



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

VERÔNICA GÜDDE BEUTNER

**Arte Performática no Campo das Artes Visuais no
Brasil**

e a construção de uma poética pessoal

**CAMPINAS
2016**

VERÔNICA GÜDDE BEUTNER

**ARTE PERFORMÁTICA NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS NO
BRASIL**

E A CONSTRUÇÃO DE UMA POÉTICA PESSOAL

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientadora: Dra. Sylvia Helena Furegatti.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação, defendida por Verônica Güdde Beutner e orientada pela Professora Dra. Sylvia Helena Furegatti e aprovada no dia 20/01/2016.



CAMPINAS
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sylvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B467 Beutner, Verônica Güdde, 1985-
Arte performática no campo das artes visuais no Brasil e a construção de uma poética pessoal / Verônica Güdde Beutner. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Sylvia Helena Furegatti.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte). 2. Arte Moderna - Séc. XXI. 3. Estilo artístico. I. Furegatti, Sylvia Helena, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Performance art in the field of visual arts in Brazil and the construction of a personal poetic

Palavras-chave em inglês:

Performance art

Art, Modern - 21th century

Artistic style

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Hugo Fernando Salinas Fortes Junior

Holly Elizabeth Cavrell

Sylvia Helena Furegatti

Data de defesa: 20-01-2016

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

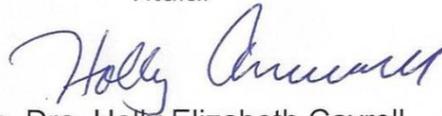
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Verônica Gütde Beutner - RA 084185 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
Presidente



Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior
Titular



Profa. Dra. Holly Elizabeth Cavrell
Titular

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos meus pais que sempre me apoiaram com uma generosidade sem fim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Professora Sylvia Helena Furegatti por todo o esforço do processo percorrido, com quem aprendi muito.

Ao professor Marco do Valle, com quem tive a grande oportunidade de ser PED durante dois semestres, um mestre e um exemplo que levarei para o resto de minha vida.

À minha família, porque sem ela jamais teria chegado aqui. Pelo apoio de seguir sempre em frente e acreditar em mim mesma e no caminho que escolhi.

Ao meu companheiro de vida Guilherme, que me apoiou incrivelmente durante todo o processo e um grande incentivador e fotógrafo do meu trabalho em performance.

Ao meu amigo Giuliano Baroni, pela amizade tão querida e especial e pelos trabalhos realizados nos últimos anos.

Agradeço por fim à vida que sempre me proporciona ferramentas que me dão a oportunidade de crescer.

RESUMO

Essa pesquisa visa os estudos da Arte Performática no campo das Artes Visuais e divide-se em duas partes. A primeira é a análise do seu percurso com o corpo como suporte no Mundo e no Brasil e a sua consolidação como linguagem artística. A partir dessa elaboração teórica examina-se os aspectos da produção brasileira, agências, publicações e projetos indicados por um hibridismo gerado na contemporaneidade. A segunda propõe o desenvolvimento do caminho e da construção de uma poética pessoal em performance.

Palavras-Chave: Arte Performática; Arte Contemporânea; Brasil; Poética Pessoal

ABSTRACT

The research studies the Performance Art in the field of Visual Arts and it is divided in two parts. The first one is the analysis of its course with the body as support in the World and in Brazil and its consolidation as artistic language. From this theoretical elaboration the Brazilian production aspects are examined, such as the agencies, publications and projects indicated by a hybridity generated in the contemporaneity. The second one proposes the development of the path and the construction of a personal poetic in performance.

Keywords: Performance Art; Contemporary Art; Brazil; Personal Poetic

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução | 10 |
| Capítulo I - Arte e Corpo. Aspectos da consolidação da linguagem da Performance nas Artes Visuais Contemporâneas | 13 |
| 1.1 - O corpo como suporte para a Arte da Performance. Panorama geral no campo das Artes Visuais no Mundo | 14 |
| 1.2 - As distintas linguagens artísticas da Performance e suas conexões com as Artes Visuais | 32 |
| Capítulo II – Elementos da produção da Arte Performática brasileira | 41 |
| 2.1 - A produção e o corpo do artista brasileiro na Arte Performática e a indicação de um hibridismo gerado na contemporaneidade | 41 |
| 2.2 - Seleção de artistas performáticos atuantes no circuito, publicações, agências e projetos | 62 |
| Capítulo III – Da construção e das conduções de uma poética pessoal em Performance | 82 |
| Considerações | 107 |
| Bibliografia | 112 |

Introdução

O ponto de partida desta pesquisa se dá com meu envolvimento com a linguagem da performance, no final de 2011. Posso apontar que uma crise é o início de tudo, na verdade, algumas crises compõem esse início. Dentre elas a percepção de um grande abismo entre mim e o mundo artístico contemporâneo e a minha decisão em querer tornar-me artista visual nesse estatuto de contemporaneidade.

O encontro com essa linguagem artística aconteceu de forma algo intuitiva gerada por uma necessidade catártica de reflexão e transformação do *eu* e que me mudou minha forma de ver a arte e a vida. Durante a adolescência, fiz aulas de Dança e nesse caso era compreensível o uso do corpo, ele é o material de trabalho, no entanto, durante a minha formação em Artes Visuais, o corpo estava distante, não havia essa mesma ligação. Foi quando realizei um trabalho com crianças surdas e pude perceber como nós ouvintes possuímos corpos endurecidos e de pouca expressão corporal para estabelecermos contato de outra forma que não pela oralidade. A partir desse momento, a relação que tinha com o meu corpo inicia uma transformação que ganha forma durante a crise mencionada logo no início dessa introdução, crise que levou à realização da minha primeira ação, ação que me conduz até a continuidade das investigações no Mestrado em Poéticas Visuais.

Como sabemos, a Arte Performática é o foco de muitas discussões desde os anos 1950 até os dias atuais. Desse modo é que estabeleço como objetivo o aprofundamento e um tipo de investigação mais sistematizada sobre essa linguagem artística relativamente ainda pouco conhecida, no entanto cada vez mais difundida por meio de pesquisas, artistas da área, fóruns, publicações e festivais.

A presente pesquisa visa em seu primeiro capítulo os estudos da consolidação da Arte Performática como linguagem artística a partir do contexto histórico no Mundo e no Brasil e para tanto, tem o corpo como suporte. Essa investigação apoia-se, principalmente, nas leituras sobre o trabalho da pesquisadora, crítica e curadora americana, Roselee Goldberg e da pesquisadora e doutora em Artes Visuais Viviane Matesco. Essa etapa foi importante durante todo o processo dos estudos do Mestrado e que ocupa um lugar de predileção indicado pelos aspectos históricos iniciados nas primeiras experiências performáticas promovidas nos saraus futuristas e a relação entre corpo, imagem e representação a partir da pesquisa do estatuto do corpo na arte contemporânea. Esse panorama geral é fundamental para a compreensão da performance e da arte na atualidade, que perpassa caminhos como a busca pela ruptura com a arte tradicional, a conceitualização da obra de arte e a produção na sua

imaterialidade. O texto de Goldberg, escrito originalmente em 1979, publicado pela editora Martins Fontes no ano de 2006 já em português é considerado obra de referência para o assunto. O livro de Matesco Corpo, imagem e representação, publicado em 2009 pela editora Jorge Zahar, indica um caminho de um corpo que se transforma ao longo da história e que a partir de 1960 surge como autêntico e libertário, fator que contribuirá para a sua construção na performance centralizado pela experiência física e cotidiana.

A partir dessa elaboração teórica examina-se no segundo capítulo o corpo do artista brasileiro na performance por meio de suas manifestações poéticas e éticas. Nessa direção, o capítulo trabalha também como as influências da arte performática no cenário internacional e o enfrentamento político e social no Brasil se faz presente direta ou indiretamente nas ações dos artistas performáticos conhecidos. Analiso os aspectos da produção performática brasileira, agências, publicações e projetos indicados por meio das combinações e negociações tipificadoras do hibridismo gerado na contemporaneidade.

O terceiro capítulo propõe o desenvolvimento do caminho e da construção de uma poética pessoal em performance. A partir do trabalho com meu próprio corpo e seus diálogos, questionamentos e inquietações conceituais, adentro um abismo. Torna-se difícil fazer o distanciamento presumido pela pesquisa mais formal. Portanto mantenho um tom diferenciado nessa etapa do trabalho aplicando um tratamento mais subjetivado para a investigação da minha práxis poética.

O aprofundamento na práxis me revela uma ordem de elementos que passo a identificar como pertinentes ao meu processo de trabalho. Em minhas performances, realizo desdobramentos e construo diálogos com a Fotografia, Vídeo e Instalação dentro do campo performático na construção de um espaço onde essas linguagens se conectam. A partir do termo cunhado por Tunga intitulado por ele de: “instauração”¹, faço uso desse conceito para refletir sobre a complexidade de se utilizar mais de uma linguagem em um único trabalho. É inevitável a busca pela criação de um novo conceito que possa reflexionar um fazer cada vez mais comum no contexto atual de uma arte híbrida. Porque assim como a performance que surge pelo desejo de expressar o que o suporte tradicional do mundo artístico já não abarca mais, o termo “incorporação” passa a ser utilizado por mim para compor a conexão entre duas ou mais linguagens artísticas no intuito de evidenciar a centralização da proposta conceitual a partir do diálogo criado.

¹ Texto *A Instauração: Um Corpo entre Instalação e Performance* de Lisette Lagnado que faz parte da coletânea do livro *Arte Contemporânea Brasileira* organizado por Ricardo Basbaum e publicado em 2001, pág. 371.

A performance é uma ação que tem um grande impacto no ato expositivo do corpo. Essa compreensão se intensifica com a apresentação de algumas ações nas quais faço a escolha pela nudez. Esse tipo de enfrentamento do corpo promove o sentimento de estar fora da zona de conforto tanto para o artista quanto para o espectador e é nesse ponto que se acredita depositar a possibilidade de reflexão. A experiência de vida com o corpo em cirurgias é um fator que se torna importante na construção de minha poética pessoal performática como força impulsionadora e questionadora. O aspecto psicológico como condutor inicial tem papel central no desenvolvimento das ações e será o fio condutor entre elas em todo o processo realizado e que segue em construção.

Há também em alguns trabalhos a participação e a parceria do artista Giuliano Baroni, que se envolve nas Fotoperformances realizadas em 2014 e 2015. Artista e amigo participante ativo no desenvolvimento das ações, ele foi o escolhido para compartilhar a intimidade que existe entre nós, por meio da convivência e companheirismo dos últimos anos.

A pesquisa como um todo toma forma tal qual um corpo que se torna consciente de si: corpo/práxis – texto/pesquisa iniciam seu encontro com o campo das performances artísticas com certo enrijecimento e terminam muito mais flexíveis quanto mais subjetivados. Seja pela natureza do trabalho com sua exposição e posição de vulnerabilidade, seja pela intimidade ganhada ao longo do percurso e pelo conhecimento adquirido. Assim, o corpo articula-se junto à mente e se torna capaz de entregar-se completamente à ação.

**Capítulo I - Arte e Corpo. Aspectos da
consolidação da linguagem da Performance
nas Artes Visuais Contemporâneas**

1.1 - O corpo como suporte para a Arte da Performance. Panorama geral no campo das Artes Visuais no Mundo

A representação do corpo foi descrita e concebida de diversas formas ao longo do tempo de nossa história Ocidental, uma temporalidade que se configura também por meio de um tempo psicológico, relativo à experiência e à percepção do ser humano, no qual o historiador trabalha as questões da memória e do relato histórico constituído a partir dela. O corpo nu em seu gênero artístico-metafísico nasceu na Grécia com o pensamento da sua própria imagem de corpo em uma tradição que carregamos até hoje. Esse corpo foi pensado e criado a partir de um ideal de perfeição, ou seja, o Ocidente carrega culturalmente uma concepção de corpo ligado à questão da imagem e da representação replicados pela noção de perfeição, harmonia e beleza. É o corpo humano, a medida para todas as coisas; referências que se mantém vivas até o séc. XXI.

Segundo a autora Viviane Matesco (2009) na Grécia o corpo passa a ser uma conquista da civilização, é um corpo belo e jovem que representa um modelo a ser seguido por meio de símbolos que evocam valores morais, virtudes e qualidades subjetivas que constituem toda a arte europeia ocidental. Matesco nos aponta que o nu não era a representação de um corpo, mas a ideia de um homem a partir de uma imagem sensível do ideal. Esse ideal é a busca de uma perfeição estética baseada em cálculos matemáticos em que o nu encarna valores espirituais das divindades, como a medida, o equilíbrio, a harmonia, a modéstia e a proporção para dessa forma transcender a beleza física para um discurso filosófico.

De um modo bastante distinto, no Cristianismo a concepção de corpo também é fundamental para os constructos que se desenvolvem e o posicionam como elemento significativo na cultura ocidental. O Antigo Testamento conta a história da origem do corpo na sua criação por um Deus que fez o homem à sua imagem, no entanto essa imagem entra em contradição porque ele jamais será igualado a Deus que está além de toda imagem. Sob essa égide, o homem está localizado, na verdade, muito abaixo em relação ao criador, é cheio de pecados e tem um corpo frágil. A encarnação possibilita então a relação entre a semelhança do homem a Deus porque possibilita através do corpo humano a transcendência espiritual. Pela imagem de Jesus Cristo, Deus se torna visível e a relação entre o ser criado e Deus é de aproximação.

“A quase ausência do nu no Extremo Oriente demonstra o quanto é estranho para essas sociedades o conceito ocidental de um Deus criador. Da mesma maneira, a pintura no Oriente não é pensada como representação (no sentido de imitação, de reprodução). Isso

confirma a existência na Europa de um laço essencial entre o pensamento do corpo e o culto da imagem.” (MATESCO: 2009, 18).

Dessa forma, na cultura ocidental, o pensamento do corpo é um pensamento de imagem e vice-versa.

Durante a Idade Média a representação difundida do corpo como conhecemos hoje não existia, a imagem que se realizava de Cristo era feita com o objetivo de educar espiritualmente o homem, reafirmando as virtudes e construindo formas de pensamento simbólicas e produções imaginárias (MATESCO: 2009, 22). No Renascimento, com a Filosofia do Humanismo, o homem descobre sua consciência de existir socialmente, o eu se torna o foco central e agora o que rege o real é a experiência. O nu retorna numa concepção diferente à da Antiguidade; é ainda um belo ideal, mas um belo mais espiritualizado e que não está no mesmo patamar que o corpo real, ele tem uma densidade menor, sua sexualidade tem um ar divino e de supremacia intelectual. (MATESCO: 2009, 24).

O corpo também toma um caráter científico, no entanto, suas primeiras dissecações realizadas no séc. XVI foram escondidas, pois sua realização era proibida pela Igreja Católica, mas após a sua legalização o saber anatômico leva à dissociação entre o corpo e o homem. (MATESCO: 2009, 29). O corpo como representação passa agora a ser olhado mais racionalmente, vinculado ao saber e o sujeito passa a ser representado por sua própria representação.

Ao longo da História os artistas têm desenhado, pintado e esculpido o corpo humano e pelo menos nos últimos cem anos eles vem questionando a forma como esse corpo tem se descrito e concebido. A partir dos novos pensamentos na filosofia, antropologia, psicanálise e avanços na medicina e ciência a ideia que se tinha do *eu* muda para um *eu* que trás para o homem uma mudança na forma de perceber a relação entre a mente, corpo e comportamento. Os artistas têm investigado sobre a instabilidade do corpo e sua identidade que se representa dentro e fora das fronteiras culturais (WARR: 2006, 11/12).

Esse é o corpo que investigo neste capítulo, é aquele que ganha outra dimensão na arte contemporânea com as performances, ações, happenings, experiências sensoriais e fragmentos orgânicos que contrapõem um corpo até então idealizado.

Nos estudos realizados na área da arte performática, muitos pesquisadores como Roselee Goldberg identificam as primeiras performances no campo artístico a partir do movimento Futurista. Outras linhas de pesquisa, como a de Richard Schechner, estuda a palavra performance em suas diversas concepções na vida e na arte, seja na sociedade, nos rituais, na economia, na propaganda, na filosofia e tantos

outros que marcam identidades, curvam o tempo e remodelam e adornam o corpo e contam histórias a partir do que entendemos como ele mesmo diz “comportamentos restaurados”² e “comportamentos duas vezes experienciados”³ e ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam.

As pesquisas em arte performática são um campo aberto e assim compartilho da mesma opinião de Schechner, a de que não há só uma forma de analisar, são muitas as vozes, métodos e assuntos para serem discutidos. No entanto, assim como Goldberg, acredito na importância do processo de consolidação da Arte Performática como linguagem para os estudos da performance, no qual trilho um caminho que dialoga com o corpo, com o artista internacional, brasileiro e com a minha poética pessoal.

O panorama histórico trabalhado nesse capítulo surge também para a reflexão da resignificação do artista, que independente da sua posição na política, irá questionar seu papel perante a vida como um crítico do mundo e de si mesmo.

Na década de 1910, com as tensões políticas na Itália acerca o nacionalismo e o colonialismo da Ásia e África e uma corrida bélica que tensiona as relações entre os países Europeus, Filippo Tommaso Marinetti escreve seu primeiro manifesto futurista e dentro desse cenário fomenta as ideias futuristas de reformulação das artes. A Itália havia passado por uma recente unificação na qual se formava uma identidade nacional que visava um novo futuro cheio de possibilidades por meio da tecnologia e na luta por um espaço na economia mundial frente às grandes nações imperialistas da Europa. Esse movimento artístico é movido por uma sede de progresso, já que o país estava muito abalado economicamente, e expressa os anseios de uma burguesia com grandes dificuldades de desenvolvimento, por isso a vanguarda se destaca, porque não se liga apenas à arte, mas aos acontecimentos políticos e sociais. Deste modo, o Futurismo é uma vanguarda radical tanto do ponto de vista estético quanto político na busca por um novo artista de uma nova nação que está determinada a desfazer barreiras e quebrar tradições.

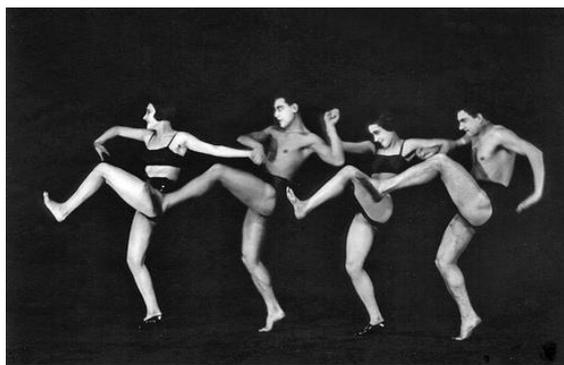
Segundo a autora Roselee Goldberg (2006), artistas também participavam de campanhas a favor de intervenções contra a Áustria e junto à deles Marinetti foi para Trieste, cidade que faz fronteira entre a Itália e a Áustria, e nela fez o primeiro Sarau Futurista no Teatro Rosetti, onde ele criticou o culto à tradição e comercialização da arte e promoveu o militarismo italiano e a guerra. No texto de Roselee, encontramos depoimentos que nos colocam que pintores como Boccioni começam a falar sobre a

² Termo em inglês: “restored behaviors” que Richard Schechner utiliza no capítulo “What is Performance” do livro *Performance Studies: An Introduction*, 2013.

³ Termo em inglês: “twice-behaved-behaviors” que Richard Schechner também utiliza no capítulo “What is Performance” do livro *Performance Studies: An Introduction*, 2013.

necessidade de viver aquilo que se pinta, em que a ação poderia ser justificada e também era o meio mais eficaz de impactar um público passivo e acomodado.

Segundo a autora, conforme suas ações tomam forma os artistas começam a instruir como se realiza uma performance e através de ruídos, movimentos mecânicos e poemas de versos livres declamados, apresentados juntos, essas ações causavam revolta ao público que esperava outra coisa como manifestação artística. No entanto esse era o objetivo das propostas inventivas do Futurismo Italiano para quebrar com a tradição e libertar os círculos intelectuais. Ao mesmo tempo vinha o Construtivismo russo que também estava reagindo contra a velha ordem e reinterpretou o Futurismo italiano em seu contexto, assim artistas como Foregger, que se inicia na dança, desenvolve uma arte que se aproxima ao máximo esteticamente às máquinas como forma de difusão de um novo estilo de vida. (GOLDBERG: 2006, 29/30). Os corpos começaram a transformar-se e buscam novas formas de expressão, como atestam as fotos que demonstram poses biomecânicas executadas pelos bailarinos do Teatro de Meyerhold. (GOLDBERG: 2006, 35)



www.russianphotographs.net

Fig 1 -The Theatre of Meyerhold, Scanned film negative, 1920s.
Imagem retirada do site: <http://www.russianphotographs.net/picture.vphp?id=158&genre=70>

Na Alemanha, antes da Primeira Guerra Mundial, já se destacam personalidades excêntricas tais como Benjamin Franklin Wedekind, ator, dramaturgo e romancista que atuava nos frequentados cabarés quando estava sem dinheiro para suas peças. Goldberg ressalta também que Hugo Ball, poeta, escritor, filósofo alemão e um dos principais artistas do dadaísmo, narra que Wedekind chegava a causar convulsões musculares no seu corpo além de urinar e até se masturbar no palco ao buscar junto a outros artistas de Munique uma sátira feroz à sociedade (GOLDBERG: 2006, 40). Em 1916, fugindo da Primeira Guerra Mundial, Ball e Emmy Hennings, escritora e performer alemã, abriram em Zurique um café-cabaré como os famosos que frequentavam em Munique. Nele também convidavam outros artistas para contribuições de todo o tipo, com performances e leituras de obras, sendo essas duas, o ponto chave para uma redescoberta do prazer na arte.

“Huelsenbeck afirmou que ‘eram filhos da burguesia de Zurique, os universitários, que costumavam ir ao Cabaré Voltaire, onde se bebia muita cerveja. Queríamos fazer do Cabaré Voltaire um ponto de encontro da <arte de vanguarda>, mas havia momentos que não resistíamos e jogávamos na cara daqueles filisteus gordos e profundamente ignorantes de Zurique que, para nós, eles não passavam de porcos e que a guerra fora deflagrada pelo cáiser alemão.” (GOLDBERG: 2006, 50).

Com o tempo as performances espontâneas de Cabaré passam a se organizar dentro de um espaço de galeria, composto principalmente por escritores, poetas e artistas plásticos, inclui também a música a dança e o teatro.

No início o Dadá buscava o amor da arte pela arte e depois toma uma posição política influenciada por Tristan Tzara que permanece em Zurique, onde publica novos manifestos e mantém a revista dadaísta viva. Existe uma atmosfera de tensão e confusão gerada pela guerra e o movimento traduz essa instabilidade social e cultural por meio da anulação da lógica, em que tudo era negado, até mesmo seus manifestos e a própria arte.

A arte é a vida em si e dentro do Cabaré Voltaire, um espaço que engloba exposições, teatros, reuniões literárias e o desenvolvimento de atividades experimentais ligadas à expressão corporal. Criaram ações performáticas espontâneas e muitas vezes agressivas que refletiam seu próprio tempo, um espírito de destruição e niilismo na negação das estéticas conservadoras e dos valores sociais estabelecidos.

Enquanto isso, Ball e Emmy se mudam para Agnuzzo. Cada vez mais militantes, fazem discursos que provocam o público e que gera reações de todos os tipos com Performances e peças que satirizam eventos econômicos, políticos e militares. Durante o curto tempo do Cabaré Voltaire aberto, cerca de cinco meses, ele teve muita influência nos movimentos de vanguardas que surgiram depois porque possibilitou experiências que levaram a desdobramentos dentro do campo performático.

Daí a importância do estudo do Dadaísmo para a análise da consolidação da Performance no mundo contemporâneo. Em 1920 Max Ernst (1891-1976) pintor alemão naturalizado norte-americano e depois francês, organizou em *Köln* uma exposição onde uma jovem vestida com a roupa de primeira comunhão recitava poemas obscenos de Jakob van Hoddis. No entanto, foi fechada pela polícia por ser obscena demais. Essa reação não nos surpreende, porém fica claro como a ação propõe uma afronta através de um corpo que denuncia uma rigidez moral religiosa imersa em contradições na sociedade.

Marcel Duchamp, considerado o “pai” da arte conceitual, liderou o movimento americano Dadá junto aos artistas Man Ray e Picabia e com a sua produção de ready-mades desafiou a própria noção do que é arte. Esse desafio estremeceu o mundo artístico em seu embate contra as formas tradicionais de arte ao colocar a importância da reflexão da obra pelo espectador. No entanto, segundo Richard Woolheim⁴ a produção de Duchamp revelou algo importante sobre a natureza do fazer artístico, ele força o questionamento do que é fazer uma obra de arte (DAVIES: 2004, 12) e desse modo, ele leva ao nascimento de novos artistas capazes de provocar novas experiências estéticas distintas dos objetos colecionáveis e das relações espaço-temporais presumidas no campo artístico daquele momento.

Entende-se que, desse modo, o Movimento Dadá tinha preparado o terreno para o que viria a seguir.

Diante de uma realidade cada vez mais complexa, nasce o Surrealismo no século XX, fundado oficialmente em 1925 com a publicação de seu manifesto. As teses psicanalíticas definiram a base da vanguarda na busca de uma produção vinculada ao inconsciente que permitiria a máxima liberdade criativa. O movimento coloca-se contra as imposições sociais e questiona as crenças culturais diante de uma sociedade racional em demasia, o que contribuirá para que os artistas surrealistas continuem a explorar as experiências na performance por meio do inconsciente.

Breton viria a afirmar no movimento que:

“(...) o surrealismo se fundamentava na crença ‘na realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no livre jogo do pensamento’.” (GOLDBERG: 2006, 79).

Essas afirmações e outras sobre o ‘*verdadeiro funcionamento do pensamento*’ justificavam as ações performáticas feitas dentro dessas vanguardas que propuseram alguma forma de questionar, criticar ou atacar formas tradicionais de arte e política, criar novas formas de discussão de arte ou mesmo o amor da arte pela arte que Hueselbeck propunha no Dadaísmo. O corpo dentro desse contexto torna-se o melhor veículo promotor da condição na qual em que a desmaterialização da obra torna-se mais efetiva e exemplifica a postura ideológica dos artistas que se apresentam sob determinadas atitudes e conseqüentemente movimentos organizados.

Muitas das performances feitas nesse período tinham um enredo bastante objetivo, enquanto outras direcionavam-se para o inconsciente, para o mundo dos sonhos e demais concepções surrealistas de irracionalidade. Um exemplo é a

⁴ Richard Arthur Woolheim (1923-2003) foi um filósofo britânico que pesquisou sobre a mente e emoção nas Artes Visuais, principalmente na pintura com foco na psicanálise. Informação obtida pelo theguardian site: <http://www.theguardian.com/news/2003/nov/05/guardianobituaries.booksobituaries>.

performance de Vitrac, *E Le Peintre* de 1922, o performer pintava o rosto de uma criança de vermelho, depois de uma mulher e depois ele pintou seu próprio rosto e no final os três performers saem chorando da cena, nessa ação Vitrac abriu mão da narrativa e trabalhou com a subjetividade (GOLDBERG: 2006, 79).

O séc. XIX marca uma época de grande avanço tecnológico com o desenvolvimento da indústria química, elétrica, do aço e do petróleo, o que influenciou e revolucionou a sociedade. A partir dessas conquistas, já no séc. XX, o que irá definir o momento são máquinas, os aviões e a produção em massa de bens de consumo e a Alemanha como uma potência industrial acaba por introduzir esse pensamento na vida, na arquitetura, no design e na arte e em meio a essa cena cria-se a Bauhaus. Da mesma forma que a tecnologia foi um aspecto importante para a performance do Futurismo italiano e do Construtivismo russo inevitavelmente o foi para essa Escola. Dentro nessa nova fase busca-se uma metamorfose dos corpos performáticos em objetos mecânicos, seus movimentos na dança produziam esses efeitos junto a figurinos geométricos, com movimentos totalmente diferentes dos tradicionais até então.

A Bauhaus foi de extrema importância no desenvolvimento da performance e é nessa escola, segundo Roselee Goldberg, que foi ministrado o primeiro curso dedicado a esse campo expressivo dentro do currículo interdisciplinar. A Escola optava por artistas que pudessem trabalhar além de suas próprias disciplinas, ao equilibrar a sensibilidade artística com a tecnologia e introduzir a pesquisa nessa área tão nova e inovadora. Grande parte da pesquisa feita por Oskar Schlemmer, antes, durante e depois da sua posição de diretor-geral do Teatro da Bauhaus, levou ao desenvolvimento de teorias e que a partir de suas experiências investigou também o espaço da performance. Desse modo ele descreve a ação performática como prática da teoria, enquanto a teoria está na pintura e no desenho, ambos bidimensionais como parte intelectual da obra (GOLDBERG: 2006, 88).

Em 1922, Schlemmer desenvolveu o balé triádico⁵, uma performance que deu a ele um renome internacional. Nele o corpo se transforma em termos de figurino e cenografia a partir das leis do espaço cúbico circundante, das leis funcionais do corpo e sua relação com o espaço, das leis da movimentação do corpo humano no espaço e das leis das formas metafísicas de expressão (HEITLINGER: s/d, 01). Ele subverte a roupa projetada para o melhor movimento do dançarino ao impedir algumas movimentações do corpo. Movimentos naturais não era o objetivo almejado, mas sim

⁵ “<Por que triádico?>, escreveu o diretor: <Triádico – de ‘triade’ (três), devido a três bailarinos, às três partes da composição sinfônico-arquitetônica e à fusão de dança, figurinos e música>.” (GOLDBERG: 2006, 101).

os mecânicos e com esse idealismo frente ao moderno, o modernismo via e transformava o corpo em uma máquina.

As performances eram experimentações e dentro dessa nova categoria artística são marcadas pela interdisciplinaridade, que consistia em trabalhos artísticos em conjunto, contando com artistas plásticos, designers e músicos. A autora Goldberg nos coloca que uma das turnês realizadas pela Bauhaus se chamava *Dança dos bastidores* e um jornalista resumiu sua percepção em uma aprovação do trabalho dizendo como é inútil descobrir algo além do que é exibido e o que há para se ver é mostrado no palco, nas ações, nos sentimentos evocados numa forma pura e absoluta, assim como a música.

A arte Moderna também demonstrou uma grande paixão pela arte Primitiva e pelo *exótico* através de países colonizados como a África, com suas máscaras, artefatos em geral e cultura, de modo a causar um forte impacto em muitos artistas em relação a visão de um *eu* que se difere em muito do ocidental, no que se refere a cultura e o conhecimento em relação ao corpo através de crença como a morte, rituais e até sonhos.

Esse novo meio artístico que até então se configurava, refletia sobre a objetividade do corpo humano como uma ação artística muito mais direta, a realidade de uma existência corporal através da desmistificação de crenças e valores que possibilitou a reflexão sobre o corpo em sua etnia, classe e gênero e quando eclodiu a Segunda Guerra Mundial, a relação do corpo com a arte mudou completamente de modo que sua concepção se tornou irreversível na arte (WARR: 2006, 12).

