 1973, p. 21).

Aqui, nesse lugar, quando o solstício se anuncia, o céu toma outra coloração. Quando outra vibração azul acontece é acolhedor se sentar na areia, afundar o pé e sentir calor. Sentir o vento que sopra faz alçar voos, navegar barcos, varrer o céu e assoviar o ar. É capaz de suspender os pés, quase voar.

Contudo, indagamos: que realidade essa fotografia diz? Que experiência se imprime na imagem trazida capaz de gerar pregnância de uma dada infância do cenário, assim como na infância dessa cena, ou seja, sua projeção e o que dela se anuncia? Não apenas tratada na sua dimensão gestual, de um corpo que altera sua percepção do entorno por estabelecer um uso brincante, mas, sobretudo, pela decisão de atirar o corpo no espaço. Pensando com Benjamin (2000, p. 320 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215), se "a fotografia não busca gostar e sugerir, mas sim oferecer uma experiência e um ensinamento", o que nessa imagem aprendemos? O que dessa experiência se pode fundir-se nas coisas? Com que olhos essa imagem nos olha? Quanto estamos implicados? Como essa imagem-cenário é dobrada pela força da experiência que toca a cena? Para Didi-Huberman (2012, p. 216), "uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento". Assim:

Ventania,
Sol a pino.
Encontro o chão
Para, então,
voar.

É o próprio encontro com a imagem que a torna vibrátil; vista como um rastro, sobrevive diferente do que era capaz de exprimir e mesmo da condição corpórea que tivera outrora. Esse manejo permite que o exercício narrativo, amputado da infância e da nossa experiência primeira com os acontecimentos, seja ativado e, talvez, amparado na sua primeira pulsão. Como se a operação não apenas ocasione a diluição de um repertório formal, marcado por práticas discursivas encerradas na obra, mas se dá como uma operação que recapture o cenário produzindo novas cenas, novas sensações e novos desdobramentos da arte como matéria de experimentação sensível.



ROCHEFORT, Carolina Correa; CLASEN, Carolina Mesquita. **Experiências em arte: Arquivo, infância e narrativa.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Fig. 5 – Expedição Paralelo 31. Praia do Cassino, Rio Grande do Sul. Fonte: Acervo do Grupo Patafísica, 2013.

Já no quinto experimento narrativo, o arquivo salta como quem vai contando uma história. A sugestão inicial de produzir essa atualização das memórias do grupo se realiza, principalmente, nessas capturas cujo fenômeno apresentado funciona como abordagem do nosso presente. Demorar-se na mão suspensa é acolher o gesto imperativo pelo qual ela se apresenta. Em um dia de ventania, quando o vento ao mesmo tempo que assovia varre o céu, foi que adentramos o mar por um caminho de tetraedros. Em uma expedição patafísica (fig. 5) e, sobretudo, *crianceira*, de quem chega perguntando, buscamos, na linha do horizonte difusa em dia branco, o apontamento para a relação da experiência com sua capacidade narradora. Quem narra, o mediador ou quem é mediado? O limite entre esses territórios é igualmente difuso. Mais do que apresentar ao bando uma paisagem em movimento, o personagem que ocupa o centro do cenário presente na figura é diferente do homem da sobrevivência, aquele que se cala.

[...] Mas o homem da sobrevivência é aquele que, ao contrário, assume a tarefa de retomar a palavra, de reinventar sua própria linguagem e de transmitir para outrem algumas imagens de pensamentos arrancadas de suas “manchas de memória”. Para sobreviver à sobrevivência, é preciso tornar-se aquele que nomeia (aquele que sabe dispor a discrepância de suas palavras incompletas para dizer alguma coisa de sua experiência) e aquele que mostra (aquele que sabe dispor os escombros de suas “manchas” lacunares para dar alguma coisa de sua experiência à imaginação) (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 20).

O homem que narra é testemunho e inventor de um tempo, um fenômeno, sempre em montagem e anacronia. Para esse homem, “não há desejo sem trabalho da memória, não há futuro sem reconfiguração do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 4). Na ação de narrar é possível remontar o vivido, distender e inventar os fatos, vasculhar e transvalorar os rastros e as ruínas. Com isso, existe a possibilidade de instauração de uma temporalidade fora do tempo, como escavação de um lugar vago e, também, do estabelecimento de aberturas. Daí, o espaço às passagens é oferecido, já que o narrador possui a premissa de

que a narrativa é tal um cometa. Forças que vêm de fora abalam aquilo que ele fixava, pois, que a cada narrativa, sobrevivências saltam de uma temporalidade para outra.