Segundo relata a autora Roselee Goldberg, nos EUA, os exilados de guerra europeus contribuem para que a performance torne-se uma atividade independente e em Nova York surgem as primeiras ações reconhecidas desse modo, marcadas por terem ido além de meras provocações. Assim como no Black Mountain College⁶, que torna-se um refúgio de artistas que formaram parte do corpo docente da Bauhaus e junto aos americanos deram continuidade às experiências criadas na Alemanha (LIGIÉRO: 2012, 27).

Ao mesmo tempo, em outras partes de Nova York, artistas como John Cage e Merce Cunningham buscavam difundir e expor suas ideias mudando o rumo da música e da dança moderna. Cage buscava nas suas composições o acaso e a indeterminação por causa da flexibilidade e mutabilidade que propunha uma “música não-intencional”, ao deixar mais fácil ao ouvinte a percepção da sua ação sobre a sua

⁶ Uma instituição de ensino superior fundada em 1933 na Carolina do Norte – EUA, voltada para o ensino das artes e influenciada pelas propostas pedagógicas de John Dewey. Foi fechada em 1957, mas durante suas atividades formou importantes intelectuais e artistas como Robert Rauschenberg. Retirado do site Black Mountain College Museum + Arts Center em: <http://www.blackmountaincollege.org/history/>.

própria audição. Ou seja, o poder da música é daquele que a percebe, que a escuta. Cunningham introduz a indeterminação e os processos aleatórios como modo de chegar a uma prática diferente na dança. Juntos, influenciados pelo zen-budismo, tinham como objetivo a arte como ação dentro da vida.

O zen-budismo foi um pensamento emergente da época, que influenciou artistas da época. Ele é fundamentalmente uma experiência baseada na prática e traz consigo tanto a arte como a espiritualidade. Segundo Miklos (2010), se pensarmos a arte a partir de um desdobramento da experiência como entende o filósofo John Dewey, é possível compreender as propostas de trabalhos de artistas que promoviam a diluição das distâncias entre a arte e a vida. Dessa forma, o fazer arte está diretamente ligado à vida, à si mesmo e ao espectador na busca de uma compreensão física e existencial por meio da experiência prática.

“Esta experiência direta está baseada em uma ação consciente, feita por um indivíduo em um ambiente adequado, cujo resultado artístico (ou performático) representa não apenas a realidade comum e tida como concreta, mas principalmente aquilo que é inerente a ela (sua condição “além da forma”, sua essência). As coisas (seja na arte como na vida) são relativas e intercambiáveis, e representam mais do que apenas elas mesmas.” (MIKLOS: 2010, 11).

Em algumas das características da dança de Cunningham estava a não dependência entre a música e a dança e na composição coreográfica a utilização de jogos de acaso para que tudo se convergisse ao ponto essencial do movimento pelo movimento. Na peça *Variations V⁷* de Cage, em que Cunningham e sua companhia participam é descrita:

“A abertura da coreografia consiste numa ação prosaica no espírito do happening: o dançarino chega em cena com um pull-over no ombro, portando uma planta de plástico. Esta é colocada num pote por Cunningham, depois deslocada e manipulada por Carolyn Brown – (...). Da mesma forma uma mesa e cadeiras amplificadas permitem por certos momentos aos dançarinos tornarem-se espectadores da performance. Alhures, Cunningham estende no chão um tapete de ginástica do qual ele se serve para tomar a postura de uma vela. O próprio figurino não foi objeto de projeto algum: os dançarinos vestem roupas comuns (camisas, vestidos, maiôs de banho coloridos) ou seus collants de trabalho, trocando frequentemente de roupa. Essas passagens não dançadas se alternam e se misturam com movimentos coreográficos complexos.” (LISTA: 2002, 157/158).

Ainda que trabalhassem juntos, Cage e Cunningham não dependiam um do outro, eles complementavam-se, desse modo forma-se uma parceria em pé de igualdade.

⁷ Criada na Philharmonic Hall (Lincoln Centre, New York) em 23 de julho de 1965 e é a primeira obra em que Cage solicitou uma parte cinematográfica (LISTA: 2002, 149).

A autora Regina Melim (2008) conta que John Cage no final dos anos 1940 ministrou aulas de curso de verão no Black Mountain College e em cursos regulares na New School for Social Research⁸ sobre composição de música experimental, nelas Cage propunha o desenvolvimento da música não mais como uma sucessão de notas, ritmo e harmonia, mas como temporalidade e espacialidade.

É também importante entender que há nessa fase uma retomada dos pensamentos pré-Socráticos por Friedrich Nietzsche e depois Werner Heisenberg os desenvolve em um teoria científica sobre *o princípio da incerteza* e Jacques Derrida com *desconstrução* em uma teoria cultural (SCHECHNER: 2013, 107). Heisenberg com a física foi de certa forma compreendido pelos artistas metaforicamente e sua teoria adaptada para a arte e esse tipo de pensamento continua a afetar a arte performática, a música, o teatro, a dança e as artes visuais no séc. XXI (SCHECHNER: 2013, 111). Richard Schechner coloca que entre os muitos exemplos de performances baseadas na incerteza estão as composições de Cage, as ações do grupo Fluxus, os Happenings e as manifestações do Dadá.

O processo de consolidação da performance como linguagem, como pode ser visto pelo texto, tem muitos aspectos que ao longo de seu percurso foram importantes para o seu desenvolvimento, assim como a distinta posição do corpo do pintor Jackson Pollock que ao colocar a tela na qual trabalha no chão muda completamente a relação histórica conhecida entre corpo e pintura. Assim, abre novas fronteiras para os artistas Allan Kaprow e Jim Dine que recriam a tela como um espaço tridimensional. No Japão, o artista Kazuo Shiraga pinta a tela com os pés enquanto na Europa Yves Klein utiliza modelos nus e tinta azul para pintar. Entintadas, as modelos confrontam com seus corpos nus as telas em branco preparadas pelo artista. Nelas, imprimem rastros de seus corpos na série que se intitula de *Anthropometries* e que igualmente mudam a relação do corpo na obra artística.

Artistas como Allan Kaprow, George Brecht, George Segal, Jim Dine e outros haviam recebido toda essa herança de acaso e ações não intencionais do dadaísmo e futurismo e foram igualmente influenciados pelos eventos apresentados no Black Mountain College. Allan Kaprow também teve aula de composição com John Cage e sabia do impacto que artistas como Pollock haviam tido:

“Estou convencido de que, para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam ‘dentro’ da tela e à submissão das marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de assalto. Essa

⁸ Uma universidade fundada em 1919 em Nova York. Chamada de *The New School* foi conhecida durante maior parte de sua história por *New School for Social Research*. Retirado do site The New School for Social Research em: <http://www.newschool.edu/nssr/history/>.

instabilidade que se encontra realmente distante da ideia de pintura 'completa'. O artista, o espectador e o mundo exterior estão envolvidos aqui de modo muito permutável. (E, se lançarmos uma objeção quanto à dificuldade de uma compreensão completa, estamos pedindo muito pouco da arte).” (KAPROW: 2006, 41).

Kaprow foi um dos artistas que se destacou na cena artística contemporânea a partir da exploração dos *happenings*⁹. Seu olhar não estava somente em si mesmo, mas no processo de seu trabalho viu o espectador como um colaborador e participante da experiência da ação. Em 1959, realiza *18 happenings em 6 partes* com a intenção de utilizar o termo *happening* como algo espontâneo, que acontece por acaso, que acaba por designar todos os trabalhos que surgem com esse mesmo propósito nesse período. Ele criava roteiros (Figura 2) para os *happenings* com ações pré-definidas pelos participantes e compartilhava a informação com os mesmo para que pudessem discuti-lo. De certa forma isso contrasta negativamente com a noção que se tem de *happening*, a espontaneidade, no entanto, Kaprow se mantém fiel à sua busca pela aproximação entre arte e vida e trás para a ação o cotidiano na defesa de uma arte tão ordinária quanto a vida.

A partir dos anos 1950, essas ações traziam o cotidiano para o universo da arte através do uso de objetos do dia-a-dia, assim como Cunningham em *Variations V*, citado anteriormente, entre eles mais comumente as novidades tecnológicas. Esse comportamento de conciliar arte e vida foi uma concepção artística característica da época. Allan Kaprow acreditava que o homem ao viver o costumeiro dia-a-dia não vivia a arte, dessa forma, propõe a vivência por meio da experiência. Nela o espectador vive e compartilha essa experiência em um espaço diluído da fronteira arte-vida.

No texto *The artist as a Man of the World* (1964), Allan explica a figura do artista a partir de uma história. Um burro que entre duas pilhas de feno, morre de fome pela incapacidade de escolher qual irá comer. Ele faz essa analogia ao dizer que o ser humano é semelhante ao burro, porém com incontáveis “pilhas de feno” ao redor e faz com que corra em círculos e depois fique irritado na tentativa de escolher o melhor. O desafiante cai, cedo ou tarde, exausto do esforço e o sensível, irá morder uma palha da última estação. Ao perseguir a ideia do melhor, se evita o pior, e é aí que se chega ao abismo e tudo o que resta fazer é o ato de representar. Poucos atuaram, mas aqueles que o fizeram foram capazes de alterar a forma como a arte é pensada.

⁹ As distinções que ocorrem, a partir do séc XX, são dinâmicas: dos encontros de artistas engajados politicamente que visavam o rompimento com as tradições, das noites em claro dos futuristas, do movimento Dadá, do Teatro do Absurdo e das instalações que buscaram experimentar o espaço e o tempo, as artes visuais avançam além da pintura, do desenho e da escultura e ocupam os espaços e criam suas ações dentro deles. Dessa sensibilidade e busca de uma liberdade que percorre o ilógico, o absurdo, o sensorial e repudia as camadas tradicionais da intelectualidade, e posteriormente adicionam ao trabalho o fator surpresa e causador de escândalo, o que leva a um novo tipo de relação com o público, é que se configura o Happening. (COSTA: 2004, 58).

E o que a arte começou a significar é decorrente da auto-imagem do artista adotada. Essa imagem segundo Kaprow é uma interpretação, no entanto é possível identificar alguns desses artistas.

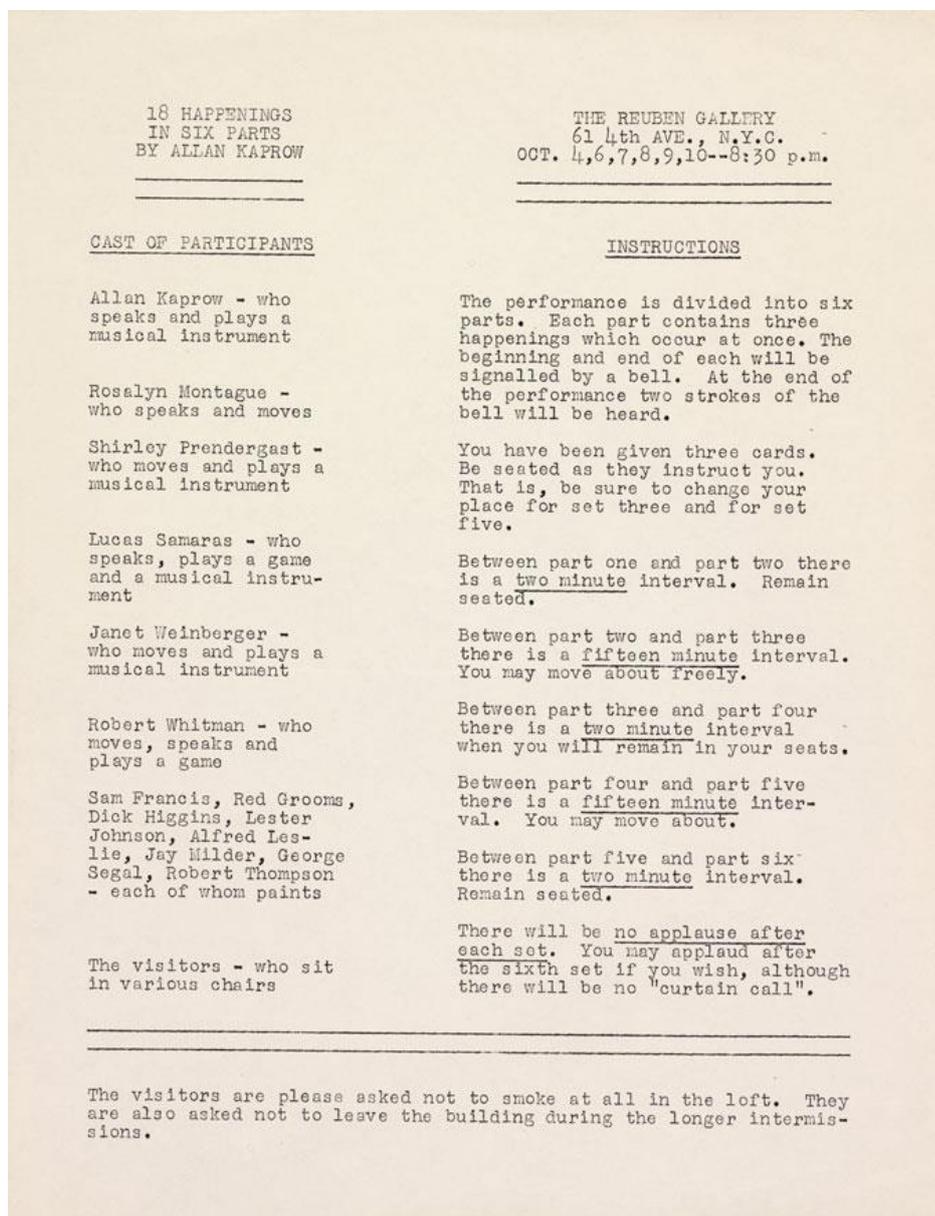


Fig 2 - Allan Kaprow, *18 Happenings Cast of Participants*, 1959. Allan Kaprow Papers, © Research Library, Getty Research Institute, Los Angeles.

Imagem retirada do site: <http://arttattler.com/archiveallankaprow.html>

A figura 3 mostra uma performance de Jim Dine realizada na *Pace Gallery*, em que Jim experimenta a pintura dentro de um espaço tridimensional, para ele a ação era a vida cotidiana tendo a sua continuidade.

Dine realizou alguns Happenings na década de 1960 junto de Allan Kaprow e Claes Oldenburg no Judson e Reuben Galleries. Ainda que tenha retornado à pintura, ele utiliza nela seus itens pessoais como sapatos, roupas e ferramentas. Ele busca um

papel de artista expressivo como indivíduo. Acredito que aqui podemos refletir sobre a ideia que percorre o livro de Goldberg, a arte performática surge como uma indicação de novas direções para movimentos e artistas que encontram situações conflituosas.



Fig 3 - Jim Dine, *Car Crash*. 1960.

Imagem do site: <http://whitehotmagazine.com/articles/met-art-in-new-york/2487>

O período da Primeira Guerra Mundial gera destruição e crise e cria grandes embates artísticos ideológicos. As vanguardas do início do séc. XX questionam a representação tradicional e deformam a anatomia humana. Esse dismantelamento da imagem anatômica e a sexualidade mais cruamente abordada se distanciam do ideal clássico.

Avançando um pouco no tempo, as autoras Viviane Matesco e Tracey Warr concordam que diante de um mundo fragmentado, os artistas tomam a responsabilidade da sua reflexão através da subversão da representação antropomórfica. O corpo torna-se o material direto para a ação artística. Ao contrário do Renascimento, o objetivo era desumanizar a arte e retirar o homem do centro da cena. Passamos de uma visão equilibrada do corpo para uma subversão a partir de sua fragmentação e deformação através da matéria, da sua animalidade e cruzeza que começam a ser exploradas. A arte contemporânea passa a reconhecer a corporalidade humana e toma o controle desse elemento por meio de ações inicialmente realizadas no campo da experiência física e cotidiana em busca de um corpo autêntico e libertário. O corpo tem sua identidade definida por questões de gênero, etnia e sexualidade. Desse modo o artista utiliza o corpo para identificar uma linguagem visual que fala tanto da carne quanto do estado mental da sociedade (WARR: 2006, 134). Investigam-se os códigos de gênero e etnia através da

representação e da adoção de uma identidade a partir do uso de signos e significados como roupas, maquiagens e atributos físicos.

A partir da década de 1960 o movimento Fluxus utiliza o corpo como militância e uma oposição ao comportamento e produção visual. No período, outros artistas como Piero Manzoni usam o corpo como um objeto de ironia e projeção do *eu*. O corpo torna-se uma linguagem e uma arma para reformular identidades fixas da sociedade aceita por todos. Dentro dessa nova linguagem corporal artistas como Gina Pane, Orlan, Chris Burden, Hannah Wilke e Cindy Sherman fazem revisões provocativas em torno da política, gênero e sexualidade no intuito de causar no espectador através das sensações causadas no corpo do artista, uma catarse física com a experiência visual da performance.

O grupo Fluxus foi uma fluida associação internacional de artistas iniciado por George Maciunas. Seus princípios visavam a coletividade e a crítica à sociedade. Através de um discurso anti-intelectual, eventos foram organizados como performances em grupo ou individuais e textos publicados sobre a identidade coletiva social e sua ideologia política. Brecht cunhou o termo *Event scores* para designar ações performáticas de artistas engajados que permitiam o evento aberto a uma infinidade de interpretações quanto a sua complexidade e às questões referentes as características de público ou privado e se era no plano mental ou físico. (STILES: 2012, 684). Eles buscavam desfazer a distância que existia entre o artista e o espectador (não-artista) e rejeitavam o objeto de arte como um bem não funcional e meio de vida a ser vendido. Assim como o Dadá, possui uma visão de anti-arte e contra o seu comercio, que deprecia o mundo artístico tradicional e que valoriza a prática e o processo criativo do artista.

No entanto, Maciunas não tinha esse pensamento em relação à arte, foi a partir da década de 1950 em contato com os músicos La Monte Young¹⁰ e Richard Maxfield¹¹ que mudou significativamente. Nesse tempo, a Galeria AG de Nova Iorque, onde George era um dos co-proprietários, é convertido em um espaço de reuniões e performances musicais, ainda que em um curto período de tempo.

Maciunas também estabeleceu condições para as publicações das performances Fluxus - *Conditions for Performing Fluxus Published Compositions, Films & Tapes* – que determinava que os concertos que continham mais ações de artistas do Fluxus,

¹⁰ La Monte Thornton Young (1935) é um compositor e músico vanguardista americano, reconhecido como o primeiro compositor minimalista e especialmente conhecido pela música *drone* e foi importante para George Maciunas porque o introduziu a essas composições e a elementos de arte performática. Site: <http://www.moma.org/collection/artists/6520>.

¹¹ Richard Maxfield (1927 – 1969) foi um compositor de instrumental, eletroacústica e música eletrônica e participou de cursos de John Cage na New School for Social Research e foi junto de La Monte Young organizadores dos concertos no loft de Yoko Ono. Site: <http://www.last.fm/music/Richard+Maxfield/+wiki>.

eram designados de *Fluxconcert*, enquanto os que eram a minoria, deveriam os artistas serem rotulados em cada composição com a frase: “*By Permission of Fluxus*”¹² ou “*Flux-Piece*”¹³, isso porque ao se tratar de um coletivo, ninguém deveria se beneficiar individualmente às custas dos outros e dessa forma combater o ego com a diluição de uma autoria própria a favor do coletivo Fluxus. (PHILLPOT: s/d, 01). Essas performances deveriam cultivar o espírito coletivo, o anonimato e o anti-individualismo.

Um dos festivais realizados pelo Fluxus na Europa foi o “Festum Fluxorum Fluxus - Musik und Antimusik” em 1963, e lá teve participação de artistas como Benjamin Patterson, Robert Watts, George Brecht, Emmett Williams, Dick Higgins, Daniel Spoerri, Tomas Schmit, Jackson Mac Low, George Maciunas, George Brecht, Arthur Koepcke, Wolf Vostell, Al Hansen, La Monte Young, Nam June Paik e Joseph Beuys que realizou uma de suas primeiras performances.

O que se pergunta aqui também é por que o corpo a partir dos anos 1960 adquire esse poder dentro do campo artístico performático atingindo o mundo inteiro, inclusive no Brasil? Há um estudo da escritora italiana Lea Vergine sobre a cena artística europeia e norteamericana dos anos 1960 e 1970 que revela uma eleição do corpo como meio de expressão. Ela revela que há nessa época uma mudança sócio-cultural e que o corpo:

“(…) se há mostrado durante este período de uma forma cada vez más agressiva como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide com el privado, donde lo social se negocia, se produce e se adquire sentido.” (WARR: 2006, 20)

Esse é um momento em que a subjetividade implica no sujeito dentro da sociedade e essa consciência permite ao artista fazer uma análise, uma reflexão ou um questionamento dos efeitos e impactos do corpo conhecido e reconhecido por aquela a sociedade, por meio de seu trabalho. Uma sociedade caracterizada pela política capitalista onde a tecnologia avança com uma rapidez cada vez maior atingindo os mundos desenvolvidos e subdesenvolvidos através da globalização.

Segundo Tracey Warr, a hipervalorização da construção corporal artística caracterizou o mundo contemporâneo e uma das questões também consideradas relevantes é o rápido desenvolvimento tecnológico do final do séc. XX que através de dispositivos eletrônicos faz emergir um corpo virtual. A medicina possibilita ver o corpo no seu interior físico e suas imagens digitais em 3D e desenvolve tecnologias cada vez mais avançadas no campo das próteses, o que permite ao corpo se modificar e se adaptar.

¹² Significado: “Com a Permissão do Fluxus”. Tradução pessoal.

¹³ Significado: “Obra de Fluxus”. Tradução pessoal.

Existia um sentimento de enfrentamento nessa época, movimentos e marchas contra a guerra da Vietnã que buscavam a pacificação, assim como por direitos femininos e homossexuais e dentro desse panorama discutia-se sobre a verdadeira democracia.

A década de 1970 mostra uma arte corporal cada vez mais agressiva, violenta e forte, trazendo reflexões sobre o sexo e a carne e foi tema que movimentou o trabalho de muitos artistas. Carolee Schneemann em 1964 realiza o happening *Meat Joy*, no qual ela trabalha com materiais como carne de frango, plástico transparente e tinta e passa impressões de qualidades como sensualidade, cômico e repulsividade. Corpos femininos hipersexualizados denunciam a mulher na sociedade e tornam-se o cerne da resistência ante o poder que se dá através dos poderes públicos e privados. Esse período nos oferta um corpo que protesta contra uma lógica exclusivista, colonizadora e repressiva. Há também os corpos que se valem da gestualidade e existencialidade do artista, um corpo livre para expressar e criar (WARR: 2006, 24).

A pintora Carolee Schneemann buscou leituras como o de Simone de Beauvoir com *O Segundo Sexo* e a teoria corporal de Wilhelm Reich que reafirmaram sua crença na emancipação da mulher através da criação de um corpo feminino representativo capaz de expressar sua voz, e criou imagens de deusas enfatizando a sexualidade feminina e usou seu corpo, tanto como material escultural quanto uma superfície para pintar (STILES: 2012, 682). Em 1975 fez a performance *Interior Scroll*, que nua, explica ao público que irá ler um texto do livro de Cézanne, depois pinta seu corpo e rosto com barro, sobe em uma mesa e faz poses de modelo de aula de desenho, fica em pé e retira um texto de sua vagina e o lê em seguida. A vagina para ela simbolizou a origem do conhecimento sagrado, nascimento, transformação e o “conhecimento interno” como unificador entre o espírito e a carne na veneração da deusa (WARR: 2006, 144).

A artista Cindy Sherman, no entanto, realiza um trabalho performático a partir de fotografias em que ela registra suas transformações físicas. Ela conta em uma entrevista¹⁴ que depois do trabalho no qual se transforma em Lucille Ball durante a graduação (Figura 4), questiona-se o que faria com isso e a partir desse momento ela começou a criar personagens estereotipados para ir às festas da universidade.

Depois que se mudou para Nova Iorque, no final da década de 1970, realizou fotos preto e branco que a coloca como protagonista de uma cena de um filme dos anos 1950 (Figura 5). Ela coloca a si mesma sem transformações porque não queria

¹⁴ Episódio #139 do vídeo ART21 – Cindy Sherman. A artista revela que vestir-se em um personagem começou como uma performance e a levou para os seus trabalhos fotográficos da década de 1970. Site: <https://www.youtube.com/watch?v=tiszC33puc0>.

ser confundida com as personalidades que havia se transformado antes, porque elas já existiam naquela cidade. Cria personagens visualmente ficcionais e recriou representações de pinturas de artistas renomados. Suas fotografias de ações performáticas acrescentou um vasto campo de questões teóricas e sociais relacionadas a poder, classe, gênero, idade, sexualidade (Figuras 6 e 7) e o crescente território que ainda era um tabu sobre a violência, a decadência e a desfiguração (STILES: 2012, 693).



Fig 4 – Cindy Sherman, *Lucille Ball* 1975.

Imagem do site: <https://www.artnet.com/auctions/artists/cindy-sherman/lucille-ball-18>

Fig 5 – Cindy Sherman, *Untitled Film Still No.16*, 1978.

Imagem do site: http://www.saatchigallery.com/aip/cindy_sherman.htm

Fig 6 – Cindy Sherman, *Untitled #102*, 1982.

Imagem do site: <http://www.mutualart.com/Artwork/Untitled---102-/5FFACB51B00EAD6E>

Fig 7 – Cindy Sherman, *Untitled #359*, 2000.

Imagem do site: <https://hopcindysherman1.wordpress.com/2010/12/06/cindy-sherman-untitled-359/>

Sherman explica também que seu trabalho não é algo que cresce a partir de seus sonhos e que não são fantasias, sente como se não fosse ela, como se seu *eu* desaparecesse. Ela precisa utilizar o seu próprio corpo para chegar ao objetivo, ela até tentou trabalhar com outros corpos, mas não sabia como direcioná-los, porque somente ela saberia lidar com o acaso e que não sabe o que está procurando até vê-lo. Acredito que nesse caso deixaria de ser uma experiência performática, seria um trabalho visual direcionado pela artista. Marina Abramovic nos traz em uma entrevista¹⁵ que a performance de Cindy é secreta, somente ela atrás de uma câmera sem público ou testemunha em um ritual secreto.

Marina Abramovic começou seus trabalhos com performance em 1973 com composições de vídeo e sons ambientes e ali já começara a testar os limites do corpo como a série performática *Rhythm*. Eram instalações sonoras e em cada ação ela

¹⁵ Vídeo de Marina Abramović sobre o trabalho de Cindy Sherman's, *Untitled #90* de 1981, publicado em 09/11/2012. Site: <https://www.youtube.com/watch?v=PcUxe06f6dE>.

trabalhava um tema ou um gesto, como a ação *Rhythm 10*, em que ela colocou a mão em cima de um papel, separou os dedos e escolheu uma faca entre as 10 que estavam dispostas à sua frente e começou a passa-la entre os dedos. Ela gravou o som da faca apunhalando o chão e a cada corte trocava de faca, depois da última faca ela parou e tocou o som gravado, repetiu o processo do jogo perigoso das facas com outro gravador e no final reproduziu-os juntos. Outras eram ações como gritar e dançar até não poder mais manter a voz e o corpo se esgotar. Na sua última ação da série em *Rhythm 0*, Marina ficou ao lado de diversos objetos como arma, pena, tesoura, lanterna, chapéu, tinta e tantos outros que poderiam ser utilizados nela conforme o visitante da galeria quisesse (Figuras 8 e 9).



Fig 8 e 9 - Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974.

Imagens retiradas do site: <https://www.tumblr.com/search/arteperformativa>

Em 1975, conheceu Ulay em Amsterdam e somente em 1976, começaram a trabalhar juntos. Essa parceria testou os limites dos corpos juntos, a relação entre o feminino e o masculino no emocional e físico, a meditação, a energia psíquica e a comunicação não-verbal (STILES: 1996, 690). Entre elas as performances *Expansion in Space* de 1977, em que os dois batem o corpo contra uma coluna móvel até chegar ao máximo do limite físico e *Light/Dark* de 1978 em que ajoelhados dão tapas no rosto um do outro. Durante o tempo em que estiveram juntos passaram por experiências relativamente longas com tribos africanas e ao lado dos monges no Tibet, e que repercutiram nos seus trabalhos, e em um deles convidaram um lama tibetano, Nigawang Scepta Lueyar e um aborígene, Watuma Tarruru Tjungarrayi para realizar a performance *Nightsea Crossing* em 1983.

No final da relação, em 1988, realizaram a última performance juntos intitulada de *The lovers*. Com o final do relacionamento turbulento, decidiram por fazer uma caminhada na muralha da China, onde cada um começaria de um lado, Marina pelas Montanhas e Ulay pelo deserto, e se encontrariam no meio e se despediriam para

nunca mais se virem. O trajeto total levou cerca de três meses e no meio se encontraram na província de Shaanxi, onde separaram cada um para um lado. Abramovic continuou o seu trabalho de performance com a mesma postura de levar o corpo ao seu limite físico.

Dentro desse panorama no qual a Europa e os EUA refletem sobre as novas formas de manifestação de arte, e dentro desse espectro uma arte que refletia e experimentava o corpo em busca de novos horizontes.

1.2 - As distintas linguagens artísticas da Performance e suas conexões com as Artes Visuais

A grande revolução vivenciada pelo início do século XX aponta para o aforisma de que o declínio da tradição era irrevogável. A arte Moderna marca uma nova época em que o artista consegue libertar-se do conteúdo e formas tradicionais e começa a escolher as suas próprias novas convenções criativas. Charles Baudelaire percebe a ruptura daquele mundo com as convenções acadêmicas e nos coloca que a beleza não reside somente no eterno e imutável, mas está no transitório e na realidade cotidiana. (JIMENEZ: 1999, 275). Aponta-nos também que a burguesia com o seu poder econômico e político é a grande responsável pela submissão da ordem estética à ordem estabelecida.

Segundo Marc Jimenez no livro *O que é estética?* (1999) é insuficiente dizer que a busca por rupturas na tradição defina a modernidade, mas que em intervalos de tempo ocorrem mudanças mais ou menos radicais em relação à época anterior, porque cada época busca um futuro que lhe tire da rotina e das dificuldades do seu tempo presente. Ele afirma nesse texto, no capítulo I da terceira parte, que até Platão foi considerado 'anti-moderno' diante às propostas artísticas de alguns sofistas e que o desejo de mudança se encontra depois em Aristóteles ao se separar da Academia, e observa que:

“A hostilidade do grande público e de numerosos críticos para com as formas novas está aí para provar que tocar na forma significa libertar um poder subversivo que ultrapassa o domínio artístico; (...).”
(JIMENEZ: 1999, 283)

As vanguardas, então, com o seu olhar para o futuro, são conscientes das inércias e das responsabilidades que possuem e que depois são intensificados pelos efeitos das guerras, e por isso lutam com uma força maior para multiplicar as rupturas.

Um texto de Richard Schechner, citado no livro *Corpo a Corpo* de Zeca Ligiéro (2011) escreve que as artes visuais conseguem sair das suas formas tradicionais ao criar ambientes e depois eventos que ocorrem dentro deste ambiente e também que a cultura pop tem grande influência, circunstancia que favorece os happenings e que irei logo mais descrever objetivos em comum e contrários. Como parte das investigações sobre os sentidos adotados pela Performance, encontramos no dicionário Koogan Larousse Seleções de 1978 o significado de performance dado por:

“s.f. (pal. Ing.) Resultado obtido, em cada uma de suas aparições em público, por um cavalo de corrida, por um atleta, tec. / Conjunto de resultados obtidos em um teste. / Proeza esportiva: o corredor acaba de obter ótima performance. / Desempenho.”
(LAROUSSE: 1978, 657)

Dentro dessas significações o que mais aproxima da performance artística é o *resultado obtido em cada uma de suas aparições em público*, e um resultado possibilita uma análise reflexiva ou objetiva, principalmente quando a identificamos como um processo e não uma obra acabada de modo que a sua ação/desempenho leva a uma reação reflexiva sobre quem vê. Richard Schechner, professor de *Performance Studies*¹⁶ na Tisch School of the Arts em Nova Iorque, explica a performance na vida pública do ser humano:

(...). As atividades da vida pública – algumas vezes calma, outras tumultuada; algumas vezes visível, outras mascarada – são performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto, e até mesmo a revolução. Os realizadores destas ações tencionam mudar as coisas, manter o estado das coisas, ou, mais comumente, encontrar ou definir um lugar comum. (...) Toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance. Cada ação, desde a mais secundária até a mais complicada é feita de comportamentos duas vezes vivenciados”
(SCHECHNER: 2006, 28/29.)

Antes de outras definições quanto às especificidades em que a performance se identifica, ela é ação e interação. Desde as primeiras experiências nos saraus Futuristas até sua configuração nos anos 1960, a performance foi marcada pela interdisciplinaridade. Ainda que cada campo artístico desenvolvesse trabalhos voltados para a sua área, existiu a intersecção da pintura, escultura, música e poesia, sendo determinantes para que essa nova linguagem se estabelecesse e que mais tarde iria se distinguir umas das outras.

¹⁶ Significado: professor na área de estudos sobre performance. Tradução pessoal.

Outra teórica do assunto, Kristine Stiles, nos agrega aqui com a visão de que a arte da performance pode variar de uma ação puramente conceitual ou um acontecimento mental que passa para uma manifestação física, que pode ser privado ou pública, individual ou coletiva, durar poucos minutos ou ter seu tempo indeterminado. A performance tem a capacidade de abranger áreas geográficas que envolvem gestos apresentados por apenas um artista ou experiências coletivas. Pode ser vista por muitos ou ser o um ritual secreto como Marina Abramovic interpreta sobre o trabalho de Cindy Sherman, silenciosa e sem palavras, histórica, ficcional, autobiográfica, com ou sem testemunho e documentação e ser inteiramente registrada em fotografias, filmes, vídeos e computadores.

A autora Regina Melim em seu livro *Performance na Artes Visuais* (2008), trabalha a performance no campo das Artes Visuais como um desdobramento da pintura e da escultura, ainda que carregadas pelos mecanismos interdisciplinares como a música, o teatro, a dança e a poesia. O que realmente sucedeu nas décadas de 1960 e 1970, com as ações de artistas como Jime Dine, mas também se efetuaram outros caminhos, como por exemplo, Maciunas com sua formação em arquitetura que influenciado por La Monte organizou junto a outros artistas os eventos Fluxus e também Allan Kaprow que teve influência direta de John Cage.

As distinções que ocorrem na Arte Performática a partir do século XX são diversas, elas vão desde os saraus futuristas com artistas engajados politicamente que buscavam o rompimento com as tradições, do movimento Dadá, das peças Surrealistas e das instalações que tinham como objetivo experimentar o espaço e o tempo. As Artes Visuais vão além da pintura, do desenho e da escultura e preenchem os espaços e fazem ações dentro deles. É uma sensibilidade que busca a liberdade e rejeita as elites da intelectualidade, e subsequente incorporam à ação o fator surpresa e de estranheza que levam a revolta, a indignação e a um novo tipo de relacionamento com o público.

O Happening buscou o rompimento da fronteira entre arte e vida. Allan Kaprow é um dos grandes artistas que nos ajudam a compreender essa linguagem. Com seus Happenings intenta levar a tomada de consciência do espaço, do corpo e da realidade da pessoa que atua naquele processo criativo. Tudo faz parte e pode ser integrado na ação: o som, o tempo, objetos quaisquer desde esculturas até penduricalhos, não se ensaiava e tampouco se repetia. (TEIXEIRA: 2006, 58). Dessa forma, segundo Cacilda Teixeira da Costa, o que diferencia o Happening de Performance é o estabelecimento de um novo tipo de relação com o público, são os elementos de surpresa e escândalo, o rompimento da fronteira entre arte e vida e o fato de que não é realizada duas ações do mesmo projeto, enquanto a Performance pode acontecer mais de uma vez e se

realiza por meio de gestos intimistas ou em uma grande apresentação de cunho teatral, pode ser ensaiada ou improvisada. Deve-se ter cuidado com algumas informações quanto a sua produção, porque segundo Michael Kirby, os depoimentos eram limitados pelo pequeno número de espectadores e pela sua ação não repetitiva e a sociedade acabou por instaurar um mito em torno deles de que nessas ações tudo podia ser feito, todavia, isso podia ser ou não verdade (NARDIM: 2009, 5).

Ele é então, com o seu caráter passageiro, uma das primeiras configurações de hibridismo, porque convergem dentro dessa experiência o espaço, o tempo, os diversos tipos de materiais, sons, odores, luz e além de todas as áreas artísticas que faziam parte da ação nesse tipo de performance. O espectador perde sua posição de simples observador e passa a ser um participante.

Em muitas leituras há justificativas de quem foi o precursor de quem, com a maioria deles que define o Happening como o principal revolucionário que influenciou a maior parte das produções a partir dos anos 1960. De fato isso ocorreu, mas se refletirmos sobre as mudanças inegáveis que já estavam acontecendo antes de 1960, e até mesmo desde os *saraus futuristas* que já experimentavam novas formas de produzir arte, esses caminhos entre fronteiras e até mesmo parcerias entre as áreas da música, das artes visuais, do teatro e também da dança, mais tarde levou a produção dos *happenings*.

Ainda que o Happening e a Performance estejam significativamente muito próximos um do outro, segundo Cacilda Teixeira da Costa, no livro *Arte no Brasil 1950-2000 – Movimentos e Meios*, 2004, a origem da Performance não é a mesma do Happening. Ela possui sutis diferenças dentro das influências dos mesmos movimentos vanguardistas. A Performance Contemporânea está nos rituais primitivos, no teatro grego de improvisação e como colocado anteriormente aqui, nos *saraus Futuristas* e no teatro *Dadá*. A Performance Contemporânea, no entanto se configura através da influência dos *Happenings* da década de 1960 e da *Arte Conceitual* dos anos 1970. Possui assim, uma duração de tempo variável, de minutos à horas e diferentemente do Happening, a repetição pode ser realizada e a ação existe com ou sem roteiro (TEIXEIRA: 2004, 60). A cena se tece na ligação entre o criador, criatura e obra e legitima o fragmento pela permeação da narrativa nas justaposições e da não-causalidade que se direciona contra a filosofia de Aristóteles sobre a lógica de ações em uma construção espectral de personagens e esse novo paradigma contemporâneo estabelece na teatralização a não-sequencialidade, a simultaneidade, onde os sentidos são amplificados e a mediação entre a realidade e ficção dão voz à poética.

Mudanças já estavam ocorrendo porque não há como parar as transformações de um mundo moderno e tecnológico, no entanto, inegavelmente os *Happenings*

prepararam um terreno para novas produções artísticas dentro dessas intersecções entre artes visuais, música, dança e teatro. O papel do artista era o de agir contra tudo que era conflituoso na vida e sua produção não teria um valor econômico em cima de um objeto, jamais poderia ser materialmente levada para casa.

A *Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik*¹⁷ em 1962 foi fundamental para a visibilidade da produção de novas formas de ser fazer música através das ações Fluxus. Ela foi realizada no mês de setembro com o total de 14 concertos com músicos e artistas europeus e americanos. Essas performances foram realizadas com a ideia de que a música era só o princípio básico da sua produção e partir dela criou-se ações de “anti-música”, elas também tinham características visuais e teatrais. O choque do público foi total porque o que era totalmente contrário ao que se entende como música.

Nam June Paik, um dos integrantes do Fluxus, era pesquisador de música eletrônica, e declara em 1963, em suas primeiras ações na vanguarda que estava “*exausto de renovar a forma da música*” e queria uma “*nova ontologia musical*”, uma “*pós-música*”, algo que fosse “*tão calma, fria, seca e não expressionista quanto minhas experiências em televisão*” (ZANINI: 2004, 01).

A Autora Cacilda Teixeira da Costa nos afirma que o Happening deu origem a duas vertentes, as manifestações de Arte Corporal (Body Art) e as Performances. A Arte Corporal, os Happenings, as Performances e as ações do Fluxus criaram uma tensão entre o corpo real e ideal, questionando dessa forma o nu eterno e universal e buscando a volta à condição das sociedades primitivas, bem como a crítica ao padrão de beleza do corpo e da arte nesse período. Segundo Viviane Matesco, em seu livro *Corpo, imagem e Representação*, o termo Body Art surge apenas em 1969 quando a Performance desloca-se da capacidade de exploração do corpo para o corpo como suporte em um processo de linguagem mais intelectualizado. O corpo é então usado para violar tabus sociais, fronteiras sobre o sexo, fluidos corporais e alimentos em diversas ações como vomitar, urinar, defecar, ejacular e até sangrar.

Fernando do Nascimento Gonçalves em seu artigo *Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação* (2004) coloca a afirmação de Cohen sobre Happening ser uma “vanguarda catalizadora” que:

“(...) irá tomar o que se produz de novo nas diferentes artes: do teatro, incorpora o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o “teatro dialético” de Brecht; da dança, as expressões minimalistas de Martha Graham e Yvonne Rainer. Mas é das artes plásticas, com a action painting, que surgiria o elo principal a partir do qual nasceria a performance” (GONÇALVES: 2004, 81)

¹⁷ Significado: Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima. Tradução pessoal.

No teatro Contemporâneo Renato Cohen nomeia esse sistema de operação de *work in process* (COHEN: 2006, 28). Cohen o discute a partir do delineamento desenvolvido nas últimas décadas do contemplar o não acabado, do múltiplo, do desmantelamento de gêneros como o trágico, lírico e épico em uma epifania que traz a paródia e a crueldade em uma mesma cena, do fator interatividade do receptor-autor, a representação, as formas de recepção e criação dentro de uma rede expressiva, de tempo e de ações, o desenvolvimento do roteiro dentro de um panorama no qual o contexto se torna mais importante que o texto.

Tanto na dança quanto no teatro, os movimentos foram se distanciando da reprodução, no entanto, no caso do teatro o texto como ponto principal deixou de ser importante e seus corpos deixam de ter a obrigatoriedade de representar fielmente o personagem. Existe uma reação à hierarquia e surge a relação de horizontalidade, ator, diretor e público constroem juntos a obra. Os conflitos que surgem viram elementos da cena e muitas vezes a própria narrativa e deste modo a poética é estabelecida.

O começo, meio e fim tem menor importância para a liberdade de criar-se fragmentos ou apenas trechos, porque o que importa são as sensações e o poder de interpretar dado também ao espectador. O teatro se torna uma oficina laboratorial de uma arte conceitual, de pensar e criticar o processo do fazer artístico cênico.

Schechner também explica o impacto na dança, em que a fala se torna um aspecto assim como o uso da simultaneidade e da narrativa não-linear. Em suas teorias sobre a performance no teatro enfatiza o performer como elemento tão importante quanto o texto, o que permite maior liberdade e criatividade durante o processo do trabalho. (LIGIÉRO: 2011, 27/28)

A partir da acumulação das experiências dos anos anteriores, dos movimentos de padrões geométricos simulando máquinas, figurinos, cenários e corpos treinados em alto grau de perfeição a dança dos anos 1970 manteve a prática de trabalhar em estreita colaboração com as artes visuais e com a música, vide Cage e Cunningham nos anos 1950 e 1960. Numa colaboração entre música e coreografia, Cunningham experimenta com outros dançarinos criar movimentos com base em desenhos em um tempo e espaço que a princípio parecia ilógico. (LISTA: 2002, 160) Da mesma forma, Cage criava as suas composições em que as duas se uniam em uma montagem final. Merce Cunningham criava em suas coreografias uma abstração com os movimentos que resultava em sensações e imagens e os dançarinos tinham acesso a uma atividade irreprodutível do corpo humano e que traz a nova ideia de indeterminação. Um corpo em movimento, ampliado e sonorizado por meio da tecnologia aparece no espetáculo *Variations V* que com o sistema eletroacústico, produz o impermanente e o

indeterminado que dessacraliza a ideia de domínio da técnica pelo ser humano (LISTA: 2002, 161).

No Brasil Contemporâneo, essa cena conjectura-se na espacialização de Bia Lessa, nas performances de Bete Coelho, atriz e diretora e com um currículo que envolve formação em música, dança clássica e moderna, também na vídeoarte e vídeos criativos de Lucila Meirelles, uma verdadeira revolução da linguagem, das alternâncias entre corpo, voz, sentido e imagem.

É visível na dança as novas propostas, explorações e experimentações das características dos movimentos quanto a sua velocidade, peso, força e fluxo. Assim como ocorre no teatro, deixa de haver uma obediência hierárquica. É claro que como nos coloca Holly Cavrell (2012) a tradição não é algo que seja facilmente quebrada e muitos dos grupos de dança mantêm seus métodos tradicionais e isso também ocorre com a arte cênica dentro desse panorama performático.

A transição da dança moderna para a pós-moderna, por volta dos anos de 1960 especificamente nos EUA, reflete sobre as suas composições e principalmente na preparação técnica dos corpos (SACCOL: 2014, 06).

Martha Graham, um dos grandes ícones da dança moderna realizou uma nova linguagem de movimento que propunha a livre expressão das emoções como a raiva, a paixão e o êxtase. Contudo, ela ainda mantinha uma forma rigorosa de códigos técnicos rejeitados pelos pós-modernistas como Merce Cunningham, um de seus alunos, que invertem essa rigorosidade e valorizam ações como caminhar e correr.

As separações que usualmente aplicamos para esse campo muitas vezes limitam a interpretação da Performance à caixinhas.

Karole Armitage, dançarina, coreógrafa e performer que vive e trabalha em Nova Iorque, junta-se ao compositor americano Rhys Chatham, e com ele realiza ações nas quais seu corpo se chocava aos corpos dos músicos, aqui se vê claramente a experimentação de embates físicos, espaço e ritmo. A Performance foi inédita pela união entre o ballet clássico e o novo movimento Punk que criou o *Drastic Classicism*. Podemos dizer que essas intersecções são espécies de zonas de conflitos que possibilitam novas experimentações, criações e discussões de ideias que conduzem o alargamento dos seus campos originários. Nesse sentido, faz-se importante retornar às noções mais básicas para delas extrairmos algumas das propriedades dessas intersecções: a partir das ideias de Richard Schechner (2006), sabe-se que a dança enfatiza o movimento, treina e experimenta o corpo e busca novos caminhos de criação e intervenção dentro de qualquer zona interseccional.

As danças de Bill T. Jones e Arnie Zane, por exemplo, dançarinos que atuam em uma onda pós-moderna que se estendeu a partir de Cunningham (FERRAZ: 2014, 07)

e que trabalharam na época o ousado tema de amor entre homens. Segundo o autor Fernando Marquez Camargo Ferraz (2014) com o contato com as práticas de improvisação se utilizam de uma energia da cultura de dança dos night clubs de Nova Iorque e de diálogos autobiográficos, tornando público os seus sentimentos. Merce Cunningham também é apontado como um dos importantes artistas a avançarem para o campo da arte tecnológica. Seus trabalhos nesse contexto nos permitem reconhecer suas experimentações como artista considerado como um dos primeiros a realizar uma videodança chamada *Wesbeth*, realizada em estúdio pelo filmmaker Charles Atlas, no ano de 1974.

Em 1973, Analivia Cordeiro realiza para o Festival de Edimburgo a videodança chamada M 3x3, considerado até agora o mais antigo *tape* da história do vídeo no Brasil, nele ela e dançarinos são colocados em uma matriz 3x3 onde se movem mecanicamente (MACHADO: 2007, 15).

Pina Bausch, dançarina e coreógrafa alemã, veio ao Brasil cinco vezes e criou a coreografia *Água* inspirada no país, com outros trabalhos e coreografias teve grande participação na História da Dança no Brasil, será uma das artistas que efetivam grande impacto na criação em dança dos anos 1970, seja por meio de suas coreografias realizadas conjuntamente com seus bailarinos, seja por suas próprias experiências de vida através da linguagem biográfica do corpo.

Os artistas performáticos constroem uma história de busca pela incorporação de tecnologias e novos suportes para explorar a arte por meio da força motriz da experimentação do corpo e dos seus limites.

Um exemplo desse tipo de condução nos é ofertado pelo artista Vitto Acconci que em sua produção reconhecida dentro do campo das artes visuais por seu hibridismo tecnológico e de linguagens, reúne corpo e vídeo para a realização do vídeo *Conversiones* de 1971. Nele, Acconti altera seu corpo ao queimar com uma vela os pelos do peito, esticar os mamilos e colocar o pênis entre as pernas para assumir a identidade de uma mulher. Outro de seus trabalhos a serem destacados é o vídeo *Theme Song*, de 1973, no qual ele estabelece uma relação com o outro ao criar um espaço de tensão entre espectador e artista, assim dado pelo estreitamento algo vulnerável e ou sedutor do espaço interstício entre seu rosto colado à câmera filmadora e o outro com quem dialoga diretamente sob a condição da filmagem em vídeo. O projeto é considerado a partir da videoarte e nos interessa por sua linguagem e transformação da superfície do corpo que investiga o outro gênero. Pipilotti Rist com o vídeo *I'm not the Girl Who Misses Much* de 1986, Rist interpreta uma estrela pop que dança de forma repetida e histórica com um vestido decotado e com peitos para

fora. Ela deixa de ser uma personagem de admiração para se tornar um objeto de desejo e assim o faz por meio dessa intersecção entre a performance e o vídeo.

As experimentações e muitas das conquistas das décadas anteriores traz um material muito rico que amplia os parâmetros da performance.

Artistas também têm prolongado o corpo de modo a mudá-lo e assim aumentar sua capacidade de comunicação. Esse novo corpo híbrido é criado para além dos limites físicos e uma possível busca de uma nova identidade como faz o artista norte-americano Matthew Barney no videoarte *Blind Perineum* de 1991, em que ele aparece escalando paredes interminavelmente demonstrando habilidade e resistência física, com equipamento de escalada completo mostrando sua dependência à tecnologia ao mesmo tempo em que tem um parafuso de gelo penetrado em seu ânus.

Capítulo II – Elementos da produção da Arte Performática brasileira

2.1 - A produção e o corpo do artista brasileiro na Arte Performática e a indicação de um hibridismo gerado na contemporaneidade

No Brasil, a produção e as reflexões publicadas de Flávio de Carvalho são compreendidas como a representação nacional dos primeiros trabalhos com a arte da performance.

Flávio de Carvalho estudou na Europa e se formou em engenharia e belas artes e lá teve contato com o surrealismo. Voltou ao Brasil um pouco antes da Semana de Arte Moderna de 1922, no qual entrou em contato com a Antropofagia e com Oswald de Andrade. Em 1931, com a frase “sou apenas um” ele tenta defender-se de uma multidão raivosa após provocar uma procissão de Corpus Christi ao caminhar na

direção contrária usando um boné verde, o que causa a intolerância geral. O final dessa Experiência n. 2, como a intitula, foi uma escapatória seguida por terminar na delegacia (VASQUES: 2014, 25).

A primeira formação de Flávio de Carvalho em Arquitetura aliada a seu interesse pela interação de propostas criativas com o público o faz escrever um livro sobre uma análise da psicologia de massa. Em meados da década de 1930, ele publicou entrevistas no *Diário de São Paulo* com artistas como Man Ray, Tristan Tzara, André Bretton, Marinetti e outros (Caderno videobrasil 01: 2005, 11), e como podemos perceber, são artistas engajados nas vanguardas modernistas europeias. Flávio de Carvalho coloca no cerne de sua criação o quesito fronteiro entre arte e vida numa repercussão existencial e através de textos de artista, materialidades fragmentadas e poéticas se amplia a noção de obra. Em 1956, ele anda nas ruas de São Paulo vestido com uma saia, uma blusa de mangas curtas e uma sandália de couro (Figuras 10 e 11) como meio de propor uma roupa mais adequada ao clima tropical do Brasil. Com essa ação, ele questiona e critica a sujeição do brasileiro ao uso de roupas europeias e se avançarmos nessa reflexão, aos costumes e tradições que o país herdou como colônia, mas que não faz parte de sua realidade social.



Fig 10 e 11 - Flávio de Carvalho, experiência n. 3. Imagens retiradas do site:

<http://www.escritoriodearte.com/blog/artigos/experiencias-secretas-flavio-de-carvalho/>

“Em nenhum outro momento de nosso modernismo esteve a natureza corporal da estética tão em evidência como na obra de Flávio de Carvalho. (...) O que interessava era a busca de uma potência erótica na miscigenação homem/máquina, desconstruindo a lógica da metafísica que separava natureza e artifício, corpo e alma.” (Caderno videobrasil 01: 2005, 12)

A importância de Flávio de Carvalho se dá no pioneirismo performático, em um exercício de liberdade no qual a estética, a ética e a política percorrem a poética. Luiz Camillo Osório também fala em seu texto publicado no caderno videobrasil de 2005 que a especificidade da linguagem plástica do corpo é a questão das suas performances, e cita a proposição da Lygia Clark de que “a casa é o corpo” porque é o

corpo que orienta a experimentação. Nesse mesmo texto compara a experiência n. 3 de Flavio de Carvalho aos *Parangolés* de Hélio Oiticica sendo ambos derivados de uma prática libertária, de individuação e um equacionamento entre arte e vida.

A partir das produções do Neocontretismo da década de 1960 e 1970 no Brasil e pela afirmação de que a arte tem sensibilidade e não apenas a racionalidade ao considerar também a ação do receptor dentro das possibilidades criativas do artista na obra, os artistas Lygia Clark, Ligia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis fundamentaram suas pesquisas na teoria de Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo francês que retoma a reflexão sobre o estatuto do corpo na sua relação de consciência e na sua vivência no mundo. Edmund Husserl (1859-1938), filósofo, matemático e lógico é o fundador desse método de investigação filosófica chamada Fenomenologia e que muda a forma de refletir o eu no mundo, no cartesianismo a ordem do sujeito é *eu penso* enquanto na fenomenologia o sujeito existe pela sua existência a partir de um mundo vivido. Esse método de investigação permitiu a reflexão sobre a relação do corpo em contato com a obra que estabelecerá uma vivência mediada pelo próprio corpo entre o mundo interno do sujeito e o mundo externo.

Podemos encontrar a subjetividade do corpo como dado que começa a aparecer nos trabalhos interativos de Lygia Clark e também Hélio Oiticica. Lygia Clark ampliou a noção de representação do artista com a participação ativa do espectador que pode chegar através do objeto a uma experiência corporal.

Outro marco referencial para a história da corporalidade na produção das artes visuais no país pode ser lida pelas ações do Grupo Rex que, de junho de 1966 a maio de 1967, atua na cidade de São Paulo. As ações do Grupo Rex surgiram a partir de reuniões entre Wesley, Fajardo, Nasser, Geraldo de Barros, Resende, Vlavianos, Tereza Nazar e Thomaz Souto Côrrea que também levou ao nascimento da Rex Gallery & Sons em 1966, no entanto por não concordarem com toda a proposta, Vlaviano e Tereza Nazar se retiram do grupo (Grupo Rex: 2006, 154). Parte do texto de Max Perlingeiro sobre Wesley Duke Lee descreve o primeiro *Happening* realizado no Brasil:

“... local que Wesley escolheu para fazer um happening, em 23 de outubro de 1963. O bar lotou, com a presença garantida pela polícia e pelos bombeiros para conter a multidão. Este foi considerado o primeiro happening no Brasil: numa tela de papel era projetado um filme do Otto Stupakoff no qual a artista Maria Cecília desfilava vestida com uma roupa de alta costura, chapéu e luvas pelo Centro de São Paulo, e no final, Lydia Chamis, namorada do artista fazia um striptease às avessas. Nas paredes escuras, as “Ligas”, obras proibidas de serem expostas por terem sido consideradas pornográficas apareciam iluminadas por lanternas. Quanto ao filme do Otto, soube que não existe mais, porém, as fotografias do filme

existiam nos arquivos da Cecília, que generosamente permitiu a sua reprodução, inédita, neste livro.” (PERLINGEIRO: s/d, 01).

Os integrantes queriam chamar a atenção para o Grupo, usavam gravatas coloridas e buscavam esclarecer sobre os trabalhos artísticos contemporâneos, tornando-os mais visíveis ao público. Segundo o Capítulo *Grupo Rex* do livro *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas* (2006), eles apresentam e inserem no contexto artístico o cinema brasileiro com dois filmes experimentais de Thomaz Farkas. Já a Rex Gallery & Sons foi pensada como um espaço alternativo usado para publicarem manifestos e divulgarem produtos que não eram expostos em outras galerias. Apesar da dificuldade em conseguir visibilidade da crítica artística, eles conseguem inserir-se dentro das tendências internacionais que desestabilizam o lugar e os formatos seguros para se fazer e apresentar arte. Com tanto a dizer, o Grupo Rex teve que realizar com muito esforço seus trabalhos, porque a visibilidade era mínima dentro do circuito e as críticas em sua maioria negativas, além disso, eram vistos como arruaceiros querendo atenção (Grupo Rex: 2006, 154).

A política social no final dos anos 1960 marca o mundo em diversos países com protestos e ataques de estudantes e jovens na chamada Contracultura. Essa juventude articula-se colocando em questão as etnias afrodescendentes e indígenas, a sexualidade no feminismo e na homossexualidade na intenção de transformar o corpo e a mente e de articular a arte na política. No texto de seu capítulo intitulado: *Dez anos de experimentação*, Francisco Bittencourt¹⁸ diz ter percebido em 1968, após passar um semestre na Europa, as mesmas raízes de inquietações pelas quais passavam os jovens brasileiros. A década de 1960 no Brasil foi também marcada pela forte presença da música popular, pela Tropicália, por uma mídia que se popularizava por meio de programas de TV como o Chacrinha e do Cinema Novo. Assim, podemos dizer que as tensões político-sociais estavam no mundo e no Brasil, sua escala é uma escala universal. Essa condição nos faz indagar quanto o desenvolvimento da produção artística brasileira desse período específico está estritamente relacionada às consequências e condições da nossa política.

Os artistas da década de 1960 no Brasil legitimam-se nas suas rebeliões e dentro desse contexto as obras de Hebert Marcuse, Quentin Fiore e Marshall McLuhan deixam esses questionamentos claros (BITTENCOURT: 2006, 174). Contra a alienação alardeada por esse, dentre outros autores lidos no período, é que os artistas tomam posse de seu próprio corpo e o usam para tornar o espectador uma

¹⁸ Nascido no Rio Grande do Sul (1933-1997) morou no Rio de Janeiro e escreveu para os jornais *Correio do Povo* e *Jornal do Brasil*. Teve atuação nas comissões de seleção e júris de debates artísticos e por meio de seus textos críticos, promoveu a crítica de arte brasileira (REIS: 2013, 690/691).

testemunha das transgressões socioculturais através da construção de um novo corpo.

Em 1967, Nelson Leirner realiza a "Exposição-não-exposição", um *Happening* de encerramento das atividades do Grupo Rex. Um happening que convidava o público a cortar as correntes que prendiam as obras, podendo levá-las para casa. A crítica ao sistema de arte se torna claro nessa ação e leva ao público a uma experiência física dessa insatisfação. A ação do corpo rompe com a distinção hierárquica entre o artista e o público, questão várias vezes abordadas por Leirner em outros happenings que realiza depois na exposição do MASP e do MAM/RJ em 1969, com objetos que estavam abertos aos desejos de interação do espectador.

Hélio Oiticica com *Parangolés* de 1964 associa corpo, espaço, cor, movimento e vivência que não vincula a uma estética pré-estabelecida.

A próxima imagem (Figura 12) é uma página dos escritos do caderno de Hélio, no qual ele reflexiona sobre a performance e o papel da ação inicial do performer:

“PERFORMANCES na vanguarda americana objetais, como happenings events: na maioria das vezes PIECES, usando o tempo circunstancial como elemento: a tomada de consciência para atividades do consumismo cultural: sarau-performance.” (OITICICA: s/d, 01-04)

Em seguida uma descrição da palavra *perform* no dicionário webster new collegiate:

“a importância de ser o conceito de performance colocado em pauta -> problema-limite do espectador frente ao mundo-espetáculo: dilema -> transformar-se ou ser consumido pelo contemplar: ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador.” (OITICICA: s/d, 01-04)

Em outra página do caderno está:

*“**perform** tem sido sempre **preform** -> mas a colocação em jogo de performance, não mais como a “completação de algo, adicionando algo a mais”, mas como **ação simultânea**, não ‘pré-formada’ mas ‘em formação’ dá ao conceito outra estrutura: a de problema, aliada ao de espectador-objeto contemplado, obra acabada – obra aberta, etc: é elevado ao nível de PROCESSO.”* (OITICICA: s/d, 02-04)

as projeções das *Cosmococas*, Hélio explica que os *JOGOS-PERFORMANCE*¹⁹, tanto particular, com poucas pessoas – *indoors ou outdoors*, quanto públicas, que visam *experiências-jogos* de grupos, devem seguir às instruções indicadas, porque se seguirem, mostrar-se-ão abertas à experiência, em contrapartida aos que não seguem porque se fecham (OITICICA: 1974, 09).

Quando Oiticica morou em Nova Iorque em 1972, tentou a experiência de ir na direção *uptown* de metrô até chegar Bronx, lá tentou fazer com que os trabalhadores que pelas ruas passavam, usassem Parangolés-capas (Caderno videobrasil 03: 2007, 53). Não foi bem sucedido, porque houve resistência por parte das pessoas que provavelmente teriam seus horários contados para trabalhar. Lisette Lagnado coloca também que esse projeto teve uma vertente muito mais política, porque diferentemente dos espaços institucionais já programados do circuito, ele transgride as leis do dia-a-dia.

Em 1973, Lygia Clark criou no que ela chama de proposição a ação *Baba Antropofágica* (Figura 13), que em forma de Happening um grupo tira fios de linhas e cobrem uma pessoa. Seu objetivo é que todos tenham estímulos diferentes pelo contato com o material em uma troca de conteúdos psíquicos. Dessa forma, podemos dizer que Tanto Hélio quanto Clark, visam à utilização do corpo do espectador no intuito de ampliar a sua percepção e consciência.



Fig. 13 – Lygia Clark, *Baba Antropofágica*. 1973.