O narrador que encontramos no caminho para além-mar encoraja a vida, opera por prolongamento e multiplicidade dos presentes. Ele imprime sua marca para além do conteúdo que conta, deriva em silêncios, ritmos, gestos, sorrisos, por uma temporalidade outra, impura e incerta, que joga com as experiências e inventa existências, abrindo-se para o indeterminado. Essa operação narrativa atua principalmente por meio de uma dada medida temporal, produz paradas e dilata o percurso, permitindo que as reflexões sobre a experiência aqui travadas sejam articuladas diretamente tanto com a mediação quanto com as ações educativas e as tarefas curatoriais. Nesses cenários, o deslocamento continuamente possui imposição de um tempo do consumo da experiência, da orientação constante para o resultado e da obra como produto encerrado.

No limite desta experiência que produz resultados, a disposição para buscar o meio, a partir do arquivo, trouxe à tona não só um experimento do intervalo – em que o grupo de mediadores patafísicos tem a habilidade de desdobrar invariavelmente –, mas a paisagem e a imanência que o produzem. Mais do que a compreensão dos procedimentos, das abordagens imagéticas, da caracterização de uma experiência potente, a atualização das evidências de memória do grupo propicia uma reflexão sobre o quanto a experiência em arte ainda pode desvelar novos modos de nos relacionarmos com o mundo. Não como um inventário de obras visitadas, mas como um bloco de sensações que continuamente emerge. Ou seja, o encontro com o arquivo irrompe um modo múltiplo, repetidamente distinto daquele que foi engendrado no momento da captura das imagens-testemunhos. Com olhar detido no arquivo, surgem perguntas sobre o que a imagem diz a respeito do olhar para a obra. Este é o compromisso da vasculha, ensaiar o ver. Investir nesse gesto que denuncia a experiência com a obra, com a paisagem, com o encontro e daí examinar nossa epiderme até que estas ruínas façam sentido sob o olhar contemporâneo. As experiências em arte passam

sumariamente pelos nossos arquivos, pela habilidade narrativa e pela infância, por assim dizer. Portanto, uma infância das imagens foi instaurada, posto que nos transborda a identificação representativa, "evidencia que o mundo que ora habitamos consistiria em nada além de um prolongamento errático dos gestos possíveis das criaturas que o habitam e que, de algum modo, persistem habitá-lo" (AQUINO, 2019, p. 222). Com isso, o exercício de arquivo aqui apresentado é também o que podemos retomar como *fazção* patafísica, como proposição reflexiva *crianceira* e, sobretudo, como solução imaginária para os percursos pela arte na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Julio G. O arquivo e a pesquisa educacional: aproximações. In: JUNIOR, Atilio B. *et al.* (org.). **Foucault e as práticas de liberdade II: topologias políticas e heterotopologias**. Campinas: Editores Pontes, 2019. p. 207-226.

BLANCHOT. M. **La Folie du jour**. Montpellier: Fata Morgana, 1973.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontar, remontagem (do tempo)**. Caderno de Leituras, Edições Chão de Feira, n. 47, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Essayer Voir**. Paris: Éditions de Minuit, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam a real. **Revista Pós**, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 4 abr. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1993.

LYOTARD, Jean-François. **Lecturas de infancia**. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

ROCHEFORT, Carolina C.; CLASEN, Carolina M. Grupo Patafísica: uma mediação que acontece pela metodologia do encontro. *In*: SANTOS, A. B. *et al.* **Pesquisa em Ciências Humanas**: caminhos trabalhados na graduação. Pelotas: BasiBooks, 2019. p. 1315-1323.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea**: o vazio pleno de Lygia Clark. *In*: THE EXPERIMENTAL Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2021.

ROCHEFORT, Carolina Correa; CLASEN, Carolina Mesquita. **Experiências em arte: Arquivo, infância e narrativa**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 23, set-dez. 2021. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

NOTAS

1 Seguem contato via e-mail e endereço na rede: <patafisica@live.com> e <<https://wp.ufpel.edu.br/patafisica/>>.

2 A esse respeito, Lygia Clark escreve: “[...] a individualidade é a laje com seu nome inscrito. Precisamos com urgência derrubar esta placa como já derrubamos outras com o nome de deus, amor, para que tudo na realidade seja processo e totalidade” (carta a Hélio Oiticica, de 26/10/68, em CLARK, Lygia. *Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*. Organização de Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p.59-60. Livro indispensável para o pesquisador das obras destes artistas).