Retirada do site <http://arteconelcuerpo.blogspot.com.br/2013/01/lygia-clark.html>

Nesse novo terreno, no ano de 1969, no MAM RJ ocorre o Salão da Bússola que apresenta artistas como Cildo Meireles, Antonio Manuel, Arthur Barrio, Guilherme Vaz, Thereza Simões e Odila Ferraz. Selecionados para esse importante evento da história dos desbravamentos da arte contemporânea em nosso país, eles se destacam em um

¹⁹ Em letras maiúsculas assim como escreve Hélio Oiticica em seu texto retirado do site Itaú Cultural: http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0301.74%20p09%20-%20520.JPG – 03/03/1974.

formato de uma nova vanguarda que ganha força e destaque pelos esforços dos críticos Frederico Moraes e Mário Schenberg. O fazer artístico entre 1969 e 1971 voltou-se praticamente só para o corpo, os conceitos e as sensações tomam uma forma artística movida por uma necessidade cada vez maior de lidar com os anseios e medos gerados pela autocensura. Em uma entrevista feita por Francisco Bittencourt²⁰, Frederico Moraes diz:

"Mário de Andrade, em conferência comemorativa dos 20 anos de realização da Semana de 22, afirma: 'Nós éramos os filhos finais de uma civilização que acabou'. Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. (...) Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo - contra os computadores. Usamos a cabeça - contra o coração. E as vísceras, se necessário. Nosso problema é ético - contra o onanismo estético" (MORAIS: 2001, 02)"

No evento *Do Corpo à Terra* realizado no Palácio das Artes em 1970, sob curadoria de Frederico Moraes, Cildo Meireles e Artur Barrio quebram os paradigmas estéticos até então praticados no país com suas propostas intituladas *Esboço Monumento Totem* e *Trouxas ensanguentadas*. Inauguram no país uma nova intensidade para o trabalho artístico. Cildo sacrifica galinhas ao queimá-las vivas, em uma crítica aos massacres e violência aos seres humanos oprimidos politicamente e torturados no Brasil e na guerra do Vietnã. Já Barrio traz suas trouxas ensanguentadas e as distribuí pelo Parque em torno do Pavilhão de Exposições, causando alvoroço pela cidade.

O primeiro golpe da ditadura no Brasil foi em 1964, e antes de terminar em 1968, sofreu um segundo golpe militar, o Ato Institucional n.5, conhecido como AI-5, que vigorou até dezembro de 1978. O ano de 1968 foi chamado de "o ano que não acabou", porque tanto no Brasil quanto no mundo, foi marcado por grandes contestações políticas. Esse período foi de muita tensão, com pessoas presas e torturadas todos os dias e uma censura que impedia que essa realidade de violência fosse divulgada.

Entende-se, a essa altura, que o corpo estava ainda numa espécie de incubadora, na qual, toda a emoção provocada pela política do país e do mundo era refletida em um sistema político-social que emudecia e condenava aqueles que fossem contrários a ele. Esse corpo diante desse sistema ditador que impedia a liberdade de expressão, torna-se o motor da ação artística porque a arte tradicional

²⁰ Entrevista de Francisco Bittencourt, curador da mostra de 1970 do Palácio das Artes, onde se deu a manifestação *Do Corpo à Terra*.

não é mais suficiente para expressar e delatar as ações repressivas do governo. No mesmo ano do evento *Do Corpo à Terra*, foi realizado o XIX Salão de Arte Moderna no MAM RJ que contou com a produção de trabalhos de extrema vitalidade para a Arte Contemporânea no Brasil. No dia de abertura desse Salão, o artista Antônio Manuel, recusado pelo júri, apresenta o seu corpo nu como obra ao caminhar pelas galerias (Figura 14).



Fig. 14 – Antônio Manuel, *O Corpo é a Obra*, 1970.

Imagem retirada do site: <http://performatus.net/espacos-de-ajuste-corpos-em-ajuste/>

Antônio Manuel já havia participado das últimas três edições do Salão Nacional de Arte Moderna e propõe seu corpo como obra para a comissão de seleção dessa edição. Um corpo que atende às necessidades normais biológicas como comer, andar e pensar e que na sua ação vivencia a troca com o mundo.

A partir de então, começa um movimento que promoverá a repulsa dos salões e outro que buscará se colocar dentro das instituições para promover um combate interno a elas.

Nesse capítulo da pesquisa busco discorrer sobre os diversos influxos que ajudaram no desenvolvimento do corpo como linguagem do artista brasileiro. Como influências internacionais, políticas nacionais e críticas sociais inerentes ao ser humano frente a uma nova configuração social em andamento, seja ela mundial ou local, levaram ao desenvolvimento do pensamento sobre o corpo brasileiro em ação performática artística. Uma configuração que ganha forma com o tempo e que por mais que sejam definidos conceitos e questões, sempre surgem questionamentos e reflexões sob uma nova forma de agir que influenciará nas ações seguintes.

No meio da década de 1970, a produção artística vem à tona junto com novos instrumentos de produção: a fotografia, o audiovisual e o filme super-8. É também

nesse momento, mais especificamente em 1974, que ocorre o convite aos artistas brasileiros a participarem de uma mostra de videoarte na Filadélfia, uma chamada que levou a produção dos primeiros vídeo tapes no Brasil:

“Embora o convite tivesse sido extensivo a artistas brasileiros em geral, na época só os cariocas conseguiram viabilizar a produção, graças à intermediação de Tom Job Azulay, que acabara de trazer um equipamento portapack dos EUA e o colocou à disposição de alguns artistas do Rio de Janeiro (Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado). A esse grupo somou-se ainda Antônio Dias, que produziu com os meios que conseguiu levantar em Milão. Logo a seguir outros artistas vieram engrossar a primeira geração de realizadores: Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Miriam Danowski, todos ainda ligados ao contexto carioca.” (MACHADO: 2007, 16).

Nesse período, performances com o corpo inserido na linguagem da videoarte são realizadas no país pelos artistas Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski e outros. Eles significam, naquele momento, uma nova possibilidade de exploração do corpo criando novas linguagens visuais e fornecendo novas relações com o espectador. Segundo nos relata Arlindo Machado, serão Walter Zanini em São Paulo e como acima citado, Tom Job Zulab no Rio de Janeiro, os que trazem e disponibilizam aos artistas um equipamento *portapack* que grava vídeo tapes e que possibilitou a uma nova geração uma nova forma de experimentar o corpo através do vídeo. Walter Zanini em São Paulo disponibilizou o equipamento *portapack* para a produção de artistas como Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcello Nietzsche e outros. Além desses, os artistas brasileiros que passam a trabalhar no registro de gestos performáticos em um encontro direto com a câmera, são os artistas: Roberto Aguilar, Iole de Freitas, Paulo Bruscky, Letícia Parente, Ivens Machado e Anna Maria Maiolino.

Internacionalmente estruturadas nos anos 1960, tanto a videoarte quanto a Performance são produzidas por artistas pós 2ª Guerra Mundial, que diferentemente da Pop Art, concebe a produção da ideia mais importante que uma produção de arte pautada pela pronta entrega, ou seja, pronta para ser vendida pelo mercado capitalista. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas, por uma ideologia libertária que também contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro, baseado na experiência física e cotidiana, no qual o corpo se torna expressivo ou ativista, agressivo ou suscitador de raiva e outras emoções para romper com a apatia e passividade daquele modelo vigente de sociedade. E essas experimentações artísticas no Brasil geraram reflexões avançadas sobre a arte performática, o corpo, as investigações sobre a relação artista, trabalho artístico e espectador, espectro de ações, ideias e formatos que tornam o terreno fértil para experimentações que então

se encontram com as forças políticas da década de 1960 e 1970 e a elas reagem em maior intensidade.

Dentre eles destaca-se Letícia Parente com *Marca Registrada* de 1975 e Anna Bella Geiger com *Passagens nº 1* de 1974, trabalhos em que elas exploram o corpo através do registro da tecnologia. Em *Marca Registrada* (Figura 15), Letícia Parente borda em seu pé a frase *Made in Brasil*. O projeto nos mostra um corpo passivo ao ser furado com a agulha e ao bordar no pé a frase *Made in Brasil*, Letícia induz por meio de sensações que causam aversão a necessidade de um corpo ativo ou até mesmo um sentimento negativo em ser brasileiro, ela intervém criticamente de forma subjetiva. Segundo a artista:

“se assemelhar ao ferro de posse do animal mas também ela constitui a base de sua estrutura e acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés.” (MELLO: 2004, 06)



Fig. 15 – Letícia Parente, Frame do videotape *Marca Registrada*. 1975. Imagem retirada do site: <http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/12/Let%C3%ADcia-Parente-%C2%AB-Performatus.pdf>

Anna Bella Geiger em *Passagens no 1*, realiza a ação performática filmada em vídeo, na qual ela sobe e desce uma escada lentamente e assim nos faz refletir por meio da repetição da ação uma narrativa que não tem início ou fim.

Ambas produções foram realizadas em um único plano-sequencia e mostram um corpo que está muito além da sua simples imagem.

Paulo Herkenhoff que atualmente é mais conhecido por sua produção crítica e curatorial realiza o vídeo *Estômago Embrulhado* (1975), no qual come um jornal em uma ação irônica que propõe uma forma de digerir a informação.

O corpo apresenta-se nesse momento como suporte para a crítica, uma ação direta no corpo que força naquele que vê, ainda que mediado pela tecnologia, a reflexão sobre a sociedade em que vivemos. O corpo se torna um campo de resistência, em que a participação é efetiva e não mais contemplativa. E

diferentemente do cinema, com salas escuras e cadeiras para os espectadores, a videoarte pôde ser apresentada em qualquer lugar em que houvesse equipamentos para sua projeção.

No final da década de 1970, o grupo 3NÓS3, formado por Hudinilson Jr., Rafael França e Mario Ramiro fazem intervenções urbanas e usam o corpo na experimentação de novos meios artísticos como a Xerox Art. Hudinilson Jr. É considerado um dos artistas que mais radicalizou a relação performática corporal dentro dessa vertente da Xerox Art. Como mostra a Figura 16, o artista relaciona se fisicamente com uma máquina de xerox e imprime imagens de seu corpo durante a ação numa espécie de reinvenção do trabalho com o nu nas artes visuais. Em outras obras na xilogravura, colagem, grafite e pintura utiliza o corpo masculino como um dos temas mais trabalhados numa proposição poética pessoal. Acrescenta-se a esse legado de ousadia, a noção claramente explorada por ele nesses trabalhos de um corpo homossexual.



Fig. 16 - Performance de Hudinilson Jr. Ato sexual entre um artista e uma máquina de Xerox, 1982.
Imagem retirada do site: <http://www.artepg.com.br/2013/08/morre-artista-hudinilson-jr-em-sao-paulo.html>

Nesse momento, as transgressões dos artistas querem o rompimento com as fronteiras convencionais da arte. Seu corpo inserido na obra é a arma para sua autoafirmação política, social, étnica e sexual por meio de críticas, denúncias, choques de realidades e quebras de tabus. A relação desse corpo com a tecnologia permite um alargamento do campo de ação da performance. A relação entre Hudinilson e a máquina de xerox se dá também como a fotografia de Cindy Sherman, em uma performance privada, sem público para testemunhar, ficam também registradas as imagens xerocadas proveniente da troca entre o corpo e máquina.

O artista Ivens Machado, que foi aluno de Anna Bella Geiger nos anos 1970, também realiza alguns trabalhos nos quais o corpo é o elemento central (Figura 17). O

que se sabe dessa performance é que Ivens envolve todo o seu corpo com bandagem cirúrgica com o intuito de testar uma situação de privação e até mesmo dor.



Fig. 17 – Ivens Machado, Performance com Bandagem Cirúrgica. 1973. Imagem retirada do site: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10571/ivens-machado>.

O corpo como instrumento de arte e experimentação nesse período, no entanto os trabalhos não se fundamentavam somente na linguagem da performance, mas sim em meio a múltiplas, as formas de lidar e trabalhar com os materiais, seja na pintura ou na escultura, nos vídeos como vimos anteriormente. Muitas vezes, o corpo faz parte de uma trajetória de libertação e experimentação da vivência do artista que adentra no período a construção das bases da arte contemporânea e suas complexidades. Desde então, consolida-se como elemento de trabalho para a produção poética das últimas décadas.

Para tais artistas o corpo performático é um espaço de investigação que possibilita a criação de novas realidades e que contextualiza uma poética de identidade nessa intersecção entre arte e vida. O corpo surge como catarse dos pensamentos e emoções, sua ação aciona significados, sensações e reflexões no espectador que passa também por outro tipo de catarse através da experiência do artista. E para isso poderão ser utilizados dispositivos de acionamento, ou seja, objetos sensoriais, visuais, táteis e olfativos que estimularão os corpos.

Nessas experimentações o corpo toma dois caminhos, o de contato real e direto e o outro pela permanência de estrutura de metáforas. A Performance guarda em sua configuração o fato de não ser limitante dada sua pouca precisão formal, temporal e estrutural. Ela é catalisadora e uma criadora constante de ideias, formas e sensações. Mesmo dentro de ações parecidas em sua coreografia, ela não será sem criatividade, porque o corpo tem uma ação que chamo de verdadeira, a assim a explico: o corpo e a ação que ele pode promover em uma performance não mente, ele está lá para catalisar e ser um agente catalisador, o corpo que antecede a performance, sua forma de existência e realidade, fala e a essa condição podemos ou não responder.

A conjuntura da performance hoje não é a mesma dos anos 1960 e 1970, o lugar do engajamento direto do corpo junto ao seu caráter provocador são ocupados pela metáfora.

Tunga realiza em 1984 a Performance *Xifópagas Capilares*. Com ela representa um dos artistas que foi além do uso do próprio corpo uma vez que encontrou nas irmãs gêmeas os corpos de registro da ação juntamente com a integração delas a outros objetos, instalações e livros. É também apresentada em uma série de fotografias (Figura 18).



Fig. 18 - Tunga - Performance *Xifópagas Capilares*, 1989

Instalação – Lezart – cobre, ferro, aço e ferrite

500x8000x3500mm - 2500kg

Imagem retirada do site: <http://www.tungaoficial.com.br/pt/trabalhos/lezart/>

Essa conexão entre a performance e instalação gera muitos conflitos de interpretação, no entanto, Lisette Lagnado nos indica uma possível saída com os desdobramentos feitos por Tunga, que ao perceber a fragilidade de se nomear instalação e performance em um contexto em que já haviam sido explorados exaustivamente os termos no pensamento contemporâneo, sugere a palavra “instauração”. A instauração no trabalho de arte depende da obra em um contexto para que ele adquira significado, no qual na medida em que eles se relacionam criam referenciais e a existência entre essas duas práticas artísticas consiste em ver as conexões entre eles.

A instalação promove a habitação de um espaço por um objeto material, que ao apropriar-se desse lugar gera uma dialética entre o que parece e o que não parece ser. Dessa forma ela propõe códigos visuais concentrados em um mundo de pensamentos com um tempo determinado, e assim como a performance, relaciona-se com o espaço, aberto ou fechado e dissipa-se em sua efemeridade.

O trabalho de Tunga não pode ser categorizado, há um desmantelamento das fronteiras entre o que é performance, instalação e escultura, no qual podemos ver a hibridação da arte contemporânea.

O trabalho *True Rouge* de 1997, que se encontra hoje permanentemente exposto em Inhotim, foi criada junto com um poema de Simon Lane, escritor inglês que já teve trabalhos colaborativos com o artista. Essa instalação foi exposta internacionalmente em Luhrig Augustine Gallery em Nova Iorque, 1998, Jeu de Paume na França, 2001, e na Pensatorium, 1997, Rio de Janeiro e na Bienal do Mercosul em Porto Alegre, 1999. Em cada abertura da exposição, Tunga expôs a obra junto à uma performance. Interessante é essa intersecção não obrigatória, a obra existe sem a performance, mas ao mesmo tempo ela permite esses desdobramentos, que leva à sua instauração.

A performance de *True Rouge* em Londres (Figura 19) foi realizada por Tunga, Simon Lane, Cordelia e Anna, no qual cada um realizou parte, Simon criou um texto sobre o *rouge* e os outros cozinham e consumiram as comidas *rouge* em um vivência no vermelho. Em Inhotim a ação foi realizada por artistas nus que interagiram com os objetos da instalação reorganizando-os ao acaso que levou a uma composição característica com uma transformação espontânea da performance sobre a instalação.

No entanto, é possível fazer um desdobramento e ir um pouco além com a instauração de Tunga, usando-o como ponto de partida para as conexões de outros artistas, no qual não são fixas, mas fruídas dentro do processo criativo na hibridação da arte contemporânea.



Fig 19 - Tunga – Performance com a Instalação True Rouge Londres, 1998 Vidro Fundido, esponja marinha, poliamida, poliéster, cerda natural, madeira, resina, corante, água e cobre – 3150x7500x4500mm
 Imagem do fotograma – 01:18 – vídeo do site: <http://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/true-rouge-2/>

Na década de 1980, Guto Lacaz cria as Eletro-performances, um espetáculo multimídia com 14 quadros cada, no qual utiliza-se de vídeo, informações históricas, poesia, cinema e música com o intuito de refletir com conteúdo, humor e plasticidade um corpo que se torna o acionador da tecnologia.

Uma nova onda de experimentação irá determinar o corpo na arte contemporânea na performance, Viviane Matesco nos justifica essa mudança do corpo na arte no Brasil:

“Com a redemocratização do país, a questão política se torna difusa, não mais atrelada a uma ideologia ou foco imposto pela ditadura. A própria designação performance consolida-se como um meio específico.” (MATESCO: 2006, 536)

A arte contemporânea brasileira desponta também para um viés que busca em artistas dos anos 1960 e 1970 uma continuação do experimental. Um exemplo dessas influências diretas e assumidas pode ser visto de como o contato do corpo do outro se dá na performance do artista Franklin Cassaro, como suas performances com os *Infláveis* que tem influência de Ligia Clark. Assim como o cineasta Andrea Tonacci, italiano radicado no Brasil, realiza em 1994, no Arte e Cidade 2 o *Óculos para ver pensamentos*, um trabalho no qual distribui para o público um óculos adaptado com obturadores que, uma vez manuseados, trocam a imagem por uma nova.

Cozinhar-te em 1980 marca o início dos trabalhos de Márcia X com arte performática, ele foi realizado no III Salão Nacional de Artes Plásticas com a proposta de uma vivência com a instalação de uma cozinha viva²¹. Márcia transferiu uma

²¹ Texto da artista Márcia X sobre a performance *Cozinhar-te* encontrado em seu site oficial: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=25>. Sem data.

cozinha para o espaço do Salão e lá cozinhou todas as tardes no intuito de promover um espaço comunitário-afetivo, um ambiente onde se preparava *comidas, ideias e fomes*²². A palavra comida também tem o sentido antropofágico, não no seu significado literal, mas como escreve a própria artista ao final do seu texto sobre a descrição da ação: *SÓ A FOME NOS UNE!!!!!!!!!!!!!!*²³.

Em 1983 realiza a performance *Chuva de Dinheiro* com a artista Ana Cavalcante. Do alto de um prédio na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, as duas lançaram notas enormes de CR\$5, com as dimensões 120 x 60 cm. A população que passava na rua começou a se agrupar e toda vez que havia um novo lançamento das falsas cédulas, começava uma nova agitação.

Em 1987, realizou a intervenção *Tricyclage* com a colaboração do poeta Alex Hamburger no que eles entram sem permissão em dois velocípedes durante a apresentação de John Cage e Jocy de Oliveira na sala Cecília Meireles. Renomearam a peça de *Winter Music* para *Música para 2 velocípedes e pianos*. Nessas produções iniciais, sua intenção era a de questionar o papel do artista e da arte na sociedade por meio do humor e do estranhamento. Na *Exposição Ícones de Gênero Humano*, havia todos os elementos que existem para promover e dispor obras de arte como iluminação, folders, divulgações, coquetel e livro de assinaturas, no entanto, não essas obras não existiam. Todos que compareceram e participaram do vernissage foram fotografados e filmados e no dia seguinte, sem nenhuma edição, exibiram o material captado na galeria.

Márcia X foi uma das principais artistas difusoras da experimentação artística intermediada pela Performance. Nesse sentido reforçava a importância da Arte Performática, que segundo ela não havia sido até então valorizada devidamente. Uma de suas performances mais recentes e importantes foi a *Pancake*, 2001. Nela busca atrair a atenção para uma cultura em que as mulheres estão obcecadas por beleza, alimentação, rotina e limpeza. A ação compõe-se da artista que fica de pé dentro de uma bacia e joga em cima de sua cabeça leite condensado e depois se polvilha com uma peneira confeitos coloridos ao longo de uma hora de duração. Tudo que restou da ação compõe a instalação, que irá manter-se como instalação, instaura-se, assim como em *True Rouge* de Tunga.

Laura Lima é outro nome referencial nessa linguagem em nosso país. Em suas performances utiliza-se de extensores de corpo como vestes ou próteses a fim de se aproximar do que chama escultura viva. Ela diz que seu trabalho não permite uma

²² Também retirado no texto da artista Márcia X sobre a performance *Cozinhar-te* encontrado em seu site oficial: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=25>. Sem data.

²³ Também retirado no texto da artista Márcia X sobre a performance *Cozinhar-te* encontrado em seu site oficial: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=25>. Sem data.

classificação devido a sua complexidade e algumas críticas tentam colocá-lo em um *entre-lugar*²⁴, entre a performance e o objeto. Em uma entrevista quando é perguntada se consegue categorizar seu trabalho a partir dessa definição, responde:

“Acredito que ela queria dizer da coisa de objetificar a matéria. E à minha matéria ainda não foi dado o nome.(...) Acho que meu trabalho está entre-mundos, mesmo. Gosto disso, de tirar a obra da zona de conforto. Sempre estou pensando numa nova forma de nomear a obra, ou se essa matéria pode ser aplicada em outra circunstância, ou em como lidar com coisas simples, colocando uma obra sobre a outra.” (MORAIS: 2014, 01)

Em 1997, realiza a performance da série Homem=Carne/ Mulher=Carne, no qual em suas instruções tem descrito que é necessário um tubo de crochê, uma camisola de tecido, um comprimido para dormir e uma pessoa=carne (VALADARES: s/d, 01). Laura Lima não usa seu próprio corpo, contrata outros e diz que apesar de lidar com o humano, não precisa classificar e chamar de performance, ainda que esteja assim definido por muitos. Em outra entrevista em 2013 sobre sua exposição individual em Zurique no Museu Migros²⁵, onde ela apresentou as duas obras *O Mágico Nu* e *Bar Restaurante*, explica que opta por não usar seu corpo porque os trabalhos não referem-se à ela e que dar as instruções permite que outras pessoas participem da obra sem hierarquia, é uma escolha conceitual de linguagem.

Nessa exposição ela realiza trabalhos experimentais em que a ficção, a ilusão e a realidade se misturam. A primeira obra que o espectador encontra é *Bar Restaurante*, um espaço que sugere um bar, mas sobre cadeiras estão formas geométricas coloridas, guarda-chuva, uma pedra e na mesa copos de cerveja que misteriosamente esvaziam-se (Figura 20). E nesse espaço um garçom continua a encher os copos toda vez que seu volume diminui. Na segunda parte, após passar por um corredor, depara-se com *O Mágico Nu*, um labirinto formado por prateleiras retas e inclinadas que desafiam a gravidade com uma infinidade de objetos, materiais e ferramentas, estas que são usadas por um mágico vestido com um paletó com mangas curtas e que ali trabalha incessantemente.

Nesses trabalhos e outros Lima usa instalações, esculturas, performances e outros elementos que interseccionam as diversas formas de linguagem artística e nessa exposição em específico, Laura coloca que é importante notar o papel da pessoa e do corpo na obra e que:

“Na história da arte, a performance sempre focou na importância do corpo, era a pessoa que tinha possibilidade de crescer, de ter

²⁴ Entrevista Laura Lima, artista plástica, 'O artista está sempre deslocado' para o Jornal Tribuna de Minas publicado em 22/11/2014. Site da entrevista: <http://www.tribunademinas.com.br/entrevista-laura-lima-artista-plastica/>.

²⁵ Exposição realizada no período de 23/11/2013 à 02/02/2014.

experiências em cena. No meu caso, o corpo é mais um elemento dentro da obra. Não existe uma hierarquia de valor. A imagem é o todo. A pessoa que participa não tem lugar privilegiado. Você pode entrar no 'Bar Restaurante', e ver o garçom ali realizando seu papel. Ele não faz nada além de uma função já pré-estabelecida. Tanto o garçom e o mágico estão sempre na exposição.” (JACOMINO: 2013, 01)



Fig. 20 – Laura Lima, *Bar Restaurante*, Museu Migros, 2014.

Imagem retirada do site: <http://www.arte-sur.org/home/laura-lima-%E2%80%A8bar-restaurant/>

A artista pernambucana, Juliana Notari, realiza em 2012, a performance *Spalt-Me* (Figura 21). Sua performance constitui-se na ação de quebrar uma parede como a busca de romper-se em si mesma, assim, a artista entende uma investigação de si. Nessa ação ela fala da perda da inocência, de nos esquecermos facilmente por desatenção ao mesmo tempo em que temos dificuldade quando queremos esquecer algo. Abrir a parede é uma dessas inocências vivenciada, uma ferida e depois uma cicatriz que carregamos para sempre em nós mesmos. Nesse processo de quebrar a parede, a artista exige esforço e concentração de seu corpo para construir na parede uma ferida que está visível para todos. Juliana forma um só corpo com o seu objeto, um cavoucar em si mesma, e modelar seu corpo ao abrir um espaço com ele. No trabalho de Notari, a parede se torna uma instalação, a ação deixa seu rastro e se transforma em uma nova linguagem, se instaura.



Fig. 21 - Juliana Notari, *Spalt-Me*. 2012.

Imagem retirada do site: <http://galeriamartatrabas.blogspot.com.br/2012/10/spalt-me-acao-performatica-de-juliana.html>

Em 2002, dez anos antes de *Spalt-Me*, Juliana Notari realiza a performance *Symbebekos*²⁶, uma ação em que caminha cuidadosamente ao abrir espaço por entre os cacos de vidros. Esse movimento é resultado do seu enfrentamento com o medo da violência em Recife, quando foi assaltada pela sétima vez. A partir do pânico adquirido ela reflete sobre o homem quando deparado com o medo, este tende a fugir, mas se recorre à superação, é capaz de se preservar. No entanto é uma situação de dois lados, um o mantimento da vida, já o outro impede a possibilidade de vivenciar eventos conflituosos que podem ampliar o repertório experimental. Sobre a experiência e a performance, Notari explica:

“Nesse sentido, sublimo o meu medo (de assalto) neste trabalho, pois, muito pelo contrário, eu procuro intensificá-lo ao me arriscar. Que o meu medo passe ou não é o que menos interessa, pois não vejo este trabalho (e arte em geral) como uma função terapêutica, tampouco tenho a intenção de me mutilar ou de sacrificar meu sangue em nome da arte – como já há algumas décadas vêm fazendo alguns artistas filiados à body art. Aqui se trata justamente o oposto: livrar-me pacientemente do perigo, afastando cuidadosamente a ameaça da dor. O foco está no risco e na insistência em não ceder a ele (o que equivaleria a desviar do caminho), desafiando aquilo que se coloca como impedimento, criando possibilidades onde elas pareciam não existir.” (NOTARI: s/d, 01)

Essas experiências possibilitam caminhar para várias direções e consequentemente permitem ao artista infinitas soluções ao trabalho que permeia o corpo e o objeto. No último assalto à Juliana, um garoto coloca um pedaço de vidro em

²⁶ Vídeo da performance no site: <https://vimeo.com/49920456>.

sua garganta e a ameaça, nesse instante o vidro da ação não é mais só um vidro cortante, ele perpassa a experiência de vida e se desloca para a linguagem artística e metafórica como objeto e vivenciado como movimento do corpo e da mente.

Outros trabalhos performáticos visam o prolongamento e alteração dos corpos. Michel Groisman o faz com aparelhos no seu corpo em *Criaturas, Transferências e Tears* (1999) e assim, constrói um novo tipo de movimentação corporal igualmente intermediado pela Fotografia e vídeo. Em *Transferência* (Figura 22) ele se movimenta continuamente em um processo de acender uma vela e apagar outra, todas presas em uma parte de seu corpo, e sopra em um sistema de tubos que direciona para a vela a ser apagada.



Fig. 22 – Michel Groisman, *Transferência*, 1999.

Imagem retirada do site: <http://www.pipa.org.br/pag/artistas/michel-groisman/>

Compreende-se dessa forma que sempre há uma tentativa de resolver a contradição entre o homem e sua imagem especular, desnudando a distância real entre as convenções sociais e a sua instituição dentro de todas as formas possíveis de se apropriar de novos meios artísticos.

O corpo informático e virtual tem sua representação estabelecida pelas ações do grupo *Corpus Informáticos*, coordenado por Beatriz Medeiros. Relaciona o corpo com a máquina em duas frentes de pesquisa: a web arte e a performance em telepresença, seus projetos são apresentados em espetáculos com tvs, câmeras e computadores e reapresentam o corpo como sujeito e o objeto de arte.

O corpo na contemporaneidade é alvo de muitas pesquisas dentro e fora da Academia. De modo geral, podemos concluir que tem sido cada vez mais constante a sua discussão orientada por questionamentos da mulher na sociedade, do ser-humano em suas necessidades básicas e sua mudança de comportamento em um mundo que convive cada vez mais com as tecnologias, da própria individualidade e suas relações com os outros corpos, dos tabus culturais e outras formas de convenção que são abordadas na arte como reflexão para o uso do próprio corpo ou de outros corpos, numa tomada de consciência que valoriza a ação para criar uma poética sensível, independente da natureza mais originária da performance, seja ela agressiva ou não, depende da sensibilidade para ver no corpo do outro uma proposta desnudante de pensamento.

2.2 - Seleção de artistas performáticos atuantes no circuito, publicações, agências e projetos

O discurso que envolve o caminho da Arte Performática no Brasil é o de que ele foi e ainda hoje é árduo, porque essa linguagem tão complexa não foi totalmente disseminada e tem um pouco espaço de atuação no circuito das artes. No entanto, apesar da performance colocar tantas questões difíceis de digerir, o que acaba por ser marginalizada, cada vez mais esse tema tem sido alvo de discussões dentro das Galerias, Museus, Circuitos e Festivais com mostras no mundo todo e no Brasil.

A artista Laura Lima foi a primeira a vender no Brasil uma performance para uma instituição museológica em 2000, chamada *Quadris* (Figura 23). Nessa ação dois homens unidos por um tecido movimentam-se pelo espaço em posição de caranguejo. Como já dito, a artista não define o seu trabalho como Arte Performática, no entanto, como é possível comercializar uma obra que não tem um objeto de arte específico? Nesse caso Laura preparou, como ela mesma disse, *um modus operandi*²⁷, mas teve que realizar alterações para que pudesse fazer parte da coleção e do acervo. Na sua entrevista para a revista *Arte & Ensaios* em 2010, disse que apesar de todo o esforço, encontrou em um dos catálogos do museu, o registro de uma das exposições desse trabalho em que os performers faziam “caras e bocas”. Para ela isso foi um choque e sentiu que o trabalho havia deixado de ser dela.

Vemos de um lado a instituição interessada em trazer para si essas novas linguagens artísticas, mas ao mesmo tempo, ela não é capaz de absorver e de

²⁷ Entrevista à revista *Arte & Ensaios*, com a participação de Ronald Duarte, Inês de Araújo, Felipe Scovino, Daniel Toledo, Simone Michelin e Analu Cunha, no Rio de Janeiro, em 19/10/2010.

reproduzir com eficácia as propostas dos artistas performáticos. Nessa performance em particular, é provável que tenha havido um despreparo tanto da instituição quanto dos performers e não a impossibilidade de tradução do museu com a instrução. Mesmo que a performance esteja sempre sujeita às intervenções, no momento em que a venda é realizada, a instrução se torna um regimento a ser seguido. Seja por falta de instrumental, é necessário que as organizações priorizem o conteúdo ao invés do rentável.



Fig. 23 – Laura Lima, *Quadris de homem=carne/ mulher=carne*, 1995.

Imagem retirada do site: <http://guia.uol.com.br/album/2015/01/27/exposicao-museu-dancante-no-mam-sp.htm?abrefoto=7>

A comercialização da performance é contraditória quando se pensa nos seus aspectos críticos, sociais e de antiarte. No entanto, percebe-se também uma sociedade cada vez mais capitalista e globalizada, em que o artista performático quer igualmente inserir-se no mercado de arte. Sua poética não está necessariamente em uma ação política contra as instituições, mas questiona o porquê de não ter espaço dentro delas e critica os modos de seleção de artistas e linguagens vinculados exclusivamente ao capital.

Existe também uma dúvida que recai sobre o mundo contemporâneo para além do que se vê no Brasil: é mercado ou sistema? Xavier Greffe (2013), professor de economia na Universidade de Paris, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Economia das Artes, coloca essa questão e discute sobre a ambiguidade desse conceito de mercado de arte e a urgência financeira que pode incidir sobre os artistas. Segundo Greffe, o mercado de arte contemporâneo está caindo desde a década de 1990, com o fechamento de importantes galerias devido a uma baixa da atividade

macroeconômica e porque o público considera antes de tudo a pintura como arte e não a criação.

Nas décadas de 1960, 1970 e 1980, as transgressões eram realizadas pelos artistas performáticos contra as instituições, agora as próprias instituições que convidam a transgredir. Ou seja, a performance tem adentrado e feito parte do jogo institucional. E dessa forma irá inferir em outras formas de financiamento, diferente das tradicionais.

A Galeria Vermelho em São Paulo, realizou em 2005 o primeiro projeto VERBO com o objetivo de criar um espaço somente para performances. Sua idealização foi concebida sem fins lucrativos, com o intuito de promover ações, debates e publicações, uma parceria com a curadora Daniela Labra. Esse evento acontece anualmente e nos dois primeiros anos a Galeria que fez o convite de participação aos artistas selecionados e a partir de 2007 a seleção começou a ser aberta ao público, para artistas tanto nacionais quanto internacionais. Marcos Gallon, diretor artístico da Galeria, explica que o VERBO teve início como uma plataforma para apresentar as obras dos artistas representados pela Vermelho como Lia Chaia, Marcelo Cidade e Maurício Ianês e somente depois de duas edições que abriram para ações de outros artistas porque naquela época as instituições e museus não tinham programas ligados à essa linguagem artística (BARONI: 2015, 04). E o objetivo desse projeto têm sido desde 2005, criar um programa dedicado à arte da performance em uma Galeria comercial para assegurar a integração e divulgação dessas obras, assim como a criação de instrumentos para pesquisa.

Em um texto de Leonor Amarante sobre o VERBO publicado no site *Revista Brasileiros*²⁸ em 2014, discute sobre a relação entre a Arte Performática e as Galerias de Arte e cita Marcos Gallon:

“A performance pode ser paixão, mas também é mercado, afinal a galeria é uma instituição privada. Gallon fala da dificuldade de vender uma performance no Brasil. “Até hoje só conseguimos comercializar uma delas. Esse tipo de obra, para um colecionador, é complexa, tanto na manutenção como na realização.” Vender uma performance era uma hipótese que nem passava pela cabeça de um artista na década de 1980, em pleno boom desse segmento de arte.”
(AMARANTE: 2014, 01)

Mas no “boom” como Amarante coloca, não passava pela cabeça dos artistas porque a proposta era totalmente contrária à sua idealização. Como citado anteriormente, o grupo 3NÓS3 em 1979, colocou um “X” de fita crepe na porta de

²⁸ Site de revista com o texto de Leonor Amarante: *Verbo, um projeto para além das performances*, publicado em 17/07/2014. Site: <http://brasileiros.com.br/2014/07/verbo-um-projeto-para-alem-das-performances/>.

algumas galerias de São Paulo com um cartaz com a frase: 'O que está dentro fica, o que está fora se expande... '.

Na primeira edição do VERBO, Maurício Ianês fez a performance *Melancolia*, um dos artistas que tem realizado muitas performances e se destacou no cenário nacional e internacional. Nessa ação, ele fica parado em posições diferentes durante quatro dias em partes distintas da Galeria e com uma roupa preta e uma gigantesca peruca feita de cristais, em uma proposta metafórica dos cabelos serem como a extensão de seus pensamentos.

Maurício é um artista que atualmente tem realizado Arte Performática dentro do território Nacional e fora como na Alemanha e França, ele também participou das 28ª e 29ª Bienais Internacionais de São Paulo. Na vinda da mostra Terra Comunal de Marina Abramovic no SESC Pompéia de São Paulo, Ianês foi um dos 8 convidados para realizar um trabalho pessoal.

Em uma reportagem de Lia Hama, publicada na revista TRIP²⁹, Maurício conta um pouco sobre o retiro e disponibiliza seu diário com a experiência vivida e orientada por Marina Abramovic. Uma oficina chamada *Cleaning the House* com o intuito de preparar os artistas com atividades e exercícios que limpam a mente e o corpo e testam seus próprios limites. Ela ocorreu em um sítio no interior de São Paulo que durante cinco dias ficaram em meio à natureza de jejum.

Na reportagem Maurício Ianês conta que no primeiro dia nadaram nus em um lago, fizeram exercícios de respiração, alongamento, praticaram sons, além de caminhar lentamente. E também foi quando Ianês decidiu entregar-se à experiência. No segundo tomaram água e chá, que ajudava na sensação de fome, nadaram oito vezes a extensão do lago, separaram e contaram a quantidade de lentilha e arroz até à noite entre mosquitos, barulhos e somente velas a iluminarem as mesas, ação que teve duração de oito horas. No terceiro dia nadaram em um total de doze voltas, foram a uma bica e tomaram banho. Sentaram em duplas, e olharam um para o outro por uma hora. No último, tiveram conversas individuais com Marina sobre o trabalho. Maurício ainda escreveu em seu diário a dificuldade que sentiu em organizar suas ideias antes da conversa, porque não acredita muito nos trabalhos dela atualmente e questiona esse patamar alcançado como uma 'superartista', em que o artista se coloca em uma posição superior ao espectador. Ideia contrária ao pensamento de Ianês em sua prática de trabalho, em que busca colocar-se na mesma esfera e status do

²⁹ Reportagem *Maurício Ianês conta como foi o retiro que fez com Marina Abramovic*. Site: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/242/reportagens/mauricio-ianes-conta-como-foi-o-retiro-que-fez-com-marina-abramovic.html>.

espectador e desmistifica a imagem do artista genial inalcançável. E reflete as divergências de opinião quanto à Marina Abramovic:

“Eu a admiro pelos seus trabalhos, principalmente os do início, e acho fantástico o que ela fez como artista para a história da arte, da performance. Além disso, acho que mesmo que ela pessoalmente não me pareça uma individualista radical, o seu trabalho acaba vendendo isso. Ao vender fotos e vídeos que são como souvenirs da figura que criou, há uma veia capitalista que me desagradava bastante.”
(HAMA: 2015, 01)

No quarto e penúltimo dia, fizeram o exercício de ficar com os olhos vendados e sentados em uma cadeira e depois a das cartolinas coloridas, que consistia em fixar o olhar por um tempo determinado para uma cor e depois para outra e assim por diante, a estimular na mente diversas reações. À noite foram para uma tenda com uma fogueira no meio, o objetivo era extravasar todas as angústias, medos, tristezas e frustrações por meio da ação de colocarem-se nus e de quatro e gritarem como um animal (Figura 24). O fogo tinha como função queimar toda a dor e dar de volta energia, e na sua ação Marina começou e:

“(...) tirou as roupas e se colocou de quatro, olhando para a fogueira e começou a gritar, uivar, urrar. Quando ela explicou o que faríamos senti um certo desdém e um pouco de vergonha, ao ouvi-la gritar percebi que de fato ela estava pondo sua sujeira para fora. Pude ouvir e quase ver a sua dor e fiquei emocionado. (...) Finalmente fiquei nu e me coloquei de quatro, olhando para o fogo. Respirei fundo e comecei a urrar. Gritei muito, mas acho que não por muito tempo. Engasguei várias vezes, tossi e quase chorei. Ao voltar para o meu lugar estava tremendo. Pensei na minha mãe a maior parte do tempo. Na minha mãe e em todos que perdi. Nos meus desejos frustrados, no meu trabalho, no mundo.” (HAMA: 2015, 01)



Fig. 24 – Maurício Ianes, *Uivando pelado em frente à fogueira*, 2015. Foto: Caio Palazzo

Imagem retirada do site: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/242/reportagens/mauricio-ianes-conta-como-foi-o-retiro-que-fez-com-marina-abramovic.html>

O último dia foi proposto que nadassem de olhos vendados o tempo que quisessem e fizeram exercícios com a curadora da exposição Lynsey Pessinger.

Seu trabalho no Terra Comunal + MAI foi chamado de *O Vínculo*. Uma sala (Figura 25) com biombos móveis, paletes e o artista vestido de preto. Ao criar uma

combinação entre a presença do artista, a relação com público e a constituição de um espaço social, busca uma meditação sobre o papel da arte e sociedade. Seu intuito é desierarquizar o artista e desespetacularizar a performance, porque o público tende a entrar em um espaço de arte com a concepção de inferioridade em relação ao criador da obra, como se ele estivesse em um pedestal. Maurício intenta alcançar essa atmosfera por meio de conversas casuais e cotidianas, e também por proporcionar uma zona livre para intervenções (Figura 26).



Fig. 25 – Maurício Ianês, *O Vínculo*, 2015.

Imagem retirada do fotograma do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=fY2u59QdKKs>



Fig. 26 – Maurício Ianês, *O Vínculo*, 2015.

Imagem retirada do fotograma do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=fY2u59QdKKs>

Outro projeto a ser discutido nesse capítulo é o Festival de Apartamento, que surge a partir do envolvimento de pessoas interessadas em artes. O primeiro Festival aconteceu em 2007 na Sechiisland's Micro Gallery em Rio Claro e ganhou forma com o tempo, ele acontece todos os anos quando um adepto dessa ação disponibiliza a sua casa. Dentre os organizadores, estão Thaíse Nardim, Ludmilla Castanheira e Rodrigo Emanuel Fernandes. O encontro é realizado na casa oferecida por um dos

interessados com uma festa e o acontecimento é informal e tem como objetivo compartilhar ideias que não possuem muito espaço para atuação ou divulgação. Dessa forma eles apropriam-se do termo *Apartment Festival* utilizado pelos neoístas nos anos 1980, que realizaram eventos internacionais de Arte Performática nas casas dos próprios artistas. Uma forma de realizar a arte sem recorrer às instituições, tem a intenção de abrir espaços com o objetivo de realizar performances e também poder movimentar um público interessado em vê-las. E assim o Festival de Apartamento busca se apropriar e ser apropriado: “Sem aura. Sem glamour. Sem dinheiro. Apenas ‘façamos’” (NARDIM: s/d, 01).

A convocação acontece através da internet para artistas e não-artistas, como eles mesmos intitulam, já que o importante é a troca livre e espontânea que o evento promove e também porque não possui subsídio algum. Uma vez que a inscrição seja submetida o projeto é aceito, pois não há eleição. Nardim também fala sobre as conexões que o Festival gera e sua efemeridade:

“Chegado o dia, todos se encontram, oferecem aos demais presentes a realização de suas propostas, celebram-se os encontros, novas redes começam a se formar. E acaba. E pode ser que, um dia, aconteça novamente. Ou não.” (NARDIM: s/d, 01)

Rodrigo Emanuel Fernandes junto aos outros organizadores criou um blog para a divulgação das performances registradas em fotografia e aponta que existe uma ação política implícita na publicação desses registros porque garante a credibilidade dos eventos para que eles continuem a acontecer. Sua publicação on-line é colocada em um formato que visa uma resistência-criativa que ocorre pela socialização entre pessoas com um desejo comum de fazer arte performática.

Os Festivais acabam por serem induzidos coletivamente por meio das motivações individuais, mas independente de quais sejam os seus interesses, criam um lugar de liberdade de expressão e de plena aceitação pela inexistência de um órgão que decidirá se aquele trabalho será ou não realizado.

Na sua última edição em 2014, foi realizado o XIII Festival de Apartamento na serra de Miguel Pereira, no Rio de Janeiro. A casa cedida foi de uma das integrantes do Cambar Coletivo, onde todos participaram na realização do evento e em suas próprias performances.

O Cambar Coletivo surgiu em 2009 com a filiação de todos os membros na companhia inglesa Zecora Ura³⁰ no Brasil. Hoje chamada de ZU-UK, tem como objetivo promover o intercâmbio de artistas de diferentes origens e criar eventos com o

³⁰ Hoje se chama ZU-UK, fusão da Zecora Ura com a Para Active, criadoras dos projetos internacionais Hotel Medea e DRIFT International. Uma cia Anglo-Brasileira de teatro e arte digital, com bases em Londres e Rio de Janeiro desde 2001. Site: <http://zu-uk.com/>.

intuito de trabalhar com a experiência do espectador. Desvinculados desde 2010 da Zecora Ura, abriram o Coletivo estimulados pela ideia de autonomia criativa e poder ampliar a viabilidade de comunicação em rede entre artistas afiliados. Essa relação permite com que eles morem em cidades e até estados diferentes. Eles acreditam que essa descentralização amplia o aspecto virtual e híbrido desse relacionamento e fomenta a reflexão sobre noções de território, fronteira, gêneros e identidades (CAMBAR: s/d, 01)³¹.

Na XIII edição do Festival, o Cambar apresentou a performance *3x1 Substâncias*³² (Figuras 27 e 28), nessa ação os artistas Raquel Aguilera, Flávio Rabelo, James Turpin, Roberto Rezende, um por cavam uma área retangular de terra, enquanto do lado de dentro da casa com uma janela que dá para o pátio onde está a escavação, há um banco, um fone de ouvido e uma instrução:

3x1 Substâncias

Coloque os fones de ouvido, observe através da janela e ajude a cavar o nosso buraco.



Fig. 27 – Cambar Coletivo, *3x1 Substâncias*, 2014.

Fotograma do vídeo retirado do site: <https://www.youtube.com/watch?v=mewqecSOhUw>.



Fig. 28 – Cambar Coletivo, *3x1 Substâncias*, 2014.

Foto retirada do site: <http://festivaldeapartamento.blogspot.com.br/2014/03/xiii-festival-de-apartamento-miguel.html>.

³¹ Informação dada pelo Cambar Coletivo no site: <http://www.cambarcoletivo.com/site/o-coletivo/entenda-como-chegamos-ate-aqui/>.

³² Vídeo da performance em: <https://www.youtube.com/watch?v=mewqecSOhUw>.

Outra performance realizada no evento foi a de OutroLuiz, intitulada *Costuro o nome do seu amor na boca do Sapo*. Esse artista de São Paulo costura nomes das pessoas amadas contadas pelos espectadores em sua própria boca e diz que para ele “é uma meditação sobre o Amor e seus entrelaces. Uma acupuntura sentimental”³³. E continua a costurar até o momento em que não há mais linha ou espaço.

Nesse último Festival, contou com a ação de três coletivos: Cambar, Tramas e Cartão de Memória. Aqui reflito sobre uma erupção de coletivos, porque existiu nos últimos 40 anos uma tendência à ação de solo-performances, em que Richard Schechner define em seu livro *The end of humanism*, a transformação dos trabalhos dos grupos de vanguardas em ações individuais (LIGIÉRO: 2011, 25). Ainda que esse estudo tenha sido realizado nos EUA, pode-se verificar que o mesmo ocorreu no Brasil. O primeiro grupo reconhecido por suas ações performáticas é o 3NÓS3, e desde então as ações individuais eram mais comumente realizadas do que as de grupos. No entanto, a partir dos anos 1990, o coletivo ganha um impulso com a existência da internet, que permite novas conexões, mesmo que distantes geograficamente.

Esses Coletivos são formados por artistas afins que desenvolvem ações tanto coletivas quanto individuais, mas em geral a obra tem apenas uma produção compartilhada em que todos os integrantes se tornam coautores. Segundo Daniela Labra (2005), a produção artística mais jovem no Brasil têm retomado redutos como participação e coletividade, que reivindicam a dissolução fronteiriça da arte, essas que já estão bastante diluídas em um enfrentamento contra o sistema mercadológico de arte.

Esse estado de coisas nos sugere indagar desde quando a Arte Performática têm perdido o status crítico e político e buscado se tornar cada vez mais comercial e por quê? Um dos possíveis motivos seria a noção de que o artista tanto quanto a arte estão e sempre estiveram inevitavelmente conectados a um sistema social fundado no capitalismo, ou seja, na compra e venda da força de trabalho e ele quer sobreviver à tudo isso. Dessa forma busca-se, como se transitasse entre os dois extremos de uma balança, o equilíbrio. Talvez por esse motivo seja questionado o poder de impacto das ações performáticas atuais com as dos anos 1960, 1970 e 1980. Lisette Lagnado (2001) argumenta nesse caso as manifestações artísticas com alto teor político exauriram-se quando deixaram de ser imprevisíveis, e conseqüentemente parou de gerar no espectador uma carga desestabilizadora.

³³ Texto de publicação no site do Festival de Apartamento junto ao vídeo da ação: <http://festivaldeapartamento.blogspot.com.br/2014/03/xiii-festival-de-apartamento-miguel.html>.

A Arte Performática consolidou-se abrigada pela alta-cultura no início da década de 1960 dentro das universidades, onde ocorreram algumas das principais formas de circulação e de divulgação. Os professores da Bauhaus que integraram a performance no sistema acadêmico e as escolas como a Black Mountain College, fortaleceram essa linguagem nos anos seguintes. Dito isto, o número de artistas em geral graduados não duplicou, mas quadruplicou de 1950 a 1980 (BUENO: 2010, 40). Nos anos 1970, na multiplicidade dos discursos e técnicas esse contexto foi gradualmente se perdendo e surgiu o aparecimento de poéticas ligadas à intimidade, já nos anos 1980 a intensidade quanto ao contexto diminui perceptivelmente e o discurso do artista enquanto pesquisador é valorizado (LABRA: 2005, 31/32).

A produção artística atual parece ainda querer irromper antigos modelos conceituais, mas junto aos discursos políticos, outros diversos temas têm sido abordados pela Arte Performática como a vaidade, o amor, a dor e o sofrimento apoiados em uma expressão estética pessoal. E além do objetivo que fundamenta a performance nos anos 1960 e 1970, o de dissolver as fronteiras entre a arte e a vida, ela opera também nas reflexões sobre o desenvolvimento do físico, material, cultural, fisiológico, psicológico, de características raciais, costumes sociais, crenças e das questões geradas pela globalização, no sentido geográfico com questões sobre localidade e aproximação através da tecnologia.

Em 2011 foi realizado o I Circuito Regional de Performance Bode Arte em Natal, Rio Grande do Norte com o intuito de promover à artistas e público interessados em arte performática, fóruns, palestras, oficinas, apresentações artísticas de convidados e o próprio Festival. Ele inicialmente foi divulgado através de um Blog³⁴ e depois pelo Twitter³⁵, com a disseminação dos eventos no Facebook. A produção foi realizada por Rodrigo Bico, André Bezerra, Chrystine Silva e Yuri Kotke. O evento completo teve 6 dias de duração e contou com 15 performances presenciais, 2 em telepresença, 3 exposições de vídeo, 2 exposições de fotografia, 3 instalações, 1 bate-papo e 1 oficina. No entanto, para esse Festival foi cobrado uma taxa de entrada de R\$5,00 o dia, ou por três dias R\$10.

Natal já abrigava anualmente há 4 anos o Fórum de Performance, que foi integrado ao Circuito na busca de sua expansão não apenas para abarcar o regional, mas todo território brasileiro. Dentro das 15 performances realizadas, contou com a participação do Coletivo ES3 de Natal, Grupo Totem de Recife, Coletivo Independente de Performance de Maceió, Mandu Performance-art de Cachoeira, entre outros artistas solo como ZMário da Bahia que fez a performance *Isto não é body art*. Nessa

³⁴ <http://circuitobodearte.blogspot.com.br/>.

³⁵ <https://twitter.com/bodearte>.

performance raspa com uma gilete partes do seu corpo afim de articular a reflexão sobre o homem contemporâneo conhecido como metrosssexual, na intenção de alcançar um corpo excessivamente belo e consequentemente artificial. Em seu texto publicado na revista eRevista Performatus³⁶ online, ele nos coloca:

“(...) denuncio o estranhamento de homens musculosos que, com seu tórax trabalhados e barrigas totalmente depilados, olhavam e ‘re-olhavam’ meu ‘toraxzinho’ e minha barriguinha (‘sem’ tanquinho), parcialmente depilados, desfilarem pela avenida à beira mar. Os homens e o artista devem ser belos!? (até mesmo no fim de semana, na orla de Baía de Todos os Santos!?)” (ZMário: 2015, 6)

Hoje o Circuito já realizou três edições, a figura 29 é a imagem de divulgação de II Circuito, com a programação do evento.

II CIRCUITO REGIONAL DE PERFORMANCE BODEARTE
21 A 26 DE MAIO NO IFRN CIDADE ALTA

| SEGUNDA-FEIRA | TERÇA-FEIRA | QUARTA-FEIRA |
|--|--|--|
| MANHÃ 10:00h PERFORMANCE "LÉCIO JOIA (OP) - O ATRÓFICO DESEMPENHO DESEMPENHO" 13:00h TARDE ABERTURA DA EXPOSIÇÃO: "GABRIEL BRITO MINER (OP) - PASSAGENS DA VIDA DE GABRIEL" "MI BOMMEIRO (OP) - TÓRAX PARA DANÇAR E D. C. (OP)" "FAMILIA SOEZA (OP) - RETRATO DE INFÂNCIA" "BARATA COITA (OP) - TALEM DO PALESTINO" 17:00h NOITE "CRÍTICA DE BODE NA CATEGORIA 'MELHOR' PARTICIPANTES" "DIRETOR DE BODE NA CATEGORIA 'OP' VINENTE VITÓRIAS - VERDUNO DA CRÍTICA (OP)" | MANHÃ 10:00h PERFORMANCE "CORINTEIA SOEZA (OP) - LINDA SOBRESTE AND SOBRESTE LINDA ME" 13:00h TARDE PERFORMANCE NA BEA CORPO INFORMATIVO (OP) - MONDENA MONTE DE VÍDEOS: " ANDREA SOEZA (OP) - A ESPERA" " CRISTINA FORCAGLIARI (OP) - VIDA" " CRISTINA FORCAGLIARI (OP) - JORNALISMO" " CRISTINA FORCAGLIARI (OP) - TITELATO" " OS MONTIÕES DELES INVENTORIAMO A BELÍFICA AÇÃO ARTÍSTICA - COMO PODEU OLL RECUSARÁ ME DEU" 16:00h NOITE "TRATADOS E CULMINAÇÃO: CAMELLOS DA PERFORMANCE NO BRASIL" 17:00h NOITE PERFORMANCES "NINA LACE (OP) - BILETTO" "OLETIVO PARALELO (OP) - GRAMPO" "TITELATO DO CORPO (OP) - LITV MATEL: TITELATO DO BODE" "RACHELA SOEZA (OP) - BELÍFICA: ESCOLA DE UMA MEMÓRIA DE INFÂNCIA" | MANHÃ 10:00h PERFORMANCE NA BEA "CORPO INFORMATIVO (OP) - VÍDEO DELES EM VERDE" 13:00h TARDE PERFORMANCE JOYAS (OP) - MUDO BODOLÓFIA 16:00h NOITE PERFORMANCES "NINA LACE (OP) - VIDA" "CRISTINA FORCAGLIARI (OP) - JORNALISMO" "CRISTINA FORCAGLIARI (OP) - TITELATO" "OS MONTIÕES DELES INVENTORIAMO A BELÍFICA AÇÃO ARTÍSTICA - COMO PODEU OLL RECUSARÁ ME DEU" 17:00h NOITE "TRATADOS E CULMINAÇÃO: CAMELLOS DA PERFORMANCE NO BRASIL" 18:00h NOITE PERFORMANCES "NINA LACE (OP) - BILETTO" "OLETIVO PARALELO (OP) - GRAMPO" "TITELATO DO CORPO (OP) - LITV MATEL: TITELATO DO BODE" "RACHELA SOEZA (OP) - BELÍFICA: ESCOLA DE UMA MEMÓRIA DE INFÂNCIA" |

Fig. 29 – Divulgação II Circuito Regional de Performance BodeArte, 2012.

Foto retirada do site: <http://circuitobodearte.blogspot.com.br/2012/05/programacao-ii-circuito-reginal-de.html>

O segundo BodeArte, assim como o primeiro, não teve uma banca para a seleção de trabalhos e sua curadoria se deu a partir dos encontros e discussões antes da realização das performances. A inscrição permitia propostas de vídeos e de fotografias de performance e de telepresença para os artistas que não tinham como se locomover até Natal. O foco é a Arte Performativa em seu processo criativo e as inscrições não se limitavam somente para as Artes Visuais, mas para o teatro, dança, fotografia e outros. A validação do inscrito dava-se por meio do envio de um termo de responsabilidade e de um depoimento em vídeo.

³⁶ "Performatus, eRevista semestral especializada em estudos performativos, foi 'acabada de formar' em Novembro de 2012 sob criação de Paulo Aureliano da Mata e Tales Frey, ambos fundadores da Cia. Excessos. A Performatus, ainda, propicia publicações de livros, exposições, residências artísticas e eventos com base no gênero artístico da performance." Site: <http://performatus.net/linha-editorial/>.

Ele contou com as participações de artistas de São Paulo como Artur Matuk, Coletivo Parabelo, Guto Lacaz, Otávio Donasci e de Brasília com Bia Medeiros e Corpos Informáticos.

O jornalista Sérgio Vilar de Natal, publica no jornal online PORTALnoar³⁷ uma matéria sobre o Circuito BodeArte e afirma que para as empresas, a Arte Performática se encontra ainda no tempo do urinol de Duchamp. E o que isso significa?

O argumento se desenvolve a partir do desconhecimento por parte do 'grande público' e dos 'potenciais patrocinadores' sobre uma tradição em arte performática que foi iniciada há mais de 40 anos em Natal e abriga um dos maiores eventos do Brasil. Mesmo tendo sido aprovado pela Câmara Municipal Cascudo de incentivo à cultura, nenhuma empresa se interessou em patrocinar, não houve nenhuma forma de incentivo financeiro. E questiona:

“Será pelo pouco conhecimento do assunto? Afinal, o que é arte performática? No início do século 20, o francês Marcel Duchamp, com um simples “mijador”, pôs a arte contemporânea em xeque quando apresentou o objeto à curadoria conservadora de uma exposição. Surgiram duas perguntas básicas: o que faz com que consideremos arte, um objeto? Qual a importância do gesto do artista na obra de arte?” (VILAR: 2013, 01)

André Bezerra, um dos organizadores, relata a dificuldade em conseguir algum patrocínio para o evento e dessa forma manter a estrutura e sua repercussão.

Foi realizado um documentário³⁸ *Perfoda-se*, sobre Arte Performática a partir da realização do II Circuito BodeArte. Nele, o professor Lúcio Agra da PUC São Paulo que leciona a matéria comunicação das artes do corpo com ênfase em performance, diz que a produção que existe hoje é surpreendente e desde que começou a dar aula em 2001, não tinha o conhecimento de nenhum festival de Arte Performática, mas ao longo do tempo descobriu que haviam muitas iniciativas que pipocavam Brasil afora, no entanto, não sabia de sua existência. Em 2008, começou a agregar iniciativas e reunir contatos e descobriu que existe uma produção imensa nessa área, que ele nem não tinha ouvido falar e acredita que tende a crescer cada vez mais:

“Hoje a gente tem certamente um calendário de eventos de performance que são feitos com pouquíssimos recursos e ainda os organismos Federais e Estaduais e os organismos de cultura ainda não conseguiram perceber essa existência e perceber essa vitalidade que está por aí. Mas isso é uma questão de tempo e de insistência nossa, quer dizer, a gente tem que fazer tendo ou não tendo recurso. (...) e que a gente possa finalmente perceber que o que a gente tem de mais rico e de mais interessante é produzido por nós mesmos e

³⁷ Site da matéria: <http://portalnoar.com/para-empresas-arte-performatica-ainda-esta-no-tempo-do-urinol-de-duchamp/>.

³⁸ Um documentário realizado para a conclusão de curso de Comunicação das alunas Williane Gomes e Vanessa Paula Trigueiro em 2012 e publica em julho de 2013. Uma parceria com o Coletivo ES3, com a produção BodeArte e participações especiais. Site: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsV0CcTos>.

pode ser o grande referencial do século XXI de criação artística como já vem sendo.” (AGRA: 2013)³⁹

E acredita que não é à toa que artistas brasileiros têm chamado a atenção do mundo, principalmente da Europa. Segundo Agra, o Brasil é produtor de gente esquisita e interessante e um país que possui na sua produção em performance exatamente o que os Europeus procuram dessa linguagem artística:

“(...) são coisas que aqui já conhecemos há muito tempo, e muito do que sempre se descreveu como sendo performance, é na realidade aquilo que a gente já pratica aqui, e que aqui a gente não dá o crédito devido.” (AGRA: 2013)⁴⁰

Grasiele Sousa, artista performática paulista que participa do segundo BodeArte, diz que a Arte da Performance é como qualquer outra linguagem artística porque ela tem a pretensão do outro. É estar com o outro para que se torne arte, seja arte, seja performance, ou que também não é performance. Ela propõe e realiza a ação de alimentar, pentear e cuidar das necessidades básicas de um bode durante dois dias consecutivos, na qual intitula *I Like Nordeste and Nordeste Likes Me* (Figura 30).



Fig. 30 – Grasiele Sousa, *I like Nordeste and Nordeste likes me*, 2012.

Fotograma do vídeo retirado do site: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos>.

Otávio Donasci em *Perfoda-se*, faz uma analogia de que a performance é como a física quântica, de que ela é aquilo que também não é, e tudo que não cabe nas outras linguagens pode ser trazido para esta arte. E uma de suas características é a de que não existe a busca por um resultado, se faz por expressão. Ele diz – “Agora você fala, peraí, ninguém se preocupa? Não, tem gente em performance que se preocupa muito com isso, então, isso que você tem que se acostumar com performance, a performance é tudo isso e ao contrário disso também.” Existe os artistas performáticos que não querem resultados, aplausos, querem ser vaiados ou irem presos, ou não querem nada disso e simplesmente pode ter acontecido. Por outro

³⁹ Fala retirada do documentário *Perfoda-se*. Site: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos>.

⁴⁰ Fala retirada do documentário *Perfoda-se*. Site: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos>.

lado, existem os artistas que se preparam por meses e cuidam dos mínimos detalhes da ação e as duas vivem em uma “mesma nuvem chamada performance”. E abrangerá o que em quântica se explica como - “não existe um lugar, existe uma nuvem de possibilidades”. E pode outro alguém chegar e reorganizar tudo novamente ao dizer que a Arte Performática provavelmente está em outro lugar. “E aí, vai ficar tudo complicado de novo, né?”

Para Lúcio Agra, qualquer tentativa de enquadrar a performance em um modelo é impossível, ela sempre irá resvalar-se, assim como novas formas de linguagem que não seguem os parâmetros analisados e identificados como expressão artística. O que é considerado arte para a maioria é um conceito manipulado, determinado e elaborado no Ocidente. A Arte Performática indica um novo olhar que sobrepuja a episteme⁴¹ Ocidental.

Como já dito anteriormente, essa linguagem artística é muito complexa e aqui no Brasil é possível enxergar uma nova força de ação. Pode-se separar genericamente dois tipos mais visíveis de artistas performáticos, os de galeria, que fazem ações em instituições e que estão sempre prontos a criticá-las e jamais deixam seu espaço interno pelo público e o artista performático que se entrega para a vida, se mistura nas ruas e causam estranheza no transeunte.

O Coletivo Parabelo realizou três performances no evento, e duas delas foi a reapresentação de performances realizadas na cidade de São Paulo: *Eroticoelha*, *Grampo* e *Homiliquidificador*. Em *Eroticoelha*, buscam colocar em evidência a figura do feminino a serviço do prazer, por meio da ação da performer que oferece seus seios cobertos de chocolate em uma bandeja, e com o mesmo tipo de proposta, a de interação coletiva por parte do público, *Grampo* propõe ao transeunte fazer modificações corporais com grampos, e à medida que a performer anda pelas ruas, ela tira aos poucos as suas roupas até ficar completamente nua. Em *Homiliquidificador* (Figura 31), a proposta é a mesma de *Grampo*, no entanto, é dentro de um espaço fechado de exposição, no qual a performer já nua fica de pé acima do espectador e enquanto lê um texto sofre a intervenção do público em colocar os grampos.

O risco faz parte de uma investigação tanto do corpo quanto dos aspectos sociais e possibilita a exploração dos limites desse corpo com o outro. Uma massa corpórea que está repleta de tabus sociais, repressões e proibições transmitidas e herdadas pela cultura Ocidental. A Arte Performática tem seus conteúdos densos

⁴¹ Significado dado na filosofia por Foucault (1926-1984): paradigma comum a variados saberes individuais, numa dada época, que partilham das mesmas qualidades, independentemente de suas diferenças características e apresenta-se como paradigma de diversos saberes (AZEVEDO: 2013, 148/152). Que no texto significa um olhar que ultrapassa o entendimento de mundo do ponto de vista Ocidental.

passados a partir da presença do espectador, o artista se coloca em situações desconhecidas, no qual o resultado é ignoto.



Fig. 31 – Coletivo Parabelo, *Grampo*, 2012.

Fotograma do vídeo retirado do site: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos>.

O Coletivo ES3 coloca a Arte Performática como uma linguagem questionadora sobre o que é tomado como natural pelo ser humano, como o seu comportamento, seu modo de vestir, de relacionar, de amar e de conviver entre fronteiras e trabalha em cima das zonas de fissura e de desvios que surgem dessas questões. Para os integrantes, o que determina muitas vezes o que é performance ou a situação da performance é o envolvimento do artista com seu trabalho e do público no momento em que ele acontece. Quando começaram a produzir trabalhos performáticos, os integrantes sentiram grande dificuldade de encontrar espaços para as apresentações e devido à incapacidade atual do circuito artístico em integrar a Arte Performática, deram início ao desenvolvimento de um movimento independente que promovesse a divulgação e discussão do tema e reunir pessoas interessadas que pensam em performance.

Diferentemente do que afirma o Coletivo ES3, Charlene Sadd acredita que a performance não está na zonas de fissura, mas ela é o agente que abre fendas, que o seu papel não é impositivo e por esse motivo em sua maioria não é capaz de dar respostas para o espectador que por sua vez reage com evidentes indagações.

Existe atualmente um frenesi em captar imagens, e quando uma performance é realizada, o público tende a querer captar a imagem e se manter distante atrás das câmeras e celulares ao invés de entrar na atmosfera da ação. Será devido às influências tecnológicas ou o artista não consegue focar sua energia e alcançar o público? Atualmente a divulgação é hipervalorizada com as redes sociais, e há uma

necessidade de mostrar e comprovar que o artista é ativo em suas produções e também para o espectador, que quer compartilhar sua vida social e cultural. É muito válido um registro e em muitos casos necessário, no entanto, diferentemente da Fotoperformance, ele não deve ter uma importância igual ou maior que a ação em si. Gera uma angústia ver tantas pessoas registrarem freneticamente pelo simples ato de registrar e possuir uma foto que em sua maioria será arquivada e possivelmente esquecida.

Grasiele Sousa nos coloca sua reflexão sobre o perigo da ação performática cair no sensacionalismo, já que a performance é como um acidente de carro, ela precisa quase que se espetacularizar e na verdade os estranhamentos podem vir de diferentes modos, a partir de afirmações como – ‘isso não serve para nada’, no entanto, ainda é uma forma de estranhar.

Christiane Silva, uma das produtoras do evento BodeArte complementa o pensamento com a seguinte afirmação:

“Não precisa, necessariamente causar impacto. Esse nunca foi o objetivo da arte, da busca enquanto artista. O intuito é fazer o público pensar, discutir a realidade em que vive. Talvez seja impactante pela forma crua com que a realidade é mostrada. Não são os finais felizes das peças teatrais, (...).” (VILAR: 2013, 01).

O estranhamento tem um papel fundamental na Arte Moderna e que se potencializa na Arte Contemporânea. A Arte Performática sempre terá uma reação de estranheza porque além da crueza com que se apresenta, existe um sentimento de vulnerabilidade causada pela ação e presença de outro corpo. Quem é esse artista? O que está fazendo? Por que ele está pelado e com máscara, com peruca? Por que ele está se machucando? Posso interagir? Ele quer que eu interaja? São perguntas como essas que surgem e que terão diferentes alcances no espectador.

Artur Matuck, com seu extenso currículo que abrange as áreas de pesquisador, escritor, artista plástico, diretor de vídeo, organizador de eventos de telearte e artista performático retira a Arte Performática das Artes Visuais ao dizer que:

“Eu ainda acho que hoje a Arte da Performance, ela ainda tem um pouco desse resquício das Artes Visuais que celebra o artista individual como aquele ser intuitivo, genial, então ela ainda é um pouco individualizada.” (AGRA: 2013)⁴²

No entanto, ele acredita que por mais individualizada que seja, é uma experiência riquíssima que ainda tem muito a desenvolver, como a possibilidade de deixar a audiência mais contagiada e fazer mais parte da ação, porque no final o mais

⁴² Fala retirada do documentário *Perfoda-se*. Site: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos>.

beneficiado é o próprio artista performático pela incapacidade do espectador captar tudo que ele vivencia.

Essa separação é questionável, defendendo a ideia de que a performance está nas Artes Visuais, assim como está no Teatro, na Música e na Dança, ela não tem resquícios, faz parte. Ela surgiu de questionamentos e da busca pela ruptura e nesse sentido se mantém como umas das linguagens do artista contemporâneo, que não precisa limita-se a fazer somente um tipo de arte, ele é dinâmico e irá utilizar-se das formas artísticas que julgar necessário para a sua produção.

Matuck realizou em Natal a performance *Sim ou Não? Questões para um Si Mesmo Outro*⁴³. O interessante é como ele utiliza a tecnologia na ação e coloca questões extremamente densas. Sentado em uma cadeira responde perguntas pessoais e de memórias feitas e gravadas por ele e transmitidas em uma televisão à sua frente. As perguntas são íntimas e reveladoras, as questões que ele coloca em público são as memórias escondidas a sete chaves, que muitas vezes não são reveladas à ninguém. Uma delas é: “Você ainda fica perturbado quando se lembra quando te chamaram de viado por não querer receber boquete quando criança, você fica perturbado? Sim ou Não? – Fico, fico bastante perturbado, sim, essa cena faz parte da minha história e só de ouvir e lembrar (...)”⁴⁴ e um pouco afetado.”

Existem trabalhos que são continuamente realizados e a poética é desenvolvida em torno de uma determinada ação em diversos lugares diferentes. O mineiro Ricardo Alvarenga ocupa árvores em centros urbanos desde 2009 com a ação intitulada *Hominidae* (Figura 32). Durante oito horas ele ocupa a árvore ao passar um fio branco entorno do tronco e galhos, e depois de fazer a ação em diversas cidades, percebeu que:

*“(...) a cada experiência, novas dobras são descobertas a partir dos atravessamentos nos campos da micropolítica, das relações sociais, das singularidades geoculturais, da sensibilidade, da poética e das subjetividades.” (ALVARENGA: 2010, 01)*⁴⁵

Além dos centros urbanos, na residência artística Interações Florestais, na Serra da Mantiqueira, ocupou três árvores na mata que possibilitaram na desapareção do espaço público e de novas relações entre corpo, árvore e o ambiente de natureza.

Artistas Performáticos têm optado pela criação de blogs como forma de divulgação dos trabalhos, em específico o artista Alvarenga, criou um blog para o compartilhamento das experiências por meio de suas anotações, imagens e reflexões

⁴³ Vídeo da performance de Artur Matuck *Sim ou Não? Questões para um Si Mesmo Outro* no site: <https://www.youtube.com/watch?v=VgYq28UyMLw>.

⁴⁴ Trecho retirado do vídeo da performance (Referência 40), parte da fala está inaudível, desse modo foi omitido.

⁴⁵ Texto do blog do artista Ricardo Alvarenga. Site: <http://ricardo-alvarenga.blogspot.com.br/>.

das ocupações já realizadas e das próximas que deseja fazer em cidades diferentes, e assim poder vivenciar percepções e criar parâmetros de estudo etnográfico, sensorial e estético.



Fig. 32 – Ricardo Alvarenga, *Hominidae*, 2012.

Fotograma do vídeo retirado do site: <https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos>.

O Sesc Campinas realizou de novembro de 2013 à junho de 2015 um projeto em performance que apresentou a cada mês um artista ou coletivo. Segundo Cássio Quitério, curador e produtor do *Projeto PERFORMANCE*, a configuração surgiu como uma oportunidade atual de levantar a continuidade e legitimação da importância das ações performáticas dos artistas que estão no enfrentamento contra a arte-estabelecida. Foram no total 19 artistas ou coletivos escolhidos pela curadoria que utilizaram como critério o impacto visual e sensível, a conexão entre a cidade e a própria unidade do Sesc Campinas com propostas que visavam o vínculo com o público desconhecedor do assunto.

Um dos objetivos da proposta é causar o estranhamento, uma brecha daquilo que é considerado normal, que sai do cotidiano:

“(...) Na prática, o projeto efetivamente conseguiu gerar e difundir atenção (mesmo que involuntária) e dúvidas sobre o que estaria acontecendo naquele momento (...) repentinamente atravessado por uma ou diversas ações ‘descabidas’, por ‘absurdos’, ‘loucuras’, ‘excentricidades’, ‘inutilidades’, ‘macumbas’ e outros termos utilizados por pessoas surpreendidas ou incomodadas pelas propostas artísticas (...)” (QUITÉRIO: 2015, 02)

Cada artista ou Coletivo, além de realizar o trabalho tinham encontros, bate-papo, intervenções e workshops com o público, todos gratuitos. Em fevereiro de 2014, o Desvio Coletivo realizou a ação *Cegos* (Figura 33), homens e mulheres com roupas sociais de trabalho cobertos de argila e com os olhos vendados que caminharam lentamente pelas ruas de Campinas. Seu objetivo é interferir no fluxo da rotina da

cidade e questionar a existência em função do trabalho em demasia, a sua automatização que leva a petrificação e aprisionamento da vida.



Fig. 33 – Desvio Coletivo, *Cegos*, 2014.

Foto do site: <http://www.desviocoletivo.com/2014/03/performance-cegos-em-campinas-sao-paulo.html#.VjVkJSrSUK>

Outro artista que vale ressaltar é o Marco Paulo Rolla, artista plástico desde 1990, que além de realizar desdobramentos em outras linguagens artísticas, se destaca como performer e participa da programação em Arte Performática da 29ª Bienal de São Paulo, da curadoria da MIP⁴⁶ e atualmente é curador de performance do Memorial Minas Vale. Em outubro de 2014, na 12ª edição do *Projeto PERFORMANCE* do Sesc Campinas, propõe e executa duas performances solo e uma variante do seu trabalho *Volumetria* da 29ª Bienal de São Paulo em 2010 com um laboratório oferecido à artistas interessados. A primeira, *Uma Canção na Vitrola*, faz parte da série *Homens de Preto*, o artista vestido de roupa social e com uma máscara preta distorce uma canção tocada na vitrola, trabalha a sonoridade e coloca em questão a experimentação de uma verdade emocional por meio da ativação do seu próprio corpo e do público com a presença desse objeto antigo. A outra, *Narciso*, com a mesma roupa e máscara pretas, trabalha sem conseguir enxergar em uma máquina de escrever antiga, uma ação que permite a visibilidade sobre as mudanças no mundo tecnológico.

Volumetrias foi realizado a partir de um workshop que preparou os artistas para a performance, de uma instalação constituída de móveis dispostos aleatoriamente em desarranjos, organizadas e desorganizadas e por fim da ação. Uma relação do corpo com o objeto/ instalação, em que todos os corpos presentes integram-se às

⁴⁶ Manifestação Internacional de Performance. Marco Paulo Rolla foi curador da MIP em 2003 e 2009. Site <http://terracomunal.sescsp.org.br/en/mai/eight-performances/marco-paulo-rolla>.

desorganizações dos móveis e reforçam a ideia proposta pelo artista de desconstrução da posição hierárquica entre o sujeito e o objeto (Figura 34).



Fig. 34 – Marco Paulo Rolla, *Volumetrias*, 2014.

Foto retirada do caderno PERFORMANCE Sesc Campinas

Outros artistas que participaram dos Circuitos Regional de BodeArte, também foram convidados pelo Sesc Campinas, como Lucio Agra, Grasielle Sousa, André Bezerra, Coletivo ES3 e Corpos Informáticos.

As mostras de performance não fecham-se apenas às ações ao vivo, em sua maioria ela abraça a fotografia e o vídeo como linguagens específicas da Arte Performática. Ao final do *Projeto PERFORMANCE*, foi efetuada uma exposição com fotoperformances, vídeoperformances e uma seleção de performers nacionais e internacionais convidados.

Existe uma mudança na qual não se pode impedir, mas o incômodo que é causado pela performance dificulta a afirmação de sua existência. Talvez quando realmente estivermos incomodados com tudo, essa linguagem artística faça mais sentido.

No entanto, como visto neste capítulo, há muitos projetos que se mantêm a cada ano no trabalho contínuo de divulgação, discussão e produção da Arte Performática, que apoiam artistas e abrem portas para novas proposições nesse fazer.

A performance vista a partir da ideia de experiência ainda tem um caminho longo a ser trilhado e talvez, como disse Octávio Donasci, ela não seja nada disso e de repente se torne outra coisa.

**Capítulo III – Da construção e das
conduções de uma poética pessoal em
Performance**

O trabalho com a performance artística segue um tipo de intimidade que talvez seja um dos elementos vinculados por mim como artista e que alia à ideia de exposição com a presença ou não de nudez, circunstância que me acompanha nesse tempo de minha produção. Dessa forma, nesse capítulo adoto um tom diferenciado no tratamento do texto que apresenta a investigação da poética realizada. Essa opção responde também a uma mudança algo radical entre a pesquisa histórica e a construção da prática performática pessoal. A certa distância promovida pelo decorrer da construção da dissertação me permite observar, a essa altura, semelhança entre essas tésis: a textual e a performática. Tal qual um corpo que antes endurecido, torna-se flexível e negociador, os capítulos vão conduzindo certa flexibilidade e intimidade ao leitor que os enfrenta. Acredito que a ação do corpo jamais deve ser interpretada, mas vivenciada. Quando falo de performance, busco articular aqui um corpo honesto que em consonância com sua mente torna-se íntegro e é capaz de entregar-se completamente à ação.

Durante o meu estágio com crianças surdas no CEPRE Unicamp, no ano de 2009, pude vivenciar essa mesma circunstância descrita anteriormente e o trabalho com alunos portadores de surdez. Junto deles me dei conta de como temos o corpo enrijecido, porque tinha que me movimentar e me expressar muito mais para me comunicar em LIBRAS (Língua de Sinais Brasileiro). O corpo é a ferramenta para a comunicação e quando ouvimos e conseguimos nos expressar com palavras, priorizando essas linguagens expressivas, deixamos de demonstrar as emoções que se constroem no corpo. Fazer o sinal em LIBRAS correspondente à palavra dor vem acompanhado com uma feição de dor, assim como triste ou feliz. Acredito que tenha sido uma das experiências que tive que me fez sentir a necessidade de querer me movimentar mais e foi o início sobre o pensar o meu próprio corpo.

Já o *insight* do trabalho com o corpo deu-se de forma que hoje compreendo como um caminho inevitável, trilhado por uma descoberta atrás da outra a cada performance ou novo projeto em arte que elaboro.

A partir de uma mente e corpo cansados, frustrados e decepcionados com o mundo da arte, a pintura que eu realizava no momento final da graduação em artes visuais havia deixado de fazer sentido, fazendo surgir um grande abismo entre mim e a sociedade. Ao notar minha ingenuidade e incompreensão do que era o mundo da arte, e o que de fato significava ser contemporâneo, lancei-me para a ação a partir de indagações quanto as reais possibilidades do trabalho da pintura e o espaço que poderia existir na pintura experimental e o circuito mercadológico que dita os valores da arte hoje.

A primeira ação que realizei foi em novembro de 2011 e eu não havia tido até esse momento contato direto com a Arte da Performance e tampouco tinha estudado sobre o tema com grande interesse ou maior profundidade. A intenção que me leva até a primeira experimentação nesse campo era a de simplesmente a de seguir a intuição.

Durante dias escutei músicas com o objetivo de achar aquelas que seriam o fio condutor para a interiorização e que me levariam a um estado de concentração supostamente mais densa. Buscava por meio dos sons me conectar ao meu universo interior e também criar uma ponte com o outro. A música precisava encaixar e fazer sentido, ser capaz de transportar emoções e promover uma ligação entre mim e o espectador. Para essa ação especificamente, escolhi duas músicas da banda norueguesa Sigur Rós, com mais ou menos 10 minutos cada uma. A princípio parecia um tempo longo, no entanto, foi o que acabou por induzir a duração da ação.

A partir desses questionamentos, busquei a criação de um espaço que intuitivamente mostrava a trajetória da pintura, com reproduções de quadros renascentistas e barrocos dispostos na sala junto às minhas pinturas colocadas em cavaletes. No chão, três telas com tintas coloridas jogadas ao redor. Algumas semanas antes me encontrei com uma aluna da Unicamp, Natália Ivanov, e pedi a ela que me auxiliasse em uma parte da ação e que fizesse poses relacionadas às pinturas do nu feminino dos séculos passados. Na construção do trabalho o objetivo era utilizar a reprodução de uma pintura, no entanto, o encontro possibilitou a introdução de novos elementos como outro corpo que poderia contribuir no desenvolvimento do tema.

O aspecto principal da ação se deu a partir da intuição, necessitava extravasar, colocar tudo para fora, e dessa forma seu desenvolvimento ocorreu basicamente em três partes. 1- Esboços contínuos feitos por mim da modelo que realizava as distintas poses tradicionais como *Vênus de Urbino* (1538), do pintor Ticiano, com um pincel e a tinta do chão. 2- Retiro a minha regata e pinto ela com um pincel e em seguida o meu corpo e a segunda tela em um transitar entre eles. 3- Sem o pincel e com a utilização do meu próprio corpo como material de pintura na terceira tela.

Intitulada *Experimentação I* (Figura 35) por não considerá-la como uma performance propriamente dita, mas um primeiro experimento e contato com a ação performática e a primeira vez em que percebo a necessidade de utilizar o corpo como forma de expressão nas Artes Visuais.

As dúvidas ainda pairavam, no entanto, haviam deixado de acompanhar um enorme anseio junto a um sofrimento e uma revolta. Quem decide o tempo que uma pintura pode ser feita? Ainda hoje é preciso colocar moldura na tela para que tenha o

status de pintura? A pintura precisa existir como objeto? A tela pode ser a minha roupa? Meu corpo pode ser a tela, ainda que na sua efemeridade? Preciso de pincel? O resultado da ação virou uma pintura?

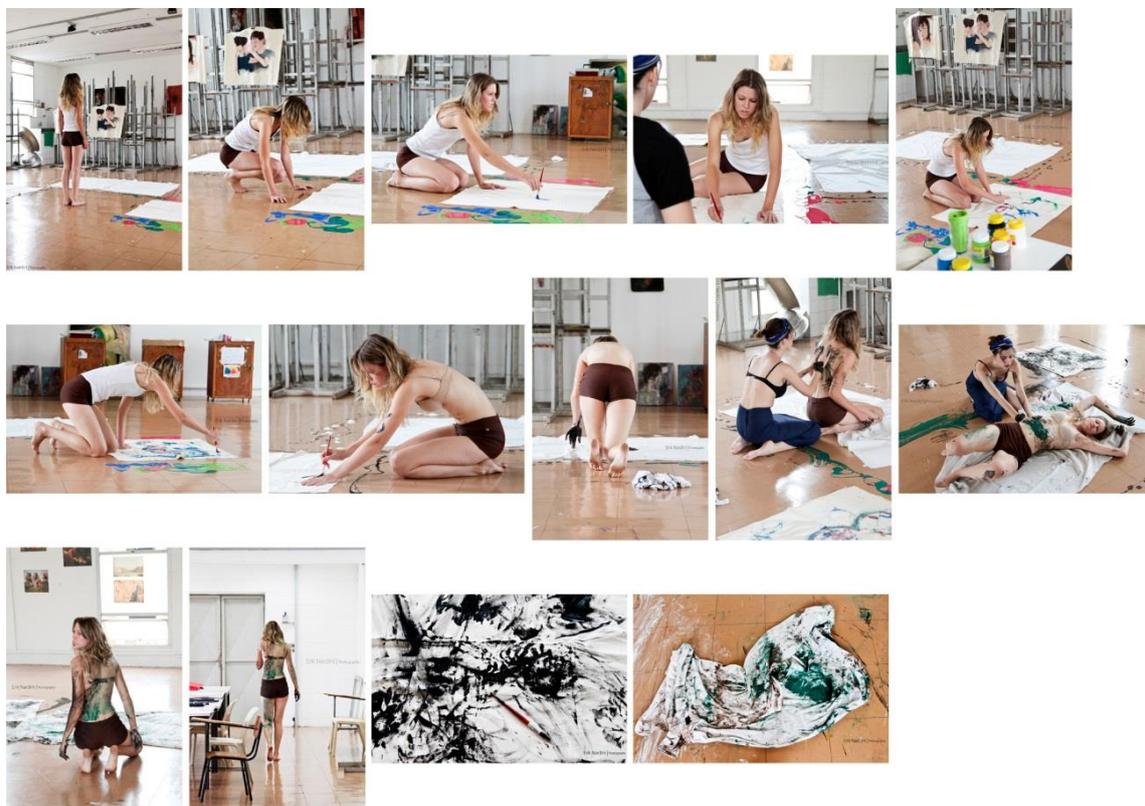


Fig. 35 – Verônica Güdde Beutner, *Experiência I*, 2011.
Arquivo Pessoal. Foto: Erik Nardini.

De repente o objeto como produto final havia perdido o sentido, ele não era mais capaz de comportar os novos pensamentos e sentimentos sobre o meu fazer artístico. A pintura tampouco tinha a eficácia de expressar tudo que sentia necessidade em manifestar. Percebi que o processo tornou-se mais importante que o fim e que o meu corpo era o suporte que buscava.

A ação *Experiência I* havia despertado algo, percebi que estava em busca da compreensão sobre mim mesma. Passava por muitas mudanças em minha vida e ao mesmo tempo descobria um novo caminho com novas portas abertas e um novo modo de pensar e fazer arte.

A performance tornava-se cada vez menos abstrata e aos poucos tomava forma. Foram meses que refleti, desenvolvi e amadureci o conceito de um novo trabalho. Fazia diversas anotações em um caderno, escrevia frases, questionamentos, desabafos e desenhava tudo que passava em minha mente.

A partir das leituras de Carl Jung, comecei a adentrar o mundo interior, de que tudo está na mente. A aparência exterior é uma autoimagem aderida para atuar na

estrutura da sociedade. Cria-se máscaras para agradar, colaborar na relação com o outro e receber elogios para ter uma aparência adequada e ser aceito pelo mundo. São as máscaras que apresentamos ao mundo e que nos levam a situações críticas para que possamos manter uma boa presença, tanto para os que estão no círculo próximo de convivência quanto os mais distantes. Chega-se ao ponto de ficarmos reféns da moda e do consumo em excesso para que possamos nos sentir bem. Na verdade passamos grande parte da vida sustentando essa imagem, mas chega um ponto em que esse peso não serve mais e aos poucos retiramos as máscaras que criamos. Sentimo-nos mais leves com o passar dos anos porque compreender a si mesmo é compreender o outro e com isso surgem sentimentos de confiança sobre o *eu*. É um processo que ocorre até o resto da vida.

Uma frase fazia-se presente nesse dado momento em minha vida, a de que somos os espelhos uns dos outros. Isso implica que certas características que não gostamos no outro, é a que temos em nós mesmos. Então o desafio era me conhecer através da trajetória da minha vida, no meu *eu* interior e também por meio do reflexo com aqueles que estavam à minha volta, o eu colega, amigo, pai, mãe e irmãos.

O meu corpo torna-se um veículo questionador, ele é a matéria do que sou, da realidade vivida e das relações com o mundo nos questionamentos sobre identidade. Desse modo ao me relacionar com as máscaras criadas ao longo da vida, todos os sentimentos envolvidos no processo seriam potencializados na ação.

Nesse novo projeto realizei a produção de máscaras, uma das escolhas era a de deixá-las com o mínimo de informação possível como cor, enfeites, pinturas, para que não abrisse espaço para outros caminhos de interpretação. Elas eram de gaze com gesso, porque seria possível realizar modificações enquanto as produzia em mim.

Fiz o registro da produção durante a confecção delas como um estudo dessa relação entre o corpo, os sentimentos que emergiam e a reflexão, na criação de um objeto. Cada uma trazia a ideia de situações nas quais nos deparamos, sem os olhos sem ou a boca, sem querer ou conseguir ver ou falar, deformações que diminuíssem os olhos e a boca, limitações que indicam a impossibilidade de conseguirmos nos expressar ou enxergar direito (Figura 36).

A Performance é um campo aberto para novas experimentações e explorações sobre o espaço e a presença do artista, que podem ser mediadas por meio da tecnologia. A fotografia ajudou no desenvolvimento do pensamento, ela é o reflexo do momento da experiência com o intuito de compreender o caminho e refletir o que encaixa ou não no processo criativo. É uma forma de testar e examinar meu corpo e mergulhar a mente na proposta.



Fig. 36 – Registro produção máscaras, 2012.
Arquivo pessoal.

Jogava-me de corpo e alma no desconhecido, e senti dessa forma ao realizar *Experimento II Entre Eus*, 2012 (Figura 37). Um processo sobre a busca da identidade por meio da metáfora do uso de diversas máscaras, que significam a necessidade do homem em moldar-se para poder sentir-se aceito na sociedade, e conseqüentemente levam a perda da essência do ser. No entanto, a partir de um momento da vida é necessário desfazer-se delas e reencontrar com seu *eu*.



Fig. 37 – Verônica Güdde Beutner, *Experiência II Entre Eus*, 2012.
Arquivo Pessoal. Foto: Renata Mantovanele.

Assim como a música fez parte do processo do *Experimento I*, também o fez nesse segundo experimento performático. O processo foi similar, escutava durante dias uma lista já selecionada até achar as que contemplassem o objetivo que queria alcançar. Escolhi no total três que tinham em média 10 minutos cada uma.

O aspecto experimental da performance não limita o trabalho, mas permite que esteja aberta à modificações, alterações e interferências devido ao seu caráter de

vivência. E durante a preparação da ação, encontrei um pedaço de espelho que me fez refletir sobre a possibilidade de inseri-lo e com isso trocar com o espectador a experiência de reflexo. Ainda que seja pensada e preparada com meses de antecedência, a performance pode incorporar novos elementos ou objetos com facilidade, ela está a todo tempo em construção.

Nesse momento me entreguei e relatei com as máscaras, em um ir e vir entre elas. Enfrentei a exposição e imergi de tal forma que a insegurança de estar em público e seminua foi aos poucos desaparecendo. A ação se deu no processo de uma busca pelo verdadeiro *eu*, uma necessidade em esconder toda a minha fraqueza por uma imagem pronta e que através do sofrimento e de um sentimento de desapego, o desejo de me libertar delas.

É estranho pensar fazer performance e ao mesmo tempo catártico, é um sentimento próximo de uma ancestralidade, quase um ritual. Muitas performances baseiam-se em rituais, no entanto, quando me refiro ao quase um ritual é porque não encaro como de fato um, pelo menos essa questão não é um foco nas minhas ações. Argumento da seguinte forma, o ato ritualístico é espiritual ou cerimonial, e esse não é o caso, a construção do trabalho possuiu uma dinâmica mais pessoal e psicológica. Não quer dizer que eu não tenha minhas crenças espirituais e que elas não irão refletir de alguma forma no trabalho, mas não é uma dança ou um pedido a um deus específico. Marco Paulo Rolla faz uma afirmação na qual me identifico em meu trabalho, de que a construção de um corpo único na ação performática se dá no reviver o passado e tanger do sentimento primal de pertencimento na natureza e na vida (ROLLA: 2012, 125).

E a performance realmente gera uma estranheza, tanto para quem faz quanto para quem vê. Quando vejo uma ação performática tenho o questionamento de um espectador e de fato sou um. Existem muitas formas de realizar performances e percebo que em geral elas possuem uma aura muito pessoal, porque todo mundo possui um motivo para estar lá, para colocar seu corpo à prova e seu ponto de vista. Concordo com a performer Charlene Sadd (PERFODA-SE: 2013), a construção da ação cria fissuras no conhecimento tradicional da arte. No entanto, não é uma consequência exclusiva para a arte, mas para a vida em geral, existe por meio da Arte Performática uma abertura para uma nova forma de ver e talvez, de viver.

Defender a Performance como a solução de tudo é perigoso, porque se trata de uma questão de afinidade, existem muitas formas de criar caminhos que levam a uma abertura de consciência. E não só no meio artístico, mas também na ciência.

Estava um momento de escolhas e reflexões sobre a relação que existe com o outro. Havia saído de um relacionamento amoroso e estava confusa sobre qual o sentido de relacionar-se com alguém, o porquê de certas atitudes que temos frente a determinadas pessoas. Em um encontro casual com o ex-companheiro, propus um trabalho fotográfico no qual realizei diversas fotografias em um misto de intimidade e curiosidade sobre aquele outro, sobre aquela imagem que aparecia na minha frente, sobre quem eu fui e quem eu era naquele presente. No processo dispus uma canga de bolinhas em cima dele que o fez parecer com a imagem de uma Santa. Naquele instante tudo fazia sentido. Havia colocado aquele outro em um lugar acima do meu, e que durante o relacionamento ficou em um altar.

Quando alguém é idolatrado, seja ele do próprio convívio ou distante como uma pessoa famosa, desvaloriza-se o próprio percurso de vida e surge o desejo de trilhar o do outro. A vida gira em torno desse indivíduo quase que em um transe, e se transforma numa bolha de isolamento que pode levar ao prolongamento de um sofrimento emocional.

Houve um chamado geral pelos próprios alunos da Unicamp de material para exposição, intervenção e de ações para o reformado espaço artístico da Moradia, nomeado de MOras. Propus-me aproveitar a oportunidade e desenvolver o conceito de idolatria. Fiz uma seleção das fotos (Figura 38) e criei uma série fotográfica com cinco fotos intitulada *Idolatria*, e ao olhá-las optei por deixá-las dispostas como em um altar, para serem veneradas.



Fig. 38 – Verônica Güdde Beutner, Série Fotográfica *Idolatria*, 2013.
Arquivo Pessoal.

Para a ação intitulada *Deturpação Idolátrica* (Figura 39), 2013, realizada na exposição de abertura do espaço artístico MOras, foi preparado um altar com as cinco fotos na parede, com um texto abaixo delas (Figura 40) e no chão diversas velas e pedaços de chocolate. Como o espaço tinha outra movimentação, a música não cabia para esse trabalho, ela se perderia e dessa maneira foi criada uma nova forma de aproximação com o outro por meio do corpo e do texto.

Na finalização do texto com a pergunta: - “Quanto idolatramos deturpadamente querendo colocar dentro de nós uma existência externa sem saber sobre a nossa própria?” refleti que uma forma de exprimir esse sentimento seria colocar um agente externo e saboroso como o chocolate para dentro do corpo. Ou seja, a busca pelo prazer que está no mundo e que queremos colocar dentro de nós em uma tentativa ilusória de satisfazer nossas necessidades.



Fig. 39 – Verônica Güdde Beutner, Performance *Deturpação Idolátrica*, 2013.
Arquivo Pessoal.

Uso da prática do altar e do ritual performático para negar a ritualização idolátrica.
 Uma morte que não é minha e tampouco sua.
 É a transcendência do ser, são as escolhas que mudam o rumo.
 O amor próprio é descoberto em sua maioria através da dor.
 Da sua dor, da minha dor e da nossa dor.
 Nesse altar cultuo o fim desse ciclo, já inexistente, mas que expressa o que há em todos nós.
 Não cultuar nada
 Em cultuar inconscientemente, aprendi a não cultuar.
 Ser e apenas ser
 Não idolatre - Seja.
 Do paradoxo que somos nós, ainda ao discursar sobre não idolatrar e assim mesmo o faço.
 O faço para aqui indagar:
Quanto idolatramos deturpadamente querendo colocar dentro de nós uma existência externa sem saber sobre a nossa própria?

Fig. 40 – Texto da performance *Deturpação Idolátrica*, 2013.
Arquivo Pessoal.

Configura-se cada vez mais uma busca pela identidade, uma indagação dos aspectos psicológicos que nos move. E como tema e meio de expressão, começo a explorar artisticamente esses potenciais.

Em 2013 fui convidada pelo artista Giuliano Baroni a fazer uma performance para a abertura da Exposição Por Dentro de Mim, na Galeria SEDE. Via-me compelida a buscar e organizar os sentimentos que me rondavam naquele momento e pela primeira vez tinha um prazo curto, um mês, para trabalhar uma proposta. Os muitos comentários que escutava repetidamente naquele ano eram advindos das críticas sobre o padrão de beleza valorizado pela sociedade. Nas revistas e jornais matérias sobre dietas e cirurgias plásticas. Esse assunto sempre foi pauta para muitas discussões, mas para mim fazia-se tema de reflexão. Indagava sobre a minha experiência de vida quantos às cirurgias que havia passado e questionava se seria capaz de alterar o meu corpo para que ele se enquadrasse em um padrão próximo de um ideal distante do meu.

Ao longo dos meus vinte e poucos anos passei por três cirurgias no nariz. Devido a uma ação de respirar pela boca na infância, o palato não se desenvolveu e causou complicações posteriores na região respiratória. Além desse problema, as paredes do nariz fechavam durante a inspiração, o que dificultava ainda mais a respiração. Na última intervenção cirúrgica dessa área nasal, era necessário retirar a cartilagem de fica atrás da orelha para reforçar as laterais do nariz e com isso era provável que as orelha perdesse um pouco a sustentação e fosse um pouco mais para frente. Nesse momento me confrontei com um medo e pedi que fizesse a cirurgia na orelha também. Durante a minha infância havia passado por alguns sarros quanto à minha orelha de “abano” e era uma oportunidade de mudar algo que não aceitava em mim.

Perguntava-me se queria ter me enquadrado de alguma forma, no entanto, não havia passado em minha mente até então, passar por nenhuma outra cirurgia plástica. Existe um limite de um ideal a ser perseguido e é preciso coragem para aceitar-se de verdade. Atualmente acredito que se tivesse que optar pela cirurgia hoje, recusaria.

Dessa forma, com que moral poderia realizar uma ação que questionasse esses valores? Na verdade tenho muitos motivos e não poderia manter-me escrava de minhas próprias limitações. A performance foi mantida sem título (Figura 41), porque o sentimento era o de que não havia necessidade de colocar um termo ou frase para uma ação que mais trazia dúvidas e questionamentos do que certezas.

Utilizei a gaze com gesso com o intuito de me moldar durante a ação. A procura pelo meu corpo e a aceitação dele em sua verdadeira forma foi o principal ponto de tensão, junto aos desdobramentos quanto a vaidade e a busca pela perfeição. Um

ideal de beleza muito longe da realidade criada por uma sociedade que valoriza os aspectos físicos acima das qualidades morais e éticas.



Fig. 41 – Verônica Güdde Beutner, Performance *Sem título*, 2013.
Arquivo Pessoal.

A ação consistiu na tentativa de me moldar, no entanto, o gesso ainda molhado não pôde sustentar a forma. As ações tinham em média 30 minutos de duração e como nas duas primeiras experimentações, foi feita uma seleção de 3 músicas da banda Sigur Rós. Havia percebido posteriormente à ação que esse tempo tinha sido muito curto para o planejado, que o meu corpo precisava desacelerar e entrar em um ritmo lento, meditativo e de espera que prolongasse a performance para uma hora e meia de duração, o que permitiria ao material adquirir forma e sustentação. Desse modo, um dos meus objetivos é realizar essa mesma ação no futuro e refletir sobre a questão do tempo e o envelhecimento do corpo.

Ainda hoje, a única performance realizada mais de uma vez foi *Deturpação Idolátrica* (Figura 42), 2014, durante uma exposição coletiva de intervenções artísticas na reabertura da Galeria de Arte do Centro de Convenções da Unicamp. Como o espaço e público eram diferentes, tive a experiência de vivenciar a mesma ação em situações distintas. Embora a ocasião fosse mais formal, a aproximação que tive com o público foi muito maior do que na MOras. Para a criação do altar utilizei um biombo da Galeria do CDC que contribuiu para gerar com maior efeito o clima de um culto, e dispus as fotos da mesma forma junto ao texto, assim como as velas e o chocolate. A ação deu início sem música ou aviso prévio, para que pudesse atrair os olhares aos poucos dos espectadores, para que pudessem dar conta de que algo estava ocorrendo. Algumas pessoas mantiveram-se mais distante enquanto outras mais curiosas e intrigadas aproximaram-se e abriram-se comigo depois da performance, me contaram suas próprias experiências e de como lidaram com relações em que colocaram uma pessoa em um altar particular. Para elas, o que havia feito tinha ido de encontro ao que existia dentro delas.

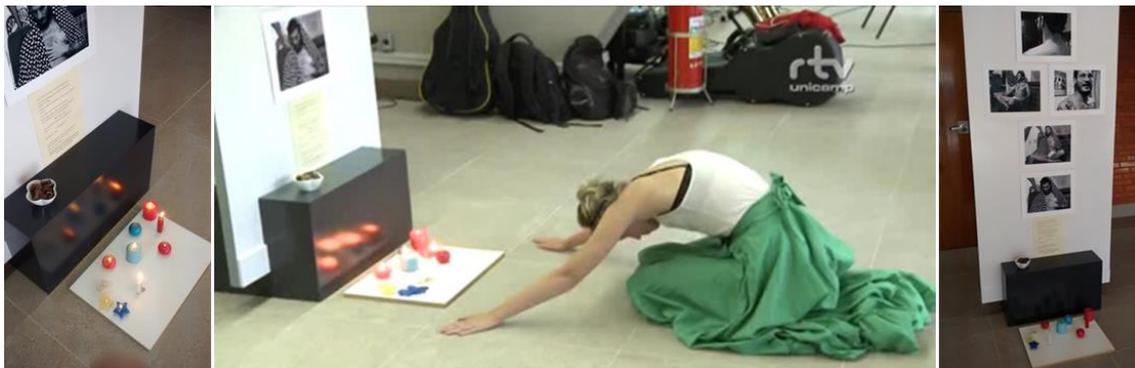


Fig. 42 – Verônica Güdde Beutner, Performance *Deturpação Idolátrica*, 2014.
Arquivo Pessoal.

É possível que a ação toque muitas pessoas ou simplesmente não toque ninguém. No entanto existem conexões profundas que nos une por meio da experiência. Identificamo-nos no amor, na dor e no sofrimento, em sentimentos que são inerentes ao ser humano. Lembro-me de uma vez que estava em um restaurante bem rústico e que no teto havia placa com a seguinte frase: “Por fora somos diferentes, mas por dentro somos iguais”. Muda-se o que se é por fora, mas o conteúdo é o mesmo, menos ou mais trabalhado.

O tempo da ação martelava-me a mente. Realizei uma viagem para os EUA em setembro de 2013 e dentro dos metrô em Nova Iorque ficava confabulando inúmeras formas de fazer ações performáticas. Eram muitas pessoas todos os dias indo e vindo fechadas em seus mundos. Ouvia-se muitas críticas quanto a esse aspecto individualista que crescia na cidade, houve até uma matéria sobre uma pessoa que foi ignorada enquanto passava mal e as justificativas eram a de que parecia encenação ou aquelas intervenções que fazem no metrô. Havia ficado hospedada na casa de uma amiga no Brooklyn e como ela estava com um problema no joelho, andava sozinha pela cidade. Em um dos dias voltei mais cedo para descansar e encontrei ela tricotando um gorro que seria um presente para uma amiga, isso me fez refletir sobre como esse fazer é amoroso e trás memórias que acolhem. Imaginei que seria interessante passar o dia tricotando em um vagão ou até transitar entre os vagões e de alguma forma incitar o olhar do outro e trazer um sentimento de aconchego.

De volta ao Brasil, o desejo de fazer uma ação em um espaço público continuava aceso, de preferência com uma grande movimentação de pessoas. Queria aumentar ao máximo o tempo de duração da performance no intervalo de um dia.

A partir dessa investigação propus uma ação de tricotar quase um dia inteiro em um espaço público. O intuito era que o transeunte me visse iniciar e concluir o tricô e para esse trabalho em específico o metrô não funcionaria, seriam muitos os desencontros causados pela quantidade de vagões. O ideal era um terminal rodoviário

que permitisse maior visibilidade do trabalho. Optei pelo Terminal Barão Geraldo, em Barão Geraldo, distrito de Campinas, São Paulo, porque além de não ser muito grande possui grande fluxo, ele também é um espaço fechado para a saída e entrada de ônibus urbanos que circulam por Campinas e região. Foi solicitada uma autorização para a EMDEC do projeto intitulado *Entre Tempos* (Figura 43) para que não houvesse grandes interrupções ou impedimento durante a performance. Fazer o tricô sem parar era essencial para que a proposta pudesse causar um impacto visual.



Fig. 43 – Verônica Güdde Beutner, Performance *Entre Tempos*, 2014.
Arquivo Pessoal.

Às 08:00 no Terminal iniciei a produção de um tricô em forma de cachecol com o intuito de chamar a atenção do trabalhador em sua ida ao serviço e fiquei até às 17:30 para que na volta pudessem ver o que foi produzido nesse ‘meu’ tempo. O objetivo era o de poder gerar no transeunte alguma reflexão entre os nossos tempos de trabalho. O dia tem parecido acabar em uma velocidade surreal, no entanto, a ação marca o tempo e o quanto pude produzir em um dia de expediente ficou registrado na produção e no tamanho do cachecol.

“O corpo também é mutante e readaptável, assim como a natureza. Talvez por isto a performance seja das artes a que mais chega no limite entre representação e realidade: por se espelhar no corpo, ser o corpo e ter o corpo como seu maior instrumento e sua lente de visão. Por meio do corpo, o performer manipula a natureza, seja urbana ou selvagem, para que ela adquira as sensibilidades trabalhadas por ele. É no corpo do outro que a performance é vista e sentida. Compondo a natureza da performance, todos estão ali presentes, com suas noções de limites sociais distintamente impregnados em cada corpo.” (ROLLA: 2012, 216)

Era abordada de tempos em tempos com perguntas e falas como: “O que está fazendo? Minha avó tricotava, mas eu não sei. Nossa, que bonito, posso pegar? Você que fez hoje?” E a partir daí elas emendavam e dividiam suas histórias ao mesmo

tempo em que tentavam descobrir o que era tudo aquilo. Aqui fica claro como as barreiras entre arte e vida rompem-se e novas conexões surgem.

Muitos artistas performáticos optam pela não verbalização de modo geral, no entanto, para mim tudo depende da proposta. Aqui não foi o caso, não nessa ação, a ideia era me integrar ao espaço, ao mundo, àquela realidade.

No desenvolvimento do meu percurso poético pessoal em arte performática, destinei-me a trabalhar mais com imagens e objetos/instalações. Como fotógrafa experimentava a fotoperformance, que é diferente de registros feitos de uma performance. Alguns curadores e artistas não gostam da ideia de registrar as ações performáticas por causa do seu caráter efêmero, no entanto, existe uma importância documental que não deve ser ignorada. Muito pode ser apreendido e compreendido por meio das ações fotografadas. Caso contrário as performances de Jim Dine, Allan Kaprow, Marina Abramovic, Flávio de Carvalho, entre muitos outros, estariam totalmente no imaginário. As imagens nos dão pistas e ajudam na visualização do quadro.

Como visto anteriormente, a artista Cindy Sherman não faz registro de sua ação, mas cria e vivencia personas com o objetivo de fotografar-se. O que ela faz está dentro do que é considerado performance para a fotografia. Mesmo que não haja uma presença inicial do público, o que faz seu trabalho ser inserido nesse contexto é o ato performativo e sua documentação como Arte Performática. Cindy assume as várias funções para criar sua obra, a de fotógrafa, modelo, maquiadora, cabeleireira e estilista e com seu arsenal de figurinos altera habilmente seu físico.

A escolha da fotografia em meu trabalho se dá como uma forma de lidar com a efemeridade da Performance e também para experimentar desdobramentos dessa linguagem artística em outras mídias, desse modo busco explorar o trabalho em diferentes suportes.

A ampliação dos arquivos de criação contribui para a reflexão da produção do próprio artista. Os registros das ações possibilitam que eu possa me olhar e analisar, é como ouvir sua própria voz gravada, no início causa uma estranheza e até repulsa, porém aos poucos assimilamos e nos reconhecemos com menos aversão até o momento em que conseguimos ver com naturalidade.

Para o trabalho de fotoperformance busquei a criação de uma narrativa entre dois corpos de sexos opostos, o meu e de um homem. Trocáramos as roupas até ficar tudo misturado, ambos com peças masculinas e femininas e no final iríamos nos desfazer de tudo e ficar completamente nus.

Assim como Cindy, busco uma construção baseada na aparência que acaba por criar um olhar superficial, blasé⁴⁷, nesse caso de uma Verônica que se coloca diante da câmera como reflexo da valorização excessiva pela imagem e pela falsificação do eu. Vive-se diante de um contexto em que a aparência tornou-se hipervalorizada, os corpos são treinados para aparentarem ser, desejo de querer aproximar-se das imagens que são transmitidas e vendidas como ideais.

Um dos artistas que tenho realizado atualmente algumas parcerias de trabalhos é o Giuliano Baroni, nesse em específico convidei-o para participar comigo pela nossa intimidade. Escolhemos roupas que nos servissem e que passariam a clareza dos dois universos distintos, feminino e masculino. Aos poucos trocávamos as peças e os sapatos até o momento em que tudo se misturou, depois aos poucos nos desfizemos delas até ficarmos nus. Ao tirar tudo, nos despojamos de toda a superficialidade e do status social e deixamos a verdade dos nossos corpos e da nossa alma. Intitulada *Do Pensamento Material sobre a Alma* (Figura 44), 2014, foi criada uma série com 16 fotoperformances.

Para esse trabalho desenvolvi e escrevi o projeto *Além do Visto para o Espaço Cultural Casa do Lago da Unicamp*. A ideia estava centrada em uma nova reflexão, a busca pela verdade. Qual era a verdade sobre o meu corpo e sobre quem sou? Qual a verdade que cada um de nós possuiu e está à procura? Quantas verdades são forçadas para dentro de nós?

A começar por essas perguntas quis desenvolver uma proposta de exposição com um diálogo entre Performance, Fotoperformance e Instalação com os objetivos de conectar essas linguagens em um único espaço, trabalhar a busca pela verdade e promover a investigação das subjetividades do mundo contemporâneo por meio da presença da luz. A luz foi trabalhada como uma metáfora, ela assume o tom da verdade e de iluminação do caminho da vida. No entanto, quando olhamos diretamente para essa *luz-verdade*, mesmo que por pouco tempo, somos cegados pela sua claridade. Ainda que tentemos ver a verdade, somos incapazes de alcançá-la totalmente.

Desse modo, a instalação foi criada para ser tanto um objeto da ação da performance quanto um espaço ordenado pelas indicações materializadas. Com o intuito de desenvolvê-la realizei alguns rascunhos em que o ponto principal era criar um foco luminoso no centro da sala, não muito alto ou baixo. Para criar esse efeito utilizei lâmpadas em alturas diferentes para que formassem uma nuvem de luz. Com a orientação de engenheiro elétrico me informei dos materiais necessários, como a

⁴⁷ Significado de um olhar que reflita aquele que está embotado pelo excesso de estímulos, sejam eles sensoriais, intelectuais, afetivos ou de prazeres, e que se tornou insensível ou indiferente a eles.

espessura dos fios e outros detalhes do que era possível ou não fazer. A estrutura que seria fixada no teto foi montada com ripas pintadas de branco e furadas para dispor os fios com a mesma distância entre eles. Todo o processo era simples, porém bastante trabalhoso, montei toda a fiação elétrica e coloquei na ponta de cada fio um soquete para as lâmpadas. Intitulada *Para Além do Brilho* (Figura 45), a instalação criou um ambiente em que o diálogo também se manteve presente com os reflexos das luzes em cima das fotografias.



Fig. 44 – Verônica Gütde Beutner, Fotoperformance *Do Pensamento Material sobre a Alma*, 60x40cm 2014.
Arquivo Pessoal.



Fig. 45 – Verônica Gütde Beutner, Instalação *Para Além do Brilho*, 2014.
Arquivo Pessoal.

Na abertura da exposição *Além do Visto*, realizei a ação *Além do Brilho* (Figura 46) em que pude vivenciar fisicamente a dificuldade que enfrentamos ao tentar enxergar a verdade além das verdades que construímos na vida. Olhar para a luz ao ponto de cegar-se indica a incapacidade em conseguir poder ver o que é real. A verdade é tão passível de mudança e que ao compreender sua fluidez percebemos a complexidade que é conviver com outras realidades/verdades. Fixamo-nos em uma e rejeitamos todas as outras pelo medo de descobrirmos que a realidade não existe, assim como o tempo. Ao tirarmos toda a superficialidade que nos cobre o que sobra é a essência do nosso físico e da alma. Ao mesmo tempo em que a verdade aparentemente é simples, ela está além do que é possível compreender.



Fig. 46 – Verônica Gütde Beutner, Performance *Além do Brilho*, 2014.
Arquivo Pessoal.

Escolhi duas músicas de Julianna Barwick, em que coloquei para repetir uma vez e teve como tempo total 20 minutos. Tinha como objetivo trazer o espectador para essa zona da busca pela verdade, através de sons mais delicados e cíclicos que aos poucos ganhavam mais forma com acréscimos de novos sons.

Os estudos sobre Arte Performática puderam me auxiliar a compreender esse mundo no qual estava imersa. Sem nenhum treinamento corporal, lançava-me no desconhecido porque tanto meu corpo quanto minha mente ansiavam por essas vivências e depois da primeira quis fazer a segunda e assim por diante. É uma ação catártica, há algo que te move, impulsiona e pede para sair. O meu corpo adquire experiência a cada ação e encontro novos conflitos que perpassam a realidade. Os novos trabalhos manifestam-se dos resquícios dos últimos, surgem alimentados pelo desejo de adentrar outros universos e questionamentos.

Entre final de 2014 e início de 2015 havia passado por duas situações que me fizeram lidar com o luto. Uma gravidez ectópica, na qual tive que retirar a trompa e interromper a gestação e o falecimento de uma senhora amiga com a qual tinha muita afinidade. Estava vivendo muitos sentimentos junto às obrigações da vida quando me dei de encontro com a oportunidade de fazer uma residência artística de cinco dias no 14º Festival Arte Serrinha em Bragança Paulista. Em meio à natureza tinha espaço para refletir, meditar e trabalhar a performance. No segundo dia pensei muito nas perdas, o sentimento que havia em mim não era de sofrimento, era de transformação. “Transformação, somos reflexos uns dos outros, deixar de refletir, uma parte de mim que também se foi (...)”, foram os pensamentos que me conduziram a criar *Rios que Morrem em Mim*, 2015 (Figura 47).

Retiro a grama moldada na forma do meu corpo, um túmulo superficial onde me encaixo, símbolo da minha morte. Coloco uma venda e nesse espaço íntimo de morte me interiorizo e entro em contato com as minhas últimas perdas, penso nas dores, nas expectativas e nas frustrações. Depois dessa re-vivência, corto meu cabelo, essa atitude simboliza que permaneço viva mesmo que tenha havido uma morte dentro mim. A minha relação, o meu eu, meu reflexo que existia com a pessoa se foi, simplesmente acaba, morre. No entanto, a parte de mim que morreu faz com que eu me transforme. Eu permaneço como Verônica, aparentemente igual, mas diferente.

A ação teve 50 minutos de duração, foram 4 músicas escolhidas entre Ocoai e Sigur Rós. Após o término, estava extremamente sensível, havia passado pelo sentimento de luto, mas a transformação não tinha acontecido. Uma hora depois me encontrei com outros artistas da residência e quando falei da ação estava vivenciando-a ainda, tudo era muito intenso e quando fomos ao local o choro veio de uma forma incontrolável. Nesse momento percebo que a performance tinha sido muito curta para

poder trabalhar os sentimentos. No entanto, toda aquela emoção abriu portas para o compartilhamento, quando dei por mim, todos estavam compartilhando suas perdas. Todos tinham as suas histórias, feridas e conquistas.

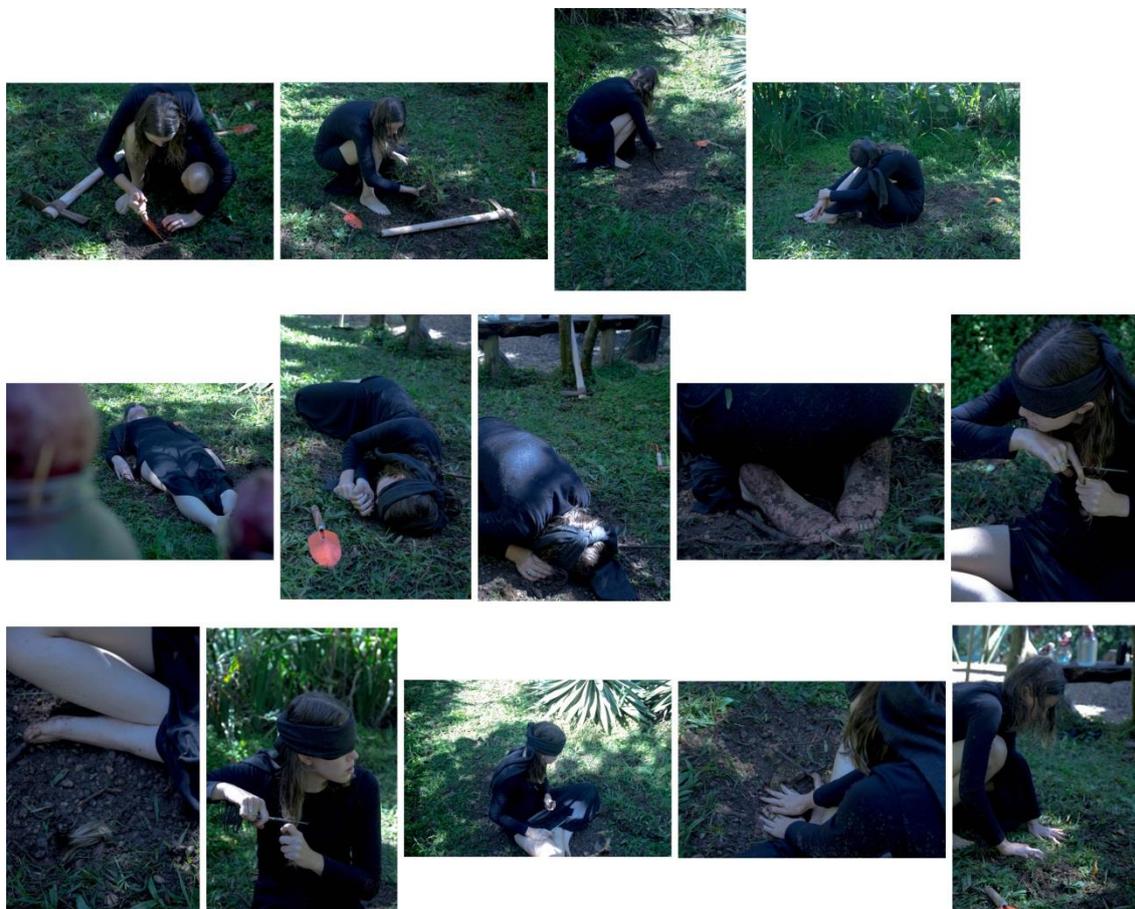


Fig. 47 – Verônica Gütde Beutner, Performance *Rios que Morrem em Mim*, 2015.

Arquivo Pessoal.

Essa experiência se tornou um projeto de vida, a cada perda reviverei essa ação e cortarei o meu cabelo na busca pela transformação.

O meu corpo havia mudado, mesmo que a dor tenha o poder de te transportar para o mundo interior, ele estava mais familiarizado com a entrega. Observei também que muitas vezes não aceitamos o sofrimento e o ignoramos, mas vivê-lo e transformá-lo é necessário para seguir em frente.

Cito aqui o trabalho *Cuide-se* da artista francesa Sophie Calle realizado em 2007 e exposto no Brasil em 2009. Em um dia Sophie recebe uma carta em que a pessoa com quem se relacionava rompia tudo e no final dizia “Cuide-se”. Sentia que não era endereçada à ela, e sem conseguir poder responder decidiu convidar 107 mulheres escolhidas pelas diversas profissões para interpretar o que estava escrito. Podiam fazer o que quisessem como analisar, comentar, dançar, ou qualquer outra ação, porque para ela era um modo de cuidar de si mesma e ganhar tempo antes do rompimento. Afino-me com seu trabalho no sentido da entrega da vida pessoal e

emocional. É colocar-se no trabalho, trazer as experiências, vivências e a própria vida para a arte até chegar o momento em que estarão tão fundidas uma à outra que não terá como separar.

“Em meio a uma Babel de propostas, o artista oferece seu olhar singular como elemento de diferenciação de uma linguagem que ainda quer ser autêntica. Nos últimos 20 anos surgiram, assim, muitas pesquisas baseadas mais que nunca na individualidade, (...).”
(LABRA: 2005, 32)

É a transcendência das experiências pessoais dolorosas, essas que são compartilhadas pela maioria das pessoas. São os sentimentos comuns de perda, abandono, medo, tristeza, raiva e outros. O *eu* surge como uma imagem que oferece ao público um projeto político, filosófico e existencial, em que o artista contemporâneo transpõe sua biografia na arte como um elemento diferenciador (LABRA: 2005, 33).

O corpo pode vir a se tornar uma metáfora ou ser a própria condição do performer ao exprimir todas as tensões, demandas e sentimentos dos quais refiro aqui como comuns ao ser humano. A imagem, a ação e o corpo do artista são reais, e por meio da criação de uma situação o outro é capaz de inserir-se no contexto proposto. Esses diálogos promovem a conexão do artista com o espectador, seja na performance ao vivo ou na fotoperformance.

Esse ano de 2015, realizei dois projetos colaborativos de fotoperformance com o artista Giuliano Baroni. *Dissonância e Deformações* e *Palavras para Você*. Baroni e eu somos amigos há muito tempo, vivemos muitas coisas juntos, nos apoiamos nas dificuldades e nos tornamos confidentes um do outro. Queríamos devido à nossa confiança realizar um trabalho a partir das nossas experiências e convivências compartilhadas.

Dissonâncias e Deformações (Figura 48) se dá a partir de interferências feitas pelas mãos de Giuliano em meu rosto. A ação de deformar representa as agressões psicológicas e até mesmo físicas dentro de relações fragilizadas e sem estrutura, que rompem a fronteira do *eu* com o outro. Esse rompimento ocorre a partir da permissão do *eu*, o que te faz autêntico e independente desaparece e inicia-se o domínio entre duas pessoas.

Na ação estávamos imersos nos sentimentos de destruição e anulação que havíamos sofrido e que podíamos ter causado uns nos outros. Como tenho muita sensibilidade no cabelo, cada puxão causava uma dor aguda que faziam meus olhos lacrimejarem, sentia toda aquela deformação. Minha cabeça era como a de uma boneca, facilmente manipulada para onde quer que o Giuliano a virasse.



Fig. 48 – Verônica Güdde Beutner e Giuliano Baroni, Fotoperformance *Dissonâncias e Deformações*, 2015. Arquivo Pessoal.

Palavras para Você (Figura 49 e 50) surge como desdobramento da poética do meu trabalho *Auto-FIRMAÇÃO*, 2015, que será discorrido mais a frente. Enquanto estávamos tomando um café, mostrei a Giuliano o carimbo que havia mandado fazer para realizar meu próximo trabalho, de repente, estávamos a escolher termos que seriam interessantes no nosso contexto de vida. Criamos um trabalho em que carimbamos as palavras escolhidas em nosso rosto com o objetivo de reafirmá-las em nós mesmos. A ação buscava reforçar a ideia que tínhamos um do outro quanto a anseios, recriminações e desejos. Nem tudo que é dito ao outro realmente o serve, no entanto a troca pode muitas vezes deixar de existir por não estarmos abertos tanto para falar quanto para ouvir.

Interferimos diretamente em nossos rostos e os termos como expectativa, paz, luto, momento, fé, comprometimento, expectativa, viver, dentre outras, foram carimbadas em um ritmo fluido e íntimo. As palavras ficaram como rugas e marcas de expressão que surgem com o passar do tempo, um dos motivos que nos levou a propositalmente escolher a imagem preta e branca.

A série é composta por 16 fotografias 30 x 40 cm (Figura 49) e mais quatro fotos aproximadas 40 x 60 cm (Figura 50).



Fig. 49 – Verônica Güdde Beutner e Giuliano Baroni, Fotoperformance *Palavras para Você*, 2015.
Arquivo Pessoal.

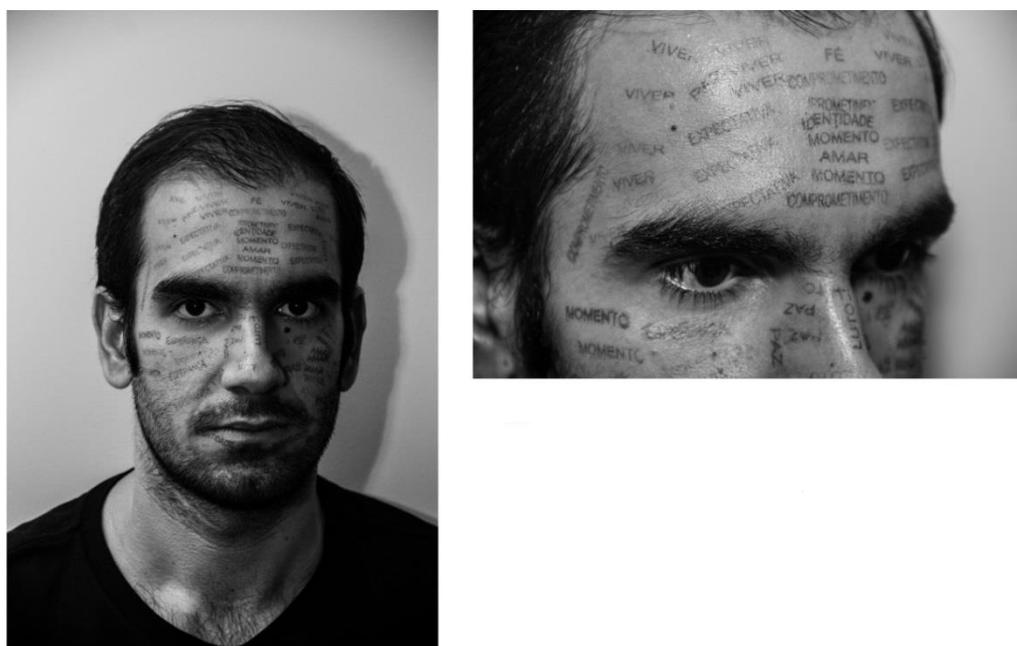


Fig. 50 – Verônica Güdde Beutner e Giuliano Baroni, Fotoperformance *Palavras para Você*, 2015.
Arquivo Pessoal.

Rubiane Maia, performer nascida em Vitória, Espírito Santo, realizou em 2012 a ação *Observatório: Resumo para Insanidade*⁴⁸, em que sentada durante um dia inteiro em uma praça carimba a palavra “reflexo” sempre que é observada por alguém. Ela

⁴⁸ Vídeo da ação no site: <https://www.youtube.com/watch?v=gYUB36lcheg>.

não come, não fala, não bebe e tampouco vai ao banheiro, recusa-se a qualquer distração e fica constantemente a escrever em um caderno tudo que também observa.

“Quanto mais sou observada mais me carimbo e quanto mais me carimbo mais sou observada. Num movimento cíclico e crescente.”

(MAIA: 2012, 01)

Nesse caso Rubiane se coloca em público e faz a troca de observações entre pessoas desconhecidas, ao mesmo tempo em que fica em silêncio centrada no que vê e na sua descrição, atrai os olhares curiosos com o ato da ação de carimbar-se. Esse reflexo é como o espelho do *Experimento II Entre Eus*, somos reflexos uns dos outros e toda vez que nos relacionamos, vemos uma parte de nós mesmos. No entanto a artista aplica o termo reflexo ao ato de apenas observar, como em segundos é possível refletirmos uns aos outros.

O último projeto em andamento até o dado momento é a exposição *Auto-FIRMAÇÃO* que será realizada do dia 13 de janeiro a 03 de fevereiro de 2016.

Ela trata dos desdobramentos da minha pesquisa de Mestrado em Poéticas Visuais, assim como a exposição *Além do Visto*. Nesta proposta procuro me expressar pelo registro em vídeo e fotos da Performance ‘Auto-FIRMAÇÃO’ e uma instalação criada para a ação que só se tornará uma após a reapresentação da performance. O trabalho consiste na conexão entre as diversas linguagens artísticas, performance, fotografia, vídeo e instalação que estabelecem diálogo aberto a partir da reflexão da ‘firmação’ de identidade. Uso o termo ‘firmar’ pela instabilidade que ele promove sobre o desejo de *querer adquirir firmeza* sobre a identidade, o que não exclui na temática a busca pessoal por uma afirmação, uma plenitude gerada pela capacidade de se aceitar em suas qualidades e defeitos. É aceitar o corpo em sua forma, na idade e sexo, os desejos, o psicológico, os desafios emocionais e materiais, a superficialidade, as tensões, as profundezas do ser e por fim, a própria existência. Aqui visio refletir a auto aceitação e também o anseio de ser aceito pelo outro.

A licença poética em manipular as palavras surge para que os títulos possam orientar da melhor forma possível o caminho que a obra sugere e que é percorrido pelo corpo na ação exaustiva em carimbar o meu nome completo em uma saia branca longa e na minha pele. A não aceitação gera revolta interna e o desejo de anulação, nos negamos e o que representamos para nós mesmos e para o outro, ganha uma dimensão tão negativa e dolorosa que nos leva muitas vezes a um apagamento da identidade. Desse modo a performance se constrói, a partir da busca pela

autoafirmação e sua anulação, em um vai e volta emocional que ganha um tônus existencial que exploro através do 'firmar' e do anular.

E por meio da série fotográfica 'Identidade' que documenta a performance intitulada 'Auto-FIRMAÇÃO' (Figura 51), da instalação de título 'Fragilidade refratária' e do vídeo 'Refração da Auto-FIRMAÇÃO', será criada uma ambiência que coloca o corpo e a mente na sua busca pela afirmação de identidade e que pode nos levar para alguns questionamentos como: O que realmente somos por trás da superficialidade das aparências? O que a nossa aparência pré-definida nos definirá na sociedade? Quais comportamentos devo adquirir para ser aceito? Como posso existir na sociedade e para mim?

A série é composta por 07 fotografias nas dimensões 40x60cm e 60x40cm e um vídeo com o tempo quase total da performance realizada entre árvores e vegetações em Morungaba, no interior de São Paulo, uma área natural preservada. O objetivo dessa proposta é trabalhar com dois espaços distintos, a natureza, ambiente aberto e com a mínima intervenção humana e o urbano, local da exposição e da reapresentação da performance, um lugar fechado, de concreto e institucionalizado. O contraste não distancia, mas cria uma ponte de reflexão sobre a ação nesses espaços distintos e leva o espectador a transitar entre eles durante a re-apresentação da performance na abertura da exposição.



Fig. 51 – Verônica Güdde Beutner, Performance *Auto-FIRMAÇÃO*, 2015.

Arquivo Pessoal.

A performance tem como caminho a utilização de objetos que direcionam a ação de 'firmar' a minha identidade. Em um processo exaustivo, carimbei uma grande parte da saia branca com o meu nome e depois passei para o meu corpo. Assim como busco a minha afirmação, me nego por não me aceitar completamente e em contato

com essa crise uso a água branca para tentar simbolicamente me anular. Na inconstância do ser humano, nos afirmamos em nossas qualidades e nos anulamos ao negarmos nossos defeitos ou ao nos condenarmos por eles. A crise de identidade é exposta na vivência do meu corpo em uma ação metafórica que me transporta para esse universo interno.

A instalação acontece quando a re-apresentação da performance termina, a saia que recebeu as exaustivas afirmações identitárias com o meu nome completo, é deixada como o último objeto que compõe a banheira, essa que fica em um estado de solidão, porque vazia deixa latente a falta de alguém, ideia que é reforçada pela presença do corpo nas fotografias registradas na natureza. Ao mesmo tempo o tecido continua como o rastro de que alguém estava lá, em uma tensão contínua permeada pela sensação de que algo acabou de acontecer evidenciada pela presença da saia molhada que, disposta com uma parte dentro e outra fora, não permite que ela seque.

O vídeo traz um movimento que permite às obras a perda aparente de sua inércia, e alimenta o diálogo de uma vivência corporal entre as diferentes formas de linguagem e que através de suas disposições, criam uma ambiência que direciona o corpo e a mente em sua busca pela afirmação da identidade⁴⁹.

A construção da minha poética performática pessoal acontece a partir da *incorporação*. Escolho esse termo porque melhor indica as produções artísticas atuais. Muitos artistas têm transitado entre linguagens não só no processo de produção, mas principalmente em trabalhos com objetos, vídeos, fotografias e instalação que conectam e dialogam entre si.

O verbo incorporar tem como significado dar ou tomar corpo, integrar-se, inserir-se, juntar-se e introduzir-se a um elemento e admitir em ou fazer parte de algo. Sua etimologia no latim *incorporare* significa reunir em um só corpo, juntar. Busco a partir desses significados definir que a fotoperformance, o vídeo e a instalação unem-se dentro do trabalho expositivo e fora, conectam entre si a partir da construção de uma poética em um corpo que é a Arte Performática. Uma consequência natural de um caminho possibilitado pela hibridação da Arte Contemporânea.

Márcio Doctors, curador e crítico de arte, defende que a Instalação tem “função de dar concretude material à imagem do mundo que está nos escapando a partir da visualidade”⁵⁰. Ele também coloca que ela possibilita a indicação de ordenação do espaço que trás essa concretude para o lugar em que ela é posicionada, e esse espaço criado aproxima-se com o mundo de fora e surge como um movimento de

⁴⁹ Site com todos os trabalhos e fotos realizadas das performances apresentadas aqui na dissertação: <http://vgbeutner.wix.com/veronicaguddebeutner>.

⁵⁰ Fala retirada do documentário: *Múltiplas linguagens da arte contemporânea: instalação e performance*. Site: <http://artenaescola.org.br/todo-passado/material/mlac-instalacao/>.

resistência. Nessa aproximação entre arte e vida, a instalação se dá como o “ancoramento da matéria e do mundo”.

Dessa forma, ela pode ser vista como um desdobramento material da performance. Waltércio Caldas defende que a Instalação é muito mais complexa e interessante do que dispor de modo instalativo quadros na parede e que “a arte está sempre onde a gente espera que ela não esteja”⁵¹.

A ambiência criada na exposição é a incorporação por todos os elementos em um só corpo, a arte atua naquele espaço por meio do diálogo que se forma entre fotografia, vídeo, instalação, ação performática e o rastros da re-apresentação da performance. O que irá diferencia da exposição Auto-FIRMAÇÃO para a Além do Visto é que além de ter adicionado o vídeo, a série fotográfica da segunda é uma fotoperformance, ação criada para a fotografia, em Auto-FIRMAÇÃO, as imagens são registros da ação e escolhidas para criar uma narrativa linear da ação.

A *incorporação* acontece quando há mais de duas linguagens que dialogam entre si junto à criação de um espaço indicado pela instalação.

O trabalho ainda configura-se novo, mas seu percurso deixa evidentes escolhas de um caminho dentro da construção da minha poética pessoal, consistentes no que diz respeito ao *eu* dentro do universo da Arte Performática e seus desdobramentos de suportes que ao invés de tornarem-se obras distintas, dialogam para a criação de um único corpo.

Considerações

A Arte da Performance como linguagem artística na contemporaneidade têm se definido dentro e fora das instituições artístico culturais. Como busquei colocar aqui nessa pesquisa, houve ao longo dos anos mudanças na forma de pensar a performance nas Artes Visuais, o que é de se esperar, porque a sociedade mudou comparado às décadas de 1960, 1970 e 1980, assim como as produções artísticas que estão hoje mais calcadas no discurso. A produção ainda que pareça ser a mesma, encontra-se em uma zona de experimentação que pode levá-la a desdobramentos inesperados. No entanto, continua a ser uma linguagem polêmica, com controvérsias e criticada pela incapacidade de compreensão gerada sobre esse fazer artístico corporal.

⁵¹ Fala retirada do documentário: *Múltiplas linguagens da arte contemporânea: instalação e performance*. Site: <http://artenaescola.org.br/todo-passado/material/mlac-instalacao/>.

No sentido de um corpo performático contemporâneo, o artista é composto por uma subjetividade identitária que se dilui na representação não de um, mas de uma multidão de indivíduos. Representa ele mesmo e os outros. O corpo é um elemento transitório entre arte e vida, não possui apenas a carnalidade, mas uma mente que direciona suas ações.

A frase: “A obra de arte somente tocará a pessoa se ela estiver aberta à obra”⁵² dita pelo curador da 30ª Bienal em uma palestra em no Sesc Campinas em 2012, fala sobre a relação entre o público e a obra, que quando incompreendida demonstra uma atitude de bloqueio. Talvez isso ocorra com a performance, ou talvez não. No entanto, se a considerarmos uma verdade, ela só será válida diante de um comprometimento sério do artista performático com o seu trabalho. O que irá validar uma foto como uma fotoperformance? Quais critérios são respeitados ou defendidos pelo artista para que a ação seja de fato uma performance no campo das Artes Visuais?

A Arte da Performance têm se definido e transformado assim como seu público. Uma ação que pode ser citada é *Imponderabilia* de 1977, em que Marina e Ulay ficaram nus de frente um ao outro na porta da Galleria Comunale d'Arte Moderna, que foi realizada novamente em 2012 na Sean Gallery com performers contratados (Figura 52). Em geral o público de arte atual, está muito mais curioso e parece que aprendeu a se relacionar com o nu, parece ser algo mais natural. Não pretendo fazer aqui uma análise mais profunda dos motivos, mas apontar as diferenças e mudanças desse espectador, que vem compreendendo ao longo dos tempos o que têm se proposto nos últimos 40 anos na performance. Ele quer ter a experiência da ação, ele sabe que está lá para poder vivenciar algo único e efêmero.

O público pode ser transformado, no entanto ele não é um co-criador como colocam alguns teóricos. Ele sempre estará sujeito à ação do artista e dentro de um universo proposto, ele é envolvido pela ideia de outro alguém. O espectador não está lá para auxiliar o artista.

Por outro lado o corpo nu ainda provoca reações, como disse acima, a performance é uma linguagem polêmica e ela também têm sido explorada na sua coletividade ao criar novas formas de tensionamento sobre o corpo. Ainda que a tenhamos dado alguns passos à frente, existe ainda uma incompreensão sobre a arte contemporânea, uma estagnação do conhecimento artístico e um conservadorismo que ainda predomina.

⁵² Palestra sobre a 30ª Bienal no Sesc Campinas com o curador Luis Pérez-Oramas.



Fig 52 - Re-performance de Marina Abramovic e Ulay, *Impoderabilia* Sean Kelly Gallery, 2012.
Foto de PAS. Site da imagem: <http://premierartscene.com/magazine/art-basel-2012/>.

Um exemplo é a polêmica que surgiu no final de 2015 nas redes sociais na ação *Macaquinhos*, em que performers tocam o ânus uns dos outros, no Sesc Ceará. Essa não foi a primeira vez que a performance repercutiu dessa forma, outras ações foram realizadas desde 2011, no entanto, foi a maior.

Tal controvérsia mostra um desconhecimento sobre tudo que somos e que nos rodeia, ou seja, nossos corpos, mentes, economia, governo. A nudez é um tabu criado pela sociedade e o ânus uma parte do corpo humano que já foi palco de muitas discussões, inclusive artísticas. O filósofo Paulo Ghirdelli escreve um artigo sobre essa performance e defende *Macaquinhos* como sensacional, porque tornar os humanos em macaquinhos coloca em evidência a capacidade que o ser humano têm de tornar uma parte do corpo em um tema e transformar isso em um ato obsessivo. É o que nos diferencia dos animais.

O corpo não se limita de forma alguma a fixação na materialidade, ele eleva a condição reflexiva do artista e do espectador, o incômodo causado coloca em xeque questionamentos que nunca tiveram foco. Muitas questões são colocadas em grandes sacos pretos por diversos motivos, não saber, não compreender e não querer ter que lidar porque exigem muitas vezes esforço e determinação.

Minom Pinho, sócia-diretora da Casa Redonda Cultural e da Casa Redonda Patrocínio Sustentável, fala sobre a valorização da radicalidade das performances de Marina Abramovic e das atuais críticas que ela sofre quanto a sua incursão na espiritualidade, de que arte e sagrado são insolúveis entre si. É um tanto quanto

irônico esse tipo de afirmação que separa a arte do espiritual. Tais palavras não se aplicam à História da Arte e tampouco nas origens da Performance, em que a ação tinha o intuito de desfazer as fronteiras entre arte e vida. A espiritualidade está presente no cotidiano de todos nós, seja vista apenas uma crença ou como parte da vida do artista e que poderá refletir-se no trabalho.

A afirmação de Waltércio sobre a arte estar onde não se espera que ela esteja coloca em xeque a pretensão que existe de querer definir a ponto de limitar. A arte está no que o artista acredita e propõe e a limitação impede a criação de novos horizontes.

A fissura colocada à mostra pela Arte Performática não consiste em passar mensagens, modelos de comportamento ou ensinar qualquer tipo de coisa, ela efetiva-se nas disposições dos corpos, no recorte do espaço e do tempo e onde há a manifestação da individualidade.

O artista ao usar o corpo reage aos regimes, como uma ação política e de emancipação visa o poder sobre si mesmo e busca transgredir qualquer tipo de restrição. Ele é um ponto de resistência tanto físico quanto psicológico, e possui a capacidade de expressar as incongruências da sociedade. Dessa forma toda ação performática será política e irá definir o artista direta ou indiretamente. Fazer Arte Performática sem pensar é impossível, o corpo e a mente falam, questionam e posicionam-se diante da vida. A Performance não está em busca de um estado de sublimação em que o corpo deixa de lado toda a sua materialidade física, seus instintos e desejos, ela existe como sujeito e provoca reações que impactam mais ou menos justamente por não ignorar e deixar de lado esses aspectos que constituem o ser humano.

A construção da identidade contemporânea é elaborada em uma sociedade cada vez mais avançada tecnologicamente com uma internet que está cada vez mais comum e acessível. Há a partir dela uma distribuição ilimitada de imagens de todos os tipos, assim como ideias, pensamentos, convicções.

A tecnologia não está mais distante como nos anos 1970 com as caríssimas e importadas filmadoras portapack, que pôde ser oferecida por incentivadores da arte para que artistas pudessem explorá-la. Hoje é possível fazer de tudo e dizer de tudo, ou pelo menos, quase. Esse é, a meu ver, um dos problemas da Arte da Performance e das Artes Visuais na contemporaneidade.

Úrsula Ochoa, artista e crítica de arte, posiciona-se contra alguns tipos de trabalhos performáticos devido a sua similaridade quanto a aspectos formais e técnicos, como se faltasse um impulso criativo. De certa forma isso acontece, e leva a um questionamento sobre a autenticidade o trabalho do artista. No entanto, se

pensarmos a performance como uma necessidade catártica de transformar o que está dentro de si, acontecerá invariavelmente repetições estéticas e técnicas. Por seu caráter efêmero e por assim dizer local, tem uma atuação restrita e mesmo que haja similaridades, ela toca o outro não pela inovação, mas pelo caráter de sua proposta e a energia criada pelo performer passada ao público.

O que é visto em algumas performances é a falta de conexão com o público, fica a sensação de que é apenas um engodo. Acredito que algumas explicações possam ajudar na compreensão desse tipo de situação, uma seria a fala de Luis Pérez-Oramas sobre uma abertura em relação à obra, outra a falta de energia do performer na ação ou a dificuldade de compreensão do espectador devido a complexidade da linguagem. Vemos ações curtas ou longas, que podem durar minutos ou meses, mais impactantes ou sutis, diretas ou indiretas, no entanto, cabe a nós a reflexão crítica e reflexiva. Marina Abramovic aponta que uma boa performance acontece quando há um diálogo de energia, enquanto uma ruim não diz nada e que para ver uma boa performance é necessário ver muitas ruins pelo caminho e isso é uma verdade que acontece em qualquer lugar (OBRIST: s/d, 190)⁵³.

Dentro desse espectro, vemos que a performance ainda trilha um caminho que não pode ser delimitado justamente pelo seu aspecto de margear e sair do espaço convencional. Ela é um campo aberto cheio de possibilidades. Outro apontamento da artista Marina Abramovic é a de que o processo criativo se esgota quando o artista começa a se repetir e não se arrisca para novas experimentações e que inclusive os museus precisam se atualizar e criar um espaço laboratorial que incentive novas criações (OBRIST: s/d, 197).

Ao mesmo tempo em que existe um anseio para criar algo novo, há a necessidade de um enfrentamento quanto à uma política artística mercadológica que limita novas produções. A performance tem esse aspecto que impossibilita grandes definições, não é possível colocá-la em uma caixa catalogada, o que é realizado desde a década de 1990 pelos críticos como Kristine Stiles, é definir a partir dos aspectos gerais e das análises realizadas das performances junto ao contexto social e pessoal do artista.

Desse modo a Arte Performática tem um grande potencial artístico inovador e pode desdobrar para algo inédito, pode se transformar em algo totalmente diferente.

⁵³ Livro *Entrevistas Vol. 6* sem data de publicação de Hans Ulrich Obrist. Entrevista realizada com Marina Abramovic em 2007.

Bibliografia

ALVARENGA, Ricardo. Texto do artista publicado em seu de seu blog em 22/09/2010 no link: <http://ricardo-alvarenga.blogspot.com.br/>.

AMARANTE, Leonor. *Verbo, um projeto para além da performances*. Revista on-line brasileiros. Publicado em 17/07/14. Site: <http://brasileiros.com.br/2014/07/verbo-um-projeto-para-alem-das-performances/>.

BARONI, Giuliano. *The fragmentation of the body in São Paulo: VERBO at Galeria Vermelho*. London: Sotheby's Institute of Art, 2015.

BITTENCOURT, Francisco. *Dez anos de Experimentação*. Em FERREIRA, Glória (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNART, 2006. P.173 à 180.

BUENO, Maria Lúcia – Do moderno ao contemporâneo: uma perspectiva sociológica da modernidade nas Artes Plásticas. *Revista De Ciências Sociais*, v. 41 n. 1: 2010. P. 27 à 47.

Caderno Videobrasil 01. SESCSP, 2005.

Caderno Videobrasil 03. SESCSP, 2007.

CAVRELL, Holly. *Dando Corpo à História*. Campinas: Tese de Doutorado da Unicamp, 2012.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA, Cacilda T. *Arte no Brasil 1950-2000, Movimentos e Meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

DAVIES, David. *Art as Performance*. Blackwell Publishing Ltd, USA: 2004.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. *Black Dance Americana: Historicidade, Política e Ressonâncias de uma linguagem artística* in *Anais do III Congresso de Pesquisadores em Dança*, 2014. Site: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2014-9.pdf>

FERREIRA, Glória (organizadora). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNART, 2006.

FERNANDES, Rodrigo Manoel. *Políticas e poéticas das fotografias do FESTIVAL DE APARTAMENTO: entre evidências e devires*. Campinas: Dissertação de Mestrado da Unicamp, 2011.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*. 1ª Edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 2006.

GONÇALVES, Fernando. *Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação*. Em LOGOS 20: Corpo, arte e comunicação, Ano 11, nº 20, 1º semestre de 2004. P. 76 à 95.

GREINER, Christiane. *O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. 1ª Edição. São Paulo: Annablume, 2005.

Grupo Rex. *Aviso: Rex Kaput*. Em FERREIRA, Glória (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNART, 2006. P.151 à 156.

HAMA, Lia. *Maurício Ianês conta como foi o retiro que fez com Marina Abramovic*. Entrevista publicada na revista TRIP. Site: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/242/reportagens/mauricio-ianes-counta-como-foi-o-retiro-que-fez-com-marina-abramovic.html>.

HEITLINGER, Paulo. *Bauhaus: O Impulso decisivo para o modernism do séc. XX*. Site: www.tipografos.net/bauhaus/oskar-schlemmer.html. s/d.

JACOMINO, Dalen. Artista plástica brasileira faz exposição solo em Zurique. Jornal on-line SWI swissinfo.ch. Publicado em 27/12/2013. Site: http://www.swissinfo.ch/por/laura-lima_artista-pl%C3%A1stica-brasileira-faz-exposi%C3%A7%C3%A3o-solo-em-zurique/37559636.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Rio Grande do Sul: UNISINOS, 1999.

KAPROW, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. California: University of California Press Berkeley and Los Angeles, 1993.

KAPROW, Allan: *O Legado de Jackson Pollock (1958)*. Em COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006. P. 37 à 45.

LABRA, Daniela. *O artista-personagem*. Campinas: Dissertação de Mestrado da Unicamp, 2005.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a Corpo: Estudo das Performances Brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2011.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora Ltda, 2012.

LIMA, Laura. *Eu nunca ensaio*. Entrevista concedida a Ronald Duarte, Inês Araújo, Felipe Scovino, Daniel Toledo, Simone Michelin e Analu Cunha. In: *Arte & Ensaio*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. Número 11, 2010.

LISTA, Marcella. *Expanded Body: Variations V e a conversão das artes na era eletrônica*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais UFRJ, 2002

MAIA, Rubiane. *Observatório*. Texto da performance Observatório no site da artista: <http://cargocollective.com/rubianemaia>.

MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MATESCO, Viviane. *O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira*. Em FERREIRA, Glória (org.), *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNART, 2006. p.531 à 538.

MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M. *Espaço e Performance*. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MELLO, Christiane. *Corpo e Vídeo: O Embate em Direto*. São Paulo: PUC, 2004. Site: http://www.dobbra.com/terreno.baldio/midiacoes/corpo_e_v%EDdeo%20_o_embate_em_direto-1.pdf

MIKLOS, Claudio. *A Arte Zen e o Caminho do Vazio: uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte*. Universidade Federal Fluminense/RJ: 2010.

MORAIS, Mauro. *Entrevista Laura Lima, artista plástica: O artista está sempre deslocado*. Jornal on-line Tribuna de Minas. Publicado em 22/11/2014. Site: <http://www.tribunademinas.com.br/entrevista-laura-lima-artista-plastica/>.

NARDIM, Thaise. *Allan Kaprow, Performance e Colaboração: Estratégias para Abraçar Vida como Potência Criativa*. Dissertação de Mestrado Unicamp, SP: 2009.

NARDIM, Thaise. *Sobre o Festival de Apartamento*. Publicado no blog Festival de Apartamento no site: <http://festivaldeapartamento.blogspot.com.br/p/sobre-o-festival-de-apartamento.html>.

NOTARI, Juliana. *Symbebekos*. Texto da artista no site: <http://www.juliananotari.com/symbebekos-2/>.

OBRIST, Hans. *Entrevistas Vol. 6*. Coleção Cobogó-Inhotim.

OCHOA, Ursula. *La incessante repetición del gesto (los 10 gestos y elementos formales más utilizados em el arte de acción)*. Site [esferapública], publicado em 08/09/2014. Site: <http://esferapublica.org/nfblog/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion/>.

OITICICA, Hélio. Itaú Cultural: Programa Hélio Oiticica. Site: http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm

OLIVEIRA, Wagner Lacerda. *Diário de Passagem: Poéticas Visuais Híbridas de um Corpo Mutável*. Universidade Federal da Bahia, 2008.

QUITÉRIO, Cássio. *Poesia, Potência, Possibilidade e Flexibilização*. Em Catálogo Performance 2013-2015 Sesc Campinas, 2015.

PERLINGEIRO, Max. *A propósito de Wesley Duke Lee e seus diletos amigos*. Site: <http://www.pinakotheke.com.br/1046/exporj/wesley01.asp>.

PHILLPOT, Clive. *Manifeto I - FLUXUS: MAGAZINES, MANIFESTOS, MULTUM IN PARVO*. Site George Maciunas Foundation: <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifeto-i/>.

REIS, Paulo. *O Corpo na Cidade: Performance em Curitiba*. Curitiba: Ideorama, 2010.

REIS, Paulo. *Francisco Bittencourt – Uma Trajetória Crítica*. Artigo ANPAP, 2013. Site: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Paulo%20Roberto%20de%20Oliveira%20Reis.pdf>.

ROQUE, Joana Almeida. *O Corpo é a Obra, a Obra é resistência*. Universidade do Porto, 2011.

ROLLA, Marco Paulo. *O Corpo da Performance*. Rev. ufmg, belo horizonte, v.19, n.1 e 2, p.124-129, jan./dez. 2012.

SACCOL, Débora M. P. *A disciplina dos corpos na cena contemporânea*. DaPesquisa, v. 11, p. 1-10, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *Arquivos nos Processos de Criação Contemporâneos*. Artigo ANPAP, 2012. Site: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio5/cecilia_salles.pdf.

SANTOS, José Mário Peixoto (ZMário). “*Depilação Masculina: Série de Registros Entre o Autorretrato e a Performance*”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jan. 2015.

SCHECHNER, Richard. *PERFORMANCE STUDIES: An introduction*. New York & London: Routledge - Third edition, 2013.

SILVA, Ana Erica Reis. *A performance como recurso poético*. Programa de Pós-Graduação Faculdade de Letras – UFG/ CAPES- REUNI, 2011.

STILES, Kristine. *Performarce art*. In STILES, Kristine, e SELZ, Peter (coord.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists writings*. California: University of California Press, 1996, p. 679 a 694. Site:

<http://faculty.winthrop.edu/stockk/Paris/documents%20contmp%20ch%208008.pdf>.

VALADARES, Governador. *Série Homem=Carne / Mulher=Carne* in exposição Inhotim, 1997. Retirado do site: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/dopada-da-serie-homemcarne-mulhercarne/>

VASQUES, Marco A. *Ideias e Prática Teatrais de Flávio de Carvalho*. Florianópolis: Dissertação de Mestrado da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2014.

VILAR, Sérgio. *Para empresas, arte performática ainda está no tempo do urinol de Duchamp*. Jornal on-line PORTALnoar. Publicado em 02/05/2013. Site: <http://portalnoar.com/para-empresas-arte-performatica-ainda-esta-no-tempo-do-urinol-de-duchamp/>.

ZANINI, Walter. *A atualidade de Fluxus*. Artigo Scielo vol. 2 nº.3 São Paulo: 2004. Site: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202004000300002>.

WARR, Tracey. *El Cuerpo del Artista*. London: Phaidon Press Limited, 2006